

BIBLIOTECA CLÁSICA

OVIDIO

METAMORFOSIS

I-V

GEDOS

# OVIDIO

## METAMORFOSIS

I-V

Introducción, traducción y notas de  
JOSÉ CARLOS FERNÁNDEZ CORTE  
y JOSEFA CANTÓ LLORCA

**GEDOS**



La Biblioteca Clásica Gredos, fundada en 1977 y sin duda una de las más ambiciosas empresas culturales de nuestro país, surgió con el objetivo de poner a disposición de los lectores hispanohablantes el rico legado de la literatura grecolatina, bajo la atenta dirección de Carlos García Gual, para la sección griega, y de José Luis Moralejo y José Javier Iso, para la sección latina. Con 415 títulos publicados, constituye, con diferencia, la más extensa colección de versiones castellanas de autores clásicos.

Publicado originalmente en la BCG con el número 365, este volumen presenta la traducción de los libros I-V de las *Metamorfosis* de Ovidio realizada por José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca (Universidad de Salamanca), quienes son también autores de la introducción general. Tanto la introducción como la traducción han sido revisadas y actualizadas por sus autores para esta edición.

Asesor de la colección: Luis Unceta Gómez.  
La traducción de este volumen ha sido revisada  
por José Román Bravo Díaz.

© de la introducción y la traducción: José Fernández Corte  
y Josefa Cantó Llorca.

© de esta edición: RBA Libros, S.A., 2019.

Avda. Diagonal 189 - 08018 Barcelona.

[www.rbalibros.com](http://www.rbalibros.com)

*Primera edición en la Biblioteca Clásica Gredos: 2008.*

*Primera edición en este formato: octubre de 2019.*

RBA • GREDOS

REF.: GEBO441  
ISBN: 978-84-249-3738-6

Realización de la versión digital: El Taller del Llibre, S. L.

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).  
Todos los derechos reservados.

# PREFACIO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Las introducciones van al fondo permanente y estable de la obra que introducen; los prefacios son coyunturales y tratan más bien de las nuevas circunstancias en las que el libro aparece. La primera edición de *Metamorfosis I-V*, publicada en 2008, a la que siguió en 2012 *Metamorfosis VI-X*, iba precedida de una introducción de más doscientas páginas, y acompañada de un número considerable de notas. La actual quiere dar noticia de que hemos completado el tercer tomo de la traducción de *Metamorfosis XI-XV*, con las correspondientes notas, con lo que por primera vez la introducción la hacemos a la traducción completa.

Suponiendo que la introducción de 2008 tuviera las características de estabilidad y esencialidad que Derrida les reconoce, ello no nos permite ignorar que en el curso de esta decena de años han continuado, con la profusión que cabe imaginar, los trabajos sobre Ovidio. Recoger su impacto e incorporarlos no entra en el propósito de los autores, que han tomado la arriesgada decisión de volver a someter su introducción de 2008, valga lo que valiere, al juicio del lector, con la esperanza, no de que resista al paso

del tiempo, pero sí al menos de que su lectura no resulte irremediabilmente anacrónica.

Lo que sí estaba a nuestro alcance, por fidelidad a la tradición académica de la que formamos parte, es dar cumplida cuenta en la bibliografía general de las obras aparecidas entre 2008 y 2019, de manera que en ese apartado esta nueva edición está razonablemente completa.

Ovidio, que siempre practicó la reescritura de su obra desde la segunda edición de los *Amores*, adquirió en el exilio, entre otras cosas, la perspectiva de una obra (casi) completa, que le proporcionaba una atalaya privilegiada para la reflexión. La aparición de muchas e importantes obras sobre el poeta y su exilio en los últimos diez años nos sugirió la idea de añadir en el capítulo primero un suplemento sobre este tema, en consonancia con el hecho de que el poeta practicó continuamente la reescritura y la reflexión sobre su obra anterior, tratando de imponerle al lector una recepción de la misma.

Conforme a este designio, nuestro lector encontrará en esta segunda edición, y en lugares diferentes, unas cuantas adiciones o suplementos. El que trata sobre lo maravilloso en las *Metamorfosis*, en el capítulo 7, además del ya mencionado sobre el poeta en el exilio, en el capítulo 1, pueden ser considerados como dos pequeños ensayos; a ellos hay que sumarles unas breves adiciones que figuran en el capítulo 8, consagrado a la recepción de la obra, y una ampliación selectiva de algunas notas que aparece en el capítulo 9.

El ensayo que versa sobre lo maravilloso responde a preocupaciones de los autores desde hace largo tiempo y ha sido desarrollado en distintas formas durante varios años<sup>1</sup>; el del exilio ha sido estimulado por la bibliografía reciente; y la selección titulada «Notas a las notas», ha sido

guiada por nuestra experiencia durante la traducción y el comentario de los libros XI-XV. El suplemento, que no es un ensayo, sobre la tradición ovidiana viene a insistir en su carácter abierto, siempre incompleto, orgánicamente incapaz, en sentido aristotélico, de dar sentido a lo multiforme. Hay en las *Metamorfosis* una tentación a convertirse en catálogo; pues eso es lo que cabe esperar de la tradición ovidiana, obras más o menos inspiradas por Ovidio, profundamente ovidianas o sólo vagamente, obras que miran al poeta o que, con el pretexto de su obra, están profundamente inmersas en las diferentes épocas de la historia.

# INTRODUCCIÓN

## 1. LA CARRERA LITERARIA DE OVIDIO

### 1.1. *Amor, elegía, carrera literaria*

Sabemos que el amor es para muchos el tema principal de las *Metamorfosis*<sup>2</sup>. También es cierto que, en la época augústea, el amor ha encontrado en la elegía su manifestación genérica más adecuada. Un tema repartido en dos géneros, pues las *Metamorfosis*, sea cual sea su género, van más allá del elegíaco. ¿Podríamos afirmar que toda la producción literaria de Ovidio anterior a las *Metamorfosis* ha transcurrido bajo el manto protector del amor y la elegía? Sí, con algunas precisiones. *Medea*, obra indudablemente amorosa, sin embargo fue objeto de una tragedia, siguiendo la tradición. Por otra parte, los *Fastos*, en metro elegíaco, no tratan básicamente, aunque sí en muchos pasajes, del amor. Este posible desajuste entre un

tema y su tratamiento en un determinado género literario quizás puede explicarse mucho mejor si establecemos una nueva distinción. ¿Es lo mismo la producción literaria de Ovidio, tal como podríamos interpretarla siguiendo una concepción moderna de la historia literaria, en relación con su época y su cultura, que la «poética del ascenso genérico» de Ovidio? Para responder adecuadamente a la primera cuestión haría falta partir de una mínima base objetiva de tipo positivista que atendiera a las fechas de producción, pero se advierte enseguida la imposibilidad de hacerlo, porque el propio Ovidio se nos ha adelantado ya en ese terreno, practicando constantemente la reescritura<sup>3</sup> de sus obras después de terminarlas. Entramos, pues, de lleno en la segunda cuestión: la existencia de distintas versiones o añadidos a las obras de Ovidio que reinterpretan y construyen una trayectoria literaria a propósito de la cual el autor ejerce de estudioso de sí mismo.

## 1.2. *La poética del ascenso genérico*

En la tarea de establecer ordenadamente una datación de la producción literaria de Ovidio<sup>4</sup>, nos encontramos con varios problemas. El primero es la datación de la primera y de la segunda edición de *Amores*, en cinco y tres libros respectivamente<sup>5</sup>. Se puede conjeturar que en torno a la segunda edición ya habían sido escritos las *Heroidas* y los dos primeros libros del *Ars Amandi*, así como la tragedia *Medea*<sup>6</sup>. Pero esos datos los obtenemos del propio Ovidio, como resultado de su reescritura y remodelación no sólo de lo que había sido su primera obra, sino también de su carrera literaria<sup>7</sup>. En efecto, al tiempo que modificó sus concepciones del género elegíaco en *Amores*, como

prueban las numerosas elegías metaliterarias que escribe para esta obra en lugares significativos de la misma<sup>8</sup>, Ovidio también echa un vistazo al resto de su producción. Y la concibe según el modelo de poética del ascenso genérico que había instaurado Virgilio. Esto quiere decir que Ovidio, como producto más maduro de la fecunda época literaria augústea, no sólo tiene ante sí numerosos géneros literarios latinos, con sus reglas, sino también un modelo de conexión entre ellos constituido por carreras literarias de sentido ascensional —de géneros menores a mayores, de menos públicos a más públicos— que han construido los poetas más importantes: Virgilio, Horacio, Propercio<sup>9</sup>. Entre el género individual y el sistema literario en su conjunto actúa, como una especie de mediación, la carrera literaria del escritor individual con su poética del ascenso genérico<sup>10</sup>. Por esa razón, cuando Ovidio reescribe los *Amores*, reescribe también, gracias a la disposición estratégica de determinados poemas, su propia carrera. Como Virgilio desde las *Bucólicas* hasta las *Geórgicas*, ha pasado de la elegía amorosa a una obra didáctica como el *Ars Amandi*, que, sin abandonar el metro de la elegía, tiene, sin embargo, mayores pretensiones; aparte de esto, apunta que ya no permanecerá demasiado tiempo dentro de este género poco ambicioso: se siente llamado a cosas más grandes: *Am.* III 1.

Como se ha dicho, éstas son profecías realizadas después de que hayan sucedido los hechos<sup>11</sup>. Pero nos ilustran sobre un problema de no pequeña entidad. No podemos establecer la evolución literaria de Ovidio con claridad y objetividad basándonos en una datación de su obra, porque ya se ha encargado de hacerlo él mismo. Como dice S. Hinds<sup>12</sup>: «Ovidio, en sus escritos, desde los *Amores* hasta las *Epístolas desde el Ponto*, nunca deja de

estar interesado por cuestiones de pura forma literaria». Por esa razón, las cuestiones sobre la definición de los géneros en que escribe<sup>13</sup>, la evolución desde unos hasta otros, la acomodación de nuevo material dentro del género antiguo o la interpretación del sentido de su carrera son objeto de escritura y reescritura en numerosas ocasiones. En su análisis del prefacio programático de *Fastos* II 1-8, en el que contrasta la elegía de los *Fastos* con la de la poesía erótica, su interrogación última *ecquis ad haec illinc crederet esse viam*, «¿Quién podría creer que había un camino desde allí hasta aquí?», plantea el mismo tema de la evolución literaria desde un tipo de elegía ligera hasta otro más grave que encontramos en los manuales de literatura o en el presente capítulo. Ello quiere decir que estamos transitando por sus mismos pasos, por lo que es muy fácil que nos esté imponiendo su propia manera de contemplar su carrera.

Sobre esa base, cuando llegamos al segundo enigma cronológico, ya nos coge preparados. No sabemos cuándo comenzó a escribir las *Metamorfosis* —según algunos, antes que los *Fastos*—, pero hay una coincidencia casi general en que las dos obras fueron compuestas prácticamente al mismo tiempo<sup>14</sup> y que una versión de ellas estaba acabada hacia el año 8 d. C., la fecha del exilio de Ovidio<sup>15</sup>. Sin embargo, en los *Fastos* aparecen afirmaciones claras que demuestran que el poeta reescribió algunas partes de su obra al mismo tiempo que estaba componiendo las *Tristes*. De esta manera, las fases segunda y tercera de la carrera de Ovidio<sup>16</sup>, obras mayores antes del exilio, elegía triste después de él, son también simultáneas, por lo que no sabemos hasta qué punto pensamientos y concepciones literarias de esta última época se deslizaron en la obra anterior para redondear la idea que Ovidio

quería darnos de su evolución. Las circunstancias biográficas pueden también propiciar mezclas literarias: el poeta nos advierte que, escribiendo los *Fastos*, está a punto de dejarse llevar por la tristeza de las *Tristes*<sup>17</sup>. ¿Alguien se atrevería a distinguir entre historia literaria objetiva e historia literaria inmanente, es decir, tal como la ve el propio autor? Ovidio reescribe su propia historia literaria y es un autor muy poderoso, muy capaz de cambiar el sentido de textos anteriores.

Una tercera circunstancia biográfica preñada de consecuencias es la simultaneidad con la que Ovidio escribe las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Pocas obras han recibido tanta atención en la última década como los *Fastos* y en pocas se ha renovado tan profundamente la valoración de Ovidio tanto desde el ángulo literario como desde el de los estudios culturales<sup>18</sup>. Podemos decir que los *Fastos* son la culminación del calimaqueísmo en Ovidio y en Roma, que al mismo tiempo es su obra más augústea y más romana, y que en ella se plantea, con mayor agudeza que en casi ninguna otra parte de su producción, la cuestión de los límites de los géneros y del ascenso genérico<sup>19</sup>. Pero, sobre todo, no hay ninguna otra obra ovidiana que invite tanto a una comparación con las *Metamorfosis*. En sus últimos libros, desde que comienza el viaje de Eneas hacia Italia, empiezan a aparecer los temas italianos y romanos, mientras que en los *Fastos*, al tratar de las fiestas del calendario romano, no hace otra cosa sino explicar los orígenes de los actuales rituales religiosos al referirse a la narración (*aítia*) asociada a ellos. Eneas, Rómulo, Numa, César, Augusto, son personajes presentes en ambas obras, lo que invita a una inmediata sinopsis. A su vez, narraciones como el rapto de Prosérpina por Plutón ocupan un lugar tan relevante en una y otra obra que han

provocado desde hace mucho tiempo el interés por compararlas. No podemos dejar de citar, a este respecto, la pionera obra de Heinze, que sobre la base de la confrontación entre ambos relatos pretendió establecer las diferencias indelebles entre épica (las *Metamorfosis*) y elegía (los *Fastos*)<sup>20</sup>.

De Heinze procede entre otras la obra de Otis<sup>21</sup>, que considera las *Metamorfosis* fallidas porque su autor, de temperamento elegíaco, aunque también dotado para el dramatismo y lo narrativo, no supo estar a la altura de los grandes temas que requería la épica heroica de tipo augústeo inaugurada por Virgilio. Hinds ha terciado en la disputa con una importante contribución que sienta las bases para una concepción posestructuralista del género. Ni las *Metamorfosis* ni los *Fastos* son prototipos (si se puede hablar así) de los géneros elegíaco y épico: «Los *Fastos*... son un tipo de elegía más bien épica; de la misma manera que a veces, incluso con mayores complicaciones, las *Metamorfosis* son un tipo de épica más bien elegíaca»<sup>22</sup>. Para alcanzar esa conclusión, Hinds, siguiendo las huellas de Heinze, comparó los dos raptos de Prosérpina en *Metamorfosis* y *Fastos*. Apuntó que en algunas partes Ovidio parece estar invitándonos a cotejar los dos relatos para que podamos observar su virtuosismo y su gusto por la variación al contar la misma historia en dos géneros diferentes. Una cuestión biográfica, la simultaneidad de la composición, se proyecta claramente sobre el ámbito literario: Ovidio pretende fundar dos géneros distintos y, en uno de ellos, los *Fastos*, se plantea explícitamente la evolución desde las fases anteriores e inferiores de su carrera hasta los géneros que él considera mayores. Reescritura, concepto de género metatextualmente discutido y poética del ascenso genérico aparecen

envueltos en la simultaneidad de composición de *Metamorfosis* y *Fastos*. De nuevo parecemos incapaces de decir acerca del propio Ovidio y su personaje literario<sup>23</sup> algo que no haya dicho él mismo.

A este respecto habría que añadir una palabra más sobre las *Tristes*. En esta obra, ya en el exilio, Ovidio, aparte de fundar la distinción entre una elegía alegre y una triste<sup>24</sup> y de añadir y remodelar los *Fastos*<sup>25</sup>, también es el autor de dos composiciones verdaderamente originales en el panorama literario que habíamos conocido hasta la fecha. En *Tristes* IV 10 pasa revista a toda su carrera literaria, ocupando, como hemos dicho, el terreno de los críticos<sup>26</sup>. Se pueden señalar numerosos antecedentes en Horacio y en el propio Ovidio, pero, por la amplitud de sus perspectivas, la obra resulta verdaderamente original. Y más todavía, en ese sentido, lo es *Tristes* II, dedicada a Augusto. La epístola a Augusto tenía un precedente autorizado en Horacio<sup>27</sup> y los discursos de apología abundan en toda la literatura antigua. Pero esta obra es, sobre todo, una apología de una obra anterior, el *Ars Amandi*, un auténtico tratado de cómo se puede leer la literatura y los equívocos que toda lectura suscita<sup>28</sup>, y más que nada, un asombroso *tour de force* en el que Ovidio se propone, con brillantes y paradójicos resultados, leer toda la literatura canónica como literatura amorosa: el mundo de las letras *sub specie amoris*. Cuando, como en el actual capítulo, nos proponemos estudiar las contribuciones de Ovidio al género elegíaco y al amor, tenemos que reconocer que el autor, con una capacidad asombrosa para reinterpretarse a sí mismo, ya había sabido distinguir entre un tema y sus tratamientos en los diversos géneros literarios, anticipando que el amor también tenía cabida en la épica (*Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*). En consecuencia, poco

debe extrañarnos la presencia destacada del amor como tema en las *Metamorfosis*, y menos todavía que el autor se complazca en fundar sutiles semejanzas y diferencias con el amor elegíaco.

### 1.3. *Reescritura, retórica y poética*

Tarrant<sup>29</sup> introduce un nuevo enfoque: «Para Ovidio la historia literaria es una especie de retórica, una manera de mostrar cómo una cosa puede aparecer según la perspectiva adoptada o el efecto deseado». Quizás no sea muy afortunado volver a hablar de retórica a propósito de Ovidio, pero está claro que con ello Tarrant pretende referirse al cambio, la fluidez o la variedad de perspectivas con los que el de Sulmona enfocó su carrera, según hemos visto en el apartado anterior. Al principio se presentaba únicamente como elegíaco, contentándose con ser el Virgilio de la elegía, teniendo a Virgilio como norma; luego, como alguien que ya puede rivalizar con él —tiene tres obras mayores que se salen del esquema de la elegía: *Fastos* (didáctica seria, elegía seria), *Metamorfosis* (épica) y *Medea* (tragedia)—; finalmente, en las *Tristes*, con su elegía seria como contrapartida de la alegre, ya es más que nadie, más que los elegíacos, más que Virgilio. De esta manera, la norma virgiliana de la poética del ascenso genérico es cambiada y reinterpretada varias veces según las necesidades de la causa, lo que justifica el uso del término *retórica*.

Esta preferencia por la reescritura y la redefinición, con la cierta inestabilidad que comportan, son rasgos fundamentales en la actividad literaria de Ovidio. Se puede interpretar como retórica su capacidad para revestirse de

diferentes *personae poeticae*<sup>30</sup>, de diferentes personajes, en las *Heroidas*, y para argumentar en los dos sentidos de una causa, primero a favor de la mujer que emite una carta y más tarde a favor del hombre que replica a la abandonada; también dedica a los hombres dos libros en el *Ars Amandi*, y completa más tarde un tercero, destinado esta vez a las mujeres. Tras escribir a favor del amor (*Ars*), proporciona los remedios contra él (*Remedia amoris*) en un tratado que es su antítesis. Pero no debemos confundir la «retórica» de Ovidio con la que se practicaba en las escuelas de declamación contemporáneas, y, sobre todo, no la identifiquemos con la oralidad. Conservemos de ella el relativismo y la fluidez con que un tema tiende a adaptarse en Ovidio a su situación de enunciación, que, tratándose de obras escritas, suele ser fingida. En ese sentido la retórica no es diferente de la poética. Los estudiosos de la argumentación tienen buen cuidado en saber cuáles son las palabras y los términos exactos en que se plantea cada debate para rebatirlos posteriormente. Los escritores, y especialmente Ovidio, imbuidos de poética, conocen el estatuto narratológico de cada enunciado: si son palabras del personaje o del narrador, si la acción va a ser desarrollada con amplitud o de manera resumida, si los contextos son cómicos o trágicos, ridículos o serios. De esta forma, la intertextualidad —la manera en que varía el sentido de una misma frase según el tipo de enunciado en que se encuentre— constituye una de las razones de ser de la reescritura ovidiana. Un escritor conoce siempre el contexto y el origen de cada frase que utiliza<sup>31</sup>.

La extraordinaria memoria narrativa de Ovidio se explica bien desde la intertextualidad posmoderna. Por esa razón, cuando se señala su carácter retórico o se afirma su posición epigonal, desde la que tiene que limitarse a

deformar lo que han dicho los más grandes, se añade enseguida<sup>32</sup> que la literatura, en general, se encuentra siempre en la posición ovidiana. Todo ha sido dicho (*omnia iam vulgata*, en palabras de Virgilio), y el que viene detrás está condenado a aceptar la reescritura como el modo propio de la literatura. Si atribuimos este pensamiento a la posmodernidad, no hay duda de que desde ella se entiende muy bien la estética ovidiana. Su consideración de la historia literaria anterior, de los géneros y de las tradiciones tanto griegos como latinos, tiende a la exhaustividad, al agotamiento de posibilidades, a la exposición de algo desde un punto de vista y el opuesto, con lo que estamos de nuevo en la retórica y en la reescritura. Ovidio tiene tendencia a relativizar lo que se dice valorándolo según la posición desde la que se dice, con lo que la apertura (según los distintos *voes* o *personae* narrativas) puede ser inmensa<sup>33</sup>. En fin, esta tendencia al catálogo, a rellenar la biblioteca, también puede venir de su época (no sólo el enciclopedismo como rasgo de la cultura augústea o el eclecticismo artístico<sup>34</sup> o los diversos discursos, acopios y sistematizaciones del saber cronológico, religioso o histórico-geográfico, sino que incluso puede seguir el modelo político de Augusto y su tendencia a acumular cargos)<sup>35</sup>.

Así, la reescritura no puede considerarse un rasgo retórico que después se aplicaría a la poética y a los distintos materiales y géneros: sería una *contradictio in terminis* destacar el dominio de un arte oral en una época en que la enorme acumulación del saber se realiza gracias al desarrollo y expansión de la escritura, como prueba, entre otras cosas, la fundación de bibliotecas que tiene lugar en el periodo augústeo.

## 1.4. *Intratextualidad y reflexividad*<sup>36</sup>

Hay muchas clases de repetición y de imitación de uno mismo y de los demás, tantas que Genette ha convertido en una retórica su recorrido por las relaciones intertextuales entre múltiples obras<sup>37</sup>. Hay en Ovidio una obra propia muy extensa que trata de amor y de mitología, o del amor en la mitología, y en ella los mismos casos han sido sometidos a desarrollos de variada extensión, cumpliendo en la trama funciones diferentes, adaptadas en muchas ocasiones al género de que se trataba<sup>38</sup>. Ovidio era narratólogo al tiempo que intertextualista, un buen tramador de argumentos que prestaba gran atención a la historia que contaba y un consciente artista de la variación y la práctica genéricas. Debido a ello es también un metatextualista, que convierte su práctica en base de una reflexión en la mayor parte de los casos irónica y humorística, por lo que conecta muy directamente con estéticas actuales.

A lo largo de su carrera, el autor exhibió muchas veces el juego con sus propios textos y con los textos de otros: intratextualidad e intertextualidad. Las *Metamorfosis*, tal como están organizadas, tienen mucho de enciclopedia mitológica, por lo que esa tendencia a la repetición que se observa en cualquier manual de mitología continúa tendencias profundas de la obra ovidiana en su conjunto: otras versiones de la misma historia en distintos géneros (Dédalo e Ícaro, Céfalo y Procris, etc.); otras variaciones sobre el tipo dentro del mismo género (mujer abandonada en las *Heroidas*); múltiples conexiones estilísticas entre personajes y situaciones parecidas; autoconciencia no sólo del autor, sino de los personajes, que siempre comparten tareas con su autor, etc. El juego con la repetición de textos propios que se practica en la intratextualidad se aplica así

a dos clases de objetos: a toda la carrera poética de Ovidio y a las *Metamorfosis* como género enciclopédico; dentro de esta obra vemos cómo la poética del ascenso genérico halla una curiosa aplicación en la alternancia con la que se suceden, en inteligente variación, historias de distintos tonos y alturas poéticas. En relación con ello, como un paso más en la representación de las opciones poéticas, también la metatextualidad (que se ocupa de establecer diferencias entre géneros) se puede seguir en su obra mayor.

Pongamos un ejemplo de semejanza tipológica y variación. La historia de Tereo, Procne y Filomela, en el libro VI, anticipa muchas cosas de la de Medea; Medea, a comienzos de VII, anticipa muchos rasgos de Escila, a comienzos de VIII. Las semejanzas tipológicas entre las tres tienen que acomodarse a su contigüidad en el libro. Ésta viene muy débilmente motivada por el carácter de la trama, de modo que el juego de los parecidos y contrastes ha sido preparado por el autor de manera similar a como procedía en las *Heroidas*, cuidando de no repetir rasgos o desarrollos que la semejanza de situaciones propiciaba, o convirtiendo la repetición verbal en objeto de reflexión metatextual, como veremos más adelante. Sin embargo, que se hallen en distintos géneros —que Medea se plasme en una *Heroida*, en una tragedia y, sobre todo, en un relato épico— influye en el tipo de variaciones que experimentará. Medea es en las *Metamorfosis* mucho más maravillosa que trágica, acentuando un carácter que sólo implícitamente estaba en su trasfondo épico<sup>39</sup>. Aquí lo paradigmático (mismos tipos de mujer) se somete a lo sintagmático —necesidades no de la *histoire* sino del *récit* de Ovidio—, y ello determina en parte la notable variación genérica que experimentamos dentro de las *Metamorfosis*. De ahí que, como veremos en otro capítulo, el libro no sea solamente

una sucesión de metamorfosis de seres, sino también de recursos y de géneros literarios que también mudan de forma.

El lector no es el único en apercibirse de la semejanza de las distintas figuras, sino también los personajes mismos. A propósito de Hipsípila, *Heroidas* VI, apuntamos la «medeización» de Hipsípila: *Medeae Medea forem*, «sería una Medea para Medea». Según S. Hinds<sup>40</sup>, «la invitación programática a leer una como palimpsesto de la otra difícilmente podría estar más clara». Cuando los héroes y heroínas toman por modelo de comportamiento y actuación a sus rivales («sería una Medea para Medea») se dan otras tantas lecciones de imitación reflexiva y de construcción de argumentos tanto a nivel de personaje como a nivel de autor que, por otro lado, no son privativas de Ovidio. En la segunda parte de la *Eneida*, las mismas tareas que aguardan al autor Virgilio se presentan ante muchos personajes del mundo narrado. En la guerra del Lacio, los personajes rivalizan sobre quién desempeñará el papel de Aquiles: Sibila se lo atribuye a Turno, Turno se reserva para sí y para sus rútilos el papel de los griegos, vencedores en la anterior contienda, por lo que los personajes de ficción se proponen seguir en la diégesis modelos de actuación ficticios que estaban también ante el autor en la obra que él se proponía imitar. Uno imita en la ficción, otro en la historia de la literatura, pero el personaje es trasunto de las opciones del autor: de ahí la reflexividad y autoconciencia.

Otras veces los personajes ficticios se planteaban preguntas que también se hacían los escoliastas y comentaristas que formaban parte de la investigación literaria que rodeaba el acto de producción de la obra. ¿Cuántas Escilas había? O, si había dos, ¿procedían una de

otra?<sup>41</sup> Las diversas opciones con respecto a lo que conocemos o los supuestos errores en materia geográfica o mitológica no cabe atribuirlos a autores ignorantes, sino, por el contrario, a autores sobreinformados que convierten a sus personajes en trasuntos de eruditos. Personajes, autores y textos están ahora en connivencia para aludir e incorporarse unos a otros. Los textos no son estancos sino que están recíprocamente relacionados con toda intención. Podríamos hablar de supertextos o de variantes de autor de una misma historia y un mismo texto a lo largo de su obra. La intratextualidad está siempre presente en Ovidio. Cualquier situación parecida (historia) puede provocar textos parecidos<sup>42</sup>. A su vez, cualquier situación puede ser el blanco de una alusión o ser mencionada como *exemplum* en vez de dar lugar a un texto desarrollado. Y lo que hace con los propios textos Ovidio lo realiza también con los ajenos: intertextualidad. En conclusión, la reescritura implica una aguda conciencia de los textos que se escriben (sean propios o ajenos), de las historias que se narran y sus características técnicas, de los géneros en los que se está (lo mismo en otro género, lo distinto en el mismo tipo). Pero no se queda en eso: los mecanismos de la intertextualidad y la intratextualidad exhiben personajes que se plantean cuestiones a la manera de un autor, por lo que la función de éste se refleja (reflexividad), objetiviza y dramatiza en sus criaturas. Desdoblamiento irónico, por asociar al lector culto a las tareas creativas, que está muy en consonancia con nuestra sensibilidad contemporánea ante el arte cuando ésta se propone integrar en su obra la relación con las referencias artísticas que la inspiraron.

### 1.4.1. Desde el exilio

El exilio de Ovidio, con nuestra actual sensibilidad para desplazados y refugiados, proporciona un punto de apoyo poderoso para una reconsideración total de su obra. Ovidio ha sido comparado con frecuencia con Cicerón, porque este escribió también cartas desde el exilio<sup>43</sup>. A ello hay que añadirle que Cicerón, al final de su vida, en los prólogos a las obras filosóficas y en las *Filípicas* hace numerosos comentarios e interpretaciones acerca su vida política y de su carrera literaria, por lo que se coloca en la perspectiva del que contempla su obra como algo terminado<sup>44</sup>. Algo así acontece con la obra ovidiana del exilio.

El exilio es un contexto poderoso. Si añadimos el dato positivo de que, al menos en su primera parte, Ovidio estuvo dedicado a la reescritura y reedición de alguna de sus obras<sup>45</sup>, y le sumamos la conocida capacidad del autor para alumbrar nuevos sentidos a través de la diferencia con versiones míticas (téngase en cuenta que en las *Metamorfosis* operaba ya con la similitud de muchas historias entre sí y en ellas inscribía las diferencias), entonces no debe extrañarnos que en su poesía elegíaca última Ovidio creara el mito del poeta en el exilio sobre la base de muchas otras figuras míticas de *Amores*, *Heroidas* y *Metamorfosis*. Así se abre un proceso de remitificación o de resignificación aplicado en este caso a la propia persona del poeta, con el añadido de que su obra anterior al exilio está llena de historias de extrañamiento y expulsión de la propia tierra y de la propia cultura, con infinidad de viajeros, expulsados, exiliados, etc. Cuando cae sobre él «el rayo de la expulsión» Ovidio es enviado a un territorio real similar al de su propia psicología creativa<sup>46</sup>.

A este respecto, podríamos añadir un principio de lectura bien conocido: cuando un autor se convierte en lector de sí mismo, ya se trata de un lector más, no de un receptor con privilegios. Todo lector es un lector interesado. Por tanto el poeta en el exilio no actúa a la manera de un profesor o un hermeneuta cualquiera, interesados en la correcta lectura de su obra, sino a la manera de un literato. En la segunda de las *Tristes*, cuando produce una lectura de su obra anterior, está creando una obra literaria autobiográfica en la que reivindica para el autor unos privilegios que lo distingan de su persona civil, sin sentirse obligado a las mismas normas que rigen para ésta:

*crede mihi, distant mores a carmine nostro  
(vita verecunda est, Musa iocosa mea). (Tristia II 353-54)*

«Créeme, mis costumbres son distintas de mi poesía  
(mi vida es honesta, mi musa divertida «(Ovidio, *Tristes, Pónticas*,  
Madrid, 1992, trad. de José González Vázquez)

Esta afirmación, que actúa a su favor para desligar su vida real de las historias amorosas supuestamente autobiográficas que narra como literato, sin embargo, se vuelve en su contra cuando constatamos que sus cartas desde el exilio, cartas reales, tuvieron tan poco efecto como las cartas literarias de sus *Heroidas*, pues no fueron atendidas por los sucesivos emperadores<sup>47</sup>.

Hay en la escritura de Ovidio una cierta imposibilidad de desligar la realidad de su imaginación literaria. Pongamos un ejemplo. En una de sus características maneras de reabrir lo que aparentemente estaba cerrado, el autor trata en *Tristes* I 7 11-30 acerca del libro (en su sentido

material) de las *Metamorfosis* y de su intento de arrojarlo al fuego, junto con otras de sus propiedades. La razón para esta drástica decisión (aparte de que ya los biógrafos de Virgilio decían lo mismo de la *Eneida*, —nunca hay que desdeñar en Ovidio la referencia intertextual—) era que, o bien odiaba a las musas por haber sido la causa de su destierro o porque su obra carecía de la última mano y todavía estaba basta y sin pulir: incidentalmente, dada su costumbre de reescribir, nada tiene en Ovidio la última mano. Pero, además, de manera parentética, casi indirectamente nos deja saber que, además del ejemplar que arrojaba al fuego, cree que subsistían aún otros ejemplares (*Tristes* I 7. 24). Esta información y el modo de darla nos hace preguntarnos si todos los gestos de renuncia de Ovidio siguen el mismo patrón y si es posible realizar un modo de lectura literal de un poeta que, como ha dicho (*Tristes* II 353-354), pretende aplicar a su carrera como poeta la distinción entre su persona civil y el personaje literario. La constante costumbre de reescribir y de reinterpretar el mito y de utilizarlo como paradigma para todas las situaciones de la vida exige lectores muy complejos, capaces de distinguir la realidad de la ficción. Sin embargo en el exilio pretende volver a una inocencia literal, anterior al trabajo textual, en la que la literatura, simplemente, se limitaría a imitar la realidad<sup>48</sup>.

En un hermoso poema en el que compara su viaje a través del Mediterráneo con los viajes de Ulises (*Tristes* I 5. 57-84), realizando ingeniosos paralelismos y contrastes entre el caudillo itacense y su propio caso, concluye afirmando que «la mayor parte de sus penalidades son ficticias, mientras que en mis desgracias no hay leyenda alguna». (*Tristes* I V 79-80, trad. de González Vázquez) Esta verdad indudable, sin embargo, no lo libra del castigo que

sufren los autores que acostumbran a los lectores a gozar con las ficciones. Admiramos tanto su ingenio al confrontarse con Ulises que cuando llegamos a la conclusión, verdaderamente imaginativa, de que la realidad de su exilio supera a la ficción del de Odiseo, su carácter de verdad no la pone a un nivel diferente del ingenioso ejercicio de comparación con la fábula homérica.

En resumen, Ovidio está creando continuamente a través de versiones sucesivas de hechos reales o ficticios, como los mitológicos, más o menos conocidos. Se hace fuerte en la variedad de lecturas (interpretaciones) y de hechos legendarios (valga el oxímoron, deberíamos decir del «efecto de realidad de los hechos legendarios») hasta el punto de que podríamos señalar esta como una característica destacada de su imaginación creativa<sup>49</sup>. Por esta razón no creemos adecuado acreditarlo con una creación *ex nihilo* en lo referente a su exilio, y aun reconociéndole toda clase de exageraciones, inexactitudes, desplazamientos, omisiones e invenciones parciales, nos parece desacertado concluir que el mito del exilio es la última de las grandes invenciones del poeta. No es extraño, sin embargo, que esta cuestión haya atraído tal cantidad de estudios y comentarios en los últimos tiempos, desde P. Johnson<sup>50</sup> hasta M. J. Claassen<sup>51</sup>, pasando por el estimulante libro de Bérchez Castaño<sup>52</sup>. Creemos que nos enfrentamos a un doble debate, uno sobre hechos históricos y otro sobre hechos literarios. Incluso si reducimos el «hecho» del exilio de Ovidio a una posibilidad para la creación literaria, deberíamos evaluar cuál de las invenciones tiene más rendimiento para el lector: la que parte de que Ovidio ha exagerado la realidad de su *relegatio*, desplazándola a Tomi

para intensificar su efecto, o la que obliga al lector a aceptar como verdad ciertas afirmaciones factuales —el exilio o *relegatio* tuvo lugar efectivamente— y contemplar, desde ellas, todo el trabajo poético que realiza Ovidio. Creemos que la segunda ofrece más rendimiento. Como citábamos hace un momento a propósito de Odiseo (*Tristes* I 5. 79-80), el que algo parezca verdad, siempre añade un plus a lo inventado.

Esta afirmación última parece inclinarse por el efecto de realidad, mientras que en la página anterior insistíamos en que la realidad del exilio del hombre-Ovidio parecía sepultada por la brillantez, el ingenio que mostraba el poeta al insistir en sus diferencias. A. Alvar<sup>53</sup> no entra en el tema de la experiencia autobiográfica, porque es ajena al objetivo de su artículo, pero en otros lugares insiste en la posibilidad de que fuera inventada: (pág. 21) «pretendidamente reales», o que la seriedad del exilio «pudiera tratarse tan sólo de seriedad literaria» (pág. 36). Sin embargo, cuando leemos su cuidadosa recensión de la cronología de los poemas (ovidiana, propia del exiliado e histórica, propia del tiempo romano, exterior a Tomi), a lo largo de las págs. 21-27, coincidimos con él en afirmar que «en buena medida un tema central de estos poemarios es la lentitud exasperante del paso del tiempo» pero nos permitimos dudar de la segunda parte de su afirmación «ya no importa tanto la precisión de los tiempos de la estancia» (pág. 25). Sí que es importante la precisión de los tiempos de la estancia. Tanto que, de hecho, no hay lentitud interior sin contraste con el paso del tiempo exterior. Y mientras la primera es fácil de inventar o de imitar, el tiempo exterior, si se logra imitar, no deja de producir un poderoso efecto de realidad. De hecho, los datos que recoge Alvar son abrumadoramente «realistas».

## 1.5. *El amor en las Metamorfosis*

Ovidio recreó en las *Heroidas*, poniendo a sus heroínas a practicar la escritura —mayor reflexividad, imposible—, los momentos más destacados por los que pasaron algunas figuras, bien procedieran de la épica y el epilio latinos, como Dido o Ariadna, o de la épica y la tragedia griegas, como Medea, Hipsípila, Penélope, etc. Las figuras del mito en situaciones amorosas, tratadas en diversos géneros, se convirtieron en material de experimentación para Ovidio, que las adaptó a un género elegíaco tan innovador como el de las *Heroidas*. Abundan los estudios que comparan las estrategias narrativas de Ovidio con sus modelos<sup>54</sup>. Paralelamente, no necesitamos mencionar los numerosos pasajes metaliterarios en *Amores*, *Remedia*, *Fastos*, etc., en los que se contraponen elegía con épica o elegía amorosa con elegía de temas más elevados<sup>55</sup>. El resumen es que Ovidio tiene la experiencia práctica de la reescritura de las mismas historias amorosas en los distintos géneros literarios y la conciencia teórica de las diferencias de tratamiento que el amor experimenta en los distintos géneros elegíacos. Hinds ha señalado, a propósito de la aparente paradoja de que la primera palabra de *Amores* sea *arma*, que amor y épica, pese a su aparente oposición, a través del compromiso que supone el concepto de *militia amoris*, *militat omnis amans*, siempre se han ofrecido como miembros de una polaridad susceptible de múltiples formulaciones. La paradoja que subyace a esto podríamos formularla así: en numerosos pasajes metaliterarios de la elegía (pero también de la épica) se pretende que el amor y la mujer suelen estar excluidos, por norma, de los relatos bélicos; esta actitud permite a los «legisladores literarios» mostrar su sorpresa cuando la realidad muestra que el

amor sí que está presente en casi todos los grandes relatos épicos<sup>56</sup>. En esa línea, en la carta a Augusto de *Tristes II*, Ovidio, tras mostrar que el amor está presente por doquier en la literatura latina, tanto en los géneros mayores como en los menores, adopta una vez más la actitud de sorprendido cuando constata que el autor de la *Eneida* también introdujo el amor en su obra, con tanto éxito, por cierto, que el episodio de Dido es la parte que más se lee<sup>57</sup>. Virgilio ofreció una Dido elegíaca *avant la lettre* y, por si fuera poco, Ovidio volvió a reescribir este mito romano en las *Heroidas*. Esta constancia en la exploración teórica y práctica del amor en los géneros literarios elevados y elegíacos que se da a lo largo de toda la carrera de Ovidio se concreta en las *Metamorfosis*, en las que el tema del amor, en las múltiples variedades literarias de que se había revestido en la tradición anterior, es objeto de tratamiento, revisión y, en muchos casos, transformación. De hecho, cuando el amor aparece por primera vez en las *Metamorfosis*, el autor pretende que no pase inadvertido, poniendo los medios literarios para que se recuerde que él ha sido el más destacado exponente del amor en Roma, y que este tema también va a ocupar en la nueva obra, pese a sus mayores pretensiones, el mismo puesto destacado que en las anteriores.

En *Metamorfosis* I 438-451 Ovidio realiza una de las transiciones más justamente alabadas por su brillantez de toda la obra<sup>58</sup>. La tierra, en sus orígenes, pues está empezando el mundo y el poeta nos está hablando de las primeras cosas, produce monstruos, entre ellos Pitón. A Pitón la mata Apolo. Nos hemos acostumbrado al dios como *alexíacos*, pero, como el mundo estaba en sus albores, él no está muy ducho en su función y necesita mil flechas para abatir al monstruo. En conmemoración de la proeza se

fundan los juegos píticos. Esta breve etiología no tenía por objeto demorarse en los juegos, que se mencionan apenas, sino en las recompensas concedidas a los vencedores. No era el laurel; el laurel no adornaba las cabezas, ni siquiera la de Apolo, pues aún no existía ese árbol. Ovidio va a contarnos su origen. El origen del laurel (*dáphne* en griego) es el origen del amor en las *Metamorfosis* y el origen de un género especial, una épica contaminada de materia amorosa.

En esta transición, sin embargo, pocas veces se subraya que el contexto agonístico de los juegos también se ha trasladado a los géneros literarios. O, dicho de otra manera, en la conciencia lingüística y cultural de Ovidio, la aparición del juego con sus connotaciones de enfrentamiento, competición, etc., no sólo sirve para referirse a la composición de la literatura de contenido amoroso sino también para hablar de un sistema que enfrenta géneros en competencia<sup>59</sup>. Las definiciones genéricas habían dado lugar en la obra de Ovidio a manifiestos programáticos en los que las opciones en pugna se personificaban en poderosas prosopopeyas que se enfrentaban en dramáticos debates<sup>60</sup>. Mediante esas representaciones o dramatizaciones, el género se hace presente en el interior de cada obra y se convierte en un acicate dinámico para su realización. *Primus* es un término habitual de poética que puede remitir a casi cualquier género, pero resulta especialmente apropiado en una épica de los comienzos, donde se trata de los aspectos inaugurales del mundo<sup>61</sup>. Acompañado de *saeva* e *ira*, sólo podía evocar el comienzo de la *Eneida*<sup>62</sup>. Y, sin embargo, aquí estos términos van ligados al amor. La intertextualidad alude a los contextos tradicionales del término, y la innovación del poeta que viene después, del epígono,