



EUNSA | Astrolabio

El relato mítico y su función narrativa

Eduardo Fernández (ed.)

EDUARDO FERNÁNDEZ
(ED)

EL RELATO MÍTICO Y SU FUNCIÓN NARRATIVA

EUNSA

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

Cupón para la Biblioteca Virtual

Accede a la versión eBook de este título por solo **1,99 €**. Con la compra de este libro puedes utilizar el siguiente cupón para la lectura en *streaming** desde la Biblioteca Virtual. **Sigue estas instrucciones** para visualizar tu libro:

1. Dirígete a la web de la Biblioteca Virtual en **<https://ebooks.eunsa.es>**.
2. En la web ve a **Iniciar sesión** e introduce tu email y contraseña. Si no estás registrado, deberás completar el proceso en **Registrarse**.
3. Tras registrarte, accede a la página del libro o lee el QR de esta página. Bajo el precio podrás **insertar el código oculto en el siguiente cupón** para activar la promoción.



Despegue para visualizar



Acceso directo al eBook

No se admitirá la devolución del libro si el código promocional ha sido manipulado.

Canjéalo en ebooks.eunsa.es

*Con acceso a internet desde cualquier navegador.

© 2020. Eduardo Fernández (ed)
Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)
Campus Universitario • Universidad de Navarra • 31009 Pamplona • España
+34 948 25 68 50 • www.eunsa.es • eunsa@eunsa.es

ISBN: 978-84-313-3531-1
D. L. NA 1722-2020

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

El presente trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PAPIIT (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM) «Retórica y educación: aspectos lingüísticos y literarios en el desarrollo de las competencias comunicativas» Clave: IA400716.

Es además un sentido homenaje de sus compañeros y discípulos al Dr. Juan Lorenzo por su amplia trayectoria académica con motivo de su nombramiento como profesor emérito de la Universidad Complutense de Madrid.

Diseño de cubierta
Nidia Aguliar González

Printed in Spain – Impreso en España

PRESENTACIÓN	9
---------------------------	----------

I

LA MITOLOGÍA COMO ELEMENTO RETÓRICO EN LA EDUCACIÓN

EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS MITOLÓGICOS EN LAS <i>SUASORIAS</i> DE SÉNECA EL VIEJO	23
Eduardo Fernández	
RETÓRICA DEL MITO Y VARIEDAD NARRATIVA EN EL <i>ARTE DE AMAR</i> OVIDIANO: ALGUNOS EJEMPLOS	43
Juan Luis Arcaz	
EVEMERISMO Y “DECODIFICACIÓN” DEL MITO CLÁSICO, DESDE LA GRECIA CLÁSICA HASTA LA APOLOGÉTICA CRISTIANA	71
Javier Espino Martín	
REESCRITURAS JESUITAS DE OVIDIO: LA MITOLOGIA EN LOS <i>ETHICORUM OVIDIANORUM LIBRI IV</i> DE J. PONTANUS	91
J. David Castro de Castro	

II

LA MITOLOGÍA COMO ESCENARIO LITERARIO

ARIADNA Y LA 'NINFA ADDORMENTATA': LA RECEPCIÓN Y SUBVERSIÓN DEL MITO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA Y EN LA NEOLATINA	123
Eduardo del Pino González	
REESCRITURAS Y REVISIONES DEL PERSONAJE DE ANDRÓMACA	151
M ^a Dolores Castro Jiménez	
LA NARRACIÓN MÍTICA Y EL PUNTO DE VISTA FEMENINO EN LAS HEROIDAS DE OVIDIO	199
Vicente Cristóbal López	
LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE ALGUNOS PRIMEROS PERSONAJES DE TORRENTE BALLESTER	223
Ángel García Galiano	

III

NUEVOS MITOS Y PERSPECTIVAS RETÓRICAS

UNA PERSPECTIVA RETÓRICA DEL DERECHO: ENTRE LOS MITOS MITRIÁTICOS POLITEÍSTAS Y LA APOLOGÉTICA CRISTIANA	241
Giulio Battioni	
EL EDIPO CONTEMPORÁNEO Y LA AUSENCIA DE AUTORIDAD EN LA NARRATIVA LITERARIA Y AUDIOVISUAL DE LA GENERACIÓN X	273
Daniel Vela Valldecabres / María Tapias Fraile	
EL ÁGUILA SIGUE DEVORANDO A LA SERPIENTE: FUNCIÓN NARRATIVA DE LA MITOLOGÍA FUNDACIONAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA	297
Elisa T. Di Biase Castro	

Retórica del mito y variedad narrativa en *El arte de amar* ovidiano: algunos ejemplos¹

Rhetoric of myth and the narrative variety
in the ovidian Art of Love: some examples

Juan Luis Arcaz
Universidad Complutense de Madrid
arcaz@filol.ucm.es

A Juan Lorenzo,
uir bonus dicendi peritus

RESUMEN: A través de tres mitos presentes en *Ars Amatoria* se pretende demostrar la calidad didáctica que Ovidio transmitía en sus textos. Del mismo modo, el poeta recurre a la retórica para presentar la unión del mito con el amor. Ovidio empleaba los mitos para adoctrinar a sus discípulos en las artes amatorias, los ejemplos aquí analizados son muestra tanto de lo anterior como de la habilidad que tenía el poeta para utilizar los recursos estilísticos de la retórica.

ABSTRACT: Through three of the myths in *Ars Amatoria* Ovid's didactic capacity is attempted to be shown. In the same way the poet uses rhetoric to show the union of myth and love. Ovid employed myths to indoctrinate his disciples in the amatory arts, the following examples show both this and the poet's ability to use the stylistic resources in rhetoric.

PALABRAS CLAVE: Ovidio, *Ars Amatoria*, ejemplos, retórica.
KEY WORDS: Ovid, *Ars Amatoria*, examples, rhetoric.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación, financiado por el MINECO, "Los poetas romanos en España" (Referencia: FFI2015-65964-P).

En el enunciado del título de nuestra intervención se encuentran aludidos tres de los aspectos más importantes que caracterizan la poesía de Ovidio y que, de alguna manera, están íntimamente vinculados entre sí: la retórica, el mito y el amor. Los tres –y esto es algo que, seguramente, no se le escapa a ningún lector de la obra ovidiana– son parte del complejo andamiaje sobre el que poeta de Sulmona construye buena parte de su producción, desde *Amores* hasta la obra del destierro, sin que haya casi rincón alguno de su poesía que no esté marcado indefectiblemente por cualquiera de ellos o por todos a la vez. Esta circunstancia la ejemplifica de forma paradigmática la obra sobre la que vamos a comentar estas cuestiones brevemente (y sin ánimo de agotar la exégesis que cabe aplicar al texto), el *Ars amatoria*, un compendio bien equilibrado de elementos amorosos y mitológicos que el poeta consigue engarzar a través de una fina sutura retórica que, aparte de servir de argamasa imprescindible para aglutinarlos, se convierte en el más eficaz potenciador del discurso didáctico de su poema, pues didáctico es el objetivo que persigue el poeta al ensamblar en un perfecto rompecabezas la materia del amor y la del mito. Pero también puede decirse, en cierta manera, que las artes del bien hablar de las que hace gala Ovidio como herramienta docente para la exposición de su doctrina operan también en esta obra como arma de seducción que el autor esgrime y aconseja esgrimir a sus pupilos lectores: la retórica, pues, dirige su poema para enseñar el amor y, asimismo, la retórica es también un instrumento para alcanzarlo.

La capacidad narrativa de la que Ovidio hace gala en esta obra –y, por extensión, en toda su producción– y que le permite dar variedad al modo de exposición de los mitos que narra y cambiar constantemente la perspectiva desde la que se le relatan al lector, es algo que parece tener su origen y explicación, como típicamente se suele señalar y aparte de que sea un don natural que explota el poeta, en la sólida formación retórica que el de Sulmona alcanzó

de la mano de algunos maestros como Aurelio Fusco y Porcio Latrón, en cuyas escuelas se ejercitó en el arte de las *controuersiae* y las *suasoriae*². Fue ésta una formación que, lejos de ser utilizada en el foro, el poeta la supo unir a la innata vocación literaria que nutría su espíritu, según dice de sí mismo en su conocida elegía autobiográfica (Ov., *Tr.*, IV 10) a propósito de sus años de estudio y de las expectativas e intereses –tan contrarios a los suyos– que el padre de nuestro poeta había puesto en el joven estudiante (Ov. *Tr.*, vv. 15-26):

15

*Protinus excolimur teneri, curaque parentis
imus ad insignes Urbis ab arte viros.
frater ad eloquium viridi tendebat ab aevo,
fortia verbosi natus ad arma fori;
at mihi iam puero caelestia sacra placebant,
inque suum furtim Musa trahebat opus.*

20

*saepe pater dixit ‘studium quid inutile temptas?
Maeonides nullas ipse reliquit opes.’
motus eram dictis, totoque Helicone relicto
scribere temptabam verba soluta modis.*

25

*sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
et quod temptabam scribere versus erat*³.

² Sobre el peso de la retórica en Ovidio, véanse, entre otros trabajos, los incluidos en los *Ovidiana* a cargo de Arnaldi 1958, pp. 23-31, Higham 1958, pp. 32-48 y Bardon 1958, pp. 75-100. Son también esclarecedoras las atinadas palabras que a la influencia de la retórica en la obra amorosa ovidiana, además de a su arte literaria y a su estilo, dedica Von Albrecht (2014, pp. 82-90) en su reciente obra. Para las relaciones en la obra ovidiana entre el arte retórico y el arte amoroso, véase Stroh 1979, pp. 117-132.

³ ‘Pronto, siendo niños, somos educados y por el celo de mi padre fuimos junto a hombres ilustres de la ciudad por sus conocimientos. Mi hermano, desde su tierna edad, estaba encaminado a la elocuencia, nacido para las recias armas del verboso foro; pero a mí, ya de pequeño, me agradaban los misterios del cielo y la Musa me arrastraba secretamente a su oficio. A menudo mi padre me dijo:

Por todo ello, cae fuera de toda duda –y es casi reiterativo decirlo– que la retórica está plenamente presente en la obra ovidiana y que impregna de manera señalada su producción amorosa, pues es aquí en donde la persuasión por medio de la palabra –como frecuentemente se encarga de recordarnos– tiene un valor de primer orden para alcanzar los propósitos amorosos que se persiguen y para ayudar a que los demás los consigan, según las intenciones didácticas del poema que aquí nos ocupa. La retórica, en este sentido, le brinda al poeta los mimbres necesarios para organizar y exponer su doctrina y le permite aderezar ésta con los recursos necesarios para llegar al lector, dando a su poema el apropiado tono de variedad y naturalidad que, como obra didáctica que es, necesita para surtir el efecto deseado en los discentes.

Aun sin tener en consideración la amplia casuística de figuras de dicción que pueden encontrarse en sus versos (ya sea en el plano fónico o ya en el sintáctico o en el semántico)⁴, no es difícil percibir en otros aspectos del *Ars amatoria* una presencia significativa del elemento retórico: es factible comprobar, por ejemplo, cómo las normas de elaboración de un discurso condicionan la organización de la propia estructura narrativa de la obra⁵ o cómo éstas ayudan a establecer el plan de enseñanza que el autor traza en su poema, según puede verse en los pasos que en el proemio del libro I, Ovidio indica que hay que seguir para encontrar a una

« ¿Por qué te afanas en una ocupación tan inútil? El mismo Meónida no dejó riquezas ningunas ». Me había convencido por estas palabras y, tras abandonar por completo el Helicón, intentaba escribir palabras libres de ritmo. Espontáneamente el poema se ajustaba a los metros adecuados y lo que intentaba escribir se convertía en verso' (Ov., *Tr.*, IV 10, 15-26).

⁴ Véanse las enumeradas por Cristóbal en su traducción de Gredos (1989, pp. 97-107) o las que señala González Iglesias en la suya de Cátedra (1993, pp. 45-54).

⁵ Cf. González Vázquez 2005, pp. 871-876.

mujer a quien amar como tarea previa de *inventio*, por poner dos meros y evidentes ejemplos. Pero, con todo, en donde mejor se percibe la maestría de Ovidio a la hora de aplicar sus conocimientos retóricos, y de hacerlo con sutileza y sentido de la variedad, es en la *narratio* de los mitos que jalonan sus tres libros erotodidácticos, pues en ellos el poeta hace alarde, en muchas y variadas direcciones, de su maestría a la hora de encontrar el relato adecuado a su propósito, de imbricarlo convenientemente en el hilo de la doctrina que expone y de contarlos conforme a sus intereses literarios (casi siempre desde la perspectiva del género elegíaco –con lo que no son pocos los mitos que el poeta transgeneriza de forma brillante y sugestiva–) y como ninguna otra fuente mitográfica lo había hecho hasta entonces.

Pero la retórica en el *Ars* ovidiano no sólo es una herramienta utilizada por el poeta para presentar su doctrina con más o menos garantía de éxito, conforme a las pretensiones didácticas del poema. También es en sí misma, como hemos dicho, un excelente modo de asaltar a la presa, según el símil venatorio que tan frecuentemente utiliza para referirse al objeto de la obra, o llevar al discípulo por el camino adecuado. En este sentido, es conveniente recordar que ya el propio Ovidio consideraba que las artes que rigen el amor y la palabra (las *artes amatoriae* y las *artes rethoricae*) tenían que ir de la mano, pues, siendo posible aprender ambas como técnicas que son, en no pocas ocasiones iban a ser de gran utilidad las segundas para lograr los objetivos de las primeras; así lo deja claro en Ov., *A. A.*, I 459-470:

Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
non tantum trepidos ut tueare reos; 460
quam populus iudexque gravis lectusque senatus,
tam dabit eloquio victa puella manus.
Sed lateant vires, nec sis in fronte disertus;
effugiant voces verba molesta tuae.

Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae? 465
Saepe valens odii littera causa fuit.
Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba,
blanda tamen, praesens ut videare loqui.
Si non accipiet scriptum, inlectumque remittet,
lecturam spera, propositumque tene⁶. 470

y así lo vuelve a recordar en Ov., *A. A.*, II 121-122:

Nec levis ingenuas pectus coluisse per artes
cura sit et linguas edidicisse duas⁷,

aunque el mejor ejemplo de hasta qué punto la elocuencia es útil en las lides de Venus lo encontramos en la divertida narración mítica que sigue a continuación y que nos presenta a Ulises (no muy agraciado –*non formosus*–, pero locuaz –*facundus*–) contando a Calipso los acontecimientos de Troya; el de Ítaca siempre relataba lo mismo, pero de tal forma, tan bellamente, que no dejaba de ganarse la atención de la ninfa, que una y otra vez le solicitaba de nuevo la historia (Ov., *A. A.*, II 123-128):

Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,
et tamen aequoreas torsit amore deas.

⁶ ‘Aprende las buenas artes, te lo aconsejo, juventud romana, no sólo para proteger a los temerosos reos. Tanto como el pueblo y el juez adusto y el electo senado, una muchacha, vencida por tu elocuencia, te rendirá sus manos. Pero queden ocultas tus fuerzas y no seas a las claras persuasivo: que tus palabras eviten un vocabulario afectado. ¿Quién, salvo que sea corto de entendederas, declama ante su tierna amiga? Muchas veces una carta atrevida ha sido motivo de odio. Que tu discurso sea natural y tus palabras las acostumbradas, si bien tiernas, a fin de que parezcas estar hablando delante suyo. Si no recibiera el mensaje y te lo devolviera sin leer, aguarda a que lo lea y mantente en tu esperanza’ (Ov., *A. A.*, I 459-470).

⁷ ‘No sea pequeño el cuidado por cultivar tu corazón con las artes liberales y por aprender las dos lenguas’ (Ov., *A. A.*, II 121-122).

*A quotiens illum doluit properare Calypso,
remigioque aptas esse negavit aquas!
Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat:
ille referre aliter saepe solebat idem*⁸.

Como hemos dicho y el lector ovidiano puede comprobar fácilmente, los relatos mitológicos del *Arte de amar* son un elemento consustancial a la doctrina amorosa que se propone divulgar entre sus eventuales discípulos. A través de dichos relatos el poeta consigue ilustrar sus consejos utilizándolos como *exempla* con fines instructivos (el lector sacará de ellos la moraleja correspondiente y la demostración de la validez del consejo aportado) y a la vez ornamentales (pues la doctrina queda francamente embellecida con el aditamento aterciopelado del mito), aunque puede variar el modo de exposición de su enseñanza al alternarlos con la propia experiencia personal que, a veces, es la que avala más convenientemente sus instrucciones. También es claro que Ovidio ha trasladado al ámbito de la poesía didáctica el edificio literario de la elegía, pues tanto en el *Ars amatoria* como en los *Remedia amoris* encontramos –aparte de la misma estrofa versal, el dístico elegíaco, característica de aquella y la presencia constante de las leyendas mitológicas– toda la amplia gama de motivos y tópicos elegíacos que conforman la esencia del género aplicados no sólo a su experiencia personal de amante, sino también a los personajes del mito que el poeta ha seleccionado para exponer su doctrina desde la óptica del código literario de la elegía⁹.

⁸ ‘No era hermoso Ulises, pero sí elocuente, y sin embargo abrasó de amor a las diosas marinas. ¡Oh, cuántas veces Calipso se lamentó de que él apresurara su marcha y negó que las aguas eran propicias a su remo! Una y otra vez le preguntaba ella por los sucesos de Troya; él muchas veces solía contar lo mismo, pero de forma diferente’ (Ov., *A. A.*, II 123-128).

⁹ Sobre los motivos elegíacos, véase ahora Moreno Soldevila 2011.

Pero la inclusión de los mitos en la obra erotodidáctica de Ovidio no es en modo alguno uniforme, sino que su modo de exposición varía, obviamente, de acuerdo a los intereses que guían en cada momento la obra según el plan diseñado por el poeta: aunque el relato de ésta discurra con aparente naturalidad –como requiere la tarea docente que se propone–, todo responde a un diseño estructural plenamente preconcebido en donde nada es dejado al azar ni a la improvisación, por mucho que así lo parezca¹⁰. Los mitos narrados, en consonancia con esa variedad expositiva que marca el derrotero del *Ars*, pueden ser mencionados muy escuetamente o bien desarrollados con cierta generosidad expositiva, ejecutada por Ovidio de una manera enteramente personal y única; en cualquier caso, trascienden en muchas ocasiones la mera funcionalidad ejemplificativa que tenían en el ámbito de la elegía y cumplen una amplia gama de papeles de acuerdo a la disposición de la doctrina que expone el poeta: ayudan a estructurar el contenido didáctico de la obra, dan cuenta del origen –son etiológicos– de determinadas costumbres amorosas, previenen o aleccionan sobre determinados comportamientos erráticos en cuestiones de amor o justifican el cariz que va tomando la obra en función de los propósitos que animan la tarea docente del poeta (como ocurre, en este último caso, con la amplia digresión que abre el libro II acerca del mito de Dédalo e Ícaro y que pretende hacer ver el objetivo de los consejos vertidos en esta parte de la obra: Cupido es un dios con alas y, conforme a lo que puede deducirse a partir del episodio narrado, es necesario atender a los consejos de la

¹⁰ Una clasificación de los distintos tipos de relatos mitológicos insertos por Ovidio en su obra según la función que desempeñan puede verse en la edición de *Alma Mater* a cargo de Ramírez de Verger y Socas 1995, pp. LIV-LXIV. Confróntese, asimismo, la divisiones, funciones y clasificaciones propuestas por Krill 1976, pp. 365-371, Weber 1983 y Watson 1983, pp. 113-126.

experiencia para no fracasar en el intento, según acertadamente nos enseña el mito)¹¹. En ellos, pues, Ovidio no hace sino anticipar sus cualidades de experto y singular contador de historias que más adelante desarrollará tanto en las *Metamorfosis* como en los *Fastos* y que ya están prefiguradas con antelación en las cartas ficticias de las *Heroidas*¹².

Aunque no es demasiado abultado el número de relatos mitológicos que ocupan una extensión significativa¹³, vamos a centrarnos, por obvias cuestiones de espacio, en tres de ellos que, a modo de ejemplo, pueden servirnos para poner de relieve algunos de los aspectos que muestran la incidencia que el ingrediente retórico tiene en la narración mítica practicada por Ovidio, pues dicho ingrediente es fundamental para valorar convenientemente la variedad narrativa por la que opta el poeta a la hora de explayarse en estas historias y hacerlo de manera tan diversa y sorprendente.

La primera de las digresiones míticas a que nos vamos a referir está ubicada al comienzo de la obra y cumple, además de su función ejemplificadora y etiológica, un papel muy importante de

¹¹ Sobre el sentido de esta leyenda en el *Ars ovidiano*, donde el poeta aparece asimilado, en su calidad de *magister amoris*, a la figura de Dédalo en su papel de instructor del joven e inexperto Ícaro, véase Ahern 1989, pp. 273-296.

¹² Sobre este particular, véase el trabajo de V. Cristóbal incluido en este mismo volumen bajo el título “La narración mítica y el punto de vista femenino en las *Heroidas* de Ovidio”.

¹³ En concreto, los *excursus* mitológicos más extensos del *Ars amatoria* –aunque podría incluirse alguno más– serían los siguientes: rapto de las Sabinas (I 101-134), Pasífae y el toro (I 289-326), Baco y Ariadna (I 525-564) –véase el análisis de este relato que ofrece V. Cristóbal en su ya citada traducción de Gredos, pp. 122-123–, Aquiles y Deidamía (I 681-704), Dédalo e Ícaro (II 19-98), Calipso y Ulises (II 123-142), Milanión y Atalanta (II 185-192), Venus y Marte (II 561-600) y Céfalos y Procris (III 687-748) –sobre las diferencias entre el relato que aquí ofrece Ovidio y el que del mismo mito da en las *Metamorfosis*, véase Ruiz de Elvira 1971, pp. 97-123–.

cara al sentido y fin último que el *Ars amatoria*, como obra de didáctica amorosa, tiene en el contexto literario y social de la época de Augusto (aspectos todos que dejamos a un lado en nuestro breve análisis y que ya han sido tratados muy convenientemente por la crítica ovidiana)¹⁴. Se trata del episodio del rapto de las Sabinas que Ovidio saca a colación para explicar por qué los teatros son buenos lugares para encontrar el amor deseado o la mujer que mejor se ajuste a nuestras pretensiones, como claramente ha dejado antedicho en los vv. 90-91: *Sed tu praecipue curvis venare theatris: / haec loca sunt voto fertiliora tuo*¹⁵. El episodio aparece inserto al comienzo del libro I de la obra (Ov., *A. A.*, I 101-132) y lo hace como parte de la tarea de *inventio* que –ya lo dijimos– el poeta traza, en orden a la estructura retórica de su obra, para indicar dónde es posible encontrar mujeres y proceder a la «caza» que se propone enseñar como si de una empresa militar se tratara, de acuerdo al conocido motivo elegíaco de la *militia amoris* que verbaliza nada más comenzar su tarea didáctica propiamente dicha (Ov., *A. A.*, I 35-36):

*Principio, quod amare velis, reperire labora,
qui nova nunc primum miles in arma venis*¹⁶.

Toda esta tarea de *inventio* lleva a Ovidio a desplegar un mapa vivo de la Roma de su tiempo en el que se citan algunos lugares

¹⁴ A este propósito, véase recientemente Labate 2006, pp. 193-215.

¹⁵ ‘Pero tu caza está sobre todo en los curvos teatros: estos lugares son los más fructíferos para tus deseos’ (Ov., *A. A.*, I 90-91).

¹⁶ ‘Primero procura buscarte aquello que quieres amar, soldado tú que ahora de nuevas te adentras en insólita guerra’ (Ov., *A. A.*, I 35-36). La segunda tarea consistirá en conquistar a la muchacha elegida y, la tercera, en procurar que el amor sea duradero (*Proximus huic labor est placitam exorare puellam: / tertius, ut longo tempore duret amor* ‘La siguiente tarea es conquistar a la muchacha que te guste. La tercera es que dure el amor largo tiempo’ [Ov., *A. A.*, I 37-38]).

que justifican su parecer de que la ciudad fundada por los descendientes de Eneas es óptima para el amor, pues, según él «la madre [Venus] se ha establecido en la ciudad de su Eneas» (Ov., *A. A.*, I 60: *Mater in Aeneae constitit urbe sui*). Esta porción de la obra lleva al lector, pues, a pasear por aquellos lugares en que hay abundancia de mujeres, jóvenes y más entradas en años (hay tantas como «cosechas tiene el Gárgaro y cuantos racimos Metimna, cuantos peces en el mar y cuantas aves se ocultan entre el follaje, cuantas estrellas tiene el cielo», según explica en los vv. 57-59), tales son el pórtico de Pompeyo, el de Octavia, el de Livia o el de Apolo, mas sin olvidar las aglomeraciones del gentío que se agolpa en las celebraciones en honor de Adonis, en las realizadas por los judíos cada sábado o en las que se hacen en honor de Isis, aparte de la muchedumbre que se concentra en el foro, cerca del templo —como no podía ser de otra manera— de Venus.

El breve repaso a estos lugares aptos para el amor, realizado con cierta rapidez, variedad referencial y sin muchos detalles (pues se trata, fundamentalmente, de lugares de paso, y a esa rapidez se atiene con coherencia el poeta), culmina con la fijación de la mirada del narrador en el teatro, recinto que inicia, en contraste con lo anteriormente expuesto, la lista de sitios de interior y gran concurrencia por los que continúa su enseñanza: el circo, el foro habilitado para espectáculos públicos, el anfiteatro (cuya mención le permite demorarse, igual que hace con respecto al teatro con Rómulo, en la expedición promovida en el año 2 a.C. por Augusto contra los partos —en curioso contraste con la «gesta» bélica de Rómulo, que trajo el amor y las mujeres a Roma, pero no así la del *princeps*, que es puramente guerrera—) y los banquetes, aparte de las reuniones femeninas de Bayas y Aricia.

Para el primer lugar cerrado donde poner en práctica su doctrina amatoria, Ovidio no podía empezar de mejor forma que remontándose a los mismos orígenes de la Urbe en la persona de

Rómulo, su fundador. Hay en la inclusión de este episodio, pues, una especie de sincronicidad múltiple que no puede pasarse por alto: el primer relato amplio sobre el que se extiende el poeta atañe a Rómulo, el primer romano que sentó las bases para que el amor hiciera acto de presencia por vez primera en Roma y, más en concreto, en el teatro, el primer lugar donde es posible hallar mujeres en la urbe, la primera ciudad del mundo conocido donde campea el amor a sus anchas y en la que el poeta, por ese motivo, se ufana de vivir antes que en otras. Y, además, es clara también la relación sinérgica entre la referencia al motivo de la *militia amoris* con que inicia esta excursión por los lugares aptos para encontrar mujeres que tiene Roma y la narración de los acontecimientos del rapto de las Sabinas, un episodio de tintes bélicos que, no obstante, acabó con un botín apropiado a los intereses amatorios del poeta.

Por otro lado, desde el punto de vista de su estructura, el pasaje en sí es una pequeña pieza de orfebrería engastada en el conjunto de la obra: su arquitectura circular (comienza –Ov., *A. A.*, vv. 101-102– y termina –Ov., *A. A.*, vv. 131-132– con una referencia a Rómulo, su fundador¹⁷) enmarca un vívido relato del episodio del rapto (con inclusión de alocuciones directas de los captores a las doncellas sabinas) en el que tiene cabida también la descripción del recinto y del espectáculo, a la vez, que sentó las bases para el desarrollo posterior del teatro en Roma (y, en este sentido, es doblemente etiológico: se alude a los comienzos del género dramático en la ciudad y a la circunstancia de que, por ese motivo, el teatro es aún hoy un buen sitio para encontrar mujeres). En realidad, en

¹⁷ *Primus sollicitos fecisti, Romule, ludos, / cum iuuit viduos rapta Sabina viros* ('Tú, Rómulo, fuiste el primero en hacer multitudinarios los juegos, cuando la sabina raptada alegró a tus hombres sin esposa' [Ov., *A. A.*, I 101-102]) y *Romule, militibus scisti dare commoda solus: / haec mihi si dederis commoda, miles ero* ('Rómulo, solo tú supiste dar compensaciones a los soldados; si estas compensaciones me dieras a mí, sería también soldado' [Ov., *A. A.*, I 131-132]).

curiosa concomitancia entre lo narrado y el lugar en que ocurren los hechos que se narran, la escena descrita por Ovidio podría pasar sin problemas por ser la descripción de un espectáculo acaecido en el propio teatro¹⁸: el momento en que se llevan a las mujeres y la interlocución de los romanos, apelando a las sabinas que huyen aterradas de un lado a otro, invita a imaginarse una *performance* del episodio del rapto descrita por alguien, como hace Ovidio, que lo ha visto en primera persona y que como tal espectador así lo refiere¹⁹. Pero, volviendo a la cuestión de la estructura del *excursus*, nuestro relato, aparte de su propia construcción circular, también está enmarcado por otra arquitectura exterior, igualmente circular, que pone de relieve el propósito que ha llevado al poeta a elegir esta leyenda: la certeza de que este lugar es el más apropiado para la caza de mujeres, según manifiesta en la presentación (Ov., *A. A.*, vv. 89-90)²⁰ y en el cierre (Ov., *A. A.*, vv. 133-134)²¹. Ambos anillos concéntricos sirven para resaltar, pues, el episodio que se narra y para contrastar, asimismo, la situación de los orígenes a que se remonta Ovidio y la época actual que vive el poeta: como hemos dicho antes, en el teatro los antiguos romanos encontraron mujeres y aún hoy es un lugar apropiado para el amor.

Hay, como en otras digresiones míticas, una clara mezcla de elementos objetivos descritos por el poeta y de apreciaciones

¹⁸ Como sugiere Sharrock 2006, pp. 23-39.

¹⁹ La escena del rapto bien podría haber formado parte del argumento de cualquier *fabula praetexta*, como podría haber sido el caso del *Romulus* de Nevio o de las *Sabinae* de Ennio.

²⁰ *Sed tu praecipue curvis venare theatris: / haec loca sunt voto fertiliora tuo* ('Pero tu caza está sobre todo en los curvos teatros: estos lugares son los más fructíferos para tus deseos' [Ov., *A. A.*, I 89-90]).

²¹ *Scilicet ex illo sollemnia more theatra / nunc quoque formosis insidiosa manent* ('Y en verdad, según aquella tradición, los solemnes teatros continúan siendo ahora también lugares de asechanzas para las hermosas' [Ov., *A. A.*, I 133-134]).

subjetivas del propio autor, que no es ajeno a lo que ocurre en la narración, así como de los personajes que intervienen en ella. Por decirlo con términos más actuales, el relato mítico ovidiano es heterodiegético y homodiegético a la vez: habla el autor en su calidad de narrador ajeno a lo que ocurre en el episodio y también lo hacen –aunque brevemente– los personajes que participaron en el rapto. La alternancia de un tipo y otro de relato, más el cambio de perspectiva del narrador (con focalizaciones distintas en relación a la materia narrada: véase cómo describe el estado particular de las mujeres sorprendidas por el rapto – Ov., *A. A.*, vv. 121-124– a través de una sucesión de breves frases que evocan la rapidez y atropellamiento con que se produce el momento del ataque –una descripción realizada a ojo de pájaro, como si de una cámara de cine se tratara²²), se suceden en la exposición del episodio, de tal manera que el lector ha de ir poniendo su atención, alternativamente, en aquellos elementos objetivables dentro de la narración que hace Ovidio y los que pertenecen al sucederse de los hechos que el poeta relata con contenida estupefacción y alta dosis de credibilidad, poniendo en boca de los raptos palabras que pretenden tranquilizar a las huidizas y despavoridas muchachas. Entre los primeros se encontraría la descripción física que hace de los iniciales teatros rudimentarios de Roma y del espectáculo en sí, como leemos en los vv. 103-108 (descripción física del escenario):

*Tunc neque marmoreo pendebant vela teatro,
nec fuerant liquido pulpita rubra croco;
illic quas tulerant nemorosa Palatia, frondes* 105
simpliciter positae, scena sine arte fuit;

²² Bien visible concretamente, p. e., en el v. 124: *Haec queritur, stupet haec; haec manet, illa fugit* (‘ésta se lamenta, ésta se queda estupefacta; ésa se queda quieta, aquélla escapa’).

*in gradibus sedit populus de caespite factis,
qualibet hirsutas fronde tegente comas*²³

y en los vv. 111-114 (donde se alude a la danza conocida como *tripudium* y a la espontaneidad de los aplausos, que nada tenían que ver con los que en su época posiblemente se debían ya a una claqué bien organizada):

*Dumque, rudem praebente modum tibicine Tusco,
ludius aequatam ter pede pulsat humum,
in medio plausu (plausus tunc arte carebant)
rex populo praedae signa petita dedit*²⁴.

El resto del relato deja hablar a los sucesos por sí mismos, conforme se reflejan en la retina del autor; así la maniobra prevista para lanzarse sobre las mujeres (vv. 109-110: *Respiciunt, oculisque notant sibi quisque puellam / quam velit, et tacito pectore multa movent*)²⁵ o el propio momento del rapto, revelador del tumulto que se forma y de la consternación de las jóvenes sabinas cuando son llevadas en volandas por los romanos captores que, por ese motivo, las intentan calmar (Ov., *A. A.*, vv. 115-130):

²³ ‘Entonces no colgaban los toldos en el teatro de mármol ni el catafalco estaba rojo por el líquido azafrán; en aquel entonces el escenario estaba hecho, sin ningún artificio, de ramas simplemente colocadas que había producido el boscoso Palatino; el público se sentaba en gradas hechas de césped, mientras sus peludas cabelleras las cubría con cualquier tipo de rama’ (Ov., *A. A.*, I 103-108).

²⁴ ‘Y mientras al son de un flautista etrusco que entona un agreste ritmo un danzante golpea tres veces la tierra allanada, en mitad de los aplausos (y los aplausos entonces se hacían sin técnica alguna) el rey dio a su pueblo la señal para dirigirse a la presa’ (Ov., *A. A.*, I 111-114).

²⁵ ‘Vuelven la mirada y señala cada uno con sus ojos la muchacha que quiere para sí; y revuelven en su callado corazón muchos sentimientos’ (Ov. *A. A.*, I 109-110).

<i>Protinus exiliunt, animum clamore fatentes,</i>	115
<i> virginibus cupidas iniciuntque manus.</i>	
<i>Ut fugiunt aquilas, timidissima turba, columbae,</i>	
<i> ut fugit invisos agna novella lupos:</i>	
<i>sic illae timuere viros sine more ruentes;</i>	
<i> constitit in nulla qui fuit ante color.</i>	120
<i>nam timor unus erat, facies non una timoris:</i>	
<i> pars laniat crines, pars sine mente sedet;</i>	
<i>altera maesta silet, frustra vocat altera matrem:</i>	
<i> haec queritur, stupet haec; haec manet, illa fugit;</i>	
<i>ducuntur raptae, genialis praeda, puellae,</i>	125
<i> et potuit multas ipse decere timor.</i>	
<i>Siqua repugnarat nimium comitemque negabat,</i>	
<i> sublatam cupido vir tulit ipse sinu,</i>	
<i>atque ita «quid teneros lacrimis corrumpis ocellos?</i>	
<i> Quod matri pater est, hoc tibi» dixit «ero»²⁶.</i>	130

La mirada incisiva del poeta lo lleva muy frecuentemente a fijarse en detalles nimios como éste de las palabras que se dirigen a una de las muchachas sabinas que rechaza a su raptor: Ovidio acostumbra a incluir en sus relatos este tipo de minucias descripti-

²⁶ ‘Inmediatamente saltan confesando su intención con el vocerío y echan sus deseosas manos sobre las doncellas; igual que las palomas, muchedumbre muy temerosa, huyen de las águilas y la tierna cordera huye a la vista de los lobos, así aquéllas temieron a los hombres que se lanzaban sin control. En ninguna permaneció el color que antes tenía, pues el temor era único, pero no era único el aspecto de ese temor: una parte se tira de los cabellos, otra permanece sentada sin capacidad de reacción; una calla entristecida, otra llama a su madre en vano; ésta se lamenta, ésta se queda estupefacta; ésa se queda quieta, aquélla escapa. Se llevan a las muchachas raptadas, botín matrimonial, y el mismo temor hizo que muchas ganaran en belleza. Si alguna se resistía demasiado y rechazaba a su acompañante, el mismo hombre la llevaba en volandas sobre su deseoso regazo y así le decía: «¿por qué afeas tus tiernos ojos con lágrimas? Lo que es tu padre para tu madre, eso seré yo para ti»’ (Ov., *A. A.*, I 115-130).

vas –hiperrealistas, podríamos decir– que operan a modo de zoom con respecto al cuadro general narrado y aportan verosimilitud al mito; lo vemos, por ejemplo, en el episodio que cuenta cómo Baco desciende de los cielos para hacer a Ariadna su esposa y pisa, al bajar de su carro, la arena de la playa de Naxos que cede graciosamente ante su peso (Ov., *A. A.*, I 559-560: *Dixit, et e curru, ne tigres illa timeret, / desilit; inposito cessit harena pede*)²⁷ o en la extensa digresión sobre Dédalo e Ícaro que abre el libro II cuando, a la par que describe a ojo de pájaro el rumbo que llevan los atenienses mencionando las ciudades por las que pasan (única manera lógica de describir el itinerario de su huida –que puede antojarse innecesario, pero que cuadra muy bien con el proceder detallista de Ovidio–), se fija en un pescador que queda sorprendido ante el vuelo de éstos y deja suspendida su tarea (Ov., *A. A.*, II 77-78: *Hos aliquis, tremula dum captat arundine pisces, / vidit, et inceptum dextra reliquit opus*)²⁸.

La confección de la leyenda por parte de Ovidio denota, pues, una clara tendencia del poeta a la variedad narrativa y también a la transgenerización. Su alternancia entre descripción objetiva y subjetiva de los sucesos acaecidos en el lugar en el que él los localiza –a diferencia de la tradición que transmite el asunto del rapto, ubicándolo en el circo y con motivo de la celebración de unos juegos en honor de Neptuno Ecuestre o del dios Conso–²⁹

²⁷ ‘De esta manera habló y, para que ella no temiera a los tigres, saltó del carro (la arena se hundió al poner él su pie)’ (Ov., *A. A.*, I 559-560).

²⁸ ‘Alguien los vio mientras cogía peces con trémula caña y su diestra dejó la tarea emprendida’ (Ov., *A. A.*, II 77-78).

²⁹ Recuérdese que, además de la versión de Ovidio (ésta y la que ofrece en *Fastos* III 187-23), contamos, entre otros, con los testimonios de Livio I 9-13, Dionisio de Halicarnaso II 30-48 y Plutarco, *Vida de Rómulo* 14-21. Sobre las diferencias entre el relato ovidiano y el de Livio, véase Hemker 1985, pp. 9-20 y Wardmann 1965, pp. 101-103.

dinamizan la exposición y dan variedad y color, dan vida y verosimilitud (tanta como requiere una obra que pretende enseñar mediante el ejemplo), a la leyenda antigua; en definitiva, cumple retóricamente con el objeto de mover el ánimo del lector o del alumno al que se dirige su enseñanza. Igualmente, el de Sulmona ha sabido traer al ámbito de lo elegíaco –con todas las connotaciones con respecto a Augusto que ello podía conllevar³⁰ un episodio inserto en otros géneros en nada afines a la poesía de amor. La leyenda del rapto sustenta la idea ovidiana, tan importante en la génesis de esta obra³¹, del poder civilizador del amor, traído a Roma, según él, en los tiempos de su fundador, cuando todavía las costumbres de los primeros habitantes de la Urbe eran poco refinadas, como puede verse en la descripción ya citada que hace de los primitivos teatros y de los no menos anticuados espectadores (cf. Ov., *A. A.*, vv. 103-108). La intervención de hombres –en busca de mujeres– y de mujeres –que desdeñan a quienes las buscan– le permite al poeta acercar el episodio al ámbito amoroso de la elegía y, jugando con la más que probable puya que Ovidio le lanza al *princeps* al aludir a los problemas con la reorganización del ejército que al parecer tenía Augusto, confiesa su intención de hacerse soldado (nada más lejos del poeta elegíaco, que sólo conoce la milicia del amor) si a cambio recibiera como recompensa mujeres como las que los primeros romanos recibieron de Rómulo. A pesar de este rasgo típico de la elegía (con aparición recurrente del motivo de la *militia amoris* –pues no hay episodio donde más a propósito venga semejante metáfora–), el pasaje contiene también un leve aliento épico (es habitual en Ovidio la múltiple tintura genérica que tiñe su poesía toda, como claramente demuestran las *Metamorfosis*), pues la comparación que la

³⁰ Cf. Schniebs 2007, pp. 103-121.

³¹ Cf. Solodow 1984, pp. 389-395.

huida de las sabinas con la de las palomas y corderas que evitan a águilas y lobos, aunque aquí se ha traído al ámbito de lo amoroso, es típica de la epopeya³².

Un ejemplo mucho más claro de narración mítica pasada por el tamiz de la poesía elegíaca, además de serlo también de variedad narrativa, lo tenemos en el pasaje en que Ovidio relata la irracionalidad de Pasífae enamorada del toro de Creta como la muestra más evidente de que las mujeres aman con mayor insania que los hombres. Allí, en Ov., *A. A.*, I 289-326, el de Sulmona refiere la reacción de la reina cretense ante la competencia de las que ella cree que son rivales suyas por el amor que siente hacia el maravilloso toro con el que engendró al Minotauro. La historia en su esencia mítica sería sobradamente conocida por el lector ovidiano, pero el poeta se las ingenia para presentar un cuadro nuevo, gracias a su pericia narrativa, que hace destacar la singularidad del episodio de la reina cretense entre los demás episodios que aporta como *exempla* de la idea que abre esta porción del libro I del *Ars* y que, aun contando con el precedente virgiliano de *Ecl.* VI 45-60 y mostrando con él algunas concomitancias, impregna con un nuevo aliento y certera originalidad³³.

De la misma forma que veíamos antes, también el relato de los amores de Pasífae están enmarcados por un doble anillo estructural (es, pues, habitual este tipo de resaltes de determinados episodios significativos en el conjunto de la obra): el exterior alude a la idea que ejemplifica el mito narrado (el amor de las mujeres es más irracional que el de los hombres, según indica en los vv.

³² Cf. Álvarez Morán 1998, pp. 23-39.

³³ Sobre el episodio de Pasífae en Ovidio y su relación con el relato, fundamentalmente, de Virgilio (además del de Propercio III 19, 11-12), véase Frécaut 1982, pp. 17-30. Una comparación extensa entre ambos textos es la que lleva a cabo Jouteur 2006, pp. 71-91.

281-282³⁴ y 341-342³⁵) y el interior está formado por los ejemplos mitológicos –aludidos brevemente– que apostillan esta parte de su doctrina y enmarcan, a su vez, la leyenda de la reina de Creta, que es la que ahora el poeta trata con mayor extensión por la singularidad que representa (los amores de una mujer con nada menos que un toro). Encabezan, pues, la lista de amores aberrantes protagonizados por mujeres los incestuosos de Biblis/Cauno y Mirra/Cíniras, y la cierran los adúlteros y traicionados de Aérope/Tiestes y Escila/Niso, los criminales de Clitemnestra/Agamenón y Medea/Jasón, y los que responden al tema de Putifar entre la concubina de Amíntor/Fénix, Fedra/Hipólito e Idea/Fineo. Y en el centro, con un desarrollo mucho mayor y más personal, los amores de Pasífae y el toro.

El relato ovidiano se detiene fundamentalmente en los celos que la reina cretense tiene de la vacada de Cnosos y Cidón, deseosas como estaban todas sus terneras de sostener sobre sus lomos al hermoso toro, que destacaba por su llamativa blancura y por tener un lunar negro entre los cuernos. El comportamiento irracional de Pasífae es la tónica dominante de la narración ovidiana (ella misma cortaba la hierba para dar de comer con su propia mano al animal, al que salía a acompañarlo, y sacrificaba a sus rivales para gozar sólo ella de él) y es lo que provoca que, ante tal locura, el poeta se inmiscuya en el desarrollo del relato para echarle en cara a la esposa de Minos esa inaudita actitud que, a ojos del versado poeta del amor, tanto recuerda a la de las *puellae* de la elegía que cuidan vestido y aspecto para agradar a su amante –que no marido, sino

³⁴ *Parcior in nobis nec tam furiosa libido: / legitimum finem flamma virilis habet,* ‘Entre nosotros más tranquila y no tan salvaje es la pasión: el ardor masculino tiene un objetivo más civilizado’ (Ov., *A. A.*, I 281-282).

³⁵ *Omnia feminea sunt ista libidine mota; / acrior est nostra, plusque furoris habet,* ‘Todas esas cosas las ha ocasionado la pasión femenina; es más atroz que la nuestra y tiene más de locura’ (Ov., *A. A.*, I 341-342).

dominus como el toro lo es también aquí (Ov., *A. A.*, v. 314)—: tanto se ha metido en su papel de instructor que no puede evitar salir a aleccionarla. Sorprendido de la insania que muestra la reina (no porque cometa adulterio —cosa que da por buena el de Sulmona—, sino porque lo cometa con un toro), Ovidio no puede menos que decirle desde su experiencia (Ov., *A. A.*, vv. 303-310):

*Quo tibi, Pasiphae, pretiosas sumere vestes?
 Ille tuus nullas sentit adulter opes.
 Quid tibi cum speculo, montana armenta petenti? 305
 Quid totiens positas fingis, inepta, comas?
 Crede tamen speculo, quod te negat esse iuvencam.
 Quam cuperes fronti cornua nata tuae!
 Sive placet Minos, nullus quaeratur adnalter:
 sive virum mavis fallere, falle viro!³⁶ 310*

El apóstrofe del poeta a Pasífae ha hecho añicos la linealidad con que había iniciado su relato (ubicando la historia, mediante una fórmula habitual de presentación, en el contexto bucólico que le corresponde)³⁷ y ha focalizado la atención en el proceder

³⁶ ‘¿Con qué objeto, Pasífae, te vistes lujosas galas? Aquel amante tuyo no atiende a riqueza alguna. ¿Qué te importa el espejo cuando persigues montunos rebaños? ¿Para qué arreglas tantas veces, insensata, el peinado de tu cabello? Fíate sin embargo del espejo que te dice que no eres una ternera. ¡Cómo desearías que te hubieran nacido cuernos en la frente! Si Minos te gusta, no ha de buscarse amante alguno; pero si quieres engañar a tu marido, engáñalo con un hombre’ (Ov., *A. A.*, I 303-310).

³⁷ Tanto Ovidio como Virgilio localizan la acción en el ámbito del *nemus cretense*; el primero, al pie del boscoso Ida y en las ciudades de Cnosos y Cidón (Ov., *A. A.*, I 289: *Forte sub umbrosis nemorosae vallibus Idae*, ‘Por casualidad, al pie de los sombreados valles del boscoso Ida’, y 293-294: *Illum Cnosiadesque Cydoneaeque iuvencae / optarunt tergo sustinuisse suo*, ‘Las terneras de Cnosos y de Cidón desearon sostenerlo sobre su lomo’) y, el segundo, en el monte Dicteo y en la ciudad de Gortina (*Eclogae* VI 56: *Dictaeae Nymphae, nemorum iam*

irracional de la reina. De esta forma, Ovidio ha llevado el mito de nuevo al ámbito de la elegía y ha creado un sorprendente triángulo amoroso formado por Pasífae, las vacas de Minos y el toro, en el que claramente puede adivinarse la correlación con las novelas amorosas del género: el objeto de amor es aquí el animal, Pasífae la celosa aspirante a gozarlo y las terneras del rebaño de Minos las aviesas rivales que sufren también el furor de la reina. Exactamente igual que en la poesía elegíaca: la *puella*, el celoso poeta y el rival amoroso que la encandila con sus riquezas son los tres vértices de la geometría que siluetea el tipo de relaciones amorosas que menudean por este género.

La inverosimilitud del relato, inaceptable en una obra didáctica (pero que es necesario contar por lo aberrante del caso), queda a salvo gracias al distanciamiento que con respecto a la historia se toma el sulmonés: frente a la incredulidad del episodio se defiende diciendo que canta cosas conocidas (v. 297: *nota cano*) y, frente al cargo que pudiera hacerse por narrar tales barbaridades, responde con un «se dice» (v. 312: *fertur*) que pone tierra de por medio entre su credibilidad como *magister amoris* y la leyenda de Pasífae, que termina, como concluye el propio relato ovidiano, con la inevitable referencia al engendro del Minotauro.

Igual que en el caso del mito anteriormente comentado, también este relato es heterodiegético y homodiegético a la vez; hasta el momento en que Ovidio abronca a Pasífae por su inexplicable actitud, todo lo dicho está puesto en boca del propio poeta, pero en cuanto se pasa (a través de la transición del v. 312 en que se describe a Pasífae como poseída por el frenesí báquico –*ut Aonio concita Baccha deo*, «como una bacante excitada por el dios de

claudite saltus, ‘Ninfas Dicteas, cerrad ya los barrancos de los bosques’, y 60: *perducant aliquae stabula ad Cortynia vaccae*, ‘lo conduzcan algunas vacas a los establos de Gortina’).

Aonia»—) a las acciones que acomete contra sus rivales, el relato se pone parcialmente en boca de la cretense, de cuyo comportamiento fuera de toda lógica (así los celos que muestra para con sus competidoras las vacas y las venganzas que se toma contra ellas) se hace eco también el de Sulmona, que parece no dar crédito a lo que cuenta si no fuera porque el nacimiento del Minotauro certificó la locura de la cretense.

El último ejemplo que queremos comentar brevemente (no computado entre las amplias digresiones míticas señaladas más arriba, pero muestra ineludible del objeto de nuestro trabajo) lo tenemos en el pasaje en que Ovidio alude al adulterio cometido por Helena, la esposa de Menelao, una prueba más de variedad narrativa característica del poeta y también, en mayor medida que en los anteriores, de poderoso influjo de la retórica. El de Sulmona en esta ocasión no necesita relatar con demasiado detalle una historia se sobra conocida para el lector (lo mitológico, de alguna manera, cede ante lo retórico), sino que ahora se centra en la defensa que hace de la tindárea en su decisión de engañar al aguerrido caudillo de Esparta. Mucho más que en cualquier otro caso, queda aquí plasmada la formación forense que recibió Ovidio en sus años de estudio y la solvente técnica aprendida en el arte de la *suasoria*³⁸. El poeta, pues, tras valorar, como buen abogado, las actitudes de Menelao y Paris en relación con la infidelidad de la causante de la guerra de Troya (el primero se marchó y, el segundo, en absoluto *rusticus*³⁹, llegó estando el otro fuera), concluye

³⁸ Testimonio de ello tenemos en Séneca el Viejo, *Controversias* II 2, 12, quien recuerda al poeta ejercitándose en el arte de la *suasoria* bajo la tutela del maestro Aurelio Fusco y señala el ingenio que en ese ámbito atesoraba el poeta, que en no pocas ocasiones trasladó ideas del maestro Latrón (de quien era admirador) a sus propios versos (*multas illius sententias in versus suos transtulerit*).

³⁹ *Non rusticus* lo llama Ovidio (*A. A.*, v. 369) en el sentido primero del término, es decir, “nada aldeano”, pero también con las connotaciones que el adje-

taxativamente con un veredicto exculpatorio a favor de la joven (Ov., *A. A.*, II 357-372):

*Sed mora tuta brevis: lentescunt tempore curae,
vanescitque absens et novus intrat amor.
Dum Menelaus abest, Helene, ne sola iaceret,
hospitis est tepido nocte recepta sinu. 360*

*Quis stupor hic, Menelae, fuit? tu solus abibas,
isdem sub tectis hospes et uxor erant.
Accipitri timidas credis, furiose, columbas?
Plenum montano credis ovile lupo?*

Nil Helene peccat, nihil hic committit adulter: 365
quod tu, quod faceret quilibet, ille facit.

*Cogis adulterium dando tempusque locumque;
quid nisi consilio est usa puella tuo?
Quid faciat? vir abest, et adest non rusticus hospes,
et timet in vacuo sola cubare toro. 370*

*Viderit Atrides: Helenen ego crimine solvo:
usa est humani commoditate viri⁴⁰.*

tivo suele adoptar en la poesía amorosa latina, donde *rusticus* viene a significar “inexperto en cuestiones de amor”. Por tanto, frente a la rudeza guerrera del distraído Menelao, que ha dejado sola a su esposa, Paris tiene en la consideración del poeta la necesaria experiencia en el amor como para aprovechar la oportunidad que se le presenta. Por eso mismo, no puede estar más de acuerdo con lo que ocurre y aprueba absolver a Helena de su delito.

⁴⁰ ‘Pero el plazo seguro es el breve; con el tiempo la nostalgia se modera y el amor que está ausente se desvanece y entra uno nuevo. Mientras Menelao estaba lejos, Helena para no dormir sola se refugió de noche en el tibio regazo de su huésped. ¿Qué sorpresa fue la tuya, Menelao? ¿Tú te marchabas solo y bajo el mismo techo estaban el huésped y tu esposa? Neciamente confías a un gavián temerosas palomas, un redil lleno confías al lobo montuno. En nada peca Helena, ninguna falta comete este adúltero: lo que tú, lo que cualquiera haría, él lo hace. Obligas a un adulterio facilitando el momento y el lugar. ¿Qué pasó sino que la joven se sirvió de tu decisión? ¿Qué iba a hacer? Estaba lejos su marido y a mano tenía un huésped nada ordinario y teme acostarse sola en un

El breve relato del adulterio, en la línea de la tradición del *Elogio de Helena* de Gorgias, defiende a la mujer y justifica la infidelidad con argumentos contundentes que obviamente –desde su perspectiva de promotor de amores promiscuos– él sin duda alguna comparte. Es digno de destacarse cómo la *argumentatio* utilizada por Ovidio parece reproducir un caso judicial de principio a fin incluyendo todas las partes de un discurso forense: ahí está el *exordio* (Ov., *A. A.*, vv. 357-358) en el que el poeta presenta el tema a tratar en esta parte de la obra y que le da pie para introducir el episodio (cómo conseguir que la amada eche de menos al amante), la *narratio* (Ov. *A. A.*, vv. 359-360) que expone los hechos a juzgar en el pleito concreto que ahora lo ocupa (esto es, cómo Helena cometió adulterio con Paris aprovechando la ausencia de Menelao), la *confutatio* (Ov., *A. A.*, vv. 60-68) mediante la cual rebate las posibles objeciones a la actitud de Helena (procediendo a encadenar una serie de interrogativas retóricas e irrefutables para poner de manifiesto que la culpa es de su marido, no de ella) y, por último, la *peroratio* final (Ov., *A. A.*, vv. 69-70) que recapitula lo dicho (que su esposo estaba lejos, que el huésped no era un cualquiera y que ella temía dormir sola) y contiene, a modo de conclusión, su veredicto («yo absuelvo a Helena de su delito»). La exposición de este relato resulta, así, diversa con respecto a otros mitos narrados y subvierte, en cierta medida, el tono épico de donde toma la historia, pues Ovidio ha vestido, una vez más, con traje elegíaco a los protagonistas de su leyenda al hacerlos participar de una típica escena sacada de la elegía: la hermosa *puella* que engaña a su marido aprovechando su ausencia y coloca a otro amante en su lugar. Y la subversión nace también del choque frontal que esta

tálamo vacío. Que lo hubiera tenido presente el Atrida; a Helena yo la exculpo de su delito: se aprovechó de la posibilidad que le dio su generoso marido' (Ov., *A. A.*, II 357-372).

actitud del poeta supone con respecto a la política matrimonial propugnada por Augusto, según es manifiestamente sabido a propósito del sentido que cobra la obra didáctica toda de Ovidio en relación con el contexto moral de su época.

Para finalizar, únicamente nos queda indicar que con los tres ejemplos comentados sólo hemos pretendido poner de relieve cómo también en esta divertida y sugerente obra didáctica Ovidio ha sabido conjugar, en perfecta armonía, los dos grandes pilares de su producción literaria (el mito y el amor) con los fundamentos y bien asimilados saberes retóricos que poseía el poeta, quien, aparte de utilizarlos por doquier en su constante intento de embellecer con innumerables figuras de dicción la práctica totalidad de sus versos, le sirven para exponer con variedad, gusto y patente amenidad aquellos relatos mitológicos que sostienen un buen puñado de consejos de su obra y cumplen, de acuerdo al fin didáctico que se propone, la clara función de elaborar un discurso creíble, ágil y dinámico, que rebosa naturalidad y frescura, tal como ha de corresponder al género en que se inserta este sorprendente vademécum de recursos para poner en práctica, casi atemporalmente, las artes o técnicas amatorias.

Bibliografía

- AHERN, CH. F., «Daedalus and Icarus in the *Ars amatoria*», *HS-CPh* 92, 1989, pp. 273-296.
- ÁLVAREZ MORÁN, M^a C. *et al.*, «Amor y pasión en los *Fastos* de Ovidio: formas de expresión», *Florentia Iliberritana* 9, 1998, pp. 23-39.
- ARNALDI, F., «La retorica nella poesia di Ovidio», *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, editado por N. L. Herescu, París, 1958, pp. 23-31.

- BARDON, H., «Ovid et le baroque», *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, editado por N. L. Herescu, París, 1958, pp. 75-100.
- FRÉCAUT, J. M., «L'épisode de Pasiphaé dans l'*Art d'aimer* d'Ovide (I, 289-326)», *Caesarodunum* 17 bis, 1982, pp. 17-30.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C., «La estructura retórica del *Arte de amar*», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 2005, vol. II, pp. 871-876.
- HEMKER, J., «Rape and the Founding of Rome», *Helios* 12, 1, 1985, pp. 9-20
- HIGHAM, T.F., «Ovid and rhetoric», *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, editado por N. L. Herescu, París, 1958, pp. 32-48.
- JOUTEUR, I., «La passion de Pasiphaé (Virgile, *Bucolique* VI, 45-60; Ovide, *Art d'aimer*, I, 289-326)», *Vita Latina* 174, 2006, pp. 71-91.
- KRILL, R. M., «Mythology in the amatory works of Ovid», *Ovidianum. Acta conventus omnium gentium Ovidianis studiis fovendis*, editado por N. Barbu, E. Dobroiu y M. Nasta, Bucarest, 1976, pp. 365-371.
- LABATE, M., «Erotic Aetiology: Romulus, Augustus, and the Rape of the Sabine Women», *The Art of Love. Bimillennial Essays on ovid's Ars amatoria and Remedia amoris*, editado por R. Gibson y A. Sharrock, Oxford, 2006, pp. 193-215.
- MORENO SOLDEVILA, R., (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C. – II d. C.)*, Huelva, 2011.
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, trad. de J. A. González Iglesias, Madrid, 1993, Cátedra, pp. 45-54.
- , *Amores. Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, trad. de V. Cristobal, Madrid, 1989, Gredos, 1989, pp. 97-107.
- , *Obra amatoria II: Arte de amar*, ed. de A. Ramírez de Verger y F. Socas, Madrid, CSIC, 1995, pp. LIV-LXIV.

- , *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. de E. J. Kenney, Oxford, Clarendon Press, 1984 (=1961).
- , *Tristia*, ed. de J. B. Hall, Stuttgart, Teubner, 1995.
- RUIZ DE ELVIRA, A., «Céfalo y Procris: elegía y épica», *CFC* 2, 1971, pp.97-123.
- SCHNIEBS, A., «Discurso y ejemplaridad en Ovidio, *Ars* 1.101-134», *Phaos* 7, 2007, pp. 103-121.
- SHARROCK, A., «Love in Parentheses: Digression and Narrative Hierarchy in Ovid's Erotodidactic Poems», *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars amatoria and Remedia amoris*, editado por R. Gibson y A. Sharrock, Oxford, 2006, pp. 23-39.
- SOLODOW, J. B., «Ovid's *Ars amatoria*. The lover as cultural ideal», *WS N.F.* 11, 1977, pp. 106-127.
- STROH, W., «Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten», *WJA N.F.* 5, 1979, pp. 117-132.
- VON ALBRECHT, M., *Ovidio, una introducción*, Murcia, 2014, pp. 82-90.
- WARDMANN, A. E., «The Rape of the Sabines», *CQ* 15, 1965, pp. 101-103.
- WATSON, P., «Love as civilizer. Ovid, *Ars amatoria* II 467-492», *Latomus* 43, 1984, pp. 389-395.
- , «Mythological exempla in Ovid's *Ars amatoria*», *CPh* 78, 1983, pp. 113-126.
- WEBER, M., *Die mythologische Erzählung in Ovids Liebeskunts. Verankerung, Struktur und Funktion*, Frankfurt am Meine-Berna, 1983.