

*La primera broma poética de Ovidio: sobre dicitur de Amores I 1, 4**

Vicente CRISTÓBAL

RESUMEN

Dicitur de Amores I 1, 4 es una forma que resulta problemática en su contexto, pues el poeta remite al testimonio ajeno una experiencia personal propia. Dicha forma, no obstante, puede explicarse como un rasgo de humor ovidiano: el poeta cuenta un suceso, del que él es protagonista, como si de un mito se tratara, y caricaturiza así un procedimiento frecuente de la poesía alejandrina y neotérica.

SUMMARY

Dicitur (Amores I 1, 4) is a problematic form in his context, the poet referring a personal experience to alien testimony. This form, however, can be explained as a feature of ovidian humour: the poet is telling in a mythical fashion an event in which he's the protagonist, and caricatures in this way a usual proceeding of the alexandrine and neoteric poetry.

Los primeros versos de *Amores I 1* cuentan las presuntas veleidades épicas de Ovidio y su consiguiente frustración por obra de Cupido, quien le infundió, de manera súbita y un tanto aparatosa, su vocación por la elegía:

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

El poema es interesante por múltiples motivos, y no sin razón ha atraído la atención de los críticos. A nosotros, en este caso, nos interesa centrarnos en

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «Ovidio: *Opera Amatoria*» (PS 89-0114).

ese *dicitur* del cuarto verso que, con su desafío a la lógica, se resiste a una explicación plena y adecuada. Es, en efecto, inverosímil, o por lo menos chocante, que al referir la propia experiencia, de la que nadie mejor que el sujeto que habla y la ha vivido puede dar fe, se recurra al testimonio ajeno. O lo que es lo mismo: es inverosímil que, habiendo sufrido el poeta la artimaña de Cupido y siendo él el testigo más fehaciente (suponiendo que hubiera algunos otros, lo cual es raro), recuerde la anécdota en términos, vagos y distantes, de «se dice que Cupido se rio y me robó un pie».

Pasan por alto el asunto Brandt¹, Reitzenstein², Munari³, Harder-Mag⁴, Wimmel⁵, Korzeniewski⁶, Lenz⁷, Frécaut⁸, Giangrande⁹, Morgan¹⁰ y Davis¹¹, comentaristas todos ellos, en mayor o menor medida, de la elegía primera de *Amores*. A. Salvatore precisa que dicha forma «confiere al verso una cierta solemnidad casi irónica»¹². J. A. Barsby intuye que, con el uso de *dicitur*, Ovidio sugiere no estar hablando completamente en serio¹³. La ambigüedad de la expresión es resaltada por J. Ferguson¹⁴; según dicho autor, en el *dicitur* se implican varias posibilidades de interpretación: «como dicen», o bien «como me fue referido a mí», o bien «tal es lo que de mí se cuenta y yo me adhiero a ello». En opinión de R. Dimundo¹⁵, es éste un modo de evidenciar lo extraño que en un principio le resulta a Ovidio componer poesía erótico-elegíaca; el poeta, de ese modo, se descalificaría como testigo de la traicionera intervención de Cupido sobre él y acudiría al testimonio de los otros. Acierta E. Lefèvre¹⁶, según creemos, al sostener que, mediante el «dícese», Ovidio

¹ P. Brandt, *P. Ovidi Nasonis Amorum libri tres*, erklärt von..., Leipzig 1911, pp. 39 ss.

² E. Reitzenstein, «Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids», *Rhein. Mus.* 84 (1935), 62-88.

³ F. Munari, *P. Ovidi Nasonis Amores*, a cura di..., Florencia 1959 (= 1951), p. 111.

⁴ R. Harder-W. Marg, *P. Ovidius Naso, Liebesgedichte*, lateinisch und deutsch ed..., Munich 1956, p. 160.

⁵ W. Wimmel, *Kallimachos in Rom: die Nachfolge seines apoletisches Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden 1960 (= Hermes Einzelschriften 16), pp. 300-302.

⁶ D. Korzeniewski, «Ovids elegisches Proömium», *Hermes* 92 (1964), 182-213.

⁷ F. Lenz, *Ovid. Die Liebeselegien*, lateinisch und deutsch von... Berlín 1966, pp. 164 ss.

⁸ J. M. Frécaut, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble 1972, en pp. 181 y 187 donde dedica algunas palabras a la elegía en cuestión.

⁹ G. Giangrande, «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42 (1974) 1-36, esp. en pp. 24 ss. donde se ocupa de *Am.* 1 1.

¹⁰ K. Morgan, *Ovid's Art of Imitation. Propertius in the Amores*, Leiden 1977, pp. 9 ss., donde se estudia *Am.* 1 1 y su relación con Propercio III 3.

¹¹ J. T. Davis, «*Risit Amor*: Aspects of Literary Burlesque in Ovid's Amores», *ANRW* II 31.4, Berlín-N. York 1981, pp. 2460-2506.

¹² A. Salvatore, *P. Ovidius Naso. Amores. Ars Amatoria*, scelta e commento a cura di..., Nápoles 1965, p. 75.

¹³ J. A. Barsby, *Ovid's Amores book one*, ed. with trans. and running commentary by..., Oxford 1973, p. 41.

¹⁴ «Notes on some uses of ambiguity and similar effects in Ovid's Amores book 1» *LCM* 3 (1978), 121-132, esp. p. 121.

¹⁵ «Da Apollo a Cupido. Ov. am. 1, 1 e la scelta obbligata della poesia elegiaca» *Orpheus* n. s. 6 (1985), 1-24, esp. p. 5.

¹⁶ «Ovidius: Alter ab illis» en *De Virgile à Jacob Balde. Hommage à Mme. A. Thill*, Paris 1987, p. 129-134, esp. p. 130.

pretende incluirse a sí mismo en el ámbito del mito, aunque su aguda intuición no nos parece suficientemente apoyada. Por último, J. C. McKeown, en su reciente y enjundiosa edición comentada de la obra pionera de Ovidio¹⁷, se rinde ante el reto de explicar el sentido y función del término cuestionado, y tras señalar su problematicidad, indica sólo que no puede tratarse de una recurrencia a la autoridad literaria, porque la experiencia es personal; y que no puede tampoco compararse con el *Visus eram* de Propercio III 3.

Atendiendo, pues, a tales interpretaciones, intentaremos abordar la cuestión del *dicitur* y ensayar alguna explicación que tenga una cierta lógica, al menos una cierta lógica «poética», considerando muy especialmente el contexto literario, es decir, la pieza y argumento en que se integra y el comportamiento sólito de Ovidio en casos paralelos.

El poema entero es, como bien se ha visto, una versión del tema del dios que, apareciéndose al poeta, le manda cultivar un determinado género de poesía en lugar de otro, tópico que utilizan los augústeos, siguiendo la huella de Calímaco (*Aitia*, fr. 1, 21-24 Pfeiffer), como *recusatio* de la épica y *Musa gravis*, y como justificación de su dedicación a los géneros menores, típicamente alejandrinos¹⁸. Los más significativos ejemplos en la poesía latina, entre varios otros, son los de Virgilio en *Ecl.* VI 3-5, Horacio en *Sat.* I 10, 31-35 y *Carm.* IV 15, 1-4, y Propercio en III 3. En Virgilio la oposición se da entre épica y bucólica; en el ejemplo satírico de Horacio no se trata de enfrentamiento de géneros, sino de lenguas en las que escribir poesía, griego y latín; en las *Odas* Horacio opone la épica a la lírica; y en la muestra de Propercio se enfrenta la épica a la elegía. Salvo en el ejemplo horaciano de *Sátiras*, donde el dios es el romano Quirino, en los demás casos se mantiene, como en la fuente calimaquea, a Apolo como monitor de los poetas, ya nombrado como *Cynthius* en el caso de Virgilio, ya como *Phoebus* en el Horacio lírico y Propercio. Sólo Propercio desarrollaba el tema hasta abarcar una entera composición; los demás poetas se contentaban con dedicarle unos cuantos versos, que, en la bucólica y en la oda, constituían el prólogo de sendas piezas. Tales son los principales precedentes temáticos de Ovidio para la elegía primera de *Amores*.

Y a la vista de esos precedentes, ¿qué hace Ovidio? Lo siguiente: tomar el esquema calimaqueo de la oposición entre género mayor (épica: *arma gravi numero violentaque bella*, según consta en el verso primero) y género menor (elegía: *Musa per undenos emodulanda pedes*, según consta en el verso último), construir todo un poema, como Propercio, en desarrollo de dicho tema, colocarlo en la cabecera de su obra elegíaca de manera que sirva de prólogo, declaración de intenciones y exposición de su nueva *Kunstwollen* (por usar el término empleado por Reitzenstein) y, sobre todo, sustituir al serio Apolo de Horacio y Propercio por un Cupido frívolo y riente, que hace su intromisión irrespetuosa en el ámbito de la poesía y acapara para sí el

¹⁷ J. C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary in four volumes*, vol. II, 1989, p. 14.

¹⁸ Sobre todo lo cual se detiene convenientemente Wimmel en su citada obra.

dominio ajeno, el patronazgo que era de Apolo¹⁹. De Horacio y Propercio decimos, y no más, porque la epifanía del dios en los textos de Calímaco y Virgilio revestía un tono de distensión, con aquella graciosa contraposición de ovejas gordas y Musa delgada, y con el gesto familiar, en Virgilio, de tirar el dios de la oreja al poeta: chispas de humor en las fuentes primeras que Ovidio potenciaría. Frente al poema properciano²⁰, en cambio, que es para *Amores* I 1 el punto de partida básico y se encuadra en un mismo género, Ovidio marca ya desde el principio, con esta risa y chanza del dios que le inspira, el tono que será predominante en su obra elegíaca primeriza, y que lo distinguirá de sus dos predecesores: *Ovidius utroque lascivior*²¹, decía Quintiliano en *Inst. Or.* X 1, 93, refiriéndose como segundo término de su comparación a Tibulo y Propercio. El tono humorístico, en efecto, sin ser general ni omnipresente, es nota genuina y distintiva de la elegía amorosa de Ovidio frente a la de los otros elegíacos romanos, que estaban a su vez más orientados a la pena que a la sonrisa, en una perfecta coherencia con el género poético que cultivaban. Ese humor es también, como las páginas de J. M. Frécaut²² prolijamente ilustran, componente esencial de toda la producción ovidiana.

De los ejemplos del tópico que hemos señalado, hay tres, el de Calímaco, el de Virgilio y el de Horacio lírico, que cuentan la aparición del dios como cosa realmente sucedida; otros dos, el de Horacio satírico y el de Propercio, la ponen detrás del telón de un *visus*: es una visión en sueños. ¿Fue este elemento mediador entre el poeta y los hechos, según Horacio y Propercio, el que sugirió a Ovidio una mediación sustitutiva, no ya la visión en sueños, sino el rumor, el testimonio de los otros? Puede que así fuera, pero, aún en ese supuesto, todavía queda el *dicitur* en sí mismo manco de apoyo y justificación²³. En el *dicitur* es perceptible desde luego el síntoma de una cierta

¹⁹ Véase K. Morgan, *op. cit.*, pp. 9 ss. El autor comenta que a la pregunta del poeta al dios *An quod ubique tuum est?*, la respuesta que el dios debía dar era un sí rotundo. Cupido en los *Amores* es, efectivamente, el dios de la poesía. «He has been given this position because he does contrast so well with the traditional Apollo and he is thus capable of symbolizing the new spirit which characterizes the *Amores*» (p. 10). Sobre esta sustitución de Apolo por Cupido, cf. R. Dimundo, art. cit., esp. pp. 3-10.

²⁰ Cf. A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París 1979, p. 329.

²¹ *Lascivus* aplicado aquí al poeta sugiere, como indica C. W. Mendell (*Latin Poetry. The new poets and the Augustans*, N. Haven-Londres 1965), «a frivolous gaiety undisturbed by any concern for morals or politics, a merry playfulness inherent in the character of Ovid but only occasional with Catullus».

²² *Op. cit.* Léanse, por ejemplo, las palabras conclusivas (p. 367): «... son oeuvre se tourne résolument vers l'avenir, elle nous semble moderne de conception et elle mériterait d'être réhabilitée pleinement après l'éclipse qu'elle a connue à l'époque romantique. Amusant, certes, Ovide n'est pas un amuseur, contrairement à certains humoristes contemporains qui exploitent l'humour au lieu de l'inventer et qui ne parviennent pas à faire subir à l'esprit sa plus belle métamorphose».

²³ Léanse las palabras de McKeown, *op. cit.*, p. 14, en las que se planteaba la posibilidad de una relación de dependencia entre el *visus eram* de Propercio y el *dicitur* de Ovidio, y se llegaba a una conclusión negativa: «Nor can we compare the slight distancing which Propertius gives

rebeldía del poeta frente al tópico tradicional: él, por sí mismo, no quiere asegurar que el dios se le apareció. Síntoma de rebeldía frente a este tópico que no se manifiesta aquí por única vez en su obra, pues en *Ars Am.* I 25-30 leemos el siguiente manifiesto y declaración, en buena parte concordante con el texto de *Amores* que nos ocupa:

*Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
nec nos aerae voce monemur avis,
nec mihi sunt visae Clio Clisue sorores
servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis;
usus opus movet hoc: vati parete perito;
vera canam...*

Hay, en efecto, un notorio paralelismo en la recurrencia, en un caso, al «se dice», y en otro, al «no seré yo quien mienta diciendo», pues en ambos casos el poeta pretende escabullirse de contar él mismo como cosa verdaderamente acaecida la aparición del dios; como paralelismo hay también en esa negativa, expresada en ambos textos, a hacer de Apolo, como era norma, dios consejero del poeta¹⁴.

Para nuestro propósito apenas es de interés aludir a los otros «intertextos» de *Amores* I 1. Es reconocido por los comentaristas, por ejemplo, que con el *arma* inicial alude Ovidio al verso primero de la *Eneida*, y esta citación implícita no puede tener, en principio, otra función que la de marcar distancias entre un género y otro, entre el tono austero de la epopeya virgiliana y el risueño del propio Ovidio²⁵, aunque también, secundariamente, la de reconocer que, después de Virgilio, hablar de épica era hablar de la *Eneida*, «obra más esclarecida que la cual —llegará a decir nuestro poeta en

to his claim to inspiration on Mount Helicon in 3. 3 through his opening words *Visus eram*, since Ovid's phrasing would then imply an element of scepticism not intended by Propertius and inappropriate here, where we are to be in no doubt that it was Cupid who sabotaged the epic».

²⁴ En alguna otra ocasión, sin embargo, como en *Ars Am.* II 493-510, acepta y acoge el tópico de la aparición y consejos del propios Apolo sin distorsión ninguna.

²⁵ Eco este del comienzo de la *Eneida* que, a juicio de G. Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Turin 1985 (= 1974), pp. 62 ss., sería una continuación del eco que, ya en el epigrama inicial de la obra, se habría hecho Ovidio de los cuatro versos presuntamente virgilianos *Ille ego qui quondam...* Dichos versos atribuidos al de Mantua (que, según los biógrafos, habría eliminado Vario de la cabecera de la obra) es posible, dice G. Biagio Conte remitiéndose a Brandt en *Philologus* 83 (1927) 331 ss., que fueran en su origen una didascalia puesta al frente de una edición de la *Eneida* en la que figuraba, quizá, un retrato de Virgilio (cf. Mart. XIV 186, 2); y, sigue diciendo, a juzgar por la imitación que Ovidio hace de ellos en su epigrama (*Ego qui: nos qui: ut del tercer verso: ut del tercer verso: at del cuarto verso; at del cuarto verso*; tales son los paralelos en los que se apoya Biagio Conte), han de fecharse con un término *ante quem* de los últimos años antes de Cristo, fecha en la que se publicó la segunda edición de *Amores* en tres libros. Pero los paralelos establecidos entre los dos poemas son extremadamente débiles; y, además, si los versos figuraban como didascalia de la portada y eran en su tiempo reconocidamente no-virgilianos, ¿qué razón tendría Ovidio para imitarlos? También, según demuestra V. Buchheit («Ovid und seine Muse im Myrtenkranz», *Gymnasium* 93 [1986], 257-272), los versos finales de la elegía, especialmente la secuencia *flaventia tempora myrto* del v. 29, son reminiscencia virgiliana.

Ars Am. III 338— no se ha escrito otra en el Lacio». Se ha sopesado también la relación de esta pieza con la *Anacreónica* XXIII²⁶. Ninguno de esos textos, sin embargo, añade nada a la comprensión del *dicitur*.

Una constatación se impone, antes de seguir adelante: el remitirse a la tradición y al testimonio externo como garantía de verdad es un elemento constante de la narración docta alejandrina y neotérica, épica o elegíaca, que la diferencia de la gran epopeya y la aproxima a la historiografía. Como el apóstrofe a los personajes y la narración en segunda persona, es éste un recurso más que contribuye a la variación de la simple expresión directa de los hechos. Empezando por Calímaco, recuérdense las palabras de *Hym.* V 56, en las que el poeta, antes de contar el mito de Tiresias y Palas, proclama:

... *mythos d'ouk emós, all'hetéron.*

Y del mismo poeta no se olvide el fr. 612 Pfeiffer, de ubicación insegura:

... *amártyron oudèn aeído,*

que, probablemente, lejos de pertenecer al manifiesto programático del prólogo de los *Aitia*, como comenta Pfeiffer *ad loc.*, iría en apoyo de la tradición de alguna de sus narraciones. En idéntica dirección el autor de los *Aitia*, al concluir el relato de Aconcio y Cidipe, dice haber aprendido su historia en la obra del viejo Jenomedes, que había recogido todos los mitos de la isla de Ceos (*Aitia* III, fr. 75, 51-55 Pfeiffer).

Y siguiendo con la poesía neotérica, ejemplo conspicuo de tal recurso, tenemos en el comienzo del poema 64 de Catulo, con ese *dicuntur*:

*Peliaco quondam prognatae vertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas...*

El remitirse a la tradición continúa a lo largo del poema con inserciones del tipo *fertur* (v. 19), *perhibent* (vv. 76 y 124) y *ferunt* (v. 212)²⁷.

El expediente sirve también para introducir ejemplos míticos en la elegía de amor, como en Propercio II 15, 13 ss.²⁸:

*Ipsae Paris nuda fertur periisse Lacaena
cum Menelao surgeret e thalamo;
nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem
dicitur et nuda concubuisse deae...*

²⁶ G. Marengi, «Ovidio e l'Anacreonte XXIII» *Convivium* n. s. 3 (1963), 257-264.

²⁷ Cf. sobre tal procedimiento en Catulo, A. Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epillio latino*, Pisa 1979, p. 53.

²⁸ Cf. Prop. II 2, 11; II 32, 33; III 14, 20; IV 4, 72. Y ya en elegías narrativo-etiológicas, para introducir el mito que va a contar por extenso: Prop. IV 2, 7. Sin duda con recuerdo del inicio del *carmen* 64 de Catulo, refiriéndose también a los Argonautas, comienza Propercio su elegía I 20, 17: *Namque ferunt olim Pagasae navalibus Argon/egressam longe Phasidos isse viam...*

Y el propio Ovidio lo utiliza profusamente tanto en ejemplos como en narraciones míticas²⁹.

Pero es éste también un elemento empleado por el poeta de Sulmona para ingeniosos juegos de humor y sutiles ironías, como nos descubre Frécaut³⁰. Este autor cita varios ejemplos, de los que aquí también nos haremos eco por lo oportunos que son para nuestro propósito. Así, en *Ars Am.* II 567-582, dentro de la narración de los amores de Venus y Marte, se cuenta primeramente cómo la diosa se divertía con el guerrero imitando la cojera de su marido Vulcano; mejor dicho: Ovidio cuenta que es aquello lo que se cuenta:

*A! quotiens lasciva pedes risisse mariti
dicitur et duras igne vel arte manus!
Marte palam simul est Vulcanum imitata: decebat...*

Pero la fama de la risa de Venus en esa ocasión (asunto banal, como se comprende, del que es superfluo y cómico dar testimonios) queda aún más integrada en un contexto bufo, cuando unos versos más adelante, tras contar la artimaña de que se valió el divino herrero para cazar a los adúlteros, se aduce también el testimonio de la tradición para dar fe de las lágrimas de Venus, capturada en la tela de araña (581-582):

*convocat ille deos; praebent spectacula capti;
vix lacrimas Venerem continuisse putant.*

La risa de la burlona y el llanto de la burlada, ambos en sucesión, es asunto verdaderamente jocoso en su conjunto; y para reforzar más aún esta perspectiva, dicha secuencia de risa y llanto se coloca en el interior del solemne e inesperado marco del *dicitur* y del *putant*: he ahí el humor ovidiano.

Otro caso señalado por Frécaut es el de *Met.* II 451-452, versos en los que, a propósito de Calisto, ya embarazada de Júpiter, se cuenta que Diana, puesto que era virgen y no conocía nada de los preámbulos de la maternidad, no se había percatado de la gravedad de su seguidora, pero que las ninfas, «decíase», sí que se habían percatado:

*Et nisi quod virgo est, poterat sentire Diana
mille notis culpam; nymphae sensisse feruntur.*

«Quel malicieux sous-entendu à l'adresse des nymphes point trop niaises! —comenta Frécaut³¹—. Mais mettre le sceau d'une certaine authenticité à un

²⁹ Véanse como muestras: *Am.* I 5, 11-12; I 10, 37-38; II 17, 15-18; III 6, 25-26, 31-32, 41-42, 81-82; III 9, 13-14; III 10, 19-20; III 13, 19-20; *Met.* I 152, I 158, II 268, II 452, III 252, III 334, III 700, IV 57-58, IV 245, IV 305, V 539-541, VI 337, X 240, XII 197, XII 200; *Fast.* I 625-626; II 203; V 83-86; V 625-626, VI 103-104; *Trist.* III 9, 6, 10 y 33-34. Véase, aunque no se detiene demasiado en este aspecto, R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919, pp. 96-97.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 160 ss.

³¹ *Op. cit.*, p. 161.

trait manifestement surajouté et «apocryphe», par l'emploi du verbe *feruntur*, est de l'esprit au second degré, c'est-à-dire de l'humour».

Yo añadiría el pasaje de *Am.* III 10, 19-23, en el que, a propósito de la crianza de Júpiter en Creta, aduce Ovidio, con evidente ironía, el testimonio de los propios cretenses, advirtiéndolo, aun de manera indirecta, la fama de mentirosos que se les atribuía y apuntando cómo dicho testimonio repercutía favorablemente sobre ellos, lo cual —tal es la sugerencia tácita de Ovidio— restaba, todavía más, garantía a su palabra:

*Cretes erunt testes; nec fingunt omnia Cretes:
Crete nutrito terra superba Iove.
Illic sideream mundi qui temperat arcem
exiguus tener lac bibit ore puer;
magna fides testi: testis laudatur alumno...*

Es otro juego más a propósito de los testimonios de la tradición, otra reflexión metaliteraria, orientada hacia la caricatura, que conlleva inequívocas connotaciones barrocas.

Todo este repetido *lusus*, creemos, si concierne muy de cerca al *dicitur* de la primera elegía de *Amores*. Ovidio utiliza el procedimiento asiduo de la referencia a una previa fuente tradicional, a un consenso de opinión, para enmarcar su encuentro con el dios Cupido, encuentro que por el mero hecho de incluir a un habitante del Olimpo, ya presentaba semblanza de relato mítico; tal y como el poeta refiere su vocación por la elegía, la anécdota de la aparición y estratagema de Cupido tiene también visos de mito etiológico. Así pues, siendo el contenido del episodio asimilable a tantos relatos de los poetas sobre dioses y héroes, Ovidio se atreve en su juego de invenciones a incluirse él mismo en el ámbito de lo legendario, no desde luego para intentar engañar a ningún crédulo lector, si lo hubiere, con esa afirmación de que se le apareció el dios del amor, dialogó con él y le predispuso para escribir dísticos elegíacos, sino para burlarse de un procedimiento literario de amplio uso en su tiempo, el afán insistente por remitirse a la *vox populi*, como si ello fuese garantía de verdad. Porque es evidente que todas esas formulaciones del *dicitur*, *fertur*, *traditur*, *fama est*, al menos para el escéptico Ovidio, no son otra cosa que juego literario, artificio frecuente de los poetas para ganarse la atención de su público; y evidente es asimismo que, en el mejor de los casos, a saber, si en verdad los relatos garantizados por esas muletillas respondieran a una tradición, lo único que prueban es exactamente eso: su fama, su veteranía, su difusión, no desde luego su certidumbre. El poeta de *Amores* recita además a este propósito, su manifiesto en III 12, 19 ss., lo cual debía ser suficiente para desengañar a los posibles crédulos:

*Nec tamen ut teste mos est audire poetas:
malueram verbis pondus abesse meis.
Per nos Scylla patri caros furata capillos
pube premit rabidos inguinibusque canes;
nos pedibus pimas dedimus, nos crinibus angues;
victor Abantiades alite fertur equo...*

y concluye con este establecimiento de fronteras entre la historia y la poesía (vv. 41-42):

*exit in immensum fecunda licentia vatum
obligat historica nec sua verba fide.*

Así pues, oyendo tal confesión, sin duda, esta vez sí, sincera, podemos fácilmente explicarnos y comprender la licencia y la broma ovidiana del *dicitur*. Es, en efecto, la primera broma de Ovidio, ya contundente y que debía impactar a sus lectores contemporáneos provocándoles una sonrisa. Es una ruptura de lo esperado, una quiebra del tópico y de la lógica. El poeta pone su presuntamente propia experiencia tras el telón de un «dícese». No para manifestar una nota de escepticismo ante el suceso (pues ante el juego literario de la ficción no cabe ser escéptico aquel que la inventa), no para precisar «al menos, eso es lo que se cuenta», pues eso implicaría un estado de obnubilación en el poeta durante la aparición del dios, que lo habría incapacitado para dar testimonio sobre sí mismo —cosa completamente absurda y al mismo tiempo contradicha por la clarividencia con que nos presenta los hechos y su memoria de las palabras—. Sino para añadir a su propio testimonio el testimonio ajeno, para garantizar que el hecho ha tenido difusión y ha entrado en el ámbito de la leyenda, para decir (mintiendo), en suma, que el suceso era ya famoso. O lo que es lo mismo: para cumplir con la norma de la poesía docta hasta más allá de lo esperable, hasta lo ridículo.

Si este comportamiento frente al recurso del remitirse a la tradición y opinión de los otros hubiera sido casual, aislado y sin paralelos en la obra ovidiana, tendríamos razones justificadas para dudar de toda la anterior propuesta, pero, como se ha mostrado, apoyándonos en las intuiciones de Frécaut, el juego se repite varias veces a lo largo de la producción del poeta, y aquellas citadas muestras corroboran, creemos, nuestra explicación. El *dicitur* de la presente elegía sería, pues, el primer testimonio, la inauguración, de un hábito poético de Ovidio.

Por otra parte, este rasgo de humor se inserta en el marco de una pieza que, como hemos dicho, presenta un generalizado tono risueño y distendido, que el jugueteón Cupido bien personifica; y su no disonancia con el contexto es otro apoyo más, nos parece, para sostener el argumento que proponemos³².

³² Este artículo ha sido elaborado durante una estancia en la Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève (Suiza), a la que manifiesto mi gratitud desde estas páginas.