



**Interférences**

Ars scribendi

6 | 2012

La question de la littérature

---

## La conciencia de autor y su obra literaria

Plauto, Terencio, Horacio (Epist. I, 20) y Ovidio (Tristia)

Carmen González Vázquez

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/interferences/144>

DOI: 10.4000/interferences.144

ISSN: 1777-5485

### Editor

HiSoMA - Histoire et sources des Mondes antiques

### Edición impresa

Fecha de publicación: 1 enero 2012

ISSN: 1777-5485

### Referencia electrónica

Carmen González Vázquez, « La conciencia de autor y su obra literaria », *Interférences* [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/interferences/144> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interferences.144>

---

Este documento fue generado automáticamente el 15 septiembre 2020.

Tous droits réservés

---

# La conciencia de autor y su obra literaria

Plauto, Terencio, Horacio (Epist. I, 20) y Ovidio (Tristia)

Carmen González Vázquez

---

- 1 Desde los comienzos de la literatura dramática latina se observa la dualidad entre *vertere* y *scribere*<sup>1</sup>. La diferencia entre uno y otro radica en que el primero admite la traducción de una pieza teatral, sin, en principio, visos de originalidad, mientras que «escribir» presupone invención y conciencia de autor en el dramaturgo latino. Encontramos aquí un aspecto importante que diferencia el teatro plautino del de Terencio en el marco de un mismo género, la *palliata*: toda la producción plautina está caracterizada por el verbo *vertere* cuando se refiere a la propia composición teatral, aunque del autor griego en que se basa dice «escribió» («*scripsit*»), que nunca emplea para sí. Por consiguiente, parece que no hay conciencia de originalidad o de *auctoritas*, sólo adjudicada para el comediógrafo griego, según se puede leer en los ejemplos siguientes: Plaut. *Asin.* 11 *Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*; Plaut. *Cas.* 33-34 *[Diphilus] / hanc graece scripsit, postid rursum denuo / latine Plautus cum latranti nomine*; Plaut. *Curc.* 591 *antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia*.
- 2 No se expresa Terencio en los mismos términos, que busca en su obra un estilo propio, pese a las críticas de *contaminatio*. En él encontramos la conciencia de escribir como una profesión o un arte considerada como *labor*, término que señala el enorme esfuerzo intelectual que la actividad literaria origina, como considerarán también los grandes poetas de época imperial<sup>2</sup>, por lo que el hecho de que Terencio emplee para su creación poética la palabra *labor* implica un germen de la conciencia de autor en la literatura latina. Este sustantivo es empleado en el período republicano referido primeramente al esfuerzo físico producido por una actividad, y es Terencio uno de los primeros autores que traslada al ámbito del intelecto – y concretamente al de la literatura – la noción de «esfuerzo creador»<sup>3</sup>:
- ita poetam restitui in locum  
prope iam remotum iniuria adversarium  
ab studio atque ab labore atque arte musica* (Ter. *Hec.* 21-23).

- 3 Terencio manifiesta que su actividad dramática es «escribir», como hasta ese momento se decía de los grandes dramaturgos griegos, con los que se equipara como autor teatral. A diferencia de Plauto, Terencio no aplica a su creación dramática el término *vertere*, al que se refiere de forma peyorativa, «traduciendo bien y escribiendo mal» (*Eu. 7 qui bene uortendo et easdem scribendo male*<sup>4</sup>). En efecto, en sus prólogos se repite de forma insistente «escribir» referido a su actividad poética y «escritura» (*scriptura*) a esta misma: Ter. *Ad. 1 postquam poeta sensit scripturam suam...*; Ter. *Ad. 16 adsidueque una scribere*; Ter. *Hec. 24*; Ter. *Hec. 56*; Ter. *Andr. 1*.
- 4 Encontramos además la variante «hacer fábulas» en Terencio (*facere fabulas*), refiriéndose tanto al poeta griego como al latino. Donato considera que la diferencia entre «escribir» y «hacer» consiste en que «escribir» significa «dar forma por escrito» y «hacer una fábula» es «construir los argumentos y personajes», algo propio del poeta teniendo en cuenta su etimología: Don. *Ter. Andr. 3 bene 'fecisset' non 'scripsisset'. Unde et poetae a faciendo dicti sunt*; Don. *Andr. 8 scripsit enim Terentius qui verba adhibet tantum, fecit Menander qui etiam argumentum componit*. Según esto, «hacer fábulas» indica la inventiva y la originalidad que sería propia del autor griego pero, tal como vemos en los ejemplos, Terencio concede a cualquier dramaturgo la capacidad de «hacer comedias» pero, además, aplica para sí la facultad de «escribir» en el sentido arriba señalado. En efecto, *facere* señala la actividad creadora, en el sentido de productiva, de un poeta o escritor, es decir, hacer dejando como resultado<sup>5</sup> una comedia o tragedia: Ter. *Andr. 3 ut placerent quas fecisset fabulas*, Ter. *Andr. 26 posthac quas faciet de integro comoedias* (de él mismo); Ter. *Andr. 8 Menander fecit Andriam et Perinthiam*; Ter. *Phorm. 4*; Ter. *Ad. 7 eam Commorientes Plautus fecit fabulam*.
- 5 Ahora bien, el hecho de que Plauto sólo aplique el *vertere* a su escritura dramática, ¿implica que no haya conciencia de que está haciendo una actividad literaria? ¿No hay en su obra conciencia poética, teatral, como autor que tiene el poder de dar vida a unos personajes con sus historias? ¿No tiene presente este comediógrafo a su público y, por tanto, a su obra?
- 6 Los usos metateatrales que hay en algunas de sus comedias<sup>6</sup>, sobre todo según va avanzando su producción dramática, implican, desde mi punto de vista, que ya en Plauto hay conciencia de lo «literario», en este caso, de «teatralidad»<sup>7</sup>. En *Bacchides*, el esclavo Crísalo mantiene una conversación con el joven Pistoclero durante la escena segunda del acto II (vv. 214-216: *non res, sed actor mihi cor odio saucita. / etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / nullam aequae inuitus specto, si agit Pelli*). No es sólo que haga referencia a una comedia escrita por el propio Plauto y, quizás, también representada por Pelión, sino que los temas que surgen en esa conversación resumen los argumentos típicos de la comedia *palliata*: amor juvenil, falta de dinero y búsqueda de la amada. Así se lo cuenta el joven al fastidioso esclavo, ya un poco hartado, quien confiesa que no es el personaje ni el argumento, sino que lo que le molesta es el actor protagonista que se alza con el papel principal, Pelión, incluso aunque actúe en la comedia favorita del esclavo, *Epídico*, fundiéndose Plauto como autor con su obra: a través de un personaje habla y opina de las convenciones literarias de la *palliata* y de la importancia del actor en el *agere* del texto teatral.
- 7 Este empleo del metateatro no es únicamente una técnica teatral al servicio del poeta, sino el resultado de la evolución de Plauto como dramaturgo. Por esta razón, propongo que las comedias en las que aparece el metateatro como núcleo de la comedia se pueden constituir en un subgénero de «comedia metateatral», al igual que se puede hablar de «

comedia de doble» o de «comedia de reconocimiento». Eso sí, distinguiremos entre aquellas comedias en las que hay metateatro (como la ya citada *Bacchides*) y aquellas otras que son metateatrales.

- 8 El metateatro se puede reconocer no sólo desde el punto de vista literario, sino léxicamente, por lo que no es sólo producto de la improvisación, sino el resultado de un conocimiento profundo de los resortes dramáticos. Por esa razón, las comedias metateatrales proceden de la reflexión del autor, que llevó la idea de teatro hasta sus últimas consecuencias, después de ir experimentando la técnica metateatral en comedias anteriores.
- 9 El valor inicial de metateatro quizás debamos buscarlo en el léxico y en el valor del prefijo griego *metá-*, «más allá de»; en este sentido, considero «metateatro» todos los elementos que «exceden» del desarrollo de una obra teatral, entendida ésta como un argumento compuesto por un dramaturgo, que adjudica papeles a unos personajes, con un planteamiento, nudo y desenlace, todo ello representado por actores. El metateatro, pues, consiste en todos los aspectos que «se salen» de dicho argumento, de la caracterización de los personajes, del papel asignado a los personajes, y de la propia ilusión escénica, una vez que ésta comienza cuando un actor sale a escena. Sin embargo, en mi opinión, para que exista metateatro tiene que haber intencionalidad por parte del autor – o, en el caso de una escenificación, del actor –. A partir de la definición que propongo líneas más arriba, entiendo que, en función de su elaboración, existen tres niveles de metateatro en la comedia de Plauto, cuyo planteamiento teórico es extrapolable a otros dramaturgos:
- 10 1. Los comentarios hechos acerca de la «*res theatralis*», del «hecho teatral». Existe «teatro dentro del teatro» porque la realidad del espectáculo se comenta durante la función, desde el momento en que un actor sale por primera vez a escena. Los ejemplos que componen este grupo hacen referencia a dramaturgos, drama, funcionarios públicos que intervienen en la organización del espectáculo, a la profesión del actor, a los políticos, etc. Son las referencias que Aristófanes engloba principalmente en su parábasis – aunque pueden aparecer en otras partes de sus comedias –, gracias a las cuales podemos intentar reconstruir aspectos de la profesión y organización teatrales. Algunos ejemplos pueden haberse producido por la improvisación del actor, que luego quedaría reflejada en el texto, pero otros parecen ideados de antemano por Plauto. Podemos destacar:
- 11 1.1. Todas las referencias al espectador que presencia el espectáculo y que nunca queda aislado en la comedia de Plauto. Por ejemplo, *horum caussa haec agitur spectatorum fabula* (Ps. 720); *Quid ridetis? Noui omnis, scio fures esse hic compluris, qui uestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi* (Au. 716 ss.). También se incluyen las referencias a la claqué o a los reventadores (*Amph.* 65-87, vv. 66-67: *spectatoribus, si quoi fautores delegatos uiderint*).
- 12 1.2. Peticiones de aplauso para la compañía. Por ejemplo, *Veneris causa adplaudite, eius haec in tutelast fabula, spectatores, bene ualete plaudite atque exsurgite* (*Truc.* 967-968); *si uoltis adplaudere atque adprobare hunc gregem et fabulam* (Ps. 1333).
- 13 1.3. Comentarios sobre el autor y sobre el arte de componer del poeta: *perparuam partem postulat Plautus loci* (*Truc.* 1); *Maccus uortit barbare* (As. 11); *sed quasi poeta, tabulas quom cepit sibi, quaerit quod nusquam gestiumst, reperit tamen, facit illud ueri simile quod mendacium est* (Ps. 401-403).

- 14 1.4. Referencias sobre el magistrado que preside los *ludi scaenici*<sup>8</sup>, bajo las denominaciones de *aedilis*, *dator ludorum* o *choragus: siue si ambissent palmam his histrionibus [...] siue adeo aediles perfidiose quoi duint* (*Amph.* 70 y 72); [*ornamenta*] *ab chorago sumito, dare debet: praebenda aediles locauerunt* (*Per.* 159-160).
- 15 1.5. Referencias sobre trabajadores estatales en el teatro, como elregonero, el contratista, o el gerente: *exsurge, praeco: fac populo audientiam* (*Poen.* 1); *ipse [conductor] ornamenta a chorago haec sumpsit suo periculo* (*Trin.* 858); *quodque ad ludorum curatores attinet, ne palma detur quiquam artificii iniuria* (*Poen.* 36-37).
- 16 1.6. Alusión al dueño de la compañía: *mihi atque uobis res uortat bene gregique huic et dominis et conductoribus* (*As.* 2-3).
- 17 1.7. Comentarios sobre aspectos del espectáculo, como el concurso para elegir la mejor obra y la mejor compañía (*Amph.* 70 ss.).
- 18 1.8. Referencias a partes del teatro donde se ubican los espectadores o los actores, como la *cauea*, los *subsellia*, la *scaena*, el proscenio, etc.: *ut conquistores singula in subsellia eant per totam caueam spectatoribus* (*Amph.* 65-66); *scortum exoletum ne quis in proscaenio sedeat* (*Poen.* 17); *dum histrio in scaena siet* (*Poen.* 20).
- 19 1.9. Referencias al disfraz, a la utilería o al atrezo: *ornamenta quae locaui metuo ut possim recipere* (*Cur.* 464); *quamquam cum istoc [ornamentum] mihi negoti nihil est: ipsi Phaedromo credidi* (*Cur.* 465-466); *ubi id erit factum, [histriones] ornamenta ponent* (*Cist.* 784); *ego ibo, ornor* (*Poen.* 122).
- 20 1.10. Alusiones a otros actores: [*fabulam*] *nullam aequae inuitus specto, si agit Pello.*
- 21 1.11. Referencias a elementos escenográficos: *in superiore qui habito cenaculo* (*Amph.* 863).
- 22 2. La conciencia de que se está en una comedia. Existe teatro dentro del «teatro» porque se rompe la ilusión escénica para cobrar conciencia de que se está en el transcurso de una obra. Estos dos niveles son muy interesantes porque suponen una ruptura de la «cuarta pared» y un continuo juego entre realidad e ilusión que envuelve a público y actores.
- 23 2.1. Conciencia de que se está representando una comedia: *haec res agetur nobis, uobis fabula* (*Capt.* 52); *comico choragio conari desubito agere nos tragoediam* (*Capt.* 62).
- 24 2.2. Presentar ante el público una comedia: *antequam eius edimus comoediam* (*Cas.* 13).
- 25 2.3. Referencias al modelo de la comedia, a su título original y en latín: *eadem Latine Mercator Macci Titi* (*Merc.* 10).
- 26 2.4. Cuando un personaje dice que es creación de un autor, o que el autor le ha dado un tratamiento diferente: *primum mihi Plautus nomen Luxuariae indidit* (*Trin.* 8); [*adulescens*] *in urbem non redibit: Plautus noluit* (*Cas.* 65).
- 27 2.5. Referencias al desarrollo de una comedia, cuyo proceso se puede resumir en dos esquemas léxicos: *ago -- perago -- peracta, acta est fabula*. Por ejemplo, *caue dirrumpatis, quaeso, sinite transigi* (*Poen.* 117); *ne hanc incohatam transigam comoediam* (*Amph.* 868).
- 28 2.6. Alusión a otra comedia compuesta por el mismo autor (*Bacch.* 214).
- 29 2.7. Alusión a otro género teatral, o a actores de otro género: *ut paratragoedat carnufex!* (*Ps.* 707); *Per.* 465.
- 30 2.8. Referencias a características de personajes-tipo de las comedias, como el lenón o el *seruus currens*: *nugas theatri, uerba quae in comoediis solent lenoni dici* (*Ps.* 1081-1082); *eodem*

*pacto ut comici serui solent, conicieam in collum pallium* (Capt. 778-779). El ejemplo más importante lo encontramos en el prólogo y en el epílogo de *Captiui*:

*hic neque peiurus leno est nec meretrix mala  
neque miles gloriosus* (vv. 57-58)  
*neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio  
nec pueri suppositio nec argenti circumductio,  
neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum patrem* (vv. 1030-1032).

- 31 3. Como evolución de los dos aspectos anteriores, el nivel más desarrollado de metateatro lo encontramos cuando un personaje adopta la función de dramaturgo (es un nuevo Plauto), inventa un nuevo argumento, reparte nuevos papeles entre los otros personajes, y su comedia tiene su ensayo, su puesta en escena (con planteamiento, nudo y desenlace), y el éxito final. Este nivel es fácilmente reconocible porque emplea el léxico técnico del teatro y hay «teatro dentro del teatro» porque se recrea todo el ambiente del espectáculo desde el ensayo hasta el final de la representación.
- 32 Los dos primeros niveles «salpican» las comedias de Plauto (son comedias con metateatro), pero éste se concentra en unas piezas concretas que formarían propiamente el subgénero de «comedia metateatral», pues creemos que el metateatro engloba el núcleo de la comedia, como ocurre en *Casina*, *Captiui*, *Persa*, *Pseudolus*<sup>9</sup>.
- 33 La fusión entre genio creativo y personaje la explota hasta sus últimas consecuencias cómicas en una de sus últimas comedias, *Casina*. Las mujeres de la comedia organizan una comedia *palliata* dentro de una comedia *palliata*. Los distintos elementos con los que juega el sarsinate lo anima a escribir que nunca antes un poeta ha tramado un engaño más astuto, es decir, se está refiriendo a invención, a creación (no a traducción). Y se ha servido de las matronas, precisamente, para llevarlo a escena, con la ayuda, cómo no, del esclavo. Y esa es la grandeza de Cleóstrata, convertida en una *matrona poeta* gracias a Plauto (vv. 860-861)<sup>10</sup>:
- nec fallaciam astutiorem ullu' fecit  
poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis*
- 34 Para vengar la conducta de su marido, ayudar a su hijo y restituir la *pax domestica* a esta mujer no le es suficiente, como en las otras comedias, con pillar al viejo *in fraganti* y parar sus propósitos: inventa una comedia dentro de la comedia, desarrolla la técnica del metateatro, y utiliza elementos de humor y de engaño que Plauto ha ido experimentando en las otras obras. Cleóstrata es la primera comediógrafa, por un rato, gracias a Plauto.
- 35 La nueva acción teatral comienza en el verso 759<sup>11</sup>. Podemos identificar el comienzo de un recurso dramático metateatral, pues se utiliza el léxico técnico del teatro; el disfraz (*ornatus*, *exornatus*), la representación metateatral del personaje-actor (*dissimulo*), el valor técnico de *ludi* como «representación teatral», y el de *ludus* como «engaño metateatral», o el uso de *spectare* con el significado de «contemplar una representación» (v. 870). El papel del poeta lo representan las mujeres, Cleóstrata y Mírrina. La acción transcurre en una calle, ante las puertas de la novia Cásina y de Alcésimo; fuera de escena, la acción transcurre en la alcoba.
- 36 Reparto (*Dramatis personae*):
- Pardalisca: *Prologus*;
  - Mírrina y Cleóstrata: figurantes/público;
  - Pardalisca: hace varios papeles de secundaria (imprescindible para lograr la anagnórisis final): acompañante de la novia en la *deductio* y criada;

- Calino: *uirgo*;
  - Olimpión: *adulescens amator*;
  - Lisidamo: amante (*seruus amator*);
  - pinches de cocina: figurantes (*operarii*);
  - músicos (papel sin texto).
- 37 La estructura de la nueva comedia es la siguiente:
- Prólogo expositivo en dos tiempos (v. 685 ss., dialogado, y 759 ss., monólogo);
  - Primer Acto: vv. 798-814. Los enamorados cantan y preparan la salida de la novia (acompañados del sonido de la música);
  - Segundo Acto: vv. 815-854. La criada sale con la novia y la entrega a su nuevo marido. En este momento se rompe la ilusión escénica de la nueva comedia, pues las mujeres se sientan como espectadoras a contemplar los *ludi* en su improvisada *cavea*, a la puerta de la casa (vv. 855-874);
  - Tercer Acto: frustración de la boda. Escena de reconocimiento sobre la verdadera identidad de la novia. En esta comedia no es una joven púdica y de origen libre: el matrimonio y su consumación son imposibles.
- 38 A partir del verso 875 se produce la doble anagnórisis, la de *Casina* para el público de la *cávea*, y la de *Casinus* para los personajes de la obra, en dos tiempos: el reconocimiento de Olimpión (vv. 875-936) y el de Lisidamo (vv. 937-1011). Al final Cleóstrata perdona a su viejo marido porque, como *poeta* que decide el desarrollo argumental, en sus manos está poner final a la comedia y no alargarla más (v. 1006): *hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam*.
- 39 Pero esto ha sido posible porque en el prólogo de la comedia, en otra muestra de conciencia literaria, se dice que el joven enamorado no ha podido regresar porque «Plauto no quiso», de manera que nuestro comediógrafo transgrede el *vertere* de la comedia de Dífilo para poder modificar el original, tal como avisa a los espectadores: *is, ne exspectetis, hodie in hac comoedia / in urbem non redibit: Plautus noluit, / pontem interrupuit* (Cas. 64-66). Esa modificación de temas y personajes de la comedia, es decir, de conciencia teatral y evolución en la creación dramática, se lleva hasta el límite en la comedia *Captivi*, donde, en el epílogo, el autor explica al espectador que ha presenciado una comedia *palliata*, aunque ésta se ha salido de las convenciones del género, pues no ha habido ni intrigas, ni líos amorosos, ni niños expósitos, ni artimañas para conseguir dinero, ni jóvenes enamorados que traten de liberar a una prostituta a escondida de su padre... Y eso no es lo habitual entre los poetas dramáticos del momento:
- neque in hac subigitationes nunt neque ulla amatio  
nec pueri suppositio nec argenti circumductio,  
neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suam patrem.  
huius modi paucas poetae reperiunt comoedias,  
ubi boni meliores fiant* (vv. 1030-1034).
- 40 Ya en esta comedia de esclavos en la que nadie es esclavo, el poeta le explica a su público, otra vez a través de la voz de su personaje, que el espectador presencia una fábula, una comedia, en tanto que los actores hacen su actuación, representan una historia («res»): *haec res agetur nobis, uobis fabula* (v. 52). Y en el marco de esa teatralidad la fábula se sale de las convenciones de la comedia *palliata*, es decir, el poeta reflexiona ante su público sobre las características del género literario, porque no van a aparecer en escena los personajes habituales:

*hic neque peiurus leno est nec meretrix mala  
neque miles gloriosus* (vv. 57-58).

- 41 Y la guerra en la que enmarca la historia tiene lugar en otra realidad: *extra scaenam* (v. 60).
- 42 Por eso creo que en Plauto hay conciencia de creación literaria, de convención de género – necesaria para crear y para innovar – y también una conciencia de teatralidad basada en tres realidades: el poeta (como autor), la fábula (como obra literaria) y el público (el receptor). Y esos tres elementos se van desarrollando en la literatura latina hasta fundirse en una sola obra, los *Tristia*, donde Ovidio fusiona su yo con el de poeta; su vida, con su obra; la vida, con la literatura. Esa es, creo, la razón por la cual en ese epistolario el libro II resulta una poética en el que desarrolla un tratado de teoría literaria que conecta con el marcado contenido personal que inunda el libro I: a partir de la cuestión de si por el contenido de un libro escrito por él es justo estar exiliado<sup>12</sup> reflexiona sobre el papel de la literatura y de los géneros literarios en la sociedad. Y todo ello en el género literario en el que, como decía Derrida, «cabe todo»: la epistolografía<sup>13</sup>.
- 43 Las cartas de *Tristia* recogen la primera producción en el exilio de Ovidio. El dístico elegíaco que antes cantara al amor y a la vida se erige en el metro que clama el llanto y el sufrimiento de un poeta condenado a la muerte espiritual en unos confines bárbaros, apartado de su vida urbana anterior. Como el título indica, la tristeza por su situación personal es el marco que envuelve estos cinco libros de cartas que componen la obra y, unida a la tristeza, encontramos la súplica de perdón al César. Pero además, como si de un diario se tratara, hay distintos temas: costumbre de los pueblos y de los habitantes de Tomis, el paso de las estaciones y del tiempo, los espectáculos públicos de Roma, sus amigos y la amistad, su esposa, su vida personal anterior, referencias a los géneros literarios, la rueda de la Fortuna, la climatología, recuerdos personales, etc. La abundancia en la repetición, el entremés de temas diferentes y su peculiar estructuración<sup>14</sup>, su propia disculpa ante la inferioridad de su nueva poesía han provocado que en no pocas ocasiones se haya considerado de inferior calidad a otras obras suyas, e incluso que se la haya calificado como patética o abyecta ... algo de lo que él parecía consciente y que justificaba como un reflejo de su momento vital (I, 11, 35-36 *quo magis his debes ignoscere, candide lector, / si spe sunt, ut sunt, inferiora tua*).
- 44 Aunque relegado en Tomis, Ovidio se niega a morir en el olvido y su imaginación siempre regresa a Roma. El hecho de que durante su destierro profundizara en la función de la poesía y en la capacidad creativa del poeta hace de *Tristia* un manual de creación literaria. Desde el punto de vista formal, supone una ruptura con el clasicismo anterior y una búsqueda de un «nuevo estilo»<sup>15</sup>, una mezcla de manierismo, romanticismo y barroco. En cuanto al contenido, la interiorización de su poesía del destierro<sup>16</sup>, de una intensidad emocional que supera cualquier precedente en la literatura romana; la función de la literatura como cura, compañera y liberación<sup>17</sup>; la frontera entre realidad y ficción en el género literario; la necesidad del poeta de crear, con independencia de las circunstancias y, unida a esa necesidad, la defensa de la libertad intelectual del individuo; la inmortalidad a través de la literatura y, en definitiva, la conciencia de autor hacen de los *Tristia* una obra moderna y abordable desde distintos enfoques.
- 45 La epistolografía – género al que formalmente pertenecen los *Tristia* – permite reproducir el estado emocional del emisor, quien, a través de la carta, se presenta ante

el receptor de la misma como si estuviera realmente presente. Ya desde los tratados griegos se establece como convención del género que el remitente tenga presente en su manera de escribir el *status* del receptor y que la carta, además, refleje el carácter del emisor, por lo que a la tipificación estructural del cuerpo de la misiva se le añaden las fórmulas filofronéticas (de indicación de sentimientos) en el cuerpo de la mismas. Cuando el género llega a Roma se insiste en que la carta sea un sustituto de la conversación real, precisamente por no perder su naturaleza dialógica, lo que explica también la subjetividad, la variedad temática y la libertad propias del género. Si para Horacio, como refleja en sus cartas, la literatura es vida y vida les concede a las palabras por medio del *usus* y de la libertad creativa, el Horacio-hombre no deslinda lo personal, lo biográfico, del Horacio-poeta en su obra epistolar. La carta en verso fue el formato elegido por Horacio, quien ya apuntó en su *Epistularum Liber* alguno de los aspectos que aparecen en *Tristia*. Buena muestra de esto es su carta I, 20 dirigida a ese libro suyo que, como un hijo adolescente, está deseando marcharse del lado del poeta para vivir su propia vida y que sobrevivirá al poeta, ya camino de la vejez, que encuentra en su poesía la posibilidad de vivir mientras haya algún lector que siga leyendo sus versos:

*Vertumnum Ianumque, liber, spectare uideris,  
Scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus  
Odisti clavis et grata sigilla pudico;  
Paucis ostendi gemis et communia laudas,  
Non ita nutritus. Fuge quo desdecendere gestis (vv. 1-5).  
Cum tibi sol tepidus pluris admouerit auris  
Me libertino natum patre et in tenui re  
maiores pennas nido extendisse loqueris... (vv. 19 ss.).*

- 46 En esta carta – en la que Horacio hace hablar a su libro como si fuera un personaje presente (vv. 6-7) – narra su «biografía», la vida «biológica» que le espera cuando se emancipe: su recorrido vital desde el éxito de la juventud hasta el deterioro físico, al abandono del público, al olvido:

*carus eris Romae donec te deserat aetas;  
contrectatus ubi manibus sordescere uulgi  
coeperis, aut tineas pasces taciturnus inertis,  
aut fugies Uticam aut uinctus mitteris Ilerdam (vv. 10 ss.).*

- 47 En paralelo cuenta el recorrido de un libro desde que sale del proceso creativo del poeta hasta que llega a las estanterías de venta ... o cuando ya sólo sirva, viejo, para que los niños aprendan a leer (*hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem / occupet extremis in uicis balba senectus*, vv. 17-18). Pero en ese recorrido será su libro quien cuente al mundo quién fue Horacio, el hombre y el poeta (vv. 19-28). Por tanto, esa identificación entre vida y literatura<sup>18</sup> – tanto la del poeta como la del libro – con la que cierra el libro I de sus epístolas es el nexo que introduce el libro II, que recoge y condensa la concepción poética esbozada en las cartas precedentes: los géneros literarios y su desarrollo en Roma, la recepción del público de la literatura y sus gustos, la conciencia de literatura y de sus niveles en cuanto a definición y calidad. Todo ello desemboca, cómo no, en una *Epistola ad Pisones* (II, 3) un *Ars Poetica*, que cierra el libro.

- 48 Ovidio dará un paso más allá en esta conciencia de literatura y en su posición como hombre-poeta. Utiliza el mismo soporte, la epistolografía en verso, pero en un libro completo: *Tristia*. Los receptores de las elegías no son sólo personas (Augusto, su esposa y sus amigos); como la literatura, los libros y sus posibles lectores son el otro interlocutor de ese diálogo propio de la epistolografía (emisor-receptor), Ovidio les otorga una naturaleza real en paralelo a su propia dualidad hombre-poeta; por eso

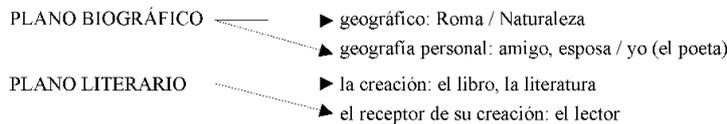
acaban siendo una pieza angular en igualdad con los otros receptores humanos a los que dirige su misiva. El libro y el lector son los únicos receptores que jamás abandonan ni traicionan al poeta. El libro funciona como una especie de *alter ego* del poeta e interlocutor de Ovidio, y a lo largo de la obra se desarrolla la idea de un Ovidio escritor (emisor de la carta) y del lector como receptor, como objetivo último de su labor de poeta, como ente abstracto que se acaba concretando en un «lector-amigo», que, como tal, es inmortal y garantiza, por tanto, la inmortalidad del poeta, idea que se va amplificando hasta llegar a la famosa conclusión de sus versos:

*si quid habent igitur uatum praesagia ueri,  
Protinus ut moriar, non ero, terra, tuus.  
Siue fauore tui, siue hanc ego carmine famam,  
Iure tibi grates, candide lector ago* (IV, 10, 129-132).

- 49 Lo más relevante es que esta idea se desarrolla cuando sus lectores amigos de Roma fallan y no mantienen la constancia que el poeta espera. Precisamente en ese punto de los *Tristia* es cuando aparece la figura del lector-amigo. Si Ovidio se agarra a la vida con la composición poética de su libro (*ergo quod uiuo durisque laboribus obsto* IV, 10, 115), el lector de su libro garantiza su vida eterna.
- 50 Para hacer ese desarrollo conceptual, de entre los muchos que hay en la obra, Ovidio busca una generalización a partir de un suceso concreto, siguiendo un ritmo que planifica y organiza la obra, de manera que hay resonancias y conexiones internas que van justificando las ideas angulares, técnica enraizada en la Retórica. La aparición de temas no es caótica, creo, sino que obedece a un esquema general (consúltense los esquemas que acompañan estas páginas): no aparecen en esa estructura todos los temas de todas las elegías, sino que plantea la conciencia de literatura como hilo conductor que, además, puede clarificar la estructura general del libro.
- 51 El libro I comienza con una epístola dirigida a su libro, su *alter ego*, que puede hacer aquello que Ovidio tiene prohibido: viajar a Roma. Comienza así el proceso de fusión entre vida y literatura y plantea el tema del proceso creador del poeta con un objetivo claro: ser leído. El lector aparece ya en esta primera carta como interlocutor del poeta, necesario para la creación de literatura. Tras estos temas iniciales parece dar un salto al describir el entorno hostil de la naturaleza (I, 2), que desde este momento identifica con su desgracia personal, creando un paralelismo entre la naturaleza y la vida que se repite en las epístolas 3 y 10; así, en las dos primeras cartas Ovidio deja claros los dos planos conceptuales que se pueden vislumbrar en *Tristia*: el de la literatura y la vida, por un lado; el del proceso creativo y la naturaleza, por otro. Llama la atención que el destinatario de estas cartas 2, 4 y 10 sea el propio poeta (o la divinidad), el mismo de la carta 3, donde el poeta rememora aspectos de su biografía reciente: sus últimas horas en Roma y su exilio, introduciendo el tema de la infinita tristeza y dolor para él y para los suyos, y la relación entre la escritura poética y la vida en Roma, donde hasta entonces había tenido lugar su proceso creativo. La salida de Roma por mar implica un entierro en vida del poeta: un viaje en una nave que es también un viaje por la nave de la vida, a una nueva vida que acaba de comenzar en el exilio. Precisamente es ese tema el que recoge en la epístola 10, pues la nave que viaja por un entorno hostil es la nave de la poesía que viaja hacia la (nueva) creación poética.
- 52 En el epicentro del libro I aparece la epístola 5, dirigida al amigo fiel, que le sirve de pretexto para reflexionar sobre la fidelidad y sobre la constancia en la adversidad, rasgos de la amistad que se mantienen firmes y estables en la nave de la vida, frente al

amigo infiel receptor de la carta 8, que lo abandona en su infortunio rompiendo una máxima fundamental: el amigo debe ser *cura animi*, pero en situaciones como la que vive Ovidio el amigo desleal le enseña que la Fortuna implica lealtad y el infortunio, deslealtad. Se entiende que, tras esa carta 8, la carta 9 vaya dirigida al lector, cuya fidelidad, al margen de los sucesos vitales, es eterna y se convierte, así, en un amigo. La identificación de la obra con su autor – que aborda en la carta 7, dirigida a un amigo – recoge y amplifica el tema de la carta 6, a su esposa: la compara con otras esposas míticas de la literatura que se convierten en «verdad», en mujeres «reales»; pero, al mismo tiempo, el hecho de que la esposa aparezca en su obra la vuelve inmortal gracias a la literatura: así una persona real se «literaturiza», se convierte en «personaje», que vivirá eternamente en sus poemas<sup>19</sup>.

- 53 Todo converge en la última epístola del libro, la 11, donde la poesía es *cura animi*, una poesía que comienza en un viaje en nave sobre un agua hostil que supone una nueva creación poética – *Trisita* –, porque la tempestad de la naturaleza es el reflejo de una creación tempestuosa. Se funde así la vida (la desgracia) y la literatura (la creación en un contexto difícil).
- 54 Hay una gran conciencia de literatura, tanto desde la labor del creador, del poeta, como desde la recepción de la literatura, el lector. Son dos los planos con los que juega Ovidio, el biográfico y el literario, que se fusionan e identifican. A su vez, esos dos planos se dividen en otros dos:



- 55 El libro III empieza, tras el *Ars Poetica* que es el libro II, con una carta destinada al lector en la que le cuenta – en paralelo con el libro I –, que su libro viaja a Roma. Es el punto de partida para incidir en los temas que ya inició en el libro I. Roma supone el encuentro con su esposa, con sus amigos, con la literatura, es decir, con la felicidad y la cultura, en contraste con la naturaleza hostil, la incultura, su desgracia personal. Pero añade tres temas nuevos: la importancia de la literatura como medio para enseñar, su función docente (poema 7); la defensa del intelecto personal y, con ella, la defensa de la libertad creadora, la defensa de la independencia del poeta (poema 8); y el paso del tiempo de las estaciones en paralelo al paso del tiempo de la vida (en Tomis y en Roma), la llegada a la vejez (poemas 12 y 13). Se comprende que la última carta del libro (III, 14) sea, además de un conjunto de reflexiones sobre la literatura, una declaración de la independencia de la obra respecto de su creador, el poeta, que viaja sola a Roma y vive al margen del poeta, al que sobrevive en ese paso de tiempo estacional que no afecta a la obra: las personas pasan, los libros quedan.
- 56 El libro IV recoge el testigo del libro III y empieza otra vez con una epístola dedicada al lector-amigo en la que habla de su libro como su *alter ego*. Los poemas son un resumen del proceso poético, desde la creación del poeta (necesario para que exista literatura) a la recepción del lector, entidad necesaria para que una obra sea inmortal, porque el lector es, en su criba, objetivo, dado su conocimiento de los distintos géneros literarios (explicados en el libro II). Por eso en la carta IV, 2 Ovidio va añadiendo nuevos

conceptos sobre teoría de la composición en una epístola que comienza con el entorno hostil de la naturaleza que, como ya se ha señalado, enlaza con los aspectos de reflexión sobre la creación, en este caso con uno muy importante: la imaginación. Y el poeta con su imaginación viaja a los espectáculos romanos. El tema de la fidelidad y de la constancia de la amistad se repiten en este libro también, enlazando con los libros anteriores y ampliando las ideas: el amigo fiel es un refugio en puerto seguro de la nave del poeta; y al formar parte de su obra puede, al igual que la esposa, alcanzar la inmortalidad: pero en ese doble plano entre literatura y vida aparece el exilio y la desgracia del poeta, que pueden dañar al amigo fiel. Se impone así la censura para no dañar al amigo (poder social de la poesía), frente al poder inmortal de la palabra, un arma infalible en manos del poeta, que tiene el poder de conceder la inmortalidad o el castigo eterno con sus versos (IV, 9). Y todo ello porque la palabra es el vínculo que tiene el poeta con su amigo, como aparece en la carta IV, 7, por lo que se comprende que la escritura epistolar y la relación con el amigo están intrínsecamente unidas: cuando la palabra del amigo no llega, el poeta la sustituye con la palabra de la poesía (epístola IV, 9), que se oirá más allá del propio entorno y época del poeta («*trans ego tellurem, trans altas audiar undas / et gemitus uox est magna futura mei*», vv. 23-24). Todo ello desemboca, cómo no, en la famosa carta IV, 10, dirigida a la «idea de lector», a ese lector del futuro a quien Ovidio lega su testamento final, su autobiografía (ya iniciada en I, 3), pues el poeta se concede a sí mismo el premio: la inmortalidad a través de su literatura gracias a ese amigo fiel, ese receptor infinito, el lector («*protinus ut moriar, non ero, terra, tuus. / siue fauore tuli, siue hanc ego carmine famam / iure tibi grates, candide lector, ago*», vv. 130-132).

57 Y con el lector comienza el libro V, el último, pero rompiendo el paralelismo de los libros anteriores porque no aparece el libro como *alter ego* del poeta, sino que la primera carta es un resumen de los temas esbozados en los libros anteriores: la inspiración y la creación poéticas toman cuerpo en un libro; la relación entre la vida y la literatura; la función de la literatura en la vida y la censura frente a la libertad intelectual, que reivindica porque, en ese último tiempo de la vida que es la vejez, la inmortalidad es posible gracias al lector y a la literatura. En este último libro aparece la idea de la nave sin ancla, un poeta a la deriva que se siente abandonado porque no recibe cartas desde Roma y que por eso abandona la escritura... hasta que esa carta llega (V, 7 «*ex illa tibi uenit epistula terra*», v. 1): la constatación de que Ovidio sigue siendo leído en Roma, es decir, que el poeta no está exiliado en Roma porque vive allí en sus poemas, esos poemas que viajaron antes en lugar del poeta. Es este libro una síntesis de los temas expuestos en las epístolas anteriores, a los que añade un elemento nuevo en la carta V, 12: la paz es necesaria para crear. Es una paz interior y por eso según sean las condiciones emocionales, consecuencia de las condiciones de vida, así son sus versos: *Tristia* es una nueva literatura y la fama que tiene el poeta es una fuente de inspiración para crear. Y si no hay palabras, no hay afecto. La carta permite sustituir la presencia de las personas y por eso la literatura forma parte de la vida. Una vida que es incierta, sujeta a los vaivenes de la Fortuna, como expresa en los últimos versos de *Tristia*, su testamento vital y literario (V, 14); la vida es como una obra de teatro, una función que, por obra de la poesía con la que el poeta comparte su vida, le concede, gracias al lector, la fama eterna, la inmortalidad.

58 A modo de conclusión, podemos señalar que el libro funciona en *Tristia* como *alter ego* del poeta. Vive todo aquello que Ovidio no puede: viajar a Roma; hablar con sus seres queridos, sustituyendo la voz del poeta; visitar los lugares que a Ovidio le son queridos (

«*tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam: / di facerent, possem nunc meus esse liber*», I, 1, 58-59). Al igual que Horacio en su epístola I, 20, el libro está personificado, aparece como destinatario y también como narrador con voz independiente de la del poeta (III, 1), cubriendo la función del amigo fiel que escucha al poeta y lo defiende, como un ser que sufre y padece («*missus in hanc uenio timide liber exulis urbem: / da placidam fesso, lector amice, manum*», III, 1, 1-2). Como el libro no conoce a nadie en su viaje, apela a la bondad del lector que, por su propia entidad, está obligado a la benignidad y a la compasión con un libro, por el mero hecho de serlo. Encontramos una estética del libro («*quod neque sum cedro flauus nec pumice leuis, / erubui domino cultior esse meo; / littera suffusas quod habet maculosa lituras, / laesit opus lacrimis ipse poeta suum*», III, 1, 13-16) y también, para constatar hasta qué punto el libro tiene su propia vida, describe los síntomas físicos de su padecer («*me miseum! Vereorque locum uereorque potentem, / et quatitur trepido littera nostra metu. / aspicias exsanguis chartam pallere colore? / aspicias alternos intremuisse pedes?*», vv. 53-56). Habla del libro como de un hijo que se encuentra con sus hermanos en la biblioteca («*de me sine matre creata / carmina sunt; stirps haec progeniesque mea est*», III, 14, 14; I, 1, 105 ss.), pero acaba fundiéndose con la personalidad del poeta, hasta el punto de que escribe que él es su obra y que quien quiera conocer a Ovidio debe, simplemente, conocer sus libros («*carmina maior imago / sunt mea, quae mando qualiacumque leas, / carmina mutatas hominum dicentia formas*», I, 7, 11-13).

- 59 Cuando los amigos y la esposa dejan de escribir cartas, el «lector-amigo» es el destinatario intemporal de sus escritos. Las reflexiones sobre la literatura se desarrollan preferentemente en las elegías escritas a los amigos fieles, pues los amigos infieles o inconstantes sirven de excusa para desarrollar el tema de la Fortuna incierta y del destino inexorable. Reflexiona sobre la literatura cuando el interlocutor es amigo, y en ocasiones también la esposa. Pero cuando el interlocutor es el libro o el lector, Ovidio reflexiona sobre sí mismo, sobre quién fue, quién es y sobre su desgracia personal, que son evidentes en el estilo nuevo de su poesía y en el entorno hostil de la naturaleza.
- 60 El lector funciona desde dos puntos de vista: es el interlocutor fiel y constante cuando no hay nadie que le quiera/pueda leer, convirtiéndose en el lector-amigo. En segundo lugar, esa fidelidad hacia el autor supone la conciencia de lector, paralela a la conciencia de autor. Quiero decir que el verdadero lector lee buena literatura, con independencia del género, del contenido o de la época. Por eso el lector se convierte en el garante de la inmortalidad del autor y de su literatura; por encima de injusticias, de censura (IV, 5; V, 1; V, 9), de modas literarias, el lector tiene la capacidad única y propia de decidir qué autor y qué obras vivirán para la posteridad (III, 10, 1 ss.).
- 61 La literatura da gloria y fama al autor; garantiza la fama y la inmortalidad de las personas reales que salen en el libro, los «literaturiza»; y, cómo no, mantiene con vida a quien nada le queda salvo la literatura; como un amigo fiel, es el consuelo de quien sufre, el reposo del cansado, la cordura de quien cree que puede enloquecer, la que hace olvidar el momento presente (IV, 10, 115 ss.).
- 62 El autor aparece también en este tratado de crítica literaria y sobre la creación poética. Es muy interesante resaltar cómo defiende la libertad intelectual; el autor busca el deleite del receptor y es consciente de su capacidad para influir en los demás, por lo que hay en *Tristia* un análisis sobre la fuerza creadora, que, en el libro II, se traduce en la función y definición de los distintos géneros literarios, su capacidad de influjo y la frontera entre realidad y ficción en el argumento literario. Analiza también las fuentes

de la creación poética: sin desdeñar a las Musas ni a la diosa Minerva, defiende la teoría del *ingenium*, intrínseco al poeta y que le obliga a escribir, pero también a trabajar, a revisar una y otra vez cada composición. Sin obviar su función propagandística, la literatura tiene ese poder casi sobrenatural de conceder el elixir de la eternidad.

LIBRO I

Epístola Destinat. Temas que se abordan	1. Su libro . libro = <i>alter ego</i> . viaje a Roma . fusión vida y literatura -> proceso creador del poeta . lector como ente receptor de la literatura -> necesario para que haya literatura	2. él mismo / divinidad . entorno hostil de la naturaleza -> implica el desarrollo de su desgracia personal	3. él mismo / la divinidad . últimas horas en Roma . dolor del poeta . dolor de la esposa exilio = . entierro en vida del poeta . viaje desde Roma en una nave	4. él mismo / la divinidad . entorno hostil de la naturaleza -> . desgracia personal (parelelo entre la naturaleza y vida)	5. amigo fiel . el amigo -> desarrolla el tema de la fidelidad y de la constancia en la adversidad . la nave de la vida	
Epístola Destinat. Temas que se abordan	6. esposa . comparación con otras esposas míticas de la literatura > . inmortalidad de una persona gracias a la literatura > . inmortalidad de su esposa a partir de un suceso concreto (a la esposa "vivirás eternamente en mis poemas")	7. amigo amplía 6: . identificación de la obra con su autor > . reflexiones sobre la literatura: "mi imagen más fiel son mis poemas" -> los poemas viven gracias al lector	8. amigo infiel . infidelidad e inconstancia: . amigo = <i>cura animi</i> , pero no lo hace > . Fortuna = lealtad . Infortunio = deslealtad	9. lector amplía 8: . lector=amigo -> fidelidad eterna y objetividad del lector	10. él mismo/divinidad . Nave de la vida: nave que viaja por un entorno hostil > nave de la poesía que viaja hacia la creación poética (amplía 6, 7, 9)	11. lector . Nave= viaje -> comienzo de la escritura de <i>Tristia</i> . Entorno hostil del agua > creación poética . Poesía = <i>cura animi</i> . Tempestad > creación > fusión vida / literatura (desgracia / creación)

LIBRO II

Destinatario único: el libro. Desarrolla un tratado de teoría literaria a partir de lo esbozado en el libro anterior. A partir de la pregunta concreta de si por el contenido de un libro suyo es justo estar exiliado, reflexiona sobre el papel de la literatura y de los géneros literarios en la sociedad. El libro es su *alter ego* en la dicha y en la desdicha

LIBRO III

Epístola Destinat. Temas que se abordan	1. lector . libro: <i>alter ego</i> . viaje del libro a Roma -> literatura	2. él mismo/divinidad . entorno hostil de la naturaleza -> desgracia personal	3. esposa . felicidad de ella en Roma -> desgracia del marido (enfermedad y muerte)	4, 5, 6. amigo fiel . fidelidad del amigo en la desgracia Rueda de la Fortuna	7. el poema . libro= <i>alter ego</i> . tema de la literatura y su enseñanza (docencia)	
Epístola Destinat. Temas que se abordan	8. él mismo (el poeta) . entorno hostil de la naturaleza -> desgracia personal . viaje del poema . defensa del intelecto personal (libertad creadora)	9. lector . entorno hostil de la naturaleza -> desgracia personal	10. el lector . entorno hostil de la naturaleza -> desgracia personal (amplía 9) -> resumen de su vida a partir de un suceso (sármatas vs. romanos)	11. amigo infiel . infidelidad e inconstancia -> rueda de la Fortuna . Fortuna =lealtad . Infortunio = deslealtad	12, 13. él mismo/divinidad . paso del tiempo de las estaciones en Tomis marcado por la naturaleza hostil vs. paso del tiempo en Roma . paso del tiempo estacional -> paso del tiempo de la vida: vejez	14. amigo . reflexiones sobre la literatura . independencia de la obra respecto de su creador, el poeta: las personas pasan, los libros quedan

LIBRO IV

<b>Epístola Destinat.</b>	<b>1. lector amigo</b>	<b>2. él mismo</b>	<b>3. esposa (que empieza a fallar)</b>	<b>4. amigo fiel (que empieza a fallar)</b>	<b>5. amigo fiel</b>
<b>Temas que se abordan</b>	. libro: <i>alter ego</i> . tema de la literatura -> proceso creador del poeta . lector como ente receptor -> necesario para que viva la literatura . objetividad del lector	. entorno hostil de la naturaleza -> desgracia personal . la imaginación: viaje del poeta a los espectáculos romanos	. fuerzas hostiles de la naturaleza -> desgracia personal . el poeta empieza a escribir menos	. fidelidad del amigo . desarrolla el tema de la fidelidad y de la constancia en la adversidad	. amigo como refugio en puerto seguro de la nave del poeta. . inmortalidad del amigo a través de su literatura -> censura para no dañar al amigo (poder social de la poesía)
<b>Epístola Destinat.</b>	<b>6. él mismo (el poeta) / el lector ("creedme")</b>	<b>7. amigo</b>	<b>8. él mismo / lector ("vosotros")</b>	<b>9. amigo infiel</b>	<b>10. lector del futuro (idea de lector)</b>
<b>Temas que se abordan</b>	. declive: el paso del tiempo real introduce el tiempo de la vida. . relación entre tiempo estacional (naturaleza) y tiempo biológico (vida) -> vejez . el tiempo no es cura: acrecienta la desgracia	. abandono . el amigo no escribe -> relación entre escritura epistolar y fidelidad del amigo . vínculo a través de la palabra	. paso del tiempo estacional -> paso del tiempo biológico . declive y vejez	. infidelidad e inconstancia -> abandono . poder del poeta: la palabra inmortal "se me oirá más allá de las tierras..." . el poeta da la inmortalidad o un castigo eterno con sus versos	. testamento final . autobiografía -> premio del poeta a Ovidio: inmortalidad a través de la literatura ("cuando muera, tierra, no seré completamente tuyo")

LIBRO V

<b>Epístola Destinat.</b>	<b>1. lector</b>	<b>2. amigo</b>	<b>3. Baco y los poetas</b>	<b>4. libro</b>	<b>5. él mismo/ divinidad</b>	<b>6. amigo infiel</b>	<b>7. amigo</b>
<b>Temas que se abordan</b>	. inspiración poética y creación -> libro . relación entre literatura y vida . función de la literatura . censura vs. libertad intelectual . inmortalidad a través de la literatura -> vivir gracias al lector	. abandono epistolar -> abandono de la escritura ("¿A quién puedo acudir si me abandonan, mis allegados?") . "¿Dónde buscar alivio?" -> poeta = nave sin ancla	. literatura al servicio de la religión y de los dioses . rivalidad poética y desecho de inmortalidad en los poemas ajenos. . conciencia de gremio profesional	. poema= <i>alter ego</i> . narrador que defiende con voz propia al poeta -> escisión entre poeta y su obra (independencia del poema una vez escrito)	. <i>tempus fugit</i> : constatación del paso del tiempo a partir de un suceso concreto (cumpleaños de la esposa) . el hombre no tiene nada seguro -> la gloria se alcanza en la adversidad	. abandono e inconstancia -> final de la escritura . inconstancia y rueda de la Fortuna	. carta del amigo -> la literatura hace que Ovidio no caiga en el olvido en Roma . el poeta no está exiliado en Roma gracias a sus poemas, según le cuenta la carta de su amigo . poesía = <i>cura animi</i>
<b>Epístola Destinat.</b>	<b>8. amigo infiel</b>	<b>9. amigo fiel</b>	<b>10. él mismo</b>	<b>11. esposa</b>	<b>12. amigo</b>	<b>13. amigo infiel</b>	<b>14. esposa</b>
<b>Temas que se abordan</b>	. Fortuna frágil . inconstancia	. inmortalidad a través de la literatura -> función social de la poesía: censura para no dañar al amigo por ser fiel y proteger a Ovidio	. paso del tiempo en paralelo al cambio estacional -> fuerzas de la naturaleza -> desgracia personal ( <i>hic en nunc</i> ): bárbaros vs. romanos	. quejas por su condición de esposa de exiliado -> es esposa de un poeta -> función propagandística de la literatura ("César, todos mis poemas son un canto a tus glorias").	. proceso creativo del poeta: es necesaria la paz para crear. . fusión entre vida y literatura: según las condiciones vitales así es su poesía -> <i>Tristitia</i> = nueva literatura . valor de la fama: inspiración para crear.	. si no hay palabras, no hay afecto -> relación entre las cartas y la vida. . función del género epistolar: sustitución de la presencia entre dos personas	. testamento vital y literario: función de la literatura y fusión con la vida. . inmortalidad por la literatura y el poeta . vida=teatro . rueda de la Fortuna en la vida, pero fama eterna (poesía)

BIBLIOGRAFÍA

ABEL L. 1963, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Dramabooks 33, New York.

- ALVAR EZQUERRA A. 2009, *De Catulo a Ausonio: lecturas y lecciones de poesía latina*, Col. Estudios, Madrid.
- BARCHIESI M. 1970, «Plauto e il 'metateatro' antico», *Il Verrini* 31, pp. 113-130.
- BLÄNSDORF J. 1982, «Die Komödienintrige als Spiel im Spiel», *A&A* 28, pp. 145-153.
- CALBOLI G. 2012, «Térence et Ménandre selon Aelius Donatus : le grammairien Donat au premier niveau d'une critique littéraire», *Interférences. Ars scribendi* 6 [en ligne].
- DAVISSON M.H.T. 1984-1985, «*Tristia* 5.13 and Ovid's use of epistolary form and content», *CJ* 80, pp. 238-246.
- FRANGOULIDIS S.A. 1993, «Modes of Metatheatre: Theatricalisation and Detheatricalisation in Terence, *Eunuchus*», *LCM* 18, pp. 146-151.
- FRANGOULIDIS S.A. 1997, *Handlung und Nebenhandlung: Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römischen Komödie*, Drama. Beiheft 6, Stuttgart.
- GENTILI B. 1979, *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre*, London Studies in Classical Philology 2, Amsterdam.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C. 1996, «*Opus, opera y labor* en latín arcaico y clásico. Estudio semántico», in *Omaggio in onore G. Cevolani, Studi del Liceo di Cento* 12, pp. 187-236.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. 2001a, «La comédie métathéâtrale de Plaute», *CGITA* 14, pp. 101-114.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. 2001b, «La Organización de la Cartelera en el Teatro Romano», *Latomus* 60, 4, pp. 890-899.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. (ed.) 2003, *Plauto. Comedias*, Madrid.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. 2004, *Diccionario del teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. 2008, «Cásina de Plauto, la comedia de los sentidos», *Latomus* 68, pp. 900-917.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C., en prensa, «La matrona plautina desde la realidad teatral», in *Teatro y sociedad: el logos femenino en el teatro*, Bari.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ J. 1998, *La Poética Ovidiana del destierro*, Biblioteca de estudios 10, Granada.
- LÓPEZ MOREDA S. 1987, *Los grupos lexemáticos de facio y ago en el latín arcaico y clásico: estudio estructural*, León.
- LUCK G. (ed.) 1967-1977, *P. Ovidius Naso. Tristia*, Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern, Heidelberg, 2 vols.
- MUECKE F. 1986, «Plautus and the Theater of Disguise», *ClAnt* 5, pp. 216-229.
- SLATER N.W. 1985, *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, Princeton.
- SLATER N.W. 1993, «Improvisation in Plautus», in G. Vogt-Spira (ed.), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer*, ScriptOralia 47, Tübingen, pp. 113-124.
- VUARRE S. 1999, «La passion d'Ovide pour la poésie dans les poèmes de l'exil», in W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung: Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Studien zur klassischen Philologie 100, Frankfurt am Main, pp. 701-713.

## NOTAS

1. Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación FFI2011-23198. González Vázquez 2004, s.v.
2. Por ejemplo, *vid. Tib. 3, 7, 16 hic quoque sit gratus parvus labor, ut tibi possim / inde alios aliosque memor componere uersus*; Virg. G. 4, 6.
3. González Vázquez 1996, pp. 187-236.
4. Léase en este mismo volumen Calboli 2012.
5. López Moreda 1987, p. 220.
6. González Vázquez 2001a, pp. 102-114.
7. El metateatro ha tenido distintas delimitaciones desde la definición que dio Abel en su libro, que considera que el metateatro son «metaplays [...] theatre pieces about life seen as already theatricalized» (1963, p. 83). Trabajos sobre metateatro aplicados a la comedia romana son los de Slater 1985, p. 14; Slater 1993, pp. 113-124; Barsby 1995, pp. 55-70; Barchiesi 1970, p. 116; Blänsdorf 1982, pp. 145-153; Muecke 1986, pp. 216-229; Frangoulidis 1997; Frangoulidis 1993.
8. Son más abundantes en las comedias de Terencio, p.e. *magistratus cum ibi adesset acceptast agi* (*Eu. 22*), *Hec. 14* y 56-57, etc.
9. González Vázquez 2003.
10. González Vázquez 2008, pp. 900-917; González Vázquez, en prensa.
11. González Vázquez 2001, pp. 890-899.
12. No voy a entrar en la polémica cuestión de si el exilio fue real o se trata de una ficción literaria. Remito a la abundante bibliografía existente. En este trabajo he optado por reducir la bibliografía a la de los autores que hayan tenido en cuenta los *Tristia* en su conjunto y no los títulos que traten temas o poemas en concreto.
13. Davisson 1984-1985, pp. 238-246.
14. La técnica retórica de las *controversiae* está presente en los poemas, cuyo *leitmotiv* son las *curae* o los *mala*. Alvar Ezquerro 2009, pp. 191-192; Luck (ed.) 1967-1977.
15. González Vázquez 1998.
16. Viarre 1999, pp. 701-713.
17. Sobre los motivos de consuelo y de desconsuelo como desarrollo poético que se articulan en *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, léase Alvar Ezquerro 2009, pp. 189-210.
18. Compárese con el famoso poema ovidiano IV, 10 de *Tristia*.
19. *Vid. Teognis*, vv. 251 ss.

---

## RESÚMENES

À partir de la différence dans la littérature dramatique entre l'acte de *vertere* et celui de *scribere*, l'article interroge la notion de création littéraire et les notions connexes d'imitation et d'originalité à travers des exemples de Plaute et Térence, et met en évidence la conscience des poètes comiques de l'interaction nécessaire des trois composantes de la communication dramatique : le poète, la fable et le public. En regard de ces conceptions, les *Tristes* d'Ovide offrent un exemple d'interrogations sur le statut particulier de la communication épistolaire où les éléments distincts chez les comiques entre poète et œuvre, fiction et réalité tendent à se confondre.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** biographie, auctorialité, comédie latine, emprunt littéraire, épistolographie antique, figure de l'auteur, figure du lecteur, généricité, illusion scénique, intentionnalité de l'auteur, lecture, littérarité, métathéâtralité, plagiat

**Keywords:** biography, authorship, Latin comedy, literary imitation and quotation, ancient epistolography, author's representations, reader's representations, theory of literary genres, reading, literariness, plagiarism, metatheatre, dramatic illusion, author's intentionality

**nomsmotscles** Aristophane, Diphile, Donat, Horace, Ovide, Plaute, Térence, Théognis, Tibulle

**Índice geográfico:** Rome, Tomes

## AUTORES

**CARMEN GONZÁLEZ VÁZQUEZ**

Universidad Autónoma de Madrid