



FUNCIÓN DE LA REDUNDANCIA EN LOS POEMAS OVIDIANOS DEL DESTIERRO

A pesar de la innegable revalorización que la obra de Ovidio, en general, y, muy especialmente, los poemas del destierro han experimentado desde la celebración en 1957 del bimilenario del nacimiento del poeta, continúan habiendo, no obstante, aspectos de la última producción poética ovidiana por los que el gran vate de Sulmona recibe las más duras críticas.

Uno de esos aspectos es, precisamente, el que nosotros quisiéramos abordar en este trabajo: nos referimos a la reiterada acusación formulada a los poemas del destierro, calificándolos de redundantes y monótonos en exceso. Y, en concreto, quisiéramos llamar la atención sobre la función o funciones que la redundancia desempeña en dichos poemas y, como consecuencia de ello, contribuir con nuestra modesta aportación a la formación de una opinión más justa, que, por supuesto, tendrá que ser más positiva, sobre dichos poemas¹.

En un trabajo anterior² abordamos el funcionamiento de la redundancia y de la concisión en la poesía de Virgilio, en el intento de comprobar mediante unos sondeos en los textos de un poeta clásico por excelencia si, efectivamente, redundancia y concisión eran

¹ En la misma línea de contribuir a la revaloración de los poemas ovidianos del destierro se hallaba nuestra comunicación al VI Congreso Español de Estudios Clásicos, «Los poemas ovidianos del destierro: notas para una valoración estilístico-literaria», en *Actas del mismo = Unidad y pluralidad en el mundo antiguo*, Madrid, 1983, págs. 223-228.

² «Redundancia y concisión en la poesía de Virgilio», *Estudios de Filología Latina en honor de la profesora C. Villanueva Rico*, Granada, 1980, págs. 23-44.

fenómenos polares y, sobre todo, deseos de abordar el problema desde el punto de vista estilístico.

Ahora, al par que continuamos insistiendo en el tema mediante nuevas aplicaciones a los textos latinos, quisiéramos comprobar si, como se suele pensar³, la polaridad redundancia/concisión es especialmente característica del estilo barroco. A tal fin, el texto ovidiano de los poemas del destierro nos ha parecido un inmejorable campo para tal comprobación. Y ello por dos motivos principalmente: de una parte, por tratarse de poemas de un autor sobre el que existe un acuerdo bastante generalizado de que contiene no pocos rasgos barrocos⁴; de otra, porque, no obstante la anterior afirmación, dichos poemas pasan por tener un carácter más marcadamente clásico que el resto de la producción ovidiana⁵. Por ello, en este trabajo hemos querido abordar el estudio de la redundancia en dichos poemas, limitándonos, empero, como es obvio, a unas escuetas observaciones sobre el particular.

Resulta evidente que la redundancia cumple fines no estrictamente lógicos, sino propiamente lingüísticos. De ahí que, a la hora de averiguar la función de la redundancia en un texto determinado, haya que recurrir a las funciones del lenguaje magistralmente enunciadas por K. Bühler⁶ y desarrolladas posteriormente por R. Jakobson⁷.

Al hablar de la redundancia, hay que distinguir unas funciones generales y otras específicas. Las generales son las distinguidas por Bühler para el lenguaje en general: lógica o comunicativa, expresiva, impresiva y lúdico-estética, con la única aclaración de que la redun-

³ E. Hernández Vista, «Redundancia y concisión: su naturaleza lingüística. Funcionamiento estilístico en Tácito (*Historias* I 2-3)», *Emerita* 37, 1969, pág. 158.

⁴ Cf. H. Bardon, «Ovide et le baroque», *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, París, 1958, págs. 75-100; A. Cazzaniga, *Elementi retorici nella composizione delle Lettere dal Ponto di Ovidio*, Varese, 1937; J. K. Newman, *Augustus and the New Poetry*, Bruselas, 1965, págs. 412 y sigs.

⁵ Cf., por ejemplo, H. Bardon, *ob. cit.*, págs. 94 y sigs. y A. Tovar, «El poeta Ovidio en su milenario», *Humanitas* 7, 1959, págs. 13 y sigs., esp. 22 y sigs.

⁶ Primeramente, en su «Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes», *Indogermanische Jahrbuch*, 1918, págs. 69 sigs. y, posteriormente, en «Die Axiomatik der Sprachwissenschaft», *Kant-Studien* 38, 1933 págs. 19-90 y en *Sprachtheorie*, Jena, 1934 = *Teoría del lenguaje*, trad. esp. de J. Marías, Madrid, 1967³, págs. 69 sigs.

⁷ *Essais de linguistique générale*, París, 1963, esp. el cap. XI, «Linguistique et poétique», págs. 209 sigs. trad. en el vol. *Estilo del lenguaje*, ed. Th. A. Sebeok, Madrid, 1974, págs. 125, sigs.

dancia potencia la función lingüística general que la comunicación realice en cada caso, con excepción de la función lógica⁸. Pero, además de estas funciones generales, la redundancia desempeña unas funciones específicas propias. De todas ellas nos vamos a ocupar a continuación, a propósito de los poemas ovidianos del destierro.

La redundancia, según los teóricos de la información⁹, tiene como función primordial la de salvaguardar la exactitud y la eficacia del mensaje. Como resulta evidente, la redundancia la encontramos, sobre todo, en la lengua literaria, donde todas las condiciones de uso del sistema lingüístico son adversas y tanto más cuanto más literaria sea. Sabido es que las condiciones en que se realiza la comunicación en la lengua literaria son las más desfavorables, es decir, son puramente lingüísticas¹⁰: el autor no dispone de medios extralingüísticos como, por ejemplo, el gesto, el tono o la música, y no se dirige a un destinatario dado, sino a uno hipotético, que, en los grandes autores, suele ser la humanidad entera, más allá de su tiempo y espacio; por último, el autor no dispone de ordinario de una preparación ambiental favorable, ni de un estado de ánimo propicio en el destinatario de su mensaje. En estas condiciones, no es de sorprender que la redundancia sea uno de los resortes capitales de la obra poética: la redundancia o insistencias de todo tipo, desde el plano o nivel fónico al sintáctico, pasando por el léxico y el rítmico. De ahí que se haya dicho que la lengua literaria es el reino de la redundancia y que «el estilo no es, en último término, sino una reiteración sabia y sutil... un fenómeno de sabia redundancia»¹¹.

Pasando ya a la aplicación de estos principios a la poesía ovidiana del destierro, veamos, en primer lugar, cuáles son las principales manifestaciones de redundancia lingüística en dichos poemas, concretamente en *Tristia* y en las *Epistulae ex Ponto*, y, en segundo lugar, qué función o funciones desempeña dicha redundancia.

⁸ Cf. pág. 27 del *art. cit.* en nota 2.

⁹ Cf. R. Jakobson, «Linguistic and theory of communication», *Proceedings of Symposia in applied Mathematics*. XII «Structure of language and its mathematical aspects», *American Mathematical Society*, 1961, págs. 245-62.

¹⁰ Cf. J. González Vázquez, «Consideraciones en torno al problema de la dualidad lengua hablada / lengua escrita (o literaria) y su repercusión en la historia de la lengua latina», *Estudios de Filología Latina* 2, 1982, págs. 47 sigs., esp. 53.

¹¹ Cf. E. Hernández Vista, *ob. cit.*, págs. 156-7.

En el plano del significado, la redundancia se manifiesta, entre otros, en los siguientes capítulos:

1.º En la propia temática de estos poemas, absolutamente reiterativa a lo largo de las dos colecciones de elegías: cartas dirigidas a su esposa y amigos, continuas lisonjas al emperador, recuerdo nostálgico del pasado y lamentaciones por su actual situación, entre otros temas. Así nos encontramos con que, por ejemplo, en el libro I de los *Tristia* tenemos la siguiente distribución temática: los poemas 2, 4 y 10 abordan el tema de la tempestad en el mar y los sufrimientos del poeta; 5, 7 y 9 están dedicados a sus amigos y 3, 6 y 8 recuerdan nostálgicamente el pasado feliz.

2.º La redundancia está presente, asimismo, en la exuberante proliferación de elementos patéticos que encontramos en estos poemas, lo que se traduce en una notable profundización en el «yo», es decir, en los propios sentimientos del poeta, pero también en los de los demás.

3.º Por último, hay redundancia en la frecuente exageración que hallamos en las descripciones realizadas a lo largo de estos poemas: piénsese, por ejemplo, en la descripción de la tempestad como fenómeno cósmico de dimensiones gigantescas¹².

Por su parte, en el plano del significante, está presente la redundancia en todos los niveles lingüísticos. En el fónico, por ejemplo, nos encontramos numerosas homofonías, en especial aliteraciones y esa especie de rimas leoninas que se observan entre los finales de cada hemistiquio y que tan características son de estos poemas, en especial de las *Epistulae ex Ponto*. La propia forma de expresión métrico-rítmica no es, en definitiva, otra cosa que una redundancia artística. Las repeticiones y reiteraciones léxicas son continuas y las imágenes se repiten recurrentemente a lo largo de todos los poemas. En la construcción, abundan sobremanera recursos como la anáfora, el pleonasma, el polisíndeton, los paralelismos y las antitesis, todos los cuales son diversas formas o manifestaciones de redundancia o *amplitudo*.

¿Cuál es la función o funciones de dicha redundancia?

En primer lugar, hemos de decir que, aparte de subsanar la equívocidad típica del signo lingüístico, la función más general y común

¹² Cf. *Trist.* I 2 y I, 4.

a todos los fenómenos de redundancia que aparecen en los poemas ovidianos del destierro no es otra que la de superar las condiciones eminentemente adversas de todo tipo, especialmente psicológicas, en que se desarrolla dicha comunicación. Ovidio escribe en un ambiente claramente hostil y para un público lejano y distante; algunas de sus obras han sido prohibidas y escribe —no lo olvidemos— desde el destierro. Esta situación adversa del autor se extiende a su producción y el poeta no puede por menos que escribir un tanto obsesionado por las circunstancias adversas, lo que se traduce de un modo directo en esa continua insistencia en determinados temas que él quiere poner especialmente de manifiesto.

Que las circunstancias en que el poeta escribe desde el destierro son adversas, lo encontramos incesantemente repetido en sus propios poemas. En su viaje hacia Tomis tiene que soportar las más duras penalidades, en especial varias tempestades en el mar¹³. En su lugar de confinamiento todo son dificultades, hostilidades y sufrimientos¹⁴. Algunas de sus obras han sido prohibidas en Roma, corriendo una suerte pareja a la de su autor¹⁵. Por ello, envía a Roma los poemas compuestos durante su destierro con suma prudencia y recelo¹⁶. No ha de extrañarnos, pues, que en tales circunstancias su poesía sea fruto y reflejo de su lamentable situación. De ahí que el propio Ovidio nos diga que sus poemas son producto de las circunstancias que rodean su vida¹⁷ y que, por tanto, no pueden contener otra cosa que lamentaciones y desgracias¹⁸.

Además de esta función, común a toda la poesía ovidiana del destierro y específica de dicha producción, tenemos otra serie de funciones que le son comunes con toda obra literaria. En este apartado, nos vemos obligados a descender a la consideración de algunos textos concretos.

En el propio poema introductorio que encabeza la colección de los *Tristia* detectamos ya numerosas redundancias¹⁹, que se mani-

¹³ Cf. *Trist.* I 1, 39, sigs. y I 11.

¹⁴ Cf. *Trist.* III 1, 18; III 3, 1, sigs.; III 8; III 10; III 11; III 14, 28, ss.; IV 1, 1, ss.; V 7 y V 10.

¹⁵ Cf. *Trist.* I 1, 111-12; II 7-8; III 1, 73-4 y 81-2 y III 4.

¹⁶ Cf. *Tr.* I 1, 21, 63 y 87 y III 1, 1.

¹⁷ Cf. *Tr.* IV 1, 105; V 1, 1, ss. y 70, ss. y V 12, 36.

¹⁸ Cf. *Tr.* V 1, 9-10, 25-9, 35-8 y 47; V 12, 36.

¹⁹ Cf. el excelente y fino estudio de dicha elegía realizado por E. Otón Sobrino, «Sobre *Tristia* 1, 1», *Durius* 4, 1976, págs. 141, sigs.

fiestan, sobre todo, en la infrecuente reiteración —redundante, por cierto— de formas pronominales relativas tanto a la primera como a la segunda persona, es decir, al poeta y a su libro de poemas, al que Ovidio despide en su partida para Roma:

parue (nec inuideo) sine me, liber, ibis in urbem:
 ei mihi, quo domino non licet ire tuo! (vv. 1-2)
 fortunae memorem te decet esse meae (v. 10)
 non ita se nobis praebet Fortuna secundam
 ut tibi sit ratio laudis habenda tuae (vv. 51-52)
 tu tamen i pro me, tu cui licet, aspice Romam:
 di facerent, possem nunc meus esse liber (vv. 57-8)
 dissimulare uelis, te liquet esse meum
 clam tamen intrato, ne te mea carmina laedant (vv. 62-3)
 si quis erit qui te, quia sis meus... (v. 65)

Valgan estos pocos ejemplos como muestra de tales reiteraciones. ¿Función de las mismas? Si las analizamos a la luz del contexto más amplio de todo el poema, diríamos que una función estilística potenciadora por convergencia combinatoria de ese contraste significativo existente de principio a fin del mismo entre el librito de elegías y su autor, entre la suerte del primero que está a punto de viajar hacia Roma y la desgracia del segundo condenado a permanecer de por vida en el destierro. Esta oposición significativa tiene su correspondencia exacta en una larga serie de contrastes en el plano del significante. Estamos, pues, ante una función expresivo-impresiva de la redundancia, es decir, actúa como «síntoma» de la obsesión que embarga el ánimo del poeta y como «actuación» para canalizar la atención del destinatario del poema hacia dicha obsesión.

El poema, pues, frente a lo que pudiera parecer a simple vista, es un perfecto exponente de lo que un poeta preciosista como Ovidio es capaz de hacer en el terreno estilístico, aprovechando todos los recursos lingüísticos disponibles a fin de comunicarnos una visión de conjunto lo más potenciada posible de aquello que pretende transmitir.

Pero, al mismo tiempo, las repeticiones y reiteraciones de diverso tipo que encontramos en estos versos parece que pretenden superar las condiciones adversas de orden psicológico que se puedan oponer

a la eficacia de la recepción del mensaje y garantizar su efecto sobre el destinatario.

Pero las repeticiones son mucho más amplias que las meras insistencias en las formas pronominales que acabamos de considerar. Valga como ejemplo de un tipo de redundancia distinto el siguiente texto:

carmina proueniunt animo deducta sereno:
 nubila sunt subitis tempora nostra malis.
 carmina secessum scribentis et otia quaerunt
 me mare, me uenti, me fera iactat hiems.
 carminibus metus omnis obest: ego perditus insem
 haesurum iuguló iam puto iamque meo (vv. 39-44).

Versos en los que las redundancias se acumulan de manera altamente infrecuente: *carmina... carmina... carminibus*, encabezando tres dísticos consecutivos; *me... me... me*, en el mismo verso, anáfora que alitera con *mare*; *ego* formando aliteración con *ensem*, en cesura heptémimeres coincidente con pausa y en asíndeton adversativo fuertemente contrastivo con el primer hemistiquio, prolongado a través de *meo* en el verso siguiente, encabalgado, con *meo* en posición final de verso y de dístico y donde encontramos la anáfora *iam... iam*. Redundancias que, como vemos, enfrentan la situación ideal en que se debe hallar el poeta para componer sus versos (*carmina*) y las circunstancias adversas que rodean a Ovidio (*me, ego, meo*). Este enfrentamiento queda potenciado, aparte de por las referidas repeticiones convergentes con otros recursos lingüísticos, por los preciosos contrastes *sereno/nubila* y *secessum/iactat*, muy acertadamente comentados por E. Otón²⁰.

La función desempeñada, por tanto, por tales redundancias vuelve a ser netamente impresiva y expresiva a la vez, resultando potenciado por la convergencia de recursos estilísticos ese llamativo contraste maravillosamente planteado por Ovidio entre *carmina* (la labor poética) y *me* (la situación personal del poeta). Contraste que constituye uno de los mensajes más reiteradamente comunicados en la poesía del destierro²¹.

Otro tanto podríamos decir a propósito de otros muchos poemas de las dos colecciones del exilio²².

²⁰ *Ib.* pág. 145.

²¹ Cf., por ejemplo, *Tr.* IV 1, 105; V 1, *passim* y V 12.

²² Cf., por ejemplo, las elegías 2.^a, 4.^a, 6.^a, 8.^a y 9.^a del libro I de *Tristia*; casi todo el libro II; la 3.^a, 12.^a y 13.^a del libro III; la 6.^a, 7.^a y 8.^a del libro IV; casi todo el libro V; la 1.^a, 2.^a y 4.^a del libro I de las *Epistulae ex Ponto* y la 8.^a y 10.^a del libro II.

Pero el poema donde la redundancia cobra un mayor relieve es, tal vez, la famosa 3.^a elegía del libro I de los *Tristia*: toda ella es una pura reiteración de todo tipo. Veámoslo muy resumidamente.

Reiteración fónica presente en las continuas aliteraciones, de las que destacamos las siguientes:

illius... imago (v. 1)
 Iouis ignibus ictus (v. 11)
 alloquor... abiturus amicos (v. 15)
 forma... funeris... / femina... funere (vv. 22-3)
 ter... tetigi ter (v. 55)
 uxor... uiuo... uiua (v. 63)
 domus... dulcia... domus (v. 64)
 exulis exul ero (v. 82)
 uix... uictas utilitate (v. 88)

Y donde la redundancia fónica se hace presente de forma realmente inusitada es en la serie de homeoteleutos que encontramos en posiciones equivalentes del verso formando verdaderas rimas, al final de la elegía:

complorasse / uocasse (vv. 95-6)
 gemuisse / uidisset (vv. 97-8)
 uoluisse / periisse (vv. 99-100)

Pero lo más destacado son las reiteraciones léxicas presentes a lo largo de todo el poema:

flentem flens (v. 17)
 luctus gemitusque (v. 21)
 funeris... / funere (vv. 22-3)
 hominumque canumque / Lunaque (vv. 27-8)
 suspiciens... cernens (v. 29)
 hanc... hanc (v. 29)
 ter... ter (v. 55)
 uiuo... uiua (v. 63)
 et domus... et domus (v. 64)
 licet... licebit (v. 67)
 simul... simul (v. 81)
 exulis exul (v. 82)
 mihi... me (v. 83)
 pietas... pietas (v. 86)
 me... mihi (v. 86)
 temptabat... temptauerat (v. 87)
 modo... modo (v. 95)
 mori... moriendo... / periisse (vv. 99-100)

Encontramos, asimismo, versos o hemistiquios consecutivos que se repiten a modo de reiteración o réplica:

cum subit... noctis imago
 qua mihi...
 cum repeto noctem qua tot mihi... (vv. 1-3)
 nec... nec
 non... non
 non...
 non... (vv. 7-11)
 iamque quiescebant... (v. 27)
 iamque oculis... (v. 32)
 a! quotiens... (v. 51)
 a! quotiens... (v. 53)
 ter limen tetigi, ter... (v. 55).
 saepe... sum multa locutus
 saepe eadem mandata dedi (vv. 57-9)
 diuidor haud aliter, quam si mea membra relinquam,
 et pars abrupti corpore uisa suo est. (vv. 73-4)
 tum uero... (v. 77)
 tum uerò... (v. 79)
 simul hinc, simul ibimus (v. 81)
 et mihi..., et me... (v. 83)
 uiuat et...
 uiuat ut... (vv. 101-2).

Por último, hemos de señalar que muchas de estas reiteraciones están insertas en emparejamientos contrastivos altamente expresivos. Así, por ejemplo:

uiuit et est uitae nescius (v. 12)
 de multis unus et alter erat (v. 16)
 femina uirque (v. 23)
 in paruis grandibus (v. 25)
 uxor in aeternum uiuo mihi uiua negatur (v. 63)
 dum licet... nunquam licebit (v. 87)
 te ira / me pietas (vv. 85-6)
 et uoluisse mori... tamen non periisse (vv. 99-100).

Todas estas redundancias y muchas más que recorren toda la elegía de comienzo a fin inciden claramente potenciando las nociones destacadas en este precioso poema, unos de los pocos que no son

discutidos ni por los más acérrimos críticos de la producción del destierro de nuestro poeta. Estas notas no son otras que el momento o tiempo en que transcurre la acción, el llanto o tristeza que invade a todos y la imagen «despedida=muerte» que recorre todo el poema. Desempeña, pues, una evidente función impresivo-expresiva: polarizan la atención del destinatario sobre las notas potenciadas o ideas-clave del texto que no son otras que las que traducen los sentimientos o estado de ánimo desolado del poeta, que recuerda profundamente emocionado las circunstancias que rodearon la última noche pasada en Roma, antes de su partida para el exilio. Esta redundancia acaba por doblegar al lector, alcanzando su cometido en su psiquismo. De este modo, el resultado final es que el lector se siente inundado por esa poderosa tensión dramática a la que asiste, dejando de ser mero espectador de la narración poética para convertirse en parte interesada que participa apasionadamente de ella. Que es lo que, al fin y a la postre, intentaba Ovidio a través de su estilo redundante.

Si pasamos de revisar poemas o textos concretos a encarar la consideración global de la producción ovidiana del destierro, nos vemos obligados a admitir que la redundancia desempeña una función primordial en lo que M. Marcovich ha llamado «plan general de su poesía del exilio», que «consiste en no dejarse caer en el olvido, sino por todos los medios y a toda costa... refrescar constantemente la memoria del público y de los espíritus influyentes en Roma sobre la persona del poeta desterrado, para así lograr perdón y regreso a la patria, o bien traslado a otro lugar, menos duro»²³. Si, como ha dicho A. Tovar, «es en los poemas del destierro donde está, auténtico y vivo, el corazón de Ovidio», hay que pensar que la redundancia o monotonía, que tanto se les reprocha, desempeña una función querida o buscada por el poeta y que no es otra que una función impresivo-expresiva. Ovidio se ve obligado a cambiar en estos poemas su poética. Resulta obvio. El propio poeta nos dice expresamente cuál es la razón última de su producción del destierro²⁴:

²³ M. Marcovich, «¿Qué fin perseguía Ovidio en su epitafio?», *Humanidades* 2, 1960, págs. 412-13.

²⁴ Cf. E. Block, «Poetics in exile: an analysis of *Ep. ex Ponto* 3, 9», *California Studies in Classical Antiquity* 13, 1982, págs. 18, sigs. donde muy acertadamente se comenta la importancia de este poema para entender la poética ovidiana del destierro.

da ueniam scriptis, quorum non gloria nobis
causa, sed utilitas officiumque fuit ²⁵.

De ahí que entre las opciones que tenía, creemos que eligió la más auténtica y la más coherente con su tipo de vida en el exilio: vida monótona en la que se imponía el recurso a la adulación y la lisonja por verdaderas necesidades vitales. Recordemos, a este respecto, la declaración del propio poeta:

sumque argumenti conditor ipse mei ²⁶.

Por ello, no puede escribir otra cosa:

quid nisi de uitio scribam regionis amarae
utque loco moriar commodiore precer? ²⁷.

Y poco antes había dicho:

laeta fere laetus cecini, cano tristia tristis:
conueniens operi tempus utrumque suo est ²⁸.

Y bastante antes lo había dicho en los *Tristia*:

inspice quid portem: nihil hic nisi triste uidebis
carmine temporibus conueniente suis ²⁹

y

flebilis ut noster status est, ita flebile carmen
materiae scripto conueniente suae ³⁰.

La tragedia de Ovidio consistió, precisamente, en no conseguir, a pesar de todo, su objetivo, como él mismo confiesa:

cum totiens eadem dicam, uix audior ulli,
uerbaque profectu dissimulata carent.
et tamen haec eadem cum sint, non scripsimus isdem,
unaque per plures uox mea temptat opem ³¹.

²⁵ *Pont.* III 9, 55-6.

²⁶ *Tr.* V 1, 10.

²⁷ *Pont.* III 9, 37-8.

²⁸ *Pont.* III 9, 35-6.

²⁹ *Tr.* III 1, 9-10.

³⁰ *Tr.* V 1, 5-6.

³¹ *Pont.* III 9, 39-42.

Si, pues, como se ha dicho, Ovidio es el poeta más auténtico y más semejante a la vida³² de cuantos tienen las letras latinas, hay que valorar en lo que merecen estos poemas del destierro. En efecto, estamos ante una dimensión profunda de la poesía, por la que la labor poética, lejos de ser un recurso artificioso o puramente recreativo, adquiere una considerable vinculación con la vida y los intereses del poeta, valiéndose para ello de todos los medios que la retórica y la poética le ofrecían. De este modo, no sólo encontramos justificación para la poesía ovidiana del exilio cuando descendemos al análisis concreto y detallado de cada uno de los poemas en sí mismos considerados, como alguien ha puesto de manifiesto³³, sino también, y diríamos que sobre todo, cuando analizamos dicha producción en su conjunto.

A todo lo dicho habría que añadir —y con ello terminamos— que otro elemento de juicio a tener en cuenta —y creemos que no ha sido suficientemente puesto de manifiesto, cuando se ha criticado duramente a Ovidio por la excesiva redundancia de sus poemas del exilio— es el punto de vista desde el que debemos valorar su poesía. Sabemos que Ovidio encabeza, en buena medida, esa serie de poetas del siglo I de nuestra era que inaugura un nuevo estilo, opuesto al clásico, consistente en la dinamización y exuberancia de las formas además de en la ruptura de la construcción, es decir, estamos ante una reacción barroca al clasicismo anterior. Elemento o rasgo característico de todo barroquismo es, como bien se sabe, la riqueza o abundancia de formas, la exuberancia creativa, con la que todas las formas de *amplificatio* o *amplitudo* señaladas por la retórica clásica, tan características de nuestro poeta, tanto tienen que ver. En este sentido, entendemos que la barroquización de Ovidio consiste, por una parte, «en esa intensificación, en esa vuelta sobre los mismos temas»³⁴ y, por otra, en culminar en Roma la tendencia alejandrinozante cultivada ya antes por el movimiento neotérico³⁵. En cierta medida, tenemos

³² A. Ruiz de Elvira, «Las Metamorfosis de Ovidio», *Estudios de literatura latina* (Cuadernos de la «Fundación Pastor»), Madrid, 1969, pág. 111.

³³ E. J. Kenney, «The poetry of Ovid's exile», *Proc. of the Cambridge Philological Society* 191, 1965, págs. 37, sigs.; J. Barsby, *Ovid*, Oxford, 1978, págs. 41, sigs.; E. Block, *art. cit.*, *ibid.*

³⁴ A. Tovar, *art. cit.*, pág. 21.

³⁵ A. Ruiz de Elvira, *ob. cit.*, pág. 149.

que volver, pues, contra nuestras propias afirmaciones³⁶ y las de algún otro autor³⁷ por lo que se refiere a calificar de clásicos los poemas del destierro.

Considerados desde esta perspectiva, los poemas ovidianos del destierro pueden experimentar, tal vez, idéntica revalorización a la que en época contemporánea ha conseguido la retórica antigua o el arte barroco, por cuanto suponen de renovación poético-artística basada en esa dinámica expresiva o fuerza de dicción especial que tan bien los caracteriza.

JOSÉ GONZÁLEZ VÁZQUEZ

Universidad de Granada

³⁶ Cf. nuestra comunicación al VI CEEC, cit. en nota 1, pág. 225.

³⁷ H. Bardon, *ob. cit.*, págs. 94, sigs. y A. Tovar, *art. cit.*, pág. 21.