

Orfeo en Virgilio y Ovidio

MICHAEL VON ALBRECHT*

*Universidad de Heidelberg***

Resümee: In Vergils *Georgica* und Ovids *Metamorphosen* nimmt der Mythos von Orpheus eine bedeutende Stellung ein. Diese Tatsache läßt es lohnend erscheinen, den Intentionen der Dichter und Ihrer jeweiligen Ausdeutung der Gestalt des Orpheus und seines Schicksals genauer nachzugehen. Im einzelnen wird dabei auch zu Thesen der neueren Forschung Stellung genommen werden müssen. Zu prüfen wäre unter anderem die verbreitete Abwertung der ovidischen Darstellung gegenüber der vergilischen sowie die herrschende Kennzeichnung der Orpheus-geschichte als "the myth of the poet".

En las *Geórgicas* de Virgilio y en las *Metamorfosis* de Ovidio el mito de Orfeo ocupa un lugar importante. Este hecho hace que merezca la pena seguir minuciosamente las huellas de las intenciones de los poetas y de sus respectivas interpretaciones de la figura de Orfeo y de su destino. En particular se deberá también tomar posición respecto a ciertas tesis de nuevas investigaciones. Se debería examinar, entre otras cosas, la tan difundida menor valoración de la exposición ovidiana con respecto a la de Virgilio - ésta se deduce de la por otra parte valiosa monografía de Eduard Norden¹; se

* **Dirección para correspondencia:** Michael von Albrecht, Seminar für Klassische Philologie, Universität Heidelberg, Marstallhoff 2-4, 69 Heidelberg (Alemania).

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

** Doy las gracias a las profesoras M^a Consuelo Álvarez Morán y Rosa M^a Iglesias Montiel por la traducción española.

debería examinar también la caracterización de la historia de Orfeo como "el mito del poeta" que prevalece en el libro de Charles Segal². En las líneas que siguen se estudian ambos relatos juntos en sus respectivos contextos.

El relato de Orfeo de Virgilio

Dentro del libro IV de las *Geórgicas* el relato de Orfeo sólo ya por su posición alcanza una función importante. Se puede decir que se trata del remate de la obra. Los versos 453-527, narrados por Proteo, constituyen una parte fundamental de un conjunto narrativo que comienza con una respetuosa invocación del poeta a las Musas (v. 315). El auténtico tema de esta parte del libro se introduce ya, en verdad, en el verso 281; llena casi en toda su extensión la segunda mitad del libro, que sin el epílogo personal abarca 558 versos. El tema de la última mitad del libro es el camino de la muerte hacia una vida nueva, representado por la "generación espontánea" de un enjambre de abejas surgidas del cadáver de un novillo. El suceso se describe en principio técnicamente (295-314). Se cierra con ello un mito etiológico, que había sido introducido por una invocación a la Musa. El pastor Aristeo, después de la pérdida de sus abejas, pide ayuda a su madre divina, la ninfa Cirene. Ella le hace venir a su palacio, que está situado en las profundidades del mar, y hace una libación al Océano. Con un buen augurio exhorta a su hijo a que se acerque al muy anciano profeta Proteo para encadenarlo e interrogarle. Aristeo coge por sorpresa al anciano mientras éste cuenta sus focas. El artista de la transformación intenta liberarse de él adoptando diferentes figuras. Pero Aristeo entonces con valentía pone cada vez más tirantes las cadenas, por fin Proteo se entrega vencido y se declara dispuesto a darle la información deseada. Es importante que Virgilio se detenga aquí especialmente en las acciones rituales de Cirene -hasta el fortalecimiento del hijo con ambrosía- y que el poeta ponga de relieve que Aristeo llegue ante Proteo por orden divina (448). Para el estilo enigmáticamente alusivo de Virgilio es significativo que

¹E. NORDEN, "Orpheus und Eurydice. Ein nachträgliches Gedenkblatt für Virgil", Berlin 1934, *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse*, Heft 22, 1934, 626-683.

²CH. SEGAL, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore und London 1989.

Aristeo no necesite pronunciar expresamente su deseo al dios, sino que puede tener bastante con la indicación, éste por supuesto ya lo conoce³.

El relato de Proteo está claramente entendido como el vaticinio de un vidente. Indicios externos permiten reconocer que el hablante se halla en éxtasis (*ardentis oculos intorsit...et graviter frendens* 4, 51 s.); él es un *vates* (450) y un pregonero de los *fata* (452).

El objetivo del relato virgiliano de Orfeo es indicar a Aristeo mediante una revelación divina su culpa. La cólera de los dioses y de Orfeo (que aquí es designado como muy violento (*graviter...saevit* 456) le persigue, porque Aristeo es el causante de la muerte de Eurídice, cuando perseguía a la joven esposa con ciega pasión. En su huida Eurídice cayó víctima de la mordedura de una serpiente; Proteo hace presenciar a Aristeo la angustia llena de pánico de la fugitiva desde la perspectiva de Eurídice (457-459), para obligarle a experimentar de qué es culpable. No se nos informa expresamente de la muerte, tan sólo indicada en la espera, como muestra el participio de futuro *moritura* (458). Una alusión indirecta a la muerte -desde el punto de vista de la persona afectada- es también la constatación negativa *non vidit* (459). Tal lenguaje, no auténticamente narrativo sino alusivo, es propio del estilo oracular⁴. Para conmover a Aristeo, el lamento de muerte es amplificado en círculos concéntricos. Se lamenta el coro de dríades; acto seguido el poeta se refiere al panorama de la montaña y a la vez a todo el paisaje (461-463). Sólo entonces se concentra la mirada en Orfeo. De manera notable se consuela éste con el canto. Apartado canta él de la mañana a la noche sólo a Eurídice. El apóstrofe anafórico a la difunta (*te* aparece cuatro veces 465 s.) y el adjetivo *dulcis* (465) aumentan la simpatía llena de sentimiento: Aristeo debe comprender qué clase de dolor ha ocasionado a Orfeo.

Inmediatamente se encadena con esto la bajada al mundo subterráneo, cuya angustiada atmósfera se carga ópticamente de oscuridad (*nigra* 468) y acústicamente de espondeos acumulados (*et caligantem nigra formidine lucum* 468). Proteo no cita textualmente el canto de Orfeo; muestra

³En el modelo de Virgilio, el libro cuarto de la *Odisea*, a la indicación se sigue "tú lo sabes" (*Odisea* 4, 465), adecuado al estilo homérico, luego sin embargo para seguridad una vez más la explicación del problema, cuya solución es esperada por Proteo.

⁴Cf. Heraklit, VS 22 B 93 (οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει).

únicamente su efecto: con él son atraídos los espíritus de los muertos: su gran número se refleja en una gráfica comparación con bandadas de pájaros y en la retóricamente impresionante y pormenorizada división en diferentes grupos de edad. La descripción de los ríos del mundo subterráneo subraya de nuevo la oscuridad y el inhospitalario lugar (478 *niger; deformis*; 479 *inamabilis*). La admiración por el canto impresiona también las mansiones del mundo subterráneo, a las Euménides, de cabellos de serpiente, al sorprendido Cérbero que abre de par en par sus tres bocas y a la rueda de Ixión, que hechizada se queda quieta. Virgilio hace que su profeta se detenga en lo milagroso y para ello descuida los hechos externos de la acción. Nosotros ni sabemos los argumentos de Orfeo ni las circunstancias de la liberación de Eurídice ni el contenido completo de las condiciones pactadas para ello.

El visionario da un salto sin transición a la escena final (*iamque*, 485, clarifica el vacío temporal precedente). Ya está Eurídice a punto de llegar al mundo de arriba (el imperfecto *veniebat*, 486, hace explícito lo provisional de esta constatación). Ella sigue a Orfeo tras su espalda; "pues ésta había sido la condición de Perséfone" (487). El paréntesis aclaratorio en este pasaje recupera una parte de la escena de restitución pasada por alto; no obstante, Proteo omite dejar expresamente claro aquí que Orfeo no puede mirar hacia atrás, circunstancia que tiene una importancia decisiva para la comprensión de lo que sigue. Reside ahí una especial osadía, justificada por la propia oscuridad del estilo profético. Desde el punto de vista de la técnica narrativa este paréntesis (487), intercalado muy hábilmente, sirve de pausa artística antes de la peripecia. El cambio repentino va acompañado de un *cum inversum* (488). Antes de describir los sucesos externos, Virgilio se enfrasca en los impulso psíquicos: una repentina locura (*dementia*) se adueña del desprevenido amante (488; se percibe que recuerda la violencia de su cólera por la muerte de Eurídice, constatada al comienzo: 456); se insiste por tanto en la pasión de Orfeo. En la dilación artística, antes de la noticia del suceso principal, todavía se introduce un comentario del poeta: el desgraciado movimiento de Orfeo es perdonable - si "perdonar" no fuese una palabra extraña para los espíritus de los muertos (489). Por primera vez ahora se relatan los hechos en perfecto histórico (*restitit y respexit*, 490 s.). Con ello el poeta expresa su propia simpatía con una interjección (*heu*, 491) y con una nueva indicación exculpatoria (*immemor...victusque animi*, 491). Como en la

primera muerte de Eurídice, también en la segunda el serio acontecimiento es descrito con constataciones negativas: todo esfuerzo ha sido inútil (*ibi omnis / effusus labor*, 490 s.), el pacto con Plutón se ha roto. Una señal acústica nos hace reconocerlo: por tres veces se ha escuchado el fragor del Averno. El número mágico realza el efecto espantoso, verdaderamente sorprendente como en una ópera.

La comprensión de Virgilio hacia los sentimientos de Eurídice -condicionada por la intención de tocar a Aristeo en el corazón- se demuestra de modo consecuente en que, al morir, la hace pronunciar una vez más palabras conmovedoras dirigidas a Orfeo. Estas dan al suceso una explicación que -como ya ha hecho Virgilio cuando Orfeo vuelve hacia atrás su mirada- subraya la furiosa pasión (*tantus furor* 495; cf. *dementia* 488). También es significativa la marcada utilización de la palabra *fata* (495), término que se había oído inmediatamente antes del discurso de Proteo (452). Para Virgilio es importante también la fatal conexión que Aristeo debe reconocer en caso de que su enjambre resucite de nuevo. Los *fata* son oráculos y se esclarecen gracias a las palabras del profeta. Que en la caída de Eurídice el destino es "cruel" (*crudelia*, 495) es un reproche que debe alcanzar en último término a Aristeo, quien, por su ciega pasión, ha puesto en marcha la cadena del destino, sin reparar en la falta de excepciones a su ley. Los colores oscuros (*ingenti circumdata nocte*, 497) y la acentuación de la imposibilidad de abrazar a la difunta o de responderle, hace todavía más perceptible casi físicamente la irrevocabilidad: los participios de presente (*prestantem* y *volentem*, 501) equivalen a ademanes que no alcanzan su objetivo, están en el espacio. A este aspecto verbal lo llama Varrón con precisión *infectum* ("lo no hecho, lo inacabado"; *ling.* 9, 97-101; 10, 48, etc.); en *prestantem* este efecto está reforzado además por la forma intensiva. Una especial sutileza es que se amplifica de modo continuo la constatación que está relacionada con la primera muerte de Eurídice: *non vidit* (459) encuentra ahora un eco tardío en *neque...vidit* (500-502). La negación de la observación -reforzada en este momento por el hecho de estar aplicada a su compañero- hace definitiva la separación en este momento. La materialización mítica de este suceso es que el *portitor Orci* (502) ya no permita entrar al reino de los muertos a Orfeo y que rapte a la difunta en su barca. La muerta está ya fría (*frigida* 506). Esta gráfica caracterización completa los anteriores atributos del reino de los

muertos con exactitud: oscuro (468; 472; 478), inhospitalario (479), inmaterial (472; 499 ss.), que se desvanece (506; cf. 496), intrépido (469), feo (478), cruel (470; 495); el "duro" campesino, que en el símil robó a los pájaros sus crías, completa la lista (512). El motivo "frío" se transmitirá después con gran finura psicológica a la experiencia de Orfeo, que llora bajo las "heladas" estrellas y al pie de las montañas en medio de hielo y nieve (517). El mismo atributo recibe al final la lengua del muerto (525).

El dilema en el que se encuentra Orfeo lo describe Virgilio de acuerdo con la tradición dramático-retórica⁵ mediante *quid faceret?* y mediante la siguiente pregunta introducida anafóricamente con *quo* (504 s.). Profundiza aquí Virgilio en un *topos* tradicional para pintar el abandono por parte de los dioses de un hombre desesperado. Se comprende que Orfeo ya no sabe a qué dioses debe invocar (505). Pero para el punto de vista de Virgilio acerca de este asunto es significativo que Orfeo, a pesar de esta situación extrema, al igual que en la primera muerte también en la segunda muerte de Eurídice busca consuelo en el canto. Su cantar no es funcional sino un diluirse de sí mismo en el dolor. El símil de los pájaros pone el acento en la conmovedora queja llena de sentimiento. El ave, designada como *philomela*, llora por sus hijos, que un campesino de cruel corazón le ha arrebatado del nido. El enternecedor efecto está subrayado con los atributos (*maerens*, 511; *miserabile*, 514; *maestis*, 515). Un tema importante es también el llanto (*fletu*, 505; *flesse*, 509; *flet*, 514). Un sinónimo es *querens* (520).

Virgilio ha conseguido unir sin soldadura el lamento de Orfeo por Eurídice con la muerte de Orfeo: la cabeza del asesinado se dirige todavía a Eurídice y las orillas devuelven el sonido. El efecto lírico es matizado musicalmente gracias a la interjección *a!* fuertemente expresiva (que por su carácter subjetivo es evitada por ejemplo en la epopeya) y a través de la cuádruple utilización del nombre griego rico en vocales *Eurydicen* (519; 525-527); esto es una elevación frente al cuádruple *te* del primer lamento de Orfeo (465 s.). El contexto en su conjunto se sumerge casi líricamente en un sentimiento melancólico; lo narrativo pasa a segundo término. Nosotros no experimentamos casi nada de los detalles externos de la muerte de Orfeo; sólo

⁵Cf. M. V. ALBRECHT, *Meister römischer Prosa*, Heidelberg²1983, 69 s. y n.

se indica el motivo (las mujeres se sienten despreciadas por Orfeo). El lector debe relacionar esto en el contexto de Virgilio exclusivamente con su dolor por Eurídice; nada hay en Virgilio acerca de la invención de la pederastia.

Esto demuestra que el relato de Virgilio por una parte está determinado por el hablante -la figura profética de Proteo condiciona un estilo "oscuro, oracular", por otro lado por el destinatario: en primer lugar Aristeo debe conmoverse y reconocer su culpa; de ahí el centrar todo el relato en el lamento por Eurídice.

El relato ovidiano de Orfeo

La posición del relato de Orfeo en el conjunto de las *Metamorfosis* permite compararlo en parte con la situación del mismo mito en las *Geórgicas* de Virgilio. El mito de Orfeo abre el libro X, por tanto el último de la segunda péntada; el relato de la muerte de Orfeo se extiende al comienzo del libro XI y por ello constituye un epílogo. Este permite comparar su situación con el relato de la muerte de la artista Aracne en el epílogo al libro V (*met.* 6, 1-145) y con el epílogo al libro XV (15, 871-879), en el que Ovidio habla de su propia muerte y de su inmortalidad.

A causa de esta situación del relato dentro de la obra, hay que esperar que Ovidio ponga acentos distintos a los de Virgilio. Se podría suponer que el peso recae menos en la muerte de Eurídice que en la de Orfeo.

El limitado contexto se basa en la indicación del tema "Boda". Del feliz enlace entre Ifis y Iante viene el dios de las bodas, Himeneo, a las nupcias de Orfeo y Eurídice. Ovidio dirige desde el comienzo la atención hacia Orfeo. Su voz -*qué voz!* - invoca a este dios en vano. El tema "Éxito y fracaso de Orfeo" está por tanto tematizado desde el principio (en la muerte de Orfeo está fuertemente recogida de nuevo la idea de que el cantor con su voz no puede conseguir nada (11, 39 s.). Esta fiesta está marcada de antemano por signos desfavorables y el desenlace real es todavía más triste: mientras la recién casada camina en compañía de sus compañeras por el prado, es mordida por una serpiente en el talón y muere. La situación es totalmente distinta a la de Virgilio: de la persecución de Aristeo no hay ni una palabra. También la perspectiva es otra: a diferencia de Virgilio los sucesos no se comprenden desde dentro, desde el punto de vista de Eurídice, sino que

son observados externamente. Diferente es la organización lingüística: el acontecimiento de la muerte no se escribe veladamente, sino que se señala de manera sobria y precisa. Contraviniendo la cronología, se tiene noticia ante todo de la muerte y después, por primera vez, de la causa: Ovidio escribe casi como un reportero (*occidit* -esto se podría llamar el titular- *in talum serpentis dente recepto: met.* 10, 10). Apartándose de sus predecesores, Ovidio se detiene no en el infructuoso lamento lírico del poeta, sino que, sirviéndose de una antítesis descuidada y en verdad sorprendente, pasa con rapidez a la escena siguiente: después de que Orfeo ha llorado suficientemente a su mujer en el mundo de arriba, va al mundo subterráneo (10, 11 s.). Como no refiere la inútil queja de Orfeo a los dioses de arriba, sino que sólo hace alusión, indica expresamente la conveniencia del descenso de Orfeo al reino de las sombras: "para no dejar de tantear también el reino de los muertos" (*ne non temptaret et umbras*, 10, 12). La descripción del Orco era en Virgilio de opresiva oscuridad y pesadez, lo que se expresaba además en versos espondeíacos; Ovidio acentúa, por el contrario, lo ligero e ilusorio de las sombras y acumula dáctilos (en la poesía latina son llamativos los versos dactílicos puros: 10, 14 s.: *perque leves populos simulacraque functa sepulcro / Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem...*). Debido a que Ovidio sitúa la aparición de las sombras antes del comienzo de la canción de Orfeo, el relato se hace continuo y más visible.

De forma más clara que su predecesor, Ovidio pone ante los ojos la situación en la que Orfeo comienza su canto. Vemos que el cantor está situado ante Perséfone y el señor de las sombras. La indicación de Perséfone no es casual. Ovidio había informado de su rapto en el libro V, el último de la primera péntada. Este suceso lo tomará como ejemplo en su discurso. El tiende un puente entre los libros. El hecho de que Perséfone y Plutón (cuyos nombres no son citados por respeto) se presenten como una pareja, prepara indirectamente el tema "Amor" central para Ovidio.

Además vemos a Orfeo tañer las cuerdas de su instrumento y escuchamos -ésta es una característica diferencia con Virgilio- el texto de su canto. Virgilio desde el principio había renunciado a exponerse a la delicada situación de tener que competir con el más grande poeta y cantor de todos los tiempos si hacía mención del texto cantado por Orfeo. De acuerdo con el estilo oracular de Proteo, era posible que Virgilio caracterizara la canción de

Orfeo sólo indirectamente a tenor de su prodigioso efecto, en lugar de hacerla totalmente accesible a través de una cita directa y deshacer de este modo el encanto. Totalmente distintas son las condiciones en el relato de Ovidio. Su exposición está pensada con claridad, continuidad y consecuencia lógica. El canto de Orfeo es para Ovidio irrenunciable; como el más importante miembro en la cadena de los acontecimientos, debe suministrar motivos comprensibles para muchos sucesos: para el descenso de Orfeo al mundo subterráneo, para su súplica por la devolución de Eurídice, antes de todo también para la sorprendente concesión de su ruego por parte de Plutón y Prosérpina. Para la invención de tal texto, que a la vez realza motivaciones y caracteriza personas, la historiografía antigua conoce paralelos significativos. La retórica facilitaba las categorías de la búsqueda del material (*inventio*). Eso explica que nosotros podamos interpretar fácilmente el canto ovidiano de Orfeo como una defensa. Esto lo investigaremos en una primera sección del trabajo; un segundo paso de la investigación debe iluminar en conexión con ello la invención poética en el texto mismo.

Exordium: El orador muestra su respeto y su lealtad al tribunal, reconociendo incondicionalmente su superioridad: todo lo mortal vuelve al reino de la muerte. Esta introducción no muestra solamente la modestia del orador, que atrae la simpatía (dicho retóricamente: su *ethos*), sino que, como demostrarán las siguientes partes del discurso, está entrelazada ya en lo que al contenido se refiere con la argumentación general. Se trata realmente de un proemio, que no es ajeno al tema del discurso. Del resto el orador acentúa su propósito de decir la realidad sin rodeos (19 s.). También esto debe causar simpatía en los jueces, en suma arroja una luz favorable sobre el *ethos* del orador. La siguiente frase conduce a la siguiente parte central del discurso, la *Narratio*. Al eliminar aquí Orfeo la sospecha de que él viene por mera curiosidad o para encadenar al perro de los infiernos, esta frase proporciona el objetivo de lograr la simpatía y puede ser considerada como parte del proemio (20-22).

Narratio: Orfeo, de forma corta y objetiva, informa de la muerte de su esposa. Su ruego para hacer a la muerte reversible no lo enlaza Orfeo

inmediatamente con la *narratio*, pues esto parecería demasiado exigente, poco equitativo. Antes bien él amplía la *narratio* con un informe de sus intentos de conformarse por la pérdida de su esposa y el fracaso de esos intentos. Ese fracaso lo presenta Orfeo acertadamente como víctima de un poder más alto, el amor. La referencia al amor⁶ facilita a Orfeo una estratagema que en verdad puede calificarse de genial: Amor ha unido en otro tiempo también a Plutón y Prosérpina. Estos deben acordarse con emoción de la historia de su juventud, y también al lector le viene inmediatamente a la memoria el pasaje del libro quinto en el que Amor es enviado por su madre para enamorar a Plutón y así hacer extensivo el reino de Venus también al "tercer mundo", al reino de las sombras. El tema "Amor" tiene -como generalmente en las *Metamorfosis* también de forma especial en el relato de Orfeo- una importancia central para Ovidio. El efecto persuasivo del discurso de Orfeo está relacionado con el hecho de que a través del Amor se establece una importante conexión interna y una especie de destino común entre la pareja divina, Plutón y Prosérpina, y la pareja humana, Orfeo y Eurídice. A la importancia de este hecho para la creación del discurso, habremos de volver más adelante.

Argumentatio: El paso a la *argumentatio* lo forma la solicitud de anular la muerte de Eurídice. Esta solicitud opera ahora mucho menos pretenciosa e inmotivadamente de lo que lo había sido el descenso inmediatamente después del informe de la muerte de Eurídice. Una disculpa ulterior es la apelación al enorme Caos y al silencio del gigantesco reino del mundo subterráneo, al que Eurídice sin merecerlo está destinada. La argumentación propiamente dicha recurre a las reflexiones que introducen el *Exordium*: todo es propio únicamente de los dioses de la muerte y más tarde volverá a ellos (32-35). Orfeo se detiene expresamente en este asunto -no sólo porque se trata de un punto irrefutable sino también porque halaga con ello el poder de sus

⁶La expresión *deus hic* (26) obliga al empleo con mayúscula de *Amor*.

dueños. En lo concerniente a Eurídice, Orfeo indica la posibilidad de una argumentación de derecho: Eurídice volverá a los dioses de la muerte cuando ella "esté madura" (*matura*, 36) y haya completado los años "que le corresponden" (*iustos...annos*, 36). Pero el orador es suficientemente cauto para no defender hasta el final un eventual "derecho" natural a una determinada cantidad de años de vida. Con su última solicitud permanece él muy por debajo de una petición de tal clase y se mantiene absolutamente en el marco del derecho positivo. Puesto que así y todo Eurídice -como también todo lo demás- es principalmente propiedad de los dioses de la muerte, Orfeo no reivindica ningún derecho de dominio, sino que solicita para Eurídice tan sólo el usufructo, el "derecho de gozar" de una adecuada cantidad de años. Los comentaristas, a los que una argumentación de tal clase les parece impropia e indigna, no tienen en cuenta que Orfeo no reclama para sí el derecho de usufructo de Eurídice, lo que la rebajaría de un modo totalmente improcedente de persona a cosa (un punto de vista que en el derecho romano está totalmente excluido), sino que pide para Eurídice el derecho a disfrutar de sus años de vida.

Peroratio: Al final del discurso Orfeo, que hasta ahora sólo utilizaba una reflexión racional y el *ethos* como medio de convencimiento, se hace inesperadamente patético: si el ruego no puede ser alcanzado, él también permanecerá en el mundo subterráneo. De un modo agresivo lanza a la cara de sus jueces, a los que antes ha tratado con mucho respeto: "Gozáos vosotros con la muerte de dos personas (39)". Ante un tribunal terrestre un exabrupto de tal clase sería temerario, incluso suicida; él presume en los jueces sed de sangre y crueldad. Dentro de la creación poética de Ovidio esta frase está, con toda lógica, legitimada por completo, incluso es absolutamente necesaria, como ahora se demostrará en la segunda parte del trabajo a la que nos hemos referido.

Como ya se ha anunciado, la creación poético-temática del discurso reside en el contraste de dos parejas (Plutón y Prosérpina frente a Orfeo y Eurídice). Estas se muestran en constelaciones respectivamente cambiantes.

Con estas cuatro personas se relacionan dos temas principales -Muerte (I) y Amor (II)- en forma respectivamente distinta. Los Temas pueden reflejarse en dos ejes: el movimiento temporal retrospectivo es designado aquí como "paso de cangrejo", la transición de la esfera divina a la humana o viceversa la designamos como "inversión".

Bajo estos puntos de vista el canto de Orfeo adopta el siguiente desarrollo:

--Tesis:

- Tema I (elemento básico): Muerte (como dominio de Plutón y Prosérpina).
- Tema II (elemento básico, semitema): Amor (como *movens* del solitario Orfeo).
- Tema I (Inversión, Persona cambiada, Semitema): Eurídice como víctima de la muerte.

--Antítesis:

- Tema II (Inversión, tema completo, cambio de personas): Amor ha unido también a Plutón y Prosérpina.
- Tema I (Paso de cangrejo de la inversión del semitema): La muerte de Eurídice debía ser anulada.

--Síntesis: como consecuencia resultarían dos posibilidades:

- a) En caso de que quedara anulada la muerte, Orfeo y Eurídice enamorados estarían unidos en vida: esto sería el Tema II completo en la forma realizada ahora por primera vez (es decir, inversión de la inversión II anterior en el repetido cambio de personas). Esta posibilidad es el auténtico objetivo de Orfeo, pero, para evitar la apariencia de inmodestia, sólo es débilmente indicada, no desarrollada.
- b) Pero, de lo contrario, permanecerían ambos enamorados unidos en la muerte. Orfeo elige esta patética versión como punto culminante lleno de efecto. Así resulta una atrevida combinación: Tema I (muerte) -completo, en las personas cambiadas- se une con el Tema II (Amor), en el -también en

este caso- por primera vez ahora elemento básico completo: aplicado a Eurídice y Orfeo.

Nuestro análisis temático permite reconocer que la conclusión, demasiado agresiva sólo desde el punto de vista retórico, procede, con organización y precisión interna, de la creación temática del conjunto.

Además es evidente que en el discurso de Orfeo creación retórica y estructuración temático-musical no se excluyen mutuamente. El canto permanece ligado a la palabra según el método de análisis de la antigua *psychagogia*.

Finalmente es claro también que Ovidio ofrece en el discurso amplias motivaciones, tanto para el viaje de Orfeo al mundo subterráneo como para su ruego por la vuelta de Eurídice a la vida. Antes de todo, la alusión al Amor explica el efecto conmovedor del discurso, especialmente en Prosérpina. Junto a esto Ovidio muestra aquí una imagen del *ethos* de Orfeo, que actúa por su propio amor y no por su derecho, y que, por el contrario, lucha por el de Eurídice. El amor de Orfeo -de manera distinta que en Virgilio- conlleva de manera predominante rasgos de *ethos*, no de *pathos*. Sólo al final del discurso estalla la pasión tan violentamente que el objetivo de la persuasión casi se pone en peligro. Ciertamente Orfeo se ha adueñado de su audiencia de tal manera que a pesar de ello triunfa.

La descripción del efecto de la canción realza este hecho hasta la evidencia. Ovidio ordena elementos en parte de procedencia virgiliana, en parte de su propia invención, de tal manera que construyen un clímax lleno de efectos: los espíritus de los muertos se conmueven, Tántalo, la rueda de Ixión, el buitro de Titio, las Bélides, Sísifo descansa sobre su piedra, incluso las Euménides lloran (por primera vez en su vida). La propia Perséfone y Plutón no se resisten al ruego y llaman a Eurídice. Esta aparece cojeando ligeramente a causa de su herida. Se observa cómo Ovidio demuestra su perspicacia para el detalle elocuente. En corrección expresa de su predecesor, Ovidio reproduce también por completo la fatal condición, bajo la que está permitido volver a Eurídice al mundo de arriba. Con ello todo el resto de falta de claridad está descartado -un objetivo, que está situado en diametral contraste con la intención poética de Virgilio.

Al contrario que el poeta anterior a él, Ovidio no permite que se

rompan los hilos de la narración: describe la subida: es empinada y oscura. Tales caracterizaciones no son superfluas, ofrecen un razonable motivo de por qué Orfeo se da la vuelta a mirar. El no está aguijoneado por una ciega pasión como en Virgilio, sino lleno de tierna consideración y cariño: ¿no es fatigosa la empinada ascensión para Eurídice? El tema "Amor" suena de nuevo (*amans*, 57). Pero este amor, a diferencia del relato de Virgilio, está acuñado con menos *pathos* que *ethos*. Por ello, en consecuencia, Ovidio omite también los teatrales truenos de Virgilio. Como el amor de Orfeo el amor de Eurídice está acuñado con tierna consideración. A diferencia de la Eurídice virgiliana, que se despide de su marido con un discurso lleno de reproches, la Eurídice de Ovidio permanece muda, pues no quiere herir a su amado reprochándole su desmesurado amor.

Del mismo modo que Eurídice manifiesta su amor mediante el silencio, así también Orfeo su luto. Al contrario que el Orfeo virgiliano, el de Ovidio es incapaz de cantar después de la segunda muerte de Eurídice. El lugar del símil elegíaco del ruiseñor lo ocupan las imágenes de la conversión en piedra. Orfeo está petrificado, como el que ha visto el perro de los infiernos. Retrospectivamente se hace patente, como ironía trágica, su advertencia introductoria de que él no tiene la intención de encadenar a Cérbero. Otros dos símiles eruditos, que comparan a Orfeo con personas petrificadas, se refieren al enfriamiento y al distanciamiento. Las intenciones artísticas de Ovidio se contraponen a las del comprensivo lamento en Virgilio.

El cierre del relato causa más impresión por su amargura que por su pintura patético-elegíaca (72-77). De modo distinto a Virgilio, Ovidio no silencia tampoco que Orfeo -queda pendiente de si por fidelidad a Eurídice o por desilusión- se dedicó a la pederastia.

Con ello se establece la transición a los relatos de Orfeo, que integran la parte principal del libro X. Ellos son en su mayoría de contenido erótico - en parte también homosexual.

Al comienzo del libro XI se expone como un relato autónomo la muerte de Orfeo, que en Virgilio solamente ha aparecido como epílogo de la historia de Eurídice. En la muerte de Orfeo ya no está Eurídice en el punto central del lamento, sino la lira del poeta. De forma retrospectiva, nosotros comprendemos mejor el distinto énfasis del relato de Eurídice en Ovidio: el tema principal no es allí la muerte de Eurídice, sino la inminente muerte de

Orfeo. Orfeo, voluntariamente, al final de su relato se encierra en la muerte de Eurídice. La experiencia de la petrificación anímica después de la segunda muerte de Eurídice, acompañada por el enmudecimiento del más grande de todos los cantores, es otra vivencia de muerte de Orfeo. El asesinato llevado a cabo por las Ménades al comienzo del libro XI hace realidad sólo físicamente lo que psíquicamente ya se ha realizado desde hace mucho tiempo: la aniquilación del poeta.

Es evidente que Ovidio -sólo ya con la posición paralela de la muerte de Orfeo y su propio epílogo de metamorfosis- invita al lector a comparar el destino de Orfeo con el de Ovidio. Ovidio es alcanzado de lleno en su propio ser por el decreto de relegación de Augusto; con todo, él sabe que su obra lo sobrevivirá, tal como él lo asegura acerca de la lira de Orfeo (compárese 11, 50-53 con 15, 871-879). Por los tristes tonos de la lira que sobrevive se podría pensar en el título *Tristia* de la poesía del exilio, que ha sido creada después de la auténtica vivencia de muerte del poeta, el decreto de relegación.

Conclusión

Se demuestra que la menor valoración tradicional del relato ovidiano frente al virgiliano puede corregirse con una detallada reflexión de las diferentes premisas y objetivos de ambos poetas. Los dos relatos son *sui iuris* y pueden darse independientes uno de otro. El carácter misterioso y emocionante del relato virgiliano nos ha sido proporcionado por el carácter del hablante (como *vates*) y del destinatario, o bien por el intento de causar efecto en ello. Mientras Virgilio coloca en el punto central las experiencias, las perspectivas y la muerte de Eurídice, Ovidio orienta su relato relativamente pronto a las perspectivas y a la muerte de Orfeo. A la vista de esta reorientación - y también de la casi autobiográfica mezcla de la temática de Orfeo y del epílogo ovidiano -, podríamos designar con Charles Segal la historia de Orfeo como "el mito del poeta". Hay que hacer una importante limitación en un aspecto: Ovidio representa a Orfeo como enamorado. El fracaso de Orfeo reside en ambos textos no en una carencia de fuerza poética sino en un exceso de amor. Por ello Orfeo es aquí la figura simbólica del enamorado. Virgilio y Ovidio acentúan el amor de forma diferente: en aquel aparece como demencia fatal (*Pathos*), en éste como tierna mirada hacia atrás

(*Ethos*). Por ello el punto de vista de la poesía en ambos poetas se diferencia en sensibilidades opuestas: Virgilio muestra los éxitos creativos del luto para el poeta, Ovidio su efecto destructor.

El tratamiento paralelo y sin embargo tan distinto de un mismo asunto por parte de dos poetas, entre los cuales existe un profundo abismo generacional, pese a una diferencia de edad relativamente pequeña, de menos de treinta años, puede servir de ejemplo para hacer más claro qué significa "Recepción". Las opiniones se contraponen verdaderamente en varios sentidos. El tratamiento de un mismo tema no revela una dependencia servil sino una extraordinaria dosis de originalidad. Cualquier detalle del asunto, como la forma, ha sido nuevamente examinado con minuciosidad y añadido en forma variada a los objetivos del autor "receptor". Los términos usuales en el ámbito de la imitación literaria se manifiestan así no totalmente satisfactorios (no quiero yo revolucionar el científico uso de la lengua, sino aludir solamente a sus fronteras y peligros inherentes). El antiguo concepto "Mímesis" precisa comentario ("Imitación literaria" con especial consideración de la *aemulatio*, de la emulación). En su traducción superficial "copia" es hoy inservible, pues esta palabra sugiere hoy en día la noción de falta de originalidad. La acepción, satisfactoria en sí, de "emulación" es engañosa en la medida en que reduce el trabajo literario a un *puro* trasvase literario entre dos textos y la referencia al modelo, que sin embargo siempre ha de ser solamente un medio para un fin, se yergue como finalidad absoluta. Hay que añadir que el concepto Mímesis es de doble sentido, pues puede referirse tanto a los precedentes literarios como también a la "Realidad" representada, con lo que conlleva una gran abundancia de problemas de filosofía del lenguaje de difícil solución. La expresión moderna "Recepción" ofrece por el contrario muchas ventajas y en principio en modo alguno debe ser cuestionada; en muchas conexiones no puede eludirse de hecho. Sin embargo suena desgraciadamente "pasiva", pero en realidad se trata de un proceso creativo. La expresión "Receptor" (que añade el malentendido mecánico de que el lector sería un "receptáculo" o en el mejor de los casos un aparato receptor) atenta sin duda contra la dignidad humana. La "Recepción productiva" es una expresión que ha recibido entretanto carta de naturaleza, que puede ser aceptable con tal de que se esté dispuesto a permitir que una paradoja sea válida como término científico. La "Imitación de contraste" -a

pesar de o por causa de la insistencia en el contraste- permanece sin embargo en principio muy en la esfera de la independencia y encubre en sus dos componentes el aspecto emancipatorio, liberalizador del encuentro con los clásicos. Quizás se podría hablar de la lectura de los clásicos como vía para hallar la propia identidad, tal como yo he investigado en mi libro *Rom: Spiegel Europas* y en mi *Historia de la Literatura*; así quedaría salvaguardada la dignidad y la autenticidad del lector creativo. El texto antiguo es utilizado como "horizonte de la cuestión". Por ello se convierte en un instrumento de precisión que autoriza al autor joven a elaborar sus propias intenciones con especial rigor y exactitud. En el caso de la historia de Orfeo podemos comprobar esta conexión entre Recepción y Producción al unísono en un ejemplo dentro del latín, sin vernos forzados a inmiscuirnos en el terreno de otras filologías⁷.

Michael von Albrecht

⁷Naturalmente no se cierran las perspectivas en Séneca, Boecio, Rodin (cf. M. v. ALBRECHT, *Rom: Spiegel Europas*, Heidelberg 1988) y Rilke; ellas no pueden ser presentadas aquí fuera de su lugar básico.