

Métrica y música en Ovidio: las obras del destierro

M^a Carmen HOCES SÁNCHEZ
Universidad de Granada

Resumen

Se estudian aquí las referencias a la métrica y a la música en las obras de Ovidio, especialmente en las del destierro.

Abstract

The aim of this paper is the study of the evidences about metrical and musical questions in the Ovid's works, specially in exile ones, in which a bigger reference to the more strictly metrical aspects are noted, above all at composition level.

Palabras clave: Métrica, música, Ovidio.

Parece haberse convertido en un topos literario el comenzar los trabajos sobre la poesía ovidiana del exilio llamando la atención sobre el hecho de que el tema que se va a tratar ha sido desatendido por los estudiosos. Y, ciertamente, en cada ocasión hay gran parte de verdad en dicha afirmación. Sin embargo, al menos por lo que al tema que nos va a ocupar respecta, son varios los títulos que se pueden citar para muchos aspectos adyacentes al mismo, algunos de ellos exhaustivos y que casi agotan las posibilidades de seguir investigando por esa vía.

No es, pues, nuestro caso el que hemos advertido al principio; lo que nos proponemos como objeto de estudio es una pequeña parcela que más que desatendida creemos que no ha sido advertida, por más que los estudiosos han tratado ampliamente temas cercanos y por más que se han servido del testimonio que ofrecen ciertos pasajes de Ovidio, que en muchas ocasiones son los mismos de los que nosotros nos vamos a servir en este trabajo.

Y esta no advertencia se debe, a nuestro juicio, bien a que no se han llevado más lejos algunas de las reflexiones propuestas, bien a que no se ha

reparado suficientemente en muchos de los pasajes a partir de los cuales se ha trabajado, y ello en una doble vertiente: por un lado, por no haber captado lo que puede subyacer como rasgo aglutinante de muchos de ellos, y, por otro, porque no se ha advertido de qué obras estaba tomada la mayoría de dichos pasajes.

En 1958, Peeters, quejándose de la ausencia de estudios globales sobre Ovidio, echa en falta una explicación de ese genio que se expresaba naturalmente en verso, al que no paraba "aucune pensée, si technique fût-elle".¹ Retengamos en adelante esta alusión al posible carácter técnico de algún pensamiento expresado por Ovidio. Por otra parte, declara la existencia de decenas de estudios sobre Ovidio "poète et metricien", afirmación que nos extraña profundamente en cuanto al segundo término, que es precisamente el que nos proponemos glosar en este trabajo.

Por lo demás, continúa el artículo destacando la variedad de temas que tentaron a Ovidio, su condición de innovador en el género epistolar, así como de poeta didáctico y descriptivo, y de crítico amable por lo que se refiere a otros poetas.² Pero en ningún momento cita como tema no estudiado las múltiples referencias de Ovidio a variadas cuestiones métricas o relacionadas con la métrica.

Si se repasa la bibliografía ovidiana se confirma la realización de muchas de estas propuestas, si no de todas ellas y de algunas otras no formuladas por Peeters. Nosotros pretendemos realizar un estudio no propuesto por él, que consiste en atender al abundante léxico métrico y musical³ que contiene la obra ovidiana y en la constatación de que en un léxico tan aparentemente objetivo como es éste se observa una evolución de las obras anteriores al exilio a las escritas en Tomi, que viene a coincidir con la evolución, o el cambio, que suponen estas obras en la producción de nuestro autor.

Hemos considerado para este estudio un abundante léxico, técnico *sensu lato*, en el que hay términos que apuntan a la fonética, la prosodia, la métrica o incluso la música. Esto, unido al hecho de que todas estas reflexiones aparecen de forma esporádica y que no responden a un plan de exposición, sino a circunstancias

1. Cfr. PEETERS, F., *Ovide et les études ovidiennes actuelles en Ovidiana. Recherches sur Ovide*, cd. N. I. Herescu, Paris, 1958, pp. 541-548.

2. *Ibidem*, pp. 546-547.

3. Cfr. HOCES SÁNCHEZ, M. C., *Scriptores Latini de re metrica*, vol. XIII, *Poetae*, en prensa. Aquí se podrá encontrar dicho léxico, que asciende a más de quinientos términos distintos, aunque se debe tener en cuenta que muchos de ellos aparecen en Ovidio en más de una ocasión. Baste pensar que, como bien advierte M. G. IODICE DI MARTINO en su estupendo trabajo *Ovidio e la poesia, Rivista di cultura classica e medioevale* XXIII (1981), pp. 63-108, *carmen* es la palabra más frecuente en Ovidio. Cfr. nota 8 de dicho artículo.

o comentarios a propósito del tema tratado, tiene como resultado el que sean muy variados los campos de la producción poética y de la labor versificadora acerca de los cuales podemos conocer el juicio de Ovidio.

Por todo ello no se puede hablar de testimonios exclusiva y específicamente métricos sino más bien en la línea métrico-literaria (sin olvidar ciertos apuntes hacia una actitud más "lingüística"), que es, por otra parte, la típica de los poetas en relación con su propia obra, incluso en obras que pueden ser consideradas técnicas, como el *Ars Poetica* de Horacio. Veremos más adelante las concomitancias entre esta obra y algunas de las reflexiones de Ovidio.

No vamos a entrar aquí en lo que significan literariamente las obras del destierro en la producción de Ovidio concretamente y en la elegía romana en general, pero sí es conveniente destacar ciertos rasgos en los que los estudiosos, aun abordando las obras desde distintos puntos de vista, parecen estar de acuerdo, rasgos que, además, veremos confirmados en el estudio del léxico métrico y musical.

Parece ser norma común, en primer lugar, el considerar ambas obras en bloque, y es lógico que así sea no sólo por la circunstancia personal de Ovidio, igual en ambas, sino también por la estructura formal (epistolar, con la ligera diferencia de que en *Tristia* no se explicita el destinatario de cada composición-epístola y en *Epistulae ex Ponto* sí, como es bien sabido) y por el contenido.

Por regla general también suele ser más estudiada *Tristia* que *Ex Ponto*, y ello principalmente porque algunos ven en esta segunda obra un paso más en la línea de falta de inspiración y de frescura compositiva, de rebuscamiento que caracterizaría la producción ovidiana del destierro⁴. Pero junto a quienes observan una evolución en estas obras que contienen rasgos métrico estilísticos que las diferencian de las obras anteriores⁵, no faltan quienes siguen viendo en estos poemas la misma riqueza estilística que en la producción anterior⁶.

Pero quizá sea el punto en que casi unánimemente coinciden los autores el hecho de que tanto *Tristia* como *Ex Ponto*, que, a la luz de todas estas opiniones, se podrían considerar una sola obra, representante de una nueva poética,

4. Cfr., entre otros, PARATORE, E., *L'elegia autobiografica di Ovidio (Tristia 4, 10)*", *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, ed. HERESCU, N. I., París, 1958, pp. 353-378; ARNALDI, F., *La 'retorica' nella poesia di Ovidio*, ibidem, pp. 23-31.

5. Cfr. PARATORE, E., op. cit. p. 355.

6. Cfr. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *Los poemas ovidianos del destierro: notas para una valoración estilístico-literaria, Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos II*, pp. 223-228.

constituyen no sólo un cambio en la elegía ovidiana y latina, sino una vuelta a los orígenes del género.

Y es que en estas obras se produce una vuelta a un contenido temático que el metro empleado por la elegía griega y después por la romana conoció en sus orígenes. En opinión de Lesky, la correspondencia entre el término *élegos* y el lamento puede ser válido para territorios de Asia Menor de donde los griegos recibieron impulso para elaborar la forma y de donde probablemente tomaron también la música de flauta que la acompañaba, sin embargo, continúa, allí donde se encuentra por primera vez, la elegía tiene ya contenidos del todo diversos⁷.

No están en el mismo plano el dístico que expresaba la queja en Grecia y esta elegía, tremendamente subjetiva y personal, que ha conocido en Roma un desarrollo temático, el erótico-amoroso, --que pasó de ser un tema más de la elegía a ser el tema por excelencia-, y que después, en manos de Ovidio, vuelve a cambiar de tema para volver a aquel primero del lamento o la queja, tema que no es el único de esta poesía, a pesar del título *Tristia*, pues Ovidio, en estas obras, se vuelca en el tema literario, en la labor poética y en su comentario como justificación moral de su vida, como válvula de escape y consuelo, como tema principal de inspiración. La poesía se nutre a sí misma.

Se ha acusado a Ovidio de lamentar demasiado su suerte, de suplicar demasiado, de insistir en su falta de culpa, de mantener una actitud vital cobarde y una actitud poética vacía de inspiración, demasiado volcada en la retórica y en la autorreferencia. Y puede que así sea, pero ¿qué podía hacer un refinado poeta de la Urbe, fuera y lejos de todo signo de civilización, en un clima inhóspito, pensando en todo lo que ha dejado en Roma, deseando tan sólo volver? Ovidio en esos momentos se entrega a la reflexión sobre su vida, lo que significa entregarse a la reflexión sobre su arte, que le servirá de tema poético, casi tan importante y de tanto peso como el de la queja y la petición de perdón a través de la adulación. Y esta reflexión se centrará no sólo en su pasada labor sino también en las

7. Cfr. LESKY, A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Berna, 1957-1958, trad. italiana, Milano 1962, pp. 163-169. Al hablar de Tirteo y de la función parenética de su poesía, alude a un rasgo que también encontramos en Ovidio: las repeticiones; reconoce Lesky que se ha dicho justamente que el objetivo principal de esta poesía, que no teme las repeticiones, es el de grabarse en la memoria. Quizá las repeticiones de Ovidio en las obras de su exilio no se deban tan sólo a la falta de inspiración sino a un deseo real de hacer recordar una poesía que está encaminada a mover al lector: al emperador hacia el perdón y a los demás hacia el emperador para que intercedan por él. Vemos así una concomitancia formal o estilística, no sólo temática, con la primera elegía como género que conocemos de Grecia.

Sobre la vuelta a los orígenes del género y lo que ello supondrá para la elegía futura, cfr. BAUZÁ, H., *El destierro de Ovidio y el destino de la elegía*, en *Tredici secoli di elegia latina* a cura di G. CATANZARO e F. SANTUCCI, Assisi, 1989, pp. 341-347.

composiciones que ahora crea, fruto de lo cual se desprenderá una inevitable comparación que evidencia el viraje temático (que el propio Ovidio advierte y considera legítimo literariamente) y que se centrará también en una serie de juicios sobre lo que ha sido la labor poética de otros.

Sin duda, el tema poético no es exclusivo de estas obras, pero se observa en la forma de tratarlo también un giro importante, en el mismo sentido de tristeza, o de seriedad, más bien. No sólo es más abundante el léxico, sino que también es más técnico, o mejor dicho, aparece formando parte de reflexiones de tono más serio. Este rasgo lo apunta Iodice di Martino en su artículo ya citado⁸, y, curiosamente, coincide con una característica de otro poeta, Ausonio⁹, al que también frecuentemente se le ha criticado su falta de inspiración, su exceso de retórica y refinamiento, su poca sinceridad aun en las composiciones de tono más personal. En efecto, Ausonio es uno de los poetas que más, y sobre todo más técnicas, referencias a la métrica presentan en su obra.

Pero un estudio de las referencias a la labor poética y, a través de ella, a la versificación (forma métrica empleada, materia lingüística, el hecho mismo de la versificación o composición...) en las obras del destierro debe comenzar con una mirada a las obras anteriores y, desde nuestro punto de vista, con un análisis detallado de las expresiones que, de forma más directa, a lo largo de la obra ovidiana, se refieren al hecho poético, atendiendo a la obra en que aparecen, al referente (por ejemplo si *carmen* se refiere al canto, o sólo a la poesía), al nivel en que se sitúan las reflexiones (composición, ejecución, poder de la poesía o la música...), al tipo de contexto (si hay música o no), etc., y con la guía de dos principios metodológicos: por un lado, observar qué tipo de léxico es característico de qué tipo de obras, si se observa diferencia entre ellas (como ocurre, en efecto), y por otro, en aquéllos términos que aparecen más frecuentemente atender a una posible evolución, o más bien a un posible sentido distinto; en otras palabras, averiguar si un mismo concepto es contemplado desde la misma perspectiva en unas obras y en otras.

Una de las cosas más llamativas es la cantidad de instrumentos musicales de los que habla Ovidio, que pueden citarse como el primer elemento diferenciador entre las obras del exilio y las demás, como indicador de un rasgo más general que

8. Op. cit. pp. 64 y 69.

9. Cfr. HOCES SÁNCHEZ, M. C., *Ausonio metricólogo*, Actas del III Congreso Andaluz de Estudios Clásicos, Sevilla, Abril 1994, en prensa.

presentan estas obras, y que podríamos definir como "sonoridad", en el que entran reflexiones concernientes a distintos campos.

De los veintiséis instrumentos, de todo tipo, que aparecen en la obra ovidiana (incluyendo aquí términos como *chorda*, *filum*, *nervus*, *stamen*... a veces usados en metonimia por el instrumento) sólo cinco¹⁰ de ellos aparecen en *Tristia* y *Ex Ponto*.

Algunos de estos instrumentos se centran en ámbitos muy concretos como la milicia, el culto (sobre todo los cultos místéricos), y no participan en otro tipo de manifestaciones, a juzgar por los testimonios que nos han llegado. Pero un gran número de ellos se mueven tanto en el campo exclusivamente musical como en el del canto, y otros aparecen ligados a la poesía de forma especial, o bien sirviéndole de acompañamiento, o bien como elemento caracterizador de un género concreto. Y este es el aspecto de la cuestión que más interés muestra para nuestro estudio.

En algunas de las pocas ocasiones en que Ovidio, en las obras del destierro, habla de algún instrumento lo hace en conexión con la poesía, con la suya o la de algún otro poeta, utilizando el término de forma metafórica para designar el género o bien, si aceptamos ciertas teorías, de forma literal.

Los instrumentos que se encuentran en esta circunstancia son *lyra* y *tibia*. El primero en tres ocasiones, una (*Ex Ponto* III 4, 46: "*Adde quod adsidue domini meditata querelas/ ad laetum carmen vix mea versa lyra est*") en la que se refiere a su poesía y en este sentido no deja de sorprender la aparición de un instrumento original y tradicionalmente ligado a la lírica referido, en esta ocasión, a la elegía¹¹; y en las otras dos ocasiones (*Tristia* IV 10, 50: "*tenuit nostra numerosus Horatius aures,/ Dum ferit Ausonia carmina culta lyra*" y *Ex Ponto* IV 16, 27: "*Pindaricae fidicen, tu quoque, Rufe, lyrae*") referido a poetas líricos, Horacio y Rufo. En nuestra opinión ésta no es más que una forma estereotipada de referirse a la poesía lírica, nombrando el instrumento para el que, en origen, era compuesto este tipo de poesía, que tomó precisamente de él su nombre. No obstante, según algunas opiniones, habría que interpretar el testimonio de *Tristia* IV 10, 50 en

10. Son *avena* en *Tristia* IV 10, 25, *cithara* en *Ex Ponto* IV 8, 75, *lyra* en *Ex Ponto* III 4, 46 y IV 16, 27, y *Tristia* IV 10, 50, *tibia* en *Tristia* IV 1, 48 y *tuba* en *Ex Ponto* III 4, 32. Dos de estas composiciones, *Tristia* IV 10 y *Ex Ponto* IV 16, serán citadas frecuentemente pues contienen numerosas reflexiones métrico-literarias, que los estudiosos han interpretado en clave crítico-literaria.

11. Quizá se puede ver en ello una posible concepción antigua de la elegía como parte de la lírica, entendida ésta *sensu lato*. Cfr. LUQUE MORENO, J., *Consideraciones en torno a la lírica, Cuadernos de Filología Clásica* 11 (1976), pp. 199-218, especialmente la organización que propone para los géneros líricos en p. 218.

sentido literal y ver en este verso ovidiano la confirmación de la imagen de Horacio músico y cantor, tal como lo presenta G. Wille¹².

Para la *tibia*, *Tristia* V 1, 48: "*Interea nostri quid agant nisi triste libelli?/ Tibia funeribus convenit ista meis*", si bien aquí Ovidio se sirve de una de las principales funciones de la *tibia* en la vida romana, como es la de intervenir en los cortejos fúnebres, combina este papel con la alusión a sus "*libelli*" y el carácter triste de los mismos, es decir que el instrumento está conectado directamente con su poesía, con esa elegía que se llena de un contenido nuevo, o más bien que baña su contenido con una nueva actitud, colocando como telón de fondo la tristeza, que actúa como un prisma a través del cual se contempla cualquier reflexión sobre su vida y su obra.

En consonancia con esa nueva actitud poética y vital, el Ovidio que en obras anteriores colocaba ante nuestra mirada y ante nuestro oído un despliegue de sonoridad materializada, entre otros recursos, en toda una serie de instrumentos ejecutando músicas diversas, culturales, míticas, dando testimonio del poder de la música, o como elemento del canto, ahora, en cambio, si habla de algún instrumento es en conexión con la poesía, para referirse a un género concreto. Bien es verdad que encontramos usos de este tipo fuera de las obras del exilio, pero todos ellos concentrados en un género y en una misma composición, *Heroides* 15, la epístola de Safo a Faón, en la que Safo se refiere en varias ocasiones a la lírica, para oponerla a la elegía, comenzando por explicar el motivo por el que ella, versada en ritmos líricos, opta en este momento por la elegía, que no es otro que la inadecuación del género lírico a la tristeza (v. 8: "*Non facit ad lacrimas barbitos ulla meis*"). A lo largo de toda la carta términos como *barbitos*, *lyra*, e incluso *nervus*, no tienen otra función que la de designar al género lírico. A este respecto, se debe tener presente que, salvando las obvias diferencias temáticas, en ambos casos (*Heroides*, por un lado, y *Tristia* y *Ex Ponto*, por otro) nos encontramos ante una misma modalidad de la elegía, en forma epistolar, que incluso coincide en el tono de queja del emisario, con la salvedad de que, en el caso de *Heroides*, el emisario no es Ovidio.

La sonoridad musical, la música, en suma, parece haber desaparecido de las obras del destierro, al menos no es tan frecuente como en las anteriores, ya que como meros instrumentos aparecen sólo la *avena* (*Tristia* V 10, 25), el *buxum* (*Ex*

12. Cfr. *Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz*, Eranion. Festschrift für Hilderbrecht Hommel, Tübingen, 1961, pp. 169-184. De forma simbólica considera el uso de la música en Horacio HOLLEMAN, A. W. J., *Ovid Tr.* IV 10, 50. *Dum ferit Ausonia carmina culta lyra*, *Latomus* XXIX (1970), pp. 503-504.

Ponto I 1, 45, en ámbito religioso), la *cithara* (*Ex Ponto* IV 8, 75, ligada a Apolo), el *cornu* (*Ex Ponto* I 1, 39, en ámbito religioso), la *lyra* (*Tristia* IV 1, 16) y la *tuba* (*Ex Ponto* III 4, 32, en ámbito guerrero).

Esta pérdida del elemento sonoro, por así decir, se produce no sólo en el ámbito músico-instrumental, sino también en el humano, como lo demuestra la proliferación en las obras anteriores al destierro de una serie de términos que aluden a modulaciones de la voz como *clamor* o *clamo*, *exululo*, o adjetivos del mismo tipo (*acuta*, *gravis* referidos a la voz, al sonido de la voz, aunque también de los instrumentos), o *murmur*, que no aparecen en *Tristia* ni en *Ex Ponto*, o aparecen en una o dos ocasiones, pero no referido a la voz humana. Lo mismo se puede decir de términos como *sonus* o *sono*.

En esta parcela descuella un término como uno de los más frecuentes entre los que estamos analizando de la obra ovidiana, *vox*, que nos ha interesado cuando se hacía referencia a ella como entidad física o sonora, cuando era nombrada para hablar de su emisión, modulación, propagación o percepción, o en contextos en los que se hablaba del canto. Quizá sea éste el término que mejor plasme esa diferencia entre las del exilio y las anteriores: de las algo más de cien ocasiones en que el término se refiere a alguna de las cuestiones señaladas sólo unas diez pertenecen a *Tristia* y *Ex Ponto*.

En *Heroides* y *Fasti* es frecuente, pero donde ya por su propia frecuencia no deja de ser llamativo es en *Metamorphoseon*, hecho que merecería un estudio aparte, englobando las cuestiones fonéticas y sonoras y atendiendo a la vez a toda una serie de pasajes en que la *vox* parece ser signo de vida, o mejor dicho, parece ser el único rasgo que permanece del ser antiguo en el ser metamorfoseado.

La pérdida del elemento sonoro que hemos comentado se atestigua también en un término bastante frecuente, *verbum*. Ahora Ovidio no se refiere a los *verba* como entidad sonora exclusivamente sino que los presenta en un nivel distinto del lenguaje, aspecto que hasta ahora no había estado presente en su obra. Ejemplos de estos *verba* como entidad sonora, contemplada en la vertiente fónica, física, de su emisión, propagación o percepción se encuentran en *Ars amatoria*, *Amores* y sobre todo en *Metamorphoseon*. También encontramos este tipo de tratamiento en *Fasti*, aunque aquí ya empieza a combinarse con la poesía y, sobre todo, con el canto. Pero donde con más frecuencia, y casi de modo exclusivo, el *verbum* es materia lingüística del *carmen* o del *versus*, como complemento de verbos que indican la composición poética o sometidos a su articulación en *pedibus*, *numeris*

o *modis* es en las obras del destierro¹³. Y, lo que es aún más significativo, en los contextos no aparece ni instrumento musical ni mención alguna a la música, por lo que se puede afirmar que se aleja de la sonoridad fonética, primero, de las obras de juventud y de *Metamorphoseon*, y de la musical, después, característica especialmente de *Fasti*. Algunos usos en conexión con la métrica se encuentran en *Fasti* (I 162), *Heroides* (7,2) o *Ibis* (248), pero son casos aislados que en absoluto demuestran una actitud como es el caso de los testimonios del exilio. Curiosamente, un término como *cantus* no aparece en *Tristia* ni en *Ex Ponto*, y *cantare* es muy escaso en estas obras. No así *canere* que, sin ser frecuente, se documenta en más ocasiones. ¿Quizá se deba a que *cantare* se refiere más al hecho físico y real de cantar y *canere* se utilizado metafóricamente para designar el hecho de "componer" poesía. Si es así, la distribución de estos términos corrobora la imagen de las obras del destierro como desprovistas de la musicalidad presente en las anteriores y como obras centradas en el tema de la composición poética.

Son numerosos los artículos que sitúan a Ovidio en un campo concreto de la actividad humana, a menudo en el que nosotros consideramos, por decirlo de un modo general y amplio, como "interés por el lenguaje", en varias de sus manifestaciones y varios de sus niveles. Algunos otros no lo hacen así, pero basta una ligera ojeada por los títulos para comprobar que pocas son las actitudes lingüísticas o filológicas de Ovidio no atendidas por los estudiosos¹⁴, si bien, repetimos, falta en ellas incluso una simple alusión a sus reflexiones sobre cuestiones métricas.

De hecho, comenzando por el nivel lingüístico, varias son las reflexiones de este tipo que se encuentran en la obra ovidiana, y que no han pasado inadvertidas a un estudioso como Lascu, quien concede a Ovidio la categoría de lingüista, más por "l'arricchimento del vocabolario poetico mediante l'impiego di parole con valore etimologico"¹⁵ que por los pasajes en los que nuestro autor demuestra no sólo un interés por el lenguaje en sí sino también un conocimiento teórico del mismo, ya sea por sus explicaciones etimológicas, ya sea por cuestiones más emparentadas con el tema que nos ocupa, la métrica.

En efecto, Lascu recoge pasajes como:

13. *Tristia* III 7; IV 10, 24; V 12, 34 o *Ex Ponto* II 2, 7; 5, 2 y 70; IV 2, 30; 8, 73; 13, 20; 16, 26.

14. Así los ya citados *Ovidio linguista* de LASCU, *Ovidio e la poesia* de IODICE DI MARTINO, M. G., *Ovidio y los poetas* de KROENER, H. O., *Estudios Clásicos* XV (1971), pp. 99-110, o *Literary criticism in Ovid* de PEMBERTON, R. E. K., *Classical Journal*, 1931, pp. 525-534.

15. Op. cit. p. 305.

"*Chloris eram quae Flora vocor. Corrupta Latino
Nominis est nostri littera Graeca sono*"

Fasti IV 195-196

como ejemplo de etimología del griego y resalta el hecho de que es equivocada. Dentro de las etimología que él llama "per avvicinamenti fonici" cita este otro pasaje:

"*Hunc Hyrieus, quia sic genitus, vocat Uriona
Perdidit antiquum littera prima sonum*"

Fasti V 535-536

Finalmente, formando parte de las etimologías más abundantes, las que llama "vere e proprie" dice: "Il nome della ninfa Lara è derivato, mediante il rotacismo di l, del verbo lallare: *prima sed illi/ dicta bis antiquum syllaba nomen erat* (*Fasti* II, 599-601)" y a propósito de Lemuria que era anteriormente Remuria

"*Aspera mutata est in lenem tempore longo
Littera, quae toto nomine prima fuit*"

Fasti V 481-482

Estos pasajes, indudablemente en la línea del gusto por la explicación etimológica que se desarrolló en época helenística, sobre todo en obras de carácter etiológico (de hecho todos ellos pertenecen a una misma obra, *Fasti*), demuestran además en Ovidio un interés por los aspectos más técnicos de la etimología. En efecto, no se limita Ovidio a ofrecer la forma nueva y la antigua del nombre, sino que explica la evolución fonética, hablando del sonido de una letra (con lo que ello implica sobre el concepto de *littera* en ese contexto), de la silabación o de aspectos fonéticos de una letra determinada, por eso, a nuestro fin, poco importa si se trata de una etimología equivocada.

Todo ello es muestra, como el propio Lascu concluye, del "interessamento del poeta per i problemi riguardanti la lingua", pero, además de no haber resaltado, a nuestro juicio, precisamente el aspecto que más podría autorizarnos para calificar a Ovidio como lingüista (la tendencia a la explicación teórica y pormenorizada de la evolución fonética en cada caso), no cita un pasaje en el que nuestro autor aúna reflexión lingüística (concretamente prosódica) y métrica, en una actitud, a nuestro juicio, ciertamente teórica, referente, además, a aspectos técnicos de la versificación.

El pasaje pertenece a una de las obras del exilio, *Ex Ponto* IV 12. En los primeros versos se dirige a su amigo *Tuticanus* para excusarse por no haberlo nombrado todavía en su obra, pero ello se debe, continúa Ovidio, a la forma de su

nombre. En efecto, tiene un esquema prosódico "-v-" que no cabe en el metro dactílico; en palabras de Ovidio, vv. 5-6:

*"Lex pedis officio fortunaque nominis obstat
quaque meos adeas, est via nulla, modos"*

Hasta aquí encontramos tan sólo una ligera alusión técnica al *pes* y al *modus*. Ovidio, como el resto de los poetas de su tiempo, no utiliza el término *metrum*. En efecto, sólo a partir de Marcial, excepción hecha de Varrón¹⁶, se encuentra en la obra de los poetas el término *metrum*, que es precisamente el que utilizará varios siglos después de Ovidio otro poeta en un contexto similar: Prudencio, *Peristephanon* 4, 161-162, donde después de citar a catorce de los dieciocho mártires de Zaragoza se excusa por no citar a los cuatro restantes diciendo:

*"Quattuor posthinc superest virorum
nomen extolli renuente metro"*

pero a diferencia de Ovidio, Prudencio no se detiene en reflexiones técnicas, en las que se muestra pródigo nuestro autor, y poco interesa, para ello, si responden a una intención "scherzosa" como señala Iodice di Martino¹⁷, sino sólo el hecho de que nos presentan a Ovidio entregado a la versificación, ante los problemas concretos de composición que se le presentan, y, sobre todo, a un Ovidio que encuentra en su poesía lugar para una breve reflexión al respecto, dando muestras de sus conocimientos teóricos y de su preocupación por cuestiones técnicas.

Así, después de hablar de la imposibilidad de introducir el nombre de Tuticano en el ritmo dactílico, propone varias soluciones, que quizá sean las que hayan inducido a Iodice di Martino a pensar en un tono bromista, dado lo insólito de alguna.

La primera idea propuesta (vv. 7-8) es dividir el nombre entre dos versos:

*"Nam pudet in geminos ita nomen scindere versus,
desinat ut prior hoc incipiatque minor"*

16. Cfr. Saturaemnippeae 231, ed. CÈBE, J. P., Roma, 1983: *Varro in Cynodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat, et quidem ionicum minorem*. Pero se trata de un texto de transmisión indirecta, conservado en Cesio Baso, *GLK* VI 261, 18, por tanto no podemos saber si el término en cuestión fue usado realmente por Varrón o se debe al metricólogo, si bien los testimonios que del *De lingua latina* nos han llegado parecen demostrar que era un término empleado por su autor. Cfr. entre otros pasajes *De sermone Latino ad Marcellum libri V?*, ed. GOETZ-SCHOELL, Leipzig, 1910, p. 218, línea 14: *metrum est compositio pedum ad certum finem deducta vel rhythmus modis finitus* y un poco más abajo: *et Varro dicit inter rhythmum... et metrum hoc interesse quod inter materiam et regulam*. Es éste un tema que requiere un estudio específico.

17. Op. cit., nota 62.

a lo cual no se atreve, y es que ni en la versificación medieval, constituida por acrósticos, telésticos, *carmina figurata*, etc.¹⁸, encontramos un artificio de este tipo. Lo más cercano podría ser la tmesis, de nombres propios por lo general, en un solo verso¹⁹, o la distribución de una palabra entre los versos de una estrofa, formando una especie de acróstico silábico²⁰, pero nunca una palabra dividida entre dos versos ocupando el final de uno y el principio del siguiente, quizá porque se diluye, así, demasiado la marca de final de verso. Tampoco un manual como el de L. Nougaret alude a este tipo de final de verso, ni en los hexámetros *κατὰ στίχον* ni en el dístico elegíaco, como se trata en este caso.

La segunda idea es modificar (vv.9-10) *Tuticanus* abreviando la sílaba "ca":

*"et pudeat, si te, qua syllaba parte moratur,
artius adpellem Tuticanumque vocem"*

y constituye una de las pocas ocasiones en que se habla de la cantidad de una sílaba concreta en la poesía latina, y en unos términos (a saber, los de un posible cambio arbitrario de cantidad) que sólo encontramos en una composición incluida en los *Poetae Latini Minores* (ed. E. Baehrens, Leipzig, 1848-1888) 50, 20, vv.1-3²¹, aunque aquí está desligado de cualquier cuestión métrica. Mediante esta argucia obtiene un "*Tuticanumque*" que entra en el metro dactílico y que coloca tras la juntura del pentámetro.

Finalmente, y en esta ocasión se extiende en dos dísticos (vv.11-14), propone el abreviamiento de la sílaba "Tu" o el alargamiento de "ti", obteniendo así las secuencias "vv-" o "--v" adaptables al ritmo dactílico. Curiosamente, en el v. 11 coloca "*Tuticani*" en el mismo lugar que en el v. 10, tras la cesura penthemímeras, es decir tras un segmento métrico idéntico al del verso anterior. En esta ocasión se refiere al patrón métrico que impide el uso del nombre del amigo

18. Cfr. NORBERG, D., *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, pp. 54-63.

19. Como estos versos de Eugenio de Toledo, ed. VOLLMER, F., *MGH Auct. ant.* XIV, p. 262:
*O IO-versiculos nexos quia despicias-HANNES
excipe DI-sollers si nosti iungere-VISOS*

20. Por ejemplo los siguientes versos del gramático Virgilio:

*Lau contemptus pecuniae
Da in omni molimine
Bi per amorem sophiae
Lis menti fiet peritae*

21. *Pars te Furippum vocitat, pars vero Furippum, / altera producens, altera corripiens (sc. syllabam). / Elige utrum malis: aut tende aut corripie*

en su forma real como *versus*, la tercera forma de denominar, en estos versos, a una misma realidad. La razón se debe a que ya no se alude a un patrón o esquema abstracto sino al verso concreto, de modo que aquí *versus* es la forma concreta en que aparece el *modus*, se habla del nivel de la composición, de un esquema que ya ha tomado forma lingüística. Todos los posibles cambios en la forma del nombre los explica Ovidio en términos ciertamente técnicos, inscritos de lleno en la tradición gramatical. E interesa destacar que, si como hemos comprobado, Ovidio demuestra a lo largo de toda su obra (aunque los ejemplos pertenecían casi todos a *Fasti*) un interés por cuestiones lingüísticas de diverso tipo, es en la obra del destierro donde encuentra espacio para un tratamiento más detenido y más técnico; mientras que en *Fasti* la explicación de una forma no ocupaba más de dos versos, ahora se demora en esta cuestión en los primeros dieciséis versos de una composición.

Una de las constantes en Ovidio es la alusión al género literario que cultiva, ya en su primera composición, *Amores* I, 1, anuncia su conversión a la elegía, y lo hace en unos términos que serán constantes en su producción poética, si bien las alusiones se acentúan en las obras tardías y son enfocadas desde otros puntos de vista.

Veamos, pues, ese primer pasaje en que el propio autor presenta su elección literaria, para la que ha reservado el primer lugar de su obra, una forma de dejar patente su sello personal²², como hará a lo largo de su obra, que ya desde el principio toma la forma de una referencia a los aspectos métricos, a la forma métrica elegida, a la materia a la que va unida -y en estos casos creemos que el propio término *materia* tiene un valor plenamente técnico²³-, a la adecuación entre metro y contenido. Y para referirse a la forma métrica se sirve tanto de *modus* como de *numerus*, y a veces también de *pes*. Curiosamente, en estos términos que, aunque evidentemente métricos, apuntan más al aspecto rítmico (en efecto, ninguno de ellos es exclusivamente métrico, como podría ser *metrum*, que, como ya hemos

22. Cfr. PARATORE, E., *L'evoluzione della "sphragis" dalle prime alle ultime opere di Ovidio*, *Atti del convegno internazionale ovidiano*, vol. I, Sulmona, 1958, pp. 173-203. Paratore interpreta este pasaje no como *sphragis* (de hecho no lo es, pues ni aparece el nombre de Ovidio, ni la filiación, ni la patria) sino como el *topico motivo della recusatio*, p. 183. Sin citar su nombre, al igual que en esta primera composición del libro primero, en la última Ovidio *riprende e sviluppa un altro dei τόποι sphragistici resi familiari dalla tecnica oraziana e properziana, cioè l'elenco delle simpatie letterarie del poeta*, ib. Todos estos lugares, añadimos, están llenos de alusiones a cuestiones métricas.

23. Cfr. LECHI, F., op. cit., nota 1: *Materia è termine tecnico del lessico della critica letteraria*, atestiguado con igual valor en muchos otros poetas: Horacio, *Ars Poetica* 38, Marcial V 53, 3 y VIII *praef.* 6, Juvenal 1, 151. Muchas de las reflexiones métricas de Ovidio entran en el ámbito de la crítica literaria. También Horacio *Ars Poetica* 73, la unión entre metro y contenido.

comentado, no utiliza Ovidio) y que, de hecho, en alguna ocasión se refieren a otras artes (así *modus* en contextos musicales o de canto en *Ars amatoria* I 111 y 508, III 318; *Fasti* I 444, II 92 y VI 692; *numerus* en el mismo tipo de contextos en *Fasti* II 109, o referido a la danza en *Metamorphoseon* XIV 520) no se aprecia una gran diferencia de uso entre las obras anteriores al exilio y *Tristia* y *Ex Ponto*. Quizá para *modus* se observa una mayor referencia a la métrica en éstas últimas, diferencia que no se aprecia para los otros dos términos, pues en *Tristia* y *Ex Ponto* no hay referencias a ningún *modus* que no sea el de la poesía.

Puesto que estos términos no pueden, *per se*, denominar una forma métrica concreta y, por ende, tampoco el género literario al que dicha forma está unido, necesitan una especificación que restrinja su significado. En alguna ocasión ésta consiste sencillamente en añadir el artículo posesivo (así el pasaje ya citado de *Ex Ponto* I 12, 6), o el pasaje está en primera persona (el también citado *Amores* I 1, 2), lo cual sitúa al término en el ámbito del dístico elegíaco.

Una manera frecuente en Ovidio de concretar el significado de estos términos es usar un adjetivo que aluda a la menor longitud del pentámetro con respecto al hexámetro: así "*breviore modo*" de *Amores* II 17, 22, o a la desigualdad de los versos que componen el dístico, "*imparibus modis*" (*Ex Ponto* IV 16, 36), el primero referido al pentámetro, en un contexto en que habla de la conveniencia de unirlo al hexámetro (denominado aquí *herous*), y el segundo al dístico, hablando del poeta Capella; de hecho el *modus* es el mismo en los dos versos que componen el dístico, el *modus* dactílico, y se echa de menos un término como *metrum* o *versus*, pero el primero, ya lo hemos dicho, no es empleado por Ovidio y el segundo está reservado para cuestiones del nivel de la composición.

Ya sea el *modus*, ya el *numerus*, ya el *pes*, usados para referirse al dístico o al pentámetro, es calificado con adjetivos que aluden o a la medida menor del pentámetro respecto al hexámetro, o viceversa (así en *Amores* II 17, 22), a la medida desigual y la alternancia entre uno y otro verso (cf. *dispar numerus*, *Ex Ponto* II 5, 1; *impar modus*, *Tristia* II 220; *alternus pes*, *Tristia*), o se nombra el número concreto de pies (*Amores* I 1, 30, "*Musa pero undenos emodulanda pedes*", o *Ex Ponto* III 3, 30, "*adposui senis te duce quinque pedes*"), o se indica que en un verso "falta" un pie²⁴ (*Amores* I 1, 3-4: "*par erat inferior versus; risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem*"), o, finalmente, mediante un

24. Tanto en este pasaje como en el anterior el pentámetro es concebido, erróneamente, como verso formado por cinco pies, resultantes de sumar los dos pies y medio anteriores a la junta y los dos pies y medio restantes.

adjetivo que alude al carácter menos noble o serio del dístico respecto al hexámetro (*exiguus modus*, *Fasti* VI 22, *parvus modus*, *Tristia* II 332, *levior numerus*, *Amores* I 1, 18 y *Tristia* II 331). De aquí se desprende de forma clara la imagen de la elegía como género menor frente a la épica ("*gravis numerus*", *Amores* I 1, 1). Esta reflexión está presente a lo largo de toda la obra ovidiana, que se autodefine como un género estructurado sobre una forma métrica a la que se adapta la temática ligera, como al hexámetro la temática seria (*Amores* I 1, 2 y 28) y, en las obras del exilio, la tristeza.

Es éste un tema importante, las reflexiones de Ovidio sobre la forma métrica de la elegía y sobre la adecuación de la materia al metro, lo cual constituye el ya citado punto de unión entre Ovidio y Horacio²⁵, quien, en su *Ars Poetica* encuadra sus reflexiones métricas en la línea métrico-literaria y, sobre todo, cuando trata de lo *aptum* para cada género²⁶. De hecho vemos este adjetivo empleado en ese sentido en más de una ocasión (*apte iungere* en *Amores* II 17, 21; *apta... verba* en *Tristia* III 7, 10; *numeros... aptos* en *Tristia* IV 10, 25).

Se observa cierta distinción en el uso de *modus*, *numerus* y *pes*, en el sentido de que el primero, además del ritmo en otros ámbitos distintos del métrico, en éste designa (con la concurrencia de los adjetivos pertinentes para cada caso) tanto a la épica como a la elegía como a la lírica (*lyricus modus* en *Heroides* 15, 6 y 26, y en *Fasti* V 386); *numerus*, en cambio, salvo un caso (*Metamorphoseon* XIV 520) es empleado siempre en el campo de la poesía, y además de designar el lenguaje versificado en general, se refiere al hexámetro y al dístico (o al pentámetro en concreto) pero en ninguna ocasión a la lírica.

¿Se debe ver en esto, quizá, una idea, o realidad, de la lírica como género cantado -puesto que *modus* viene del campo musical²⁷- frente a una poesía

25. PARATORE, E., *L'evoluzione della "sphragis"*..., p. 195, señala la influencia de las *Epistulae* y los *Sermones* de Horacio en *Tristia* y *Ex Ponto* en el uso de ciertos *tópoi* de la *sphragis*, y resulta interesante para el tema que nos ocupa el hecho de que Horacio eligiese para sus reflexiones métrico-literarias precisamente la forma de la epístola, pues no hay que olvidar que *Ars Poetica* constituye la tercera composición del libro segundo de las epístolas.

26. Cfr. LUQUE MORENO, J., *Scriptores Latini de re metrica*, vol. 1, *Presentación*, Granada, 1987, pp. 55 ss.

27. Cfr. COCHIA, E., *Numerus e carmen nella antica poesia latina*, *Rivista indo-greco-italica* III (1919), pp. 1-10, especialmente p. 1: I Latini usarono un termine loro proprio, per significare l'armonia musicale. La chiamarono *modus* "modulazione", adattando al nuovo concetto una parola, che aveva in origine il valore generico di "misura".

desprovista de música, como sería la elegía y la épica? En cambio, parece que las *Heroides* fueron compuestas para ser ejecutadas con música en el teatro²⁸.

Finalmente, Ovidio recurre al término *pes* (salvo en *Ars Amatoria* I 112, referido a la danza, o realizando un ictus mecánico) exclusivamente para referirse al dístico *per se* o al dístico frente al hexámetro, todo ello envuelto siempre en la reflexión sobre la adecuación de la materia al metro.

Para acabar con estas referencias, que podríamos llamar analíticas, al género y en especial a la forma métrica, debemos señalar como hecho curioso el que Ovidio utilice poco el término *elegi* y que lo haga como apóstrofe, para dirigirse a su producción poética o señalando su *ethos* o carácter *levis*, *mollis*, adecuado a las *blanditiae* (*Amores* II 1, 21), no apto para el *pondus* (*Ex Ponto* III 4, 85-86; *Fasti* II 125-126) de los temas bélicos propios del pie heroico (*ibidem*), en lo cual coincide con algunos de los contextos citados

No es mediante estos términos el modo más frecuente en que Ovidio se refiere a la poesía, pues, dentro de la tónica habitual entre los poetas²⁹, y como anunciamos al principio, nuestro autor habla sobre todo del *carmen*. Pero antes de comentar su uso nos detendremos en otro término, a medio camino entre el *modus/numerus/pes* y el *carmen*, ampliamente atestiguado en nuestro autor y que, a diferencia de los tres anteriores, sí presenta diferencias de uso entre las obras.

La primera y más evidente diferencia es la frecuencia con que se habla del *versus* en las obras del destierro, especialmente en *Tristia*. Y decimos primera en el sentido de "principal", pues si para un término como *verbum* la diferencia radica en el tono diverso con que se habla de él en dichas obras, aquí se produce el caso contrario: en estas obras Ovidio presta mayor atención a un hecho como el verso. La única obra que destaca entre las anteriores es *Amores*, pero ya nos hemos referido al carácter programático de esta obra que abre la producción de Ovidio y que se abre, a su vez, con la exposición de la elección literaria de su autor. Por eso no es extraño que también a lo largo de toda la obra se encuentren referencias al hecho métrico más abundantemente que en otras.

No obstante, se observa cierta diferencia en el enfoque, o mejor dicho, en el aspecto del *versus* que interesa en cada obra, en el nivel desde el que Ovidio habla de dicha unidad. Y es que como unidad métrica aparece en *Tristia* y *Ex Ponto*, por lo general en el ámbito de la composición, en tanto que en las demás

28. Cfr. CUNNINGHAM, M. P., *The novelty of Ovid's Heroides*, *Classical Philology* 44 (1949), pp. 100-106, trabajo que curiosamente no cita Iodice di Martino.

29. Cf. nota 3.

obras suele ser sinónimo de poesía, en general. Abundan los ejemplos de ambas cuestiones.

En *Amores* Ovidio habla del *versus* desde el punto de vista de la estructura, en el nivel abstracto incluso del esquema métrico, sin entrar en detalles de composición, por eso el término se refiere a su poesía en general, a la forma métrica elegida. Así en *Amores* I 1, 3-4:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere materia conveniente modis.
Par erat inferior versus; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem*

aunque parece hablar de composición se refiere al esquema del dístico. Lo mismo ocurre en *Amores* III 1, 66: "*ergo ades (sc. elegia) et longis versibus adde brevis*", o en *Amores* III 1, 38:

*imparibus tamen es numeris dignata (sc. tragoedia) moveri
in me pugnasti versibus usa meis*

Fuera de estos pasajes, el *versus* se refiere a su poesía en general, sin apreciaciones respecto al esquema o la composición. En las obras del destierro, en cambio, se observa una abierta referencia a la composición del verso, en diversas circunstancias en las que Ovidio demuestra no sólo su preocupación por el aspecto más práctico de la poesía en un momento poco propicio para ella, como él mismo confiesa, sino también su constante reflexión sobre su pasada y presente producción poética, en concordancia con lo cual *versus* se refiere frecuentemente al propio verso en que aparece o a los siguientes, anunciándolos, a versos concretos, por tanto a versos "compuestos".

En el gusto por la autorreferencia se engloban también las alusiones a la ejecución de esos versos y los juicios sobre la moral o el *ethos* de los mismos, en este caso casi siempre referido a la producción anterior o a la presente pero confrontada con la pasada.

Como ejemplo de pasajes alusivos a la composición se pueden citar (además del ya comentado *Ex Ponto* IV 12, 7 y ss. a propósito del modo en que podría componer un verso que contuviera el nombre de su amigo Tuticano) *Ex Ponto* I 5, 13:

*Ut tamen ipse vides, luctor deducere versum,
sed non fit fato mollior ipse meo*

o *Tristia* I 11, 7-8:

Quod facerem versus inter fera murmura ponti,

*Cycladas Aegaeas obstupuisse puto*o *Tristia* II 307:

*Nec tamen est facinus versus evolvere molles;
 Multa licet castae non facienda legant*

este último pasaje a medio camino entre la reflexión sobre la composición de la poesía y los juicios morales que le sugiere su producción literaria. Juicios que se muestran contradictorios, pues a la falta de culpa expresada en este pasaje (y en otros como *Tristia* II 564) parece oponerse la asunción de dicha culpa, procedente de su poesía, que expresa en *Tristia* II 10 "*Acceptum refero versibus esse nocens*", o presenta sus versos actuales como inocentes y libres de cualquier enseñanza nociva (*Tristia* III 1, 4 "*Nullus in hac charta versus amare docet*"), etc.

También emplea Ovidio este término para definir el género (*alterno... versus*, *Tristia* III 1, 11) o para referirse al lenguaje versificado en general (*Tristia* II 10, 26, el famoso "*quod temptabam scribere versus erat*").

Finalmente, interesa destacar un pasaje a través del cual enlazamos con el término *carmen*, por lo que se refiere a la ejecución de los versos. Además de verbos como *legere*, el más usual, encontramos en *Tristia* V 7 la siguiente noticia:

*Carmina quod pleno saltari nostra theatro
 Versibus et plaudi scribis, amice, meis*

la representación teatral de algunos de sus versos, que para Cunningham son los de las epístolas *Heroides*, cuyo carácter dramático ya había sido apuntado en un *accessus* a Ovidio³⁰, testimonio que extrañamente no cita Cunningham.

Ovidio despliega una amplia reflexión sobre su labor poética, especialmente sobre la composición de la poesía, en las obras del destierro, en las que casi cada composición encierra una referencia a la poesía, llevada a cabo mediante el término *carmen* en la mayoría de las ocasiones. A veces las opiniones se refieren a otros poetas, dando lugar así a una serie de pasajes de "crítica literaria" de cierta consideración.

Quizá lo más significativo en el uso de *carmen*, aparte del hecho de que es más frecuente en *Tristia* y *Ex Ponto*, es que en estas obras se refiere con pocas excepciones a su propia poesía, mientras que en el resto de las obras el *carmen* engloba otros hechos. En *Amores*, como ya hemos visto para otros términos, se da

30. Editado entre varios *accessus* a otros poetas por HUYGENS, R., *Accessus ad auctores*, Latomus 1953, pp. 296-311, 460-484, en especial pp. 464-465, donde al referirse a las epístolas (sc. *Heroides*) dice el texto latino: *Sunt quoque tres modi recitandi, exagematicus, dramaticus, ubi persone inducuntur, misticon uel cinamiciticon, ubi introducuntur ** et persona loquitur. iste dragmaticon utitur propter quod neque invocat neque proponit, quod si faceret exagematicon uteretur.*

cierto paralelismo con estas obras, pues expone su elección literaria sirviéndose también de este término (cf. *Amores* I 1, 5). En ese caso, *carmen* significa poesía elegíaca y está inmerso en contextos en que se habla de la materia (*Amores* I 3, 20-21); también hay reflexiones sobre la poesía en general, fuera del ámbito elegíaco, y ello normalmente para referirse al poder de la poesía³¹ -más bien de la música, pues son contextos en los que *carmen* encierra un significado musical- (*Amores* II 1, 25-28); o a la inmortalidad de y por la poesía (*Amores* I 15, 32-33 y 15, 23, respectivamente). El único vínculo explícito del *carmen* con la música, en el nivel de la ejecución es *Amores* III 8, 23-24:

*ille ego Musarum purus Phoebique sacerdos
ad rigidas canto carmen inane fores*

aunque aquí *carmen* está empleado en un pasaje en que Ovidio se presenta rechazado por una joven y recurre a la imagen del amante entonando un *παρακλαυσίθυρον* ante la puerta cerrada de la amante; a ese significado de *carmen*, no al de su propia poesía elegíaca³², la destinada a la publicación (o al menos al conocimiento público y a la inmortalidad) se refiere.

Un tratamiento similar se encuentra en *Ars Amatoria*, pero en esta obra el *carmen* no es ya designación genérica de la poesía sino que se refiere más concretamente a su poesía, o bien en general a su producción poética (*Ars Amatoria* II 274; III 342, 533, 792) o a la propia obra en que aparece (*Ars Amatoria* I 2; es interesante esta denominación de *carmen* y no de *libellus* o *liber*, términos poco empleados por Ovidio). A diferencia de *Amores*, no se constatan pasajes en los que *carmen* esté envuelto por matices de magia, o de poder sobrenatural de la poesía o de la poesía unida a la música. Ni siquiera una alusión a la inmortalidad de o por la poesía, y tan sólo en dos ocasiones aparece junto al *carmen* alguna referencia a sonidos (*Ars Amatoria* II 283) o a música (III 318). Parece, pues, que Ovidio en esta su segunda obra ha dejado atrás uno de los significados de *carmen*, el que lo sitúa en el ámbito de lo religioso y lo mágico, con un sentido casi siempre en musical, y se centra más en la otra vertiente del término, la que lo hace sinónimo de "poesía", sin connotaciones musicales o trascendentales.

31. Cfr. LASCU, N., op. cit., p. 307, quien engloba este tipo de usos de *carmen* en una de las categorías que establece entre los ejemplos de palabras que Ovidio usa con valor etimológico: aquella en la que agrupa palabras a las que el poeta ha reservado un significado raro, poco usual, incluso con cierto sentido religioso.

32. Por más que el *παρακλαυσίθυρον* sea una forma de la elegía como, entre otros, podemos deducir del testimonio de Plauto, *Merc.* 408-409 *occentent ostium:/ impleantur elegeorum meae fores carbonibus* que, aunque no de forma cantada, atestigua el dístico elegíaco en este tipo de poesía.

Por lo que respecta a una obra como *Heroides*, aunque no sea la voz de Ovidio la que oímos, no faltan los pasajes en que el emisario se detiene a recapacitar sobre el metro que está utilizando. El *carmen* se suele referir a la epístola en que aparece, y los pasajes más interesantes desde el punto de vista métrico pertenecen todos a la epístola de Safo a Faón: en el primero, ya comentado, Safo opone formalmente la elegía y la lírica ("*Forsitan et quare mea sint alterna requiras/ carmina, cum lyricis sim magis apta modis*", vv. 5-6), en el segundo los opone temáticamente ("*Flendus amor meus est; elegia flebile carmen;/ non facit ad lacrimas barbibus ulla meas*", vv. 7-8). Ovidio, pues, considera como dos formas o géneros distintos y bien definidos formal y temáticamente la elegía y la lírica, si bien hay testimonios, como el ya comentado de *Ex Ponto* III 4, 46, "*ad laetum carmen vix mea versa lyra est*", en que la *lyra* parece asociarse no sólo a un tema triste sino a un metro distinto del lírico, el de la elegía, en tanto que es Ovidio, poeta elegíaco, el que habla. Por otro lado, pasajes como *Metamorphoseon* XI 50 y ss. "*caput, Hebre, lyramque/ Excipis, et... flebile nescio quid queritur lyra*" apoyan esta imagen del instrumento ligado a la tristeza. El *ethos* de los instrumentos es, sin duda, un tema digno de ser estudiado dentro de la obra ovidiana, y en general en toda la poesía latina.

Carmen puede referirse a cualquier género, así en *Remedia amoris* 181 es el género bucólico, y aparece en uno de los pocos pasajes en que se asocia a la música ("*Pastor inaequalis modulatur harundine carmen*", v. 181) y en *Ibis* (vv. 57, 85, 249, 523) sirve para referirse a la composición misma cuya temática la vincula al género yambográfico, aunque su forma sigue dentro de la elegía.

La obra objetiva de Ovidio, *Metamorphoseon*, la única escrita en hexámetros, a la que pretendió dar el tono que en manos de Virgilio tomó el poema épico, presenta un panorama diverso, y recupera el significado de *carmen* que se había perdido en *Ars Amatoria*, pues en consonancia con el carácter de la obra no caben en ella las expresiones subjetivas, es decir, el sello y la presencia personal del autor. No obstante, la obra comienza con una invocación a los dioses³³ para que den aliento a su empresa y para que sean guías de su "*perpetuum carmen*" (*Metamorphoseon* I 4), que revela la intención del poeta de "hacer de todo el ciclo una especie de epopeya", como señala Bieler, pero, en nuestra opinión, *perpetuum* no se refiere aquí a la unidad que puede conferir la relación cronológica que Ovidio

33. Tampoco se resiste Ovidio a cerrar su gran obra con una especie de *sphragis* en la que deja constancia de su trabajo de poeta y de su orgullo de autor, en el estilo más horaciano de *Carmina* III 30. Cfr. PARATORE, E., *L'evoluzione della "sphragis"*..., pp. 193-195.

establece entre unos episodios y otros, sino a la forma métrica, a la continuidad de los hexámetros que se suceden "sin interrupción"³⁴; frente a la alternancia (ya hemos visto *alternus* referido al pie, al carmen, al verso), a la desigualdad entre los versos que forman el dístico elegíaco, se presenta el hexámetro *κατὰ στίχον*, el metro de la épica, y a juzgar por el tipo de léxico que se encuentra en la obra, ésta pertenece, sin reservas, al género épico³⁵.

Aparte de ésta, en pocas ocasiones Ovidio se refiere a su propia poesía en esta obra, y, cuando lo hace, el *carmen* se haya rodeado o bien por un ambiente musical (*Metamorphoseon* I 518, "*per me concordant carmina nervis*"; V 343 ss: "*illa canenda mihi est; utinam...dicere possim/ carmina digna dea! certe dea carmine digna est*"; X 205-6: "*te lyra pulsa manu: te carmina nostra sonabunt/ flosque novus scripto gemitus imitabere*") o forma parte de la invocación a alguna divinidad, pero sin especificación alguna de tipo "técnico" como la que se ha apuntado para *Metamorphoseon* I, 4.

Así pues, *carmen* en *Metamorphoseon* encierra casi siempre un significado musical, que puede estar, además, acentuado por la presencia de algún instrumento o de verbos como *canere* o *cantare* (cf. *Metamorphoseon* V 118, 340; X 147, 205; XI 5, 317; XII 57) y a veces incluso sirve para designar el canto de las aves, sobre todo de los cisnes (cf. *Metamorphoseon* V 387; X 453; XIV 430). Pero el ámbito en el que Ovidio sitúa al *carmen* en esta obra es el del poder de la música, o de la poesía unida a la música, frecuentemente en el terreno mitológico, centrándose en un significado del término que en esta obra encuentra su máxima expresión, que ya estaba presente en *Amores* y que había desaparecido en *Ars Amatoria*. Los ejemplos son muy numerosos; en *Metamorphoseon* VII, el episodio de Medea: vv. 137-138 "*carmen/ auxiliare canit secretasque advocat artes*", o los versos 251-254:

*quos ubi placavit precibusque et murmure longo
Aeonis effetum proferri corpus ad auras
iussit et in plenos resolutum carmine somnos
exanimi similem stratis porrexit in herbis*

o X 14-17:

34. Quizá en ese mismo sentido deba interpretarse Horacio *Carmina* I 7, 5-6 *Sunt quibus unum opus est intactae Palladis urbem/ carmine perpetuo celebrare* en oposición a *Carmina* I 15, 14-15 *grataque feminis/ imbelli cithara carmina divides*, que podría indicar una composición estrófica o, al menos, no estíquica. El tema del primer *carmen* parece requerir el hexámetro pues estaría cerca de la épica, en cambio el segundo puede referirse a la lírica o a la elegía, más que a la épica, y sería por tanto una composición segmentada, estrófica o en dísticos elegíacos.

35. Para el léxico métrico-prosódico de la épica, véase nota 3.

*perque leves populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adit inamoenaque regna tenentem
umbrarum dominum pulsisque ad carmina nervis*

o los versos 145-147 del mismo libro:

*Ut satis impulsas temptavit pollice chordas
et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
concordare modos, hoc vocem carmine movit*

o X 397-398:

*Seu furor est, habeo quae carmine sanet et herbis,
sive aliquis nocuit, magico lustrabere ritu*

o XI 1:

*Carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vats et saxa sequentia ducit*

o los versos 161-163:

*...calamis agrestibus insonat ille
barbaricoque Midan (aderat nam forte canenti)
carmine delenit*

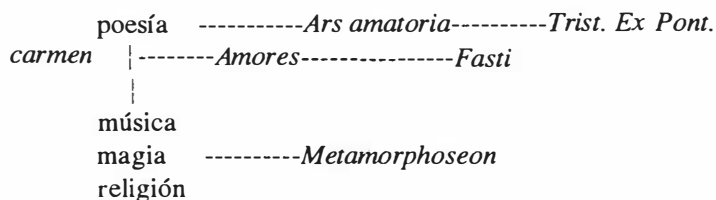
entre otros muchos ejemplos.

En esta especie de "movimiento pendular" de los dos grandes significados de *carmen*, que de la unión en *Amores* habían sido separados, uno hacia *Ars Amatoria* y otro hacia *Metamorphoseon*, se vuelven a unir en *Fasti*, y junto a alusiones a la propia obra (*Fasti* I 17: "*da mihi te placidum, dederis carmina vires*"; 64: "*ecce tibi faustum, Germanice, nuntiat annum/ inque meo primum carmine Ianus adest*"; 709: "*ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram*"; V 377: "*floreat ut toto carmen Nasonis in aevo,/ sparge, precor, donis pectora nostra tuis*"), al género al que pertenece (aludiendo a la alternancia de hexámetro y pentámetro en II 121: "*dum canimus sacras alterno carmine Nonas*", o al número de pies en II 568, donde *carmen* es sinónimo de *versus*: "*nec tamen haec ultra, quam tot de mense supersint/ Luciferi, quot habent carmina nostra pedes*"), es frecuente el *carmen* unido a la música, en un ámbito mágico-religioso en el que se pone de manifiesto su poder de actuar sobre la naturaleza (II 84: "*carmine currentes ille tenebar aquas*"; 116: "*...aequoreas carmine mulcet aquas*"; IV 551-552, 875; VI 141, etc.). Y de nuevo encontramos un ejemplo de παρακαλυσίθυρον en IV 109: "*primus amans carmen vigilatum nocte negata/ dicitur ad clausas concinuisse fores*".

El léxico de *Fasti* recoge bien el doble carácter de la obra: el tema serio, que lo acerca a la épica (y ahí se englobarían los pasajes semejantes a *Metamorpho-*

seon) y la forma elegíaca que permite la presencia de expresiones subjetivas de un tema personal como es el de la propia poesía y que, como vemos, está presente en toda la obra elegíaca de Ovidio³⁶.

En el destierro, Ovidio vuelve a centrarse en un solo significado de *carmen*, el péndulo vuelve a abandonar la posición central, pero esta vez la dirección que toma es la opuesta a *Metamorphoseon*, y si esta obra supone la identificación del *carmen* con una realidad musical, sonora y mágico-religiosa o mitológica (significado que, sin duda, siempre poseyó el término), las obras del destierro recogen la otra rama del significado del término, aquella que lo identifica con la poesía, en sus más variadas manifestaciones, y suponen, así, una especie de contrapeso a *Metamorphoseon*. Es una evolución o movimiento zigzagueante, que compensa unas obras con otras (considerando sólo *Amores*, *Ars Amatoria*, *Metamorphoseon*, *Fasti*, *Tristia* y *Ex Ponto*; no *Heroides*, *Remedia amoris*, *Medicamina faciei feminae* e *Ibis* pues ofrecen pocos ejemplos que no permiten extraer conclusiones de peso) y que se podría plasmar gráficamente del siguiente modo:



Es más, en *Tristia* y *Ex Ponto*, *carmen* se refiere no sólo al hecho poético sino más concretamente, y casi sin excepción, a su producción poética, como hemos dicho. Esta circunstancia la hemos encontrado en otras obras, pero aunque Ovidio sigue hablando del *carmen* desde el mismo punto de vista, ahora le interesan otros aspectos. Estas obras suponen un fuerte giro en la poesía ovidiana, que no deja de sentirse en la autopercepción de su poesía. Además de convertirse ésta en un tema principal de su nueva poesía y además de ese giro hacia la retórica, la falta de inspiración y de frescura, del que hablan algunos, y precisamente por estos dos motivos, lo que antes fluía de forma natural ahora es para Ovidio algo de cuya elaboración es consciente, por eso aflora ante él el proceso de la composición, con

36. Cfr. PARATORE, E., *L'evoluzione della "sphragis"...*, p. 196, sobre la tendencia a acercar el poema heroico al elegíaco que se constata en Ovidio.

todos sus problemas técnicos, la moral de su obra pasada y presente, la actitud crítica hacia su poesía y hacia la de otros, el volcarse, en suma, en su labor creadora como fuente temática. Y en este sentido, la propia frecuencia del término en estas obras es ya, por sí misma, suficientemente reveladora.

En efecto, el enfoque es distinto porque Ovidio reflexiona especialmente sobre la composición, que ahora le resulta una tarea difícil (*Ex Ponto* I 5, 6: "*mihi si quis erat ducendi carminis usus, / deficit estque minor factur inerte situ*"), sobre la *labor limae* (*Tristia* I 7, 39-40: "*quicquid in his igitur vitii rude carmen habebit / Emendaturus, si licuisset, eram*"), sobre determinadas dificultades técnicas (el ya comentado *Ex Ponto* IV 12, 1-17), y un gran número de pasajes.

De las referencias a la composición sólo dos están hechas con el verbo *cano*, *Tristia* III 7, 12 y *Ex Ponto* I 2, 132. Verbos como *scribo*, *facio* o *compono*, que casi no aparecen en las obras anteriores, en éstas son frecuentes, así como substantivos que aluden a la composición concreta de los versos, como *Ex Ponto* IV 13, 3-4:

*Unde salutaris, color hic tibi protinus index
et structura mei carminis esse potest*

Pero lo que más le interesa de la composición es la perfección formal, para la cual es necesaria la ya citada *labor limae*³⁷. de ahí que Ovidio se muestre crítico exigente (al contrario del "critique aimable"³⁸ que señala Peeters³⁹) de su propia obra y que confiese haber quemado algunas composiciones (así en *Tristia* IV 1, 102; 10, 64).

37. Cfr. PEMBERTON, R. E. K., op. cit., p. 530.

38. I 38. Son llamativos los abundantes juicios y opiniones crítico-literarias respecto a muchos poetas, griegos y latinos. Iodice di Martino separa el estudio de las opiniones ovidianas sobre la poesía de sus juicios sobre poetas, aunque a veces ambos se presentan mezclados en un mismo pasaje.

Son muchos los lugares de la obra ovidiana en que aparecen citados poetas (así en *Amores* I 15, 1-42, III 330 ss.; *Ars Amatoria* III 337-338; *Remedia amoris* 370 ss.; *Tristia* II 420 ss.; *Ex Ponto* IV 16, etc.), varias veces en forma de catálogo que responde a una jerarquía establecida con anterioridad a Ovidio, que él sigue fielmente y que, después de él, se verá reflejada incluso en autores como Quintiliano. Cfr. IODICE DI MARTINO, M. G., op. cit., pp. 78 y ss., donde la autora señala una serie de coincidencias entre Ovidio y otros autores anteriores, como Horacio o Propertio, no sólo en juicios sobre poetas determinados y en el orden jerárquico que establece, sino incluso en cuestiones de léxico, demostrando cómo muchos de los términos usados por Ovidio para designar o para calificar a un poeta habían sido ya empleados por Horacio, o por Virgilio. Por lo que respecta a la línea prospectiva, KROENER, H. O., op. cit., p. 195, tras vincular el catálogo ovidiano de poetas griegos con el canon de Aristófanes de Bizancio, afirma "Si comparamos con el catálogo ovidiano la enumeración de los géneros literarios de Quintiliano (*Inst.* X i, 46 ss.), que se remonta igualmente, aunque en forma evolucionada a la erudición alejandrina, quedan de manifiesto notables puntos de contacto".

39. Op. cit. p. 546.

La ejecución de los *carmina* es otro tema que también forma parte de las preocupaciones literarias (o métrico-literarias) de Ovidio en su exilio: nada parece indicar una ejecución cantada ni acompañada de música, tan sólo en el ya comentado *Tristia* IV 10, 50, "*tenuit nostras numerosus Horatius aures, / Dum ferit Ausonia carmina culta lyra*", pero se refiere a la poesía de otro, poesía lírica además, y que, en cualquier caso, creemos que no debe interpretarse en sentido literal, como ya hemos dicho. Sí habla, en cambio, de una ejecución leída: contextos como *Tristia* I 7, 11; II 220 y 275 o *Ex Ponto* I 8, 10; II 5, 9 testimonian una lectura de la que no se especifica más; ahora bien, contextos como *Tristia* IV 10, 57 "*Carmina cum primum populo iuvenalia legi*" o *Ex Ponto* IV 2, 33-34 "*in tenebris numerosos ponere gestus / quodque legas nulli scribere carmen idem est*" testimonian una lectura pública, por tanto en voz alta, una especie de recitación; de hecho, el verbo *recitare* (que salvo en *Heroides* 20, 153 no aparece más que en las obras del destierro) parece ser una forma habitual de ejecución (*Tristia* III 14, 39 "*Nullus in hac terra, recitem si carmina, cuius / Intellecturis auribus utar, adest*", en el mismo sentido IV 1, 89 "*neque cui recitem quisquam est mea carmina nec qui / Auribus accipiat verba latina suis*" o *Ex Ponto* III 5, 39-40 "*ubi aut recitas factum modo carmen amicis / aut exigis ut recitent*"). Esta falta de auditorio lo lleva a reflexionar de nuevo sobre la composición y a preguntarse en *Ex Ponto* I 5, 61 "*Cur ego sollicita poliam mea carmina cura?*". De todos los verbos usados para hablar de la ejecución de la poesía el más insólito es el ya comentado *saltare* de *Tristia* V 7, 25 referido a los versos de *Heroides*.

Son numerosos los temas en los que el *carmen* es el centro de la reflexión, pero ya más apartados aún de la métrica propiamente dicha, como las frecuentes referencias críticas a su poesía anterior, en lo que destaca la atención especial que en *Tristia* presta a *Metamorphoseon* (cf. *Tristia* I 1, 117, ya en la primera composición del exilio, escrita en el viaje hacia Tomi, o I 7, 13 y 22; III 14, 19) o las reflexiones sobre la inocuidad de su poesía (así en *Tristia* II 563; IV 4, 11) o sobre su vida y conducta sin tacha, que nada tienen que ver con su poesía (*Tristia* II 353), su consuelo en la poesía (*Tristia* IV 10, 111).

Al igual que se sirvió de *modus*, *numerus* y *pes* para hablar de la adecuación entre materia y forma métrica, ahora se sirve de *carmen*: *Tristia* III 1, 10 "*Inspice... nihil hic nisi triste videbis, / Carmine temporibus conveniente suis*" y sobre todo V 1, 5 "*Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, / Materiae scripto conveniente suae*".

Hemos visto atestiguado el gusto por la autorreferencia, el convertir en materia poética su propia labor poética en el destierro, en más de una ocasión,

como muestra de ese giro hacia el intimismo, hacia el tema personal y hacia la justificación de su propia obra que, a la vista del Ovidio alegre y frívolo -como lo califican algunos- de las obras de juventud, ha impulsado a algún estudioso a hablar de la metamorfosis de Ovidio⁴⁰. Todos, en general, coinciden en observar un cambio en Ovidio y en su actitud poética, como hemos dicho, cifrado en un giro hacia un mayor intimismo, pero este giro es interpretado en claves distintas y lo que para unos es la palinodia del poeta elegíaco⁴¹, para otros es la refutación de la imagen de Ovidio como poeta ligero, sobre todo atendiendo a *Amores* y *Ars amatoria*, y para otros es el cambio que llevará a la elegía a ser lo que ha continuado siendo durante dos mil años⁴². El propio Ovidio informa de su evolución poética, desde la asunción del dístico para una elegía amorosa (cf. *Amores* I 1, una especie de composición programática o anunciadora de su obra) al giro temático que llenará la misma forma métrica con un contenido que no le fue ajeno en origen (cf. *Tristia* III 1, 1 ss. y 9 ss, entre otros pasajes)⁴³.

Es también punto de acuerdo la variedad temática de la obra ovidiana, pero lo que no se ha puesto de manifiesto es que en ese giro temático, que, a pesar de todo, sigue encuadrando a la obra del exilio en la subjetividad propia del género en ámbito romano, desempeña un papel fundamental el tema poético, en sentido amplio, por lo frecuente (sólo Lechi, *op. cit.*, p. 3, habla de la "insistenza sul motivo della forma metrica", pero para decir que "è funzionalizzata nei *Tristia* ad una *recusatio*"), porque llegan a ser una preocupación del Ovidio exiliado⁴⁴, un tema importante en estos poemas⁴⁵ y, sobre todo, por el tono en que es abordado el tema que, más que de tristeza nos lleva a hablar de seriedad de planteamiento,

40. Cf. SALVATORE, A., *La 'metamorfosi' di Ovidio*, en *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, a cura di I. Gallo e L. Nicastrì, Napoli, 1991, pp. 7-25, habla de vena poética menos fecunda, de un giro hacia la meditación sobre sí mismo, de la búsqueda en la poesía del olvido de las adversidades, pues ella es el alivio de su dolor. En *Ex Pontio* ve Salvatore que el sentido de la metamorfosis es aún más fuerte que en *Tristia*, y señala (p. 24) el hecho de que habla muy a menudo de su precedente producción poética, sobre todo de *Ars Amatoria*.

41. Cf. LECHI, F., *La palinodia del poeta elegiaco: i carmi ovidiani dell'esilio*, Atene e Roma XXIII (1978), pp. 1-22.

42. Cf. BAUZÁ, H., *op. cit.*

43. Cf. LECHI, F., *op. cit.* pp. 1-3.

44. Cf. GALLETIER, E., *Les préoccupations littéraires d'Ovide pendant son exile*, *Revue des Études Anciens*, 1940, pp. 439-437, preocupaciones que Galletier entiende en el sentido de preocupación por la fortuna de sus escritos, no en el sentido de "reflexiones" sobre la literatura en general y la poesía en particular.

45. Cf. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., *op. cit.*, p. 228.

a la que alude sólo Iodice di Martino y sólo ligeramente⁴⁶. Algunos, con juicio más duro, hablan incluso de la ausencia total de un sincero impulso poético que no negamos, pero que quizá sea más bien fruto no sólo de la situación desesperada del autor sino también del gusto por la autorreferencia ya citado.

Creemos que en este tema que toma energía, fuerza y, sobre todo, tono nuevo, radica la originalidad, o mejor dicho, uno de los rasgos definitorios de la poesía del exilio. No faltan estas cuestiones en obras anteriores, pero es aquí donde toma naturaleza de tema poético y no de simple apunte esporádico o nota erudita como ocurriría, por ejemplo, en *Fasti*.

Todo esto hace de Ovidio un autor que debe ser tenido en cuenta en el estudio no sólo de la doctrina métrica antigua, sobre todo en lo concerniente al dístico elegíaco, sino también de cuestiones lingüísticas y filológicas, pues demuestra en su obra, de forma especial en la del exilio, un constante interés por el lenguaje en general y por la composición poética en particular, lo que le hace merecedor de algo más de las seis líneas que su caso ocupa en el trabajo de I. Opelt⁴⁷.

46. *Op. cit.* p. 69. Aunque la autora no lo advierte, los textos que cita son mayoritariamente de *Tristia* y *Ex Ponto*, sobre todo cuando habla (desde la página 72) de cuestiones de composición.

47. *La coscienza linguistica dei romani*, Atene e Roma VI, pp. 21-37, sobre todo teniendo en cuenta que basa sus argumentaciones de forma especial en testimonios de poetas.