

¿FUE OVIDIO UN POETA LATINO DE LA EDAD DE PLATA? (*)

Una característica que Ovidio ha venido a compartir con los poetas latinos de la Edad de Plata es la tendencia crítica a encasillar su poesía, y la de los otros poetas, en esquemas convenientes y etiquetarla con juicios de valor arbitrarios. No fue siempre así; hasta el Renacimiento, Ovidio y los poetas épicos del siglo I d.C. disfrutaban de una generosa reputación – sólo hay que pensar en Dante- que declinó en los siguientes períodos “augusteo” y romántico.¹ En lugar de ofrecer una perspectiva crítica, la mayor parte de los estudiosos de los siglos XIX y XX simplemente vistió los viejos juicios de valor con el atuendo de la terminología estética y teórica. El oro se volvió plata, el ascenso a las alturas devino decadencia, lo clásico se volvió anticlásico, epigonal y manierista. La empresa consistió en documentar este cambio y la decadencia poniendo el énfasis en las supuestas faltas y excesos de estos poetas, siendo la “retórica” el principal chivo expiatorio. Como Ovidio no es Virgilio u Horacio, es, incluso de acuerdo con la *Cambridge History of Classical Literature*, el precursor de la Edad de Plata de la literatura latina,² y esto no siempre se entendió como un elogio.

Una segunda corriente crítica ha contribuido a simplificaciones de este tipo. Se trata de la monolítica visión del período augusteo propagada, por ejemplo, por Syme, cuyo capítulo “La organización de la opinión” es, claramente, simplista y anquilosado.³ Un resultado ha sido ver la eminencia de Ovidio mayormente en términos políticos; en cierto modo él habría estado en desacuerdo con el “augusteísmo” y habría pagado por ello. Sin embargo, este criterio no ha contribuido demasiado a la apreciación del particular rol que Ovidio desempeñó en el contexto de la cultura augustea. Tampoco resultó beneficiado por las afirmaciones profundamente ideológicas formuladas recientemente por intérpretes angloamericanos -sus aproximaciones hermenéuticas no pueden trasladarse a Ovidio, y quizás sea lo mejor. Alternativamente, *faute de mieux*, la discusión reciente ha retornado a los lineamientos trazados por Richard Heinze, *i.e.* estilo elegíaco vs. estilo épico,⁴ y se ha evitado por completo estudiar de nuevo sus relaciones con los escritores de los períodos neroniano y flaviano.

* Este trabajo fue publicado originalmente con el título “Was Ovid a Silver Latin Poet?” en la revista *Illinois Classical Studies* 14 (1989) 69-89.

¹ Cf. Las posiciones encontradas de M. B. Vida y B. Marino citadas por H. Friedrich en H. Meier (ed.), *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk* (Frankfurt 1963) 34-35.

D.W.T.C. Vessey in *CHCL* II (1982) 498. Para una crítica general sobre los prejuicios respecto de los poetas de la Edad de Plata cf. F. M. Ahl, *ANRW*, 32. 5 (1986) 2804-11.

³ *The Roman Revolution* (Oxford 1939) 459-75; *inter alia*, no existe discusión sobre testimonios visuales. Cf. E. Simon, *Augustus* (Múnich 1986) 9-10 y, para una perspectiva general, mi artículo “Recent trends in the interpretation of the Augustan Age,” *Aug. Age* 5 (1986) 22-36.

⁴ Cf. por ejemplo P. E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the traditions of Augustan Poetry* (Cambridge 1986) y Stephen Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse* (Cambridge 1987).

Es un buen momento, por tanto, para un examen más específico. Los últimos trabajos de historiadores del arte como Paul Zanker y Erika Simon ofrecen una discusión más equilibrada sobre la cultura augustea.⁵ Una perspectiva vinculada es que términos tales como “manierismo”, utilizados para describir a Ovidio y a otros poetas de la Edad de Plata, se toman prestados de las artes, y actualmente estamos en una mejor posición para servirnos de ellos. En cierto modo, por tanto, éste es un ensayo sobre metodología. Apunta a explicar algunas de las características más sobresalientes de las *Metamorfosis*, que han sido consideradas como el preludeo de la Edad de Plata, a través de referencias al contexto cultural augusteo y, cuando resulte apropiado, a la tradición literaria anterior. En la segunda parte analizaré algunas de las adaptaciones de Ovidio por parte de los poetas épicos de la Edad de Plata. El objetivo es ofrecer al menos algunas definiciones útiles para un conjunto de interrogantes que fácilmente pueden requerir una monografía.

I

Un instructivo punto de partida es la a menudo citada definición de manierismo de E. R. Curtius, que tiene todo menos la fuerza del *ipse dixit*. Curtius utilizó el término como “el común denominador de todas las tendencias literarias que se oponen al clasicismo, sean éstas preclásicas, postclásicas o contemporáneas al clasicismo.”⁶ Eligió deliberadamente este término en vez de “barroco”, que sintió podría ser malinterpretado (como de hecho lo ha sido para los poetas que estamos estudiando), y sus ejemplos de manierismo, hecho particularmente interesante, incluyen varios de Virgilio; esta circunstancia, por sí sola, debe advertirnos sobre el riesgo de trazar límites demasiado estrictos. Pero mientras Curtius evitó deliberadamente las connotaciones histórico-artísticas del término para adaptarlo con más amplitud, su discusión en este contexto está directamente relacionada con una de las cuestiones centrales concernientes a Ovidio y su “influencia” sobre los autores de la Edad de Plata. Me refiero a la posición que considera que el “manierismo” de Ovidio es principalmente estilístico y formal y que los poetas de la Edad de Plata lo llenaron de “sentido”.⁷

⁵ Simon (nota 3, *supra*); Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (Múnich 1987), de aquí en más citado como “Zanker”.

European Literature and the Latin Middle Ages, trad. por W. R. Trask (New York 1953) 273. Para la aplicación del término a la poesía de la Edad de Plata cf., por ejemplo, Willi Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius* (Wiesbaden 1960), esp. 122-25; D.W.T.C. Vessey, *Statius and the Thebaid* (Cambridge 1973), esp. 7-14 (citado en adelante como “Vessey”); E. Burck, *Vom römischen Manierismus* (Darmstadt 1971). La encomiable determinación de Michael von Albrecht de no usar el término “manierismo” en su próxima historia de la literatura romana es igualada sólo por la decisión de Catón de escribir la historia de las Segundas Guerras Púnicas sin mencionar a los protagonistas por su nombre.

⁷ Cf., por ejemplo, Burck (nota 6, *supra*) 92-104; E. Lefèvre, “Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit,” *Poetica* 2 (1970) 59-82; M. Fuhrmann, “Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung,” en H. Jauss, ed., *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Múnich 1967) 41 ss.

Los historiadores del arte discrepan sobre este fenómeno. Algunos consideran al manierismo, en términos de W. R. Johnson, “esencialmente como una cuestión de innovaciones estilísticas que surgen a causa de importantes pero más bien misteriosos cambios en el gusto estético y las ambiciones artísticas.”⁸ Otros argumentan que las innovaciones estilísticas pueden ser explicadas, al menos hasta cierto punto, por el medio social y cultural o el *Zeitgeist*. Esta perspectiva es útil porque libera a Ovidio del limbo que muchas veces ocupa: aunque vivió bajo el reinado de Augusto, no es “augusteo”, y tampoco puede ser desplazado cronológicamente a la Edad de Plata misma; por tanto es una “figura de transición”.

Argumentaré que, en especial en las *Metamorfosis*, Ovidio es, quizás paradójicamente, la expresión más auténtica del período augusteo. Encarna muchos de los aspectos más destacados de la cultura augustea. No es la cultura de los primeros años posteriores a la guerra civil, que son reflejados por Virgilio, Horacio y Livio -no hay tal *Aufbruchsstimmung* en la poesía de Ovidio. Él simplemente perteneció a una generación diferente, una generación que conoció la *pax Augusta*,⁹ que celebra y revisa a su modo. Su poesía subraya el hecho de que la edad augustea evolucionó. Ovidio no es menos representativo de ella que Horacio y Virgilio.

Consideremos, desde este punto de vista privilegiado, algunas características que su poesía comparte con la de los poetas de la Edad de Plata en un contexto total de innovación estilística, formal y de contenido. Antes que nada, las *Metamorfosis* representan lo que Wilhem Kroll llamó hace muchos años *Die Kreuzung der Gattungen*.¹⁰ El poema combina características de varios géneros –drama cómico y trágico, mimo,¹¹ himno, poema de catálogos, épica, epigramas, *epyllion* y elegía, por nombrar los más importantes. Varias perspectivas se abren a partir de aquí. Una, si nos limitamos sólo a antecedentes literarios, el procedimiento de tener conciencia de criterios genéricos y, al mismo tiempo, no acatarlos, tiene sus raíces en la poesía helenística, especialmente los *Yambos* de Calímaco y los *Idilios* de Teócrito. En un puntilloso análisis, que debe ser leído junto al de Kroll, L. E. Rossi caracteriza acertadamente el período alejandrino, en el marco de un examen de las leyes escritas y no escritas de los géneros literarios de la Antigüedad, como

⁸ “The Problem of the Counter-classical Sensibility and Its Critics,” *CSCA* 3 (1970) 124 n. 4. Para el tratamiento del manierismo en el arte cf. W. Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* (New York 1958); John Shearman, *Mannerism* (Baltimore 1967); A. Hauser, *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* (London 1965); G. Briganti, *Italian Mannerism* (Leipzig 1972); G. R. Hocke, *Die Welt als Laberynth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburgo 1957) and *Manierismus in der Literatur* (Hamburgo 1959).

⁹ Cf. Mis comentarios en *Ovid's Metamorphoses* (Berkeley 1975) 256; D. Little, *Mnemosyne* 25 (1972) 400; E. Lefèvre en G. Binder, *Saeculum Augustum II* (Darmstadt 1988) 189-96.

¹⁰ *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (Stuttgart 1924) 202-24.

¹¹ N. Horsfall, *CJ* 74 (1979) 331-32. Una discusión más completa de los diversos géneros representados en las *Metamorfosis* se encuentra en la edición revisada del artículo de la *Real Enzyklopädie* de W. Kraus en M. v. Albrecht y E. Zinn, *Ovid* (Darmstadt 1968) 114-16 y en J. B. Solodow, *The World of Ovid's Metamorphoses* (Chapel Hill 1988) 17-25.

un período de *leggi scritte e non rispettate* y como *normatività a rovescio*.¹² Ovidio, por supuesto, practicó esto en una escala sin precedentes, pero su relación con la literatura helenística corre paralela a la relación entre ésta y la épica de la Edad de Plata.¹³ En segundo lugar, y en relación con este hecho, el énfasis de Kroll sobre Horacio como el principal practicante de la *Kreuzung der Gattungen* debe alertarnos por sí mismo de no considerar la inclinación de Ovidio un apartamiento de la práctica poética augustea. El mismo énfasis puede aplicarse a las *Églogas* de Virgilio, que continúan e intensifican este aspecto particular de los *Idilios* de Teócrito.¹⁴ En tercer lugar (el más importante), esta mezcla de estilos no era meramente un fenómeno literario sino que informa la cultura augustea en general.

Esto es particularmente evidente en las artes. En el arte y la arquitectura augustea existe una confluencia de lo arcaico, lo clásico, lo helenístico y de las tradiciones romanas e itálicas. Como destaca Zanker: “Besondere Möglichkeiten der Steigerung ästhetischer Vorzüge meinten die eklektischen Künstler – entsprechend der Lehre der attizistischer Rhetoriklehrer- durch die Kombination mehrerer vorbildlicher Stile zu erreichen.”¹⁵ *Ut pictura et architectura* –los edificios augusteos, como su propio Foro y templos tales como la Maison Carrée son un deliberado *mixtum compositum – poesis*.¹⁶ Las similitudes son sorprendentes: además de la reconocible mezcla de géneros, está presente el principio de la *Steigerung*, tan evidente en las *Metamorfosis*, el énfasis en la estética y el estilo y, a su vez, la apropiada referencia de Zanker a la teoría literaria ejemplificada por el *Περὶ τῶν ἀρχαίων ῥητόρων* de Dionisio. Con las similitudes vienen las diferencias: mientras que el arte augusteo introduce lo arcaico por su *σεμνότης* y lo clásico para atemperar los excesos de lo helenístico, Ovidio invierte el procedimiento. En consecuencia, éste se vuelve similar a la amalgama de formas artísticas griegas de las *villae* típicas de la republica tardía. El espíritu preponderante es certeramente caracterizado por Zanker del siguiente modo (p. 37): “(Sie) evozierten eine eigene Welt, fern von politischen Pflichten ... Das in unserem Zusammenhang Interessanteste... ist das völlige Fehlen römischer Thematik... Die eigene staatliche Tradition hat keinen Platz in der Welt des *otium* gefunden.” Fue un fenómeno escapista, creado como reacción a la agitación y desintegración de la republica tardía. En contraposición, la *pax* de Augusto, quien *cunctos dulcedine otii pellexit* (Tacito, *Ann.* I. 2), creó un ambiente relajado y duradero en el que la poesía del *otium* y de lo fantástico podía florecer de manera perfecta.¹⁷ Contrariamente al estilo en evolución del arte augusteo, que revestía

¹² *BICS* 18 (1971) 83-86; cf. también Hinds (nota 4, *supra*) 115 ss.

¹³ O. Zwierlein, *RhM* 131 (1988) 67-84.

¹⁴ Cf. Knox (nota 4, *supra*) 10-14 en referencia a la *Ecl.* 6.

¹⁵ Zanker 251-52.

¹⁶ *Maison Carrée*: Zanker 255-57; *Forum*: Zanker, *Forum Augustum* (Tübingen 1968) 11, con las notas 37 y 38.

¹⁷ Para otras útiles conexiones entre las artes, compárese la distinción hecha por B. Schweitzer entre *mimesis* (estilo clásico) y *phantasia* (estilo irregular “asiático” lleno de tensión) en *Zur Kunst der Antike*

las formas anteriores, predominantemente helenísticas, con elementos clásicos y arcaicos debido a sus connotaciones morales, *pietas* y *σεμνότης*, Ovidio vio esto a la inversa. Las guerras civiles y su recuerdo, que fueron una influencia formativa en la primera generación de poetas augusteos, eran historia. Quedaba celebrar por sí mismos la *pax* y el *otium* de esos tiempos. El resultado es el *homo Ovidianus*, “sin la carga de la nacionalidad, liberado del pasado, despreocupado del futuro y relevado de la responsabilidad moral.”¹⁸ Lo que fue un pronóstico deseado en la república tardía resultó ahora una adecuada expresión del espíritu de la época. Puede no haber sido, por supuesto, el tipo de expresión particularmente querida por Augusto, que pertenecía a una generación anterior a la de Ovidio.

Consideremos un aspecto relacionado de las *Metamorfosis* que se ha convertido en el elemento recurrente de las discusiones académicas respecto del legado de Ovidio a la épica neroniana y flaviana: el innegable énfasis sobre los episodios individuales en contraposición a una narrativa equilibrada.¹⁹ Nuevamente, hay mucho más en juego que la idiosincrasia estrictamente ovidiana, y el arte augusteo una vez más ofrece un útil punto de referencia. En el arte de ese período no encontramos enormes frisos narrativos como los que aún prevalecían, por ejemplo, en el Gran Altar de Pérgamo. En rigor, el modelo predominante –evidente, por ejemplo, en las representaciones de Eneas y Rómulo– es la colocación de escenas individuales; son buenos ejemplos el *Ara Pacis* y las copas boscoreales. Las escenas, por supuesto, no están desconectadas –las figuras de la coraza de la Prima porta Augustea son otros obvios ejemplos– sino que están ligadas conjuntamente por múltiples asociaciones, muchas de las cuales deben ser repuestas por el observador. La reducción a escenas individuales, que eran al mismo tiempo repetitivas y variadas, eran motivadas por su propósito didáctico: “Jetzt wurde das erzieherische Interesse so beherrschend, dass der Erzählzusammenhang völlig in den Hintergrund trat... Die Mythendeutung wird in wenigen Einzelszenen geleistet...”²⁰

Cuán bien fue entendida esta tendencia augustea se refleja en la imponente

(Tübingen 1967) 11 ss. (“Der bildende Künstler in der Antike. MIMESIS und PHANTASIA”). Más específicamente, ha sido debidamente notada la afinidad de las *Metamorfosis* con las artes plásticas y escultóricas; ver, por ejemplo, Kraus (nota 11, *supra*) 118-19; S. Viarre, *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide* (Paris 1964) 45-96, y ahora E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton 1988) 440-67, quien concluye muy acertadamente que Ovidio “perpetuó a la vez una tradición verbal y una tradición visual” (p. 467). Cf. P. Gros, *Collection Ecole Franc. Rome* 55 (1981) 353-66.

¹⁸ Solodow (nota 11, *supra*) 156.

¹⁹ Comentarios detallados pueden encontrarse en Gordon Williams, *Change and Decline* (Berkeley 1978) 246-55 y en G. Krumbholz, *Glotta* 34 (1955) 247-55.

²⁰ Zanker 209. En contraposición, está la afinidad entre el Gran Altar de Pérgamo y la *Eneida* de Virgilio; cf. la estimulante discusión de Philip Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium* (Oxford 1986) 136-43. ¿Esto lo hace a Virgilio más “helenístico”? Solodow (nota 11, *supra*) 122-25 y 129-31 posee algunos certeros comentarios sobre la “tendencia de Ovidio a pinturas estáticas”. Cf. E. J. Bermbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen* (Múnich 1967) 29: “Die Hauptsache ist ihm (i. e. Ovid) die bildhafte Anschaulichkeit der Einzelvorstellungen.”

decoración del Sebasteion de Afrodísias.²¹ El pórtico sur muestra los relieves de dioses y emperadores en el piso superior, y de mitos griegos en el piso inferior; en lugar de un friso continuo, existen cuarenta y cinco paneles individuales en cada nivel. No nos detendremos aquí en la relación, si existiese –y espero que una plétora de ingeniosas asociaciones sean propuestas–, entre la materia divina e imperial de cada panel superior y su correspondiente panel mitológico inferior. Más bien, los aspectos pertinentes a nuestra investigación son: (1) la disposición se da por episodios individuales; (2) la selección se opera “en la principal corriente del mito griego”;²² muchos temas, de hecho, coinciden con los de las *Metamorfosis*; (3) los paneles representan una considerable mezcla de estilos, desde el clásico hasta el helenístico –*Kreuzung der Gattungen* otra vez.

El paralelismo entre estas características y la técnica compositiva de Ovidio es obvio. La caracterización de Zanker, que ya citamos en aquel contexto, de este aspecto del arte augusteo es aplicable a Ovidio, también, en el nivel formal. Sin embargo, el concepto que está detrás es de nuevo diferente, tal como lo vimos en nuestra discusión sobre la similitud formal entre la combinación de estilos de la época en el arte augusteo y la mezcla de géneros de Ovidio. La razón de esta prominencia de escenas individuales en el arte augusteo era realzar su efectividad –mediante la limitación a repetir ciertos temas principales– tanto de su valor como representaciones como de los valores que éstas representan.²³

Die Mythendeutung wird in wenigen Einzelszenen geleistet, wobei Auswahl und Darstellungsform ganz auf die Aufgabe des Staatsmythos zugeschnitten sind. Aeneas und Romulus werden in diesen Bildern nicht mehr als lebendige mythische Gestalten anschaulich. Das Begriffliche und Exemplarische steht im Vordergrund. Und da das moralische Erneuerungsprogramm sich auf wenige Leitmotive konzentrierte, heben auch die mythischen Bilder nur auf wenige Werte ab, vor allem auf *pietas* und *virtus*. Das exemplarische Handeln der Helden wird adhortativ vorgeführt und womöglich mit einem Hinweis auf das lebende *exemplum* des Princeps verbunden.

¡Cuán diferente es esto en las *Metamorfosis*! Allí las escenas individuales no tienen tal propósito y cobran vida gracias a la narración y al juego de la imaginación.

Para este aspecto de las *Metamorfosis*, ciertos sucesos contemporáneos que tienen lugar, característicamente, dentro del ámbito del arte privado durante el desarrollo de la era de Augusto, nos ofrecen un sólido paralelo. Mientras que los copiosos tallos y zarcillos florales, que forman, por ejemplo, una parte tan grande de la decoración del *Ara Pacis*, están dispuestos de manera

²¹ Una discusión preeliminar en R. R. R. Smith, *JRS* 77 (1987) 96-98; K. Erim, *Aphrodisias* (Londres 1986) 106-23.

²² Smith, *op. cit.*, p. 97.

²³ Zanker 209.

minuciosamente ordenada y simétrica, este motivo inmensamente popular del arte augusteo permitió una elaboración más lúdica y fantástica al transferirse al plano de la decoración privada. Un espléndido ejemplo es una crátera de plata del período augusteo tardío, de Hildesheim (Fig. 1).²⁴ La composición simétrica de los zarcillos está en deuda todavía con las encontradas en los monumentos públicos, pero, junto con las flores, brotan de los tallos bebés regordetes que avanzan animadamente por lo más delgado de las ramas y atrapan peces e incluso persiguen algunos cangrejos. "Erfindungsreichtum", concluye Zanker (pp. 187-88), "und spielerische Leichtigkeit konnten die augusteischen Künstler offenbar erst richtig entfalten, wenn sie nicht zu ernster Bedeutungsträchtigkeit verpflichtet waren."

Esta caracterización es particularmente aplicable a las *Metamorfosis* y a su espíritu. Como el artefacto de plata, las *Metamorfosis* también hacen una reverencia a un esquema augusteo por su ostensible organización. *Prima ab origine mundi... ad mea tempora* (l. 3-4) imita la visión cósmica del tiempo.²⁵ Pero tiene lugar la misma transformación ejemplificada por los Eroses en la crátera: los pequeñitos rollizos derivan de los niños representados en el arte programático, como los que están con la *Terra Mater* en la coraza de la *Primaporta Augustus* y con Venus en el *Ara Pacis*, que connotan plenitud y munificencia. Del mismo modo, Ovidio se nutre de las formas, los motivos y los esquemas del ambiente cultural augusteo, pero los usa y metamorfosea en función de sus propios intereses artísticos y, esencialmente, de índole privada.

Esto nos devuelve al énfasis en las escenas individuales, lo que proviene, como puede verse, de un contexto conceptual más amplio que las escuelas de declamación, aun cuando estas últimas hayan sido propicias a la supervivencia y acentuación de este fenómeno en la épica de la Edad de Plata. Pero éste es ya un resultado secundario. Como lo ha demostrado Gordon Williams, la causa primera para el predominio de los episodios individuales incluso en obras épicas como las de Lucano o Estacio, que pueden tener una continuidad lineal, es la preocupación por el lapso de atención de la audiencia durante las recitaciones.²⁶ *Mutatis mutandis*, el mismo fundamento contribuyó a la individualidad de los episodios visuales en el arte augusteo.

Por tanto, la génesis de la preeminencia del episodio individual –su carácter centrífugo es ya evidente en Homero y aun en Virgilio²⁷– puede ser cualquier cosa

²⁴ E. Pernice y F. Winter, *Der Hildesheim Silberfund* (Berlín 1901); U. Gehrig, *Hildesheim Silberfund* (Berlín 1967); Zanker 187-88; 271-72; Simon (nota 3, *supra*) 148-50.

²⁵ Hardie (nota 20, *supra*) 252-53. y W. Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids* (Berlín 1965) se ocupan de este tema de manera directa.

²⁶ Williams (nota 19, *supra*) 252-53. Para una sensata perspectiva sobre la "influencia de la retórica" en Ovidio (y, por lo tanto, en los poetas de la Edad de Plata), los comentarios de H. Fränkel siguen sin ser superados (*Ovid: A poet Between Two Worlds*, Berkeley 1945, 167-69); cf. mi *Ovid's Metamorphoses* 208 n. 60.

²⁷ Cf. los comentarios de R. D. Williams sobre el episodio de Aqueménides en *Eneida* III en su *Oxford commentary* (1962), p. 17 (contra esta perspectiva, sin embargo, ver F. Mehmel, *Valerius Flaccus*, Hamburgo 1934, 105) y H. Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit* (Múnich 1972) *passim*.

excepto unidimensional. Lo mismo ocurre con su funcionamiento en la épica neroniana y flaviana. La *Argonáutica* le ofrecía a Valerio una oportunidad de oro, especialmente en su primera parte, para presentar poco más que un catálogo de las aventuras individuales de los héroes. Sin embargo, eso no es lo que sucede.²⁸ Éstas se integran entre sí a través de referencias a partes anteriores y posteriores de la obra – los episodios de Heracles son un buen ejemplo- y gracias a temas en común, como la función de los dioses y la apertura del mar. Muchos episodios que Valerio agrega, en comparación con Apolonio, sirven precisamente a este propósito. Aun cuando muchas de estas conexiones no se extienden a toda la obra *more Vergiliano*, tienden a unificar sus secciones mayores; por ejemplo, el motivo del paralelismo entre el destino de Jasón con el de Frixo y Hele está mencionado en la canción de Orfeo previa a la partida, en la aparición de Hele y en su plegaria junto a la tumba de Frixo. En cambio, las aventuras individuales son mucho más escasas en Apolonio. Valerio, entonces, sigue una *via media* entre Ovidio, quien también establece conexiones temáticas entre episodios individuales, y la *Eneida*, en la que la integración de los episodios individuales es total en términos de la estructura general y los temas centrales de la obra.

Del mismo modo, como lo ha demostrado Erich Burck,²⁹ tres discretos episodios relacionados con Marcelo son utilizados por Silio Itálico para transmitir un unívoco e incluso idealizado retrato del comandante romano. Para traer a colación un ejemplo de la *Tebaida*, que por tanto tiempo ha sido criticada por su supuesta –y quizás intencional- desconexión, el episodio de Corebo y Lino (1. 557-672) fue insertado por Estacio no meramente por capricho, sino para establecer el motivo de la *pietas*.³⁰ A partir de sus similitudes y contrastes esta escena se vuelve parte integral de la textura de la obra, tal como lo hizo su contraparte en la *Eneida*, el episodio de Hércules/ Caco. O, para retornar a Valerio, en su agregado a la épica de los Argonautas de la historia de la liberación de Hesfóne por parte de Hércules (2. 451-578) podemos discernir un intento de integrar el episodio en la significación total de la obra.³¹ Dado que evoca deliberadamente la comparación con la historia ovidiana de Perseo y Andrómeda (*Met.* 4. 663-764), Valerio pudo haberla tratado aún más fácilmente como una discreta oportunidad para la *aemulatio*.

Un estudio comparativo detallado, que resulta un *desideratum*, de la función de los episodios individuales en las *Metamorfosis* y la épica postovidiana probablemente indicaría que la tradicional insistencia erudita en su carácter ornamental ha sido aún más excesiva que lo que son estos mismos episodios por derecho propio. Por supuesto, no estoy negando que ésta es una diferencia real

²⁸ Para más detalles, J. Adamietz, *Zur Komposition der Argonautika des Valerius Flaccus* (Múnich 1976).

²⁹ *Historische und epische Tradition bei Silius Italicus* (Múnich 1984) 6-73; Silio Itálico 11.55-121, 12. 161-294, 15.334-98.

³⁰ D.W.T.C. Vessey, *AJP* 91 (1970) 315-31; B. Kytzler, *ANRW* II, 32. 5 (1986) 2913-24.

³¹ E. Burk, *WS* 89 (1976) 221-38.

entre la épica virgiliana y los postvirgilianos y he discutido varios factores que explican este desarrollo. Pero, para retornar a un tema propuesto inicialmente, ¿refleja esta forma también un significado diferente? Herbert Juhnke, por lo pronto, propone tal correlación para la *Tebaida*: "Der Wandel der Erzähltechnik spiegelt getreulich den Wandel des Menschenbildes."³² La *Tebaida* trata sobre un mundo fragmentado y convulsionado que requiere una discontinuidad narrativa. La misma perspectiva, aun cuando el "pesimismo" está de moda en la interpretación de la poesía augustea, no puede ser aplicada a Ovidio. Sus series de cuadros en exposición, que no carecen de interconexiones y de una disposición global, son avirgilianas, pero de todas maneras echaron raíces en el medio augusteo, especialmente el de las artes. La utilización que hace Estacio de esta técnica y la resignificación que logra ilustran el proceso de continua adaptación y, por cierto, creatividad.

La más amplia perspectiva cultural que hemos aplicado a los fenómenos de mezcla de géneros y el rol del episodio individual es útil para analizar otro aspecto de la poesía de Ovidio y de las obras épicas de la Edad de Plata, especialmente las de Estacio y Valerio: su preferencia por los temas mitológicos griegos. De acuerdo con una perspectiva, Ovidio abrió el camino al elegir el mito como un medio de escape porque esto le permitía escribir una poesía no-política. Los poetas que lo siguieron, incluyendo a Séneca, supuestamente lo tomaron como referencia por razones similares. Para ese momento, sin embargo, estaban tan abrumados por la "preponderancia de la cultura griega" que "respondieron cada vez más con una franca imitación. Éste fue un poderoso factor en la decadencia de la literatura romana."³³

Nadie puede acusar a Ovidio de este tipo de imitación en las *Metamorfosis*. El poema es una brillante reutilización del mito griego, y es precisamente su vitalidad e innovación, además de ser una alternativa a la poesía de Virgilio, lo que lo volvió tan atractivo para la generación siguiente. Ovidio se convirtió en un *Wegbereiter* para los poetas siguientes porque fue el primero en confrontar exitosamente, para usar el término de Harold Bloom, la angustia de la influencia de Virgilio.³⁴ La superó porque se resistió a sucumbir ante ella. El mito griego, de todas maneras, no era en absoluto una fuga, en la medida en que el ambiente cultural augusteo estaba saturado por formas de arte griego. El ímpetu fue aportado nuevamente por la adopción deliberada del estilo griego para convertirse, en palabras de Zanker, en el lenguaje artístico del nuevo mito del

³² Juhnke (nota 27, *supra*) 279.

³³ Williams (nota 19, *supra*) 102; cf. 100-01.

³⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford 1973). Goethe, a propósito de Homero, resume todos estos problemas concisamente: "Noch auf den heutigen Tag haben die Homerischen Gesänge die Kraft, uns wenigstens für Augenblicke von der furchtbaren Last zu befreien, welche die Überlieferung von mehrem tausend Jahren auf uns gewälzt hat." (*Maximen und reflexionen* Nr. 662a).

estado y el emperador.³⁵ Las obras originales de los diferentes períodos del arte griego -arcaico, clásico, y del siglo IV- fueron importadas y exhibidas en Roma de manera destacada. Arcaísmo y clasicismo fueron una tendencia normativa en los relieves y la escultura augustea. Lo mismo vale para la arquitectura. En un tiempo proverbial por la restauración de los templos, no faltaban en ningún sitio los elementos de los diferentes períodos estilísticos griegos, incluyendo el helenístico. El resultado fue el fenómeno que mencionamos antes, el *mixtum compositum*.

No nos encontramos tanto ante un caso de “preponderancia de la cultura griega” como ante su adaptación consciente y creativa *ut maiestas imperio publicorum aedificorum egregias haberet auctoritates* (Vitruvio, *Perf.* 2). Si buscamos pura imitación, la encontramos en las artes, y de una manera más reveladora. El nuevo estilo de la Roma augustea se volvió tan influyente que fue copiado casi servilmente en el oriente griego; Afrodisias nos ofrece un buen ejemplo.³⁶ La actitud que Gordon Williams y otros consideran característica de los poetas de la Edad de Plata, *vis-à-vis* con los modelos griegos “dominantes”, se aplica mucho más, manifiestamente, a los artistas griegos que trabajaban con modelos romanos.

Surge una distinción final. Si bien Ovidio no utilizó el mito griego para escapar de la cultura augustea de la cual el lenguaje artístico y mitológico griego constituían una parte esencial, lo usó sin el significado que ese lenguaje expresaba en el plano público. En otras palabras, lo trató de manera apolítica. En la poesía de la Edad de Plata, por el contrario, el mito griego nuevamente se vuelve el vehículo para una mediación entre la política y lo sociedad de su tiempo; el *Tiestes* de Séneca y la *Tebaida* de Estacio son buenos ejemplos.³⁷ Ovidio encontró el mito griego en el ámbito público y lo volvió privado, mientras que los poetas de la Edad de Plata lo utilizaron para sus reflexiones privadas sobre el ámbito público. Términos como “manierismo” y “decadencia” son demasiado relativos e imprecisos para caracterizar adecuadamente este complejo proceso de evolución, continuación y adaptación.

II

Del mismo modo, la adaptación que hicieron de Ovidio los poetas de la Edad de Plata no puede ser reducida a un simple denominador. Demasiado a menudo los esquemas resultantes muestran un declinar de la influencia de Virgilio y un ascenso de la de Ovidio. La pregunta principal para nuestros propósitos es ésta:

³⁵ Zanker 240-63. Para una perspectiva adicional cf. Leach (nota 17, *supra*) 467: “Para afirmar la importancia de Ovidio más categóricamente, debemos pensar otra vez en su lugar dentro del clima cultural, en medio de una sociedad cuya fascinación por la mitología es atestiguada por la proliferación de obras épicas mitológicas, dramas mitológicos y cuadros mitológicos.”

³⁶ Zanker 298-99; cf. Smith (nota 21, *supra*) 93-96.

³⁷ Ver, por ejemplo, V. Pöschl, *Kunst und Wirklichkeitserfahrung in der Dichtung* (Heidelberg 1979) 311-19 & F. M. Ahl *et al.*, *ANRW* II, 32. 4 (1986) 2555-56.

¿hasta qué punto la completa reformulación que hizo Ovidio de los episodios virgilianos sirve como un modelo para los poetas épicos neronianos y flavianos que merecerían la caracterización por parte de Ovidio de paradigmas de la poesía de la Edad de Plata? El tratamiento, en sus epopeyas y en las *Metamorfosis*, de dos motivos épicos centrales, ambos tradicionales y que gozan de una fuerte dosis de atención académica, resulta ideal para proveernos de algunas respuestas. Son la tempestad y la *nekyia*

A. La tempestad

En las *Metamorfosis* la descripción de la tempestad que engulle a Céix es una pieza de *bravura* llena de ingenio y alusiones literarias (11. 474-572). Se puede atestiguar en ella la tradición literaria desde Homero; lo realmente importante es que "Ovidio no escribe sólo *dentro* de la tradición de la convención, escribe *sobre* ella."³⁸ Por medio de su exuberante manipulación de las alusiones a Homero, Enio, Plauto, Propercio, Virgilio (a quien en más de una ocasión "corrige") y, probablemente, Nevio y otros, la descripción ejemplifica la tendencia de Ovidio a llamar la atención sobre sí mismo, es decir, el narrador.

En aras de la comparación con las tempestades de Lucano, Valerio, Silio y Estacio, señalaré cuatro puntos de referencia entre varios posibles. (a) ¿Qué aporta la tempestad a la caracterización de los protagonistas? En las *Metamorfosis* comprende casi un tercio de la historia de Céix y Alción pero no está en absoluto supeditada a reforzar el motivo del amor conyugal. Cada vez que Ovidio está cerca de hacer algo así, desvía un énfasis tal a través de la paradoja (544-46) o la exageración (566-67). (b) Por la misma razón, i. e. focalizar la atención en el narrador y desviarla de los personajes, Ovidio no permite que Céix hable directamente ni tampoco en *oratio obliqua*. En lugar de ello, es Ovidio quien resume lo que Céix dice, en un total de diez líneas. (c) En contraposición a Homero y Virgilio, ningún accionar divino causa la tempestad ni tampoco Céix mismo es el responsable. La tempestad sólo ocurre. (d) Hay, sin embargo, un importante número de símiles. Éstos subrayan el carácter primario del pasaje, el ingenio literario e intelectual. Un ejemplo claro, como observa Amaud, son los tres símiles (510-13, 525-33, 534-36) basados en los símiles que involucran a Héctor en el libro 15 de la *Iliada*.³⁹

El significado y el propósito son muy diferentes en la famosa descripción de Lucano de la tempestad sobre el Adriático durante el intento de César de cruzarlo (5. 560-677).⁴⁰ Lucano utiliza a Ovidio pero mantiene su independencia. Sigue a Ovidio en no atribuir la tempestad a la intervención divina pero luego hace

³⁸ D. L. Amaud, *Aspects of Wit and Humor in Ovid's Metamorphoses* (Stanford Diss. 1970) 104. Su análisis de este episodio ovidiano (pp. 98-142) es el mejor entre los disponibles. Para este topos en general, ver el comentario de Bömer a *Met.* X-XI, pp. 345-47; E. de St. Denis, *Le rôle de la mer dans la poésie latine* (Paris 1935); W.H. Friedrich en *Festschrift B. Snell* (Múnich 1956) 77-87.

³⁹ Amaud, 129-32.

⁴⁰ Resulta básico para muchos detalles el trabajo de M. P.O. Morford, *The Poet Lucan* (Oxford 1967) 20-44.

que César lo haga. César afirma que la tempestad se produjo porque él, César, estaba en el mar; el poeta resalta así la megalomanía de César.⁴¹ Al contrario que en Ovidio, todo el episodio tiene el propósito de caracterizar a César. Por lo tanto él habla una y otra vez por un total de 33 líneas, más de un cuarto de la extensión del episodio de la tempestad. Ambos discursos (578-93, 655-71) revelan una total arrogancia. Su *tutela* y su *fortuna* son superiores a la de los dioses. Lejos de aprender algo de la adversidad, interpreta todo en provecho propio. Sin regresar a las normas virgilianas, Lucano insufla vida a la convención, mientras que Ovidio sólo se mofó de su carácter convencional y produjo la Tempestad Modelo, procedimiento que generalmente es signo del fin de la convención. Lo mismo ocurre con los símiles: Lucano utiliza sólo uno en toda la descripción de la tempestad (uno en verdad muy apropiado: 620-24), pero utiliza el vocabulario relativo a las tempestades o a fenómenos similares en veinte símiles a lo largo de la *Farsalia*, es decir, un cuarto de todos los símiles utilizados.⁴²

Del mismo modo, Valerio Flaco usa el motivo de la tempestad de modo creativo y lo integra decididamente en el significado de su epopeya (*Arg. I. 574-692*).⁴³ Evita virtualmente cualquier utilización de Ovidio: no hay, por ejemplo, ningún símil, pero la usual *aemulatio* lo lleva a ofrecer expansiones bastante grandiosas (v.g., 585-93). Aun aquí se abstiene de mencionar una de los más notables aportes ovidianos (*Met. 11.530*), la décima ola, de la cual incluso Lucano se ha apropiado (5. 672-76). En términos de la posición de la tempestad en la epopeya, el modelo es, por supuesto, la *Eneida*, pero Valerio lo combina con el motivo de la *hybris* encontrado en Lucano. Las deidades del mar y la tempestad, conducidas por Bóreas, consideran el viaje de la Argo como un acto de *hybris* contra la naturaleza, pero este viaje es el primer paso en el plan de Júpiter para abrir el mar y transferir el centro del poder de Asia a Grecia. Por tanto, incluso Neptuno ayuda resignado a los argonautas (545-654) mientras profetiza oscuramente la suerte de los futuros marinos. La tempestad, entonces, no es tanto un desafío a los decretos de Júpiter como la primera oportunidad para que los argonautas demuestren las cualidades heroicas necesarias para este evento memorable, definido por Júpiter en el discurso precedente como *durum iter et grave* (566). Al contrario que en *Metamorfosis* y en *Farsalia*, la tempestad es causada una vez más por las divinidades, pero, a diferencia de Ovidio, Valerio enfatiza, antes que la externa, su dimensión interna. Sirve para caracterizar a los protagonistas que deben probarse a sí mismos.

Los medios que Valerio emplea para esta caracterización ilustran nuevamente que es posible, aun en este tardío estadio de la tradición, tratar un episodio de tempestad con considerable originalidad. Valerio no sólo recurre a Virgilio. No

⁴¹ He seguido la interpretación de F. M. Ahl, *Lucan. An Introduction* (Ithaca 1976) 205-09.

⁴² Para más detalles, Morford (nota 40, *supra*) 51 ss.

⁴³ Debo mucho a la discusión de E. Burck, *Unwelterszenen in den flavischen Epikern. Abh. Akademie Mainz* 9 (1978) 9-14 y Adamietz (nota 28, *supra*) 24-26.

incluye, por ejemplo, el gesto del héroe extendiendo sus manos en medio de la tempestad y rogando a los dioses (*Aen.* 1. 93). La razón pudo haber sido la mirada lúdica de Ovidio. Es un gesto fútil (absolutamente, quizás, porque uno con toda seguridad se ahogaría si levantara las manos en vez de aferrarse a la tabla) y además, efectivamente no se puede ver los *sidera* y el *caelum* de todos modos: *bracchiaque ad caelum, quod non videt, inrita tollens/ poscit opem* (*Met.* 11. 541-42; cf. 550: *omne latet caelum*). Hay sólo un corto discurso directo de los afligidos héroes (*Arg.* I. 627-32), precedido por un *murmure maestro* (626). Valerio, pese a todo, no se aleja del *pathos* tal como lo hace Ovidio; véase, por ejemplo, el aspecto de Hércules (I. 364-35):

magnanimus spectat pharetras et inutile robur
Amphitryoniades.

No hay ni una palabra de más y la tmesis contribuye al efecto general. El discurso final de Jasón (667-80) y el sacrificio establecen más detalladamente los motivos de la *pietas* y la *virtus*, que serán operativos en toda la *Argonáutica*.

El episodio entero es cualquier cosa menos un amanerado remozamiento de una convención agotada. El tratamiento de Ovidio –y éste es el único caso en el que podemos afirmar la influencia ovidiana– es lo que desafía a Valerio a lograr un muy diferente *remaniement*.

Silio reformula estos motivos en el libro final de su *Punica* (17.201-90). Debido a que Aníbal es el anti-Eneas, los motivos de la *Eneida* son invertidos: mientras navega desde Italia hacia África, decide desatar su venganza otra vez sobre Roma (234-35). Es entonces asimilado al César de Lucano (5. 579-80) y, en contraposición con éste, él mismo se hace responsable de la tempestad. Siguiendo esta inversión de la matriz virgiliana, es Neptuno quien, en respuesta al cambio de rumbo de Aníbal, levanta la tempestad junto con Bóreas, el resto de los vientos y Tetis (nótese la diferencia, en este respecto, con Valerio, quien hace que Nereo y Tetis mantengan a la Argo a flote). Continuando la *variatio*, Silio hace que Venus salve a Aníbal de ahogarse porque desea que sea vencido por los Enéadas. El discurso directo de Aníbal (220-35) evoca el motivo principal que lo llevó antes a destruir Sagunto: el deseo de aniquilar a Roma y a Júpiter.⁴⁴ La tempestad de Silio, por tanto, no es ajena sino que resulta un elemento importante para la caracterización de Aníbal y para el desarrollo general de la epopeya, contrastando con la descripción que Silio planeó en el libro 18 para el viaje de Escipión y con el ataque de Aníbal a Roma (12. 538-792).⁴⁵ Aníbal se revela aún más en su lamento (250-67); podemos ver que Silio también omite los gestos de plegaria del protagonista probablemente por la razón combinada de la falta de *pietas* de Aníbal y la “corrección” de Ovidio a la escena virgiliana. Y mientras

⁴⁴ Cf. M. von Albrecht, *Silius Italicus* (Amsterdam 1964) 24-27.

⁴⁵ Burck (nota 43, *supra*) 15.

que hay alguna *aemulatio* ocasional, especialmente con respecto a Virgilio, en términos de mayor cantidad y detalle (i.e. versos 278-80), Silio, de manera muy distinta a Ovidio, no utiliza símiles.

Como se ha señalado muchas veces, la integración de los personajes y la tempestad está más lograda en la *Tebaida* de Estacio.⁴⁶ También es completamente anti-ovidiana. Las innovaciones de Estacio incluyen transferir la tempestad del mar a la tierra (l. 346-82) y exacerbar sus efectos a través del contraste con la descripción precedente de la calma del *Somnus* y de la noche (336-41). Pero sobre todo, la tempestad, usada en la misma posición temática al principio del poema como en Virgilio y Valerio, es la manifestación externa de la agitación interna de Polinices y revela su inexorable camino a la desgracia. Ésta es también una de las funciones del único símil del episodio; la otra es aludir al topos en general, ya que el símil trata sobre un marinero atrapado en una tempestad (370-77):

ac velut hiberno depensus navita ponto,
 cui neque Temo piger neque amico sidere monstrat
 Luna vias, medio caeli pelagive tumultu
 stat rationis inops, iamiamque aut saxa malignis
 expectat submersa vadis aut vertice acuto
 spumantes scopulos erectae incurrere prorae;
 talis opaca legens nemorum Cadmeius heros
 adcelerat ...

Estacio recurre a estos símiles náuticos incluso con más intencionalidad que Lucano a lo largo del poema. El mar y sus peligros se convierten en un símbolo de las vicisitudes de la guerra y de las emociones humanas, y los símiles de la tempestad adquieren el papel de un elemento importante en la estructura temática de la *Tebaida*.⁴⁷ De nuevo nos encontramos muy alejados de Ovidio. Al mismo tiempo, Estacio usa deliberadamente detalles ovidianos para tratarlos luego de manera muy diferente. Como Céix, Polinices no habla, pero no es el objetivo aquí poner más atención sobre el narrador. En lugar de ello, el clima creado por la poderosa narración se relaciona directamente con la psicología de Polinices. La instigación divina de la tempestad sólo alejaría de este clima. En consecuencia, la tempestad simplemente se desata, como ocurre en Ovidio y Lucano, pero sus efectos y su tratamiento se encuentran entre los más originales de la tradición.

⁴⁶ Krumbholz (nota 19. *supra*) 232-35; Burck (nota 43. *supra*) 26-30; Vessey 92-93; Friedrich (nota 38, *supra*) 86.

⁴⁷ Ver B. Kyzler, *WS* 75 (1962) 154-58; un buen ejemplo es 3. 22-32, que ilustra el estado mental de Etéocles.

B. Tisífone y el inframundo.

Tal como lo ha mostrado el profundo análisis de Bernbeck, la descripción de Ovidio del inframundo (*Met.* 4.416 ss.) es un buen paradigma de sus intenciones artísticas en las *Metamorfosis*.⁴⁸ Lo mismo puede decirse de casi todos los poetas épicos de la Edad de Plata e incluso de Séneca. Cada uno ofrece su propia versión. Su relación con los modelos virgilianos y homéricos ha sido estudiada con suficiente frecuencia.⁴⁹ Queremos concentrarnos brevemente en su deuda, si la hay, con Ovidio.

Ovidio incorpora su versión en el ciclo tebano, específicamente en la historia de Atamante e Ino. Juno, sintiéndose desechada a causa de Sémele, desciende al inframundo y ruega a Tisífone que enloquezca a Atamante y a Ino, y la Furia acepta. En lo que respecta a la descripción del inframundo propiamente dicho, sus rasgos distintivos son un constante *jeu d'esprit*, un delicioso sentido de inadecuación y, como resultado, una completa desmitologización, si no trivialización, del Hades y sus horrores. Para citar un ejemplo, el único problema que los *novi manes* tienen es que no conocen su camino en la *urbs* subterránea (437-38). Muchos mantienen sus antiguos oficios y toda dimensión moral queda relegada a menos de un verso, sin especificaciones ilustrativas: *aliam partem sua poena coercescet* (446).

Tisífone y sus hermanas están perfectamente adaptadas a este inframundo burgués y libre de terror: tienen problemas con sus cabellos de serpientes - *deque suis atros pectebant crinibus angues* (454)- y Tisífone trata de quitarlos de su rostro mientras habla a otras personas (475). Las Furias son damas educadas que se ponen de pie cuando Juno llega de visita (457). Es verdad que habitan la *Sedes Scelerata*, pero sus penitentes mitológicos están reducidos a una serie de paradojas, siendo la caracterización de Sísifo la más evidente: *se sequitur fugitque* (461). Pese a todo, como Tisífone le recuerda a Juno, una diosa como ella - y la catábasis de una deidad es una invención ovidiana- no tiene lugar en el *inamabile regnum* (477; la frase posee una hermosa sonoridad virgiliana: *Geo.* 4.479 y *Aen.* 6.438), y necesita ir *caeli melioris ad auras* (478). Juno lo hace *laeta* (479). El espíritu de este inframundo, por supuesto, es completamente ahomérico y avirgiliano y está descrito con un típico toque de ligereza.

Los sucesores de Ovidio se enfrentaron al mismo problema. Con la excepción de Silio, querían ser más que simples imitadores de Virgilio, pero eligieron evitar casi por completo el camino que Ovidio había seguido. El contraataque más sensacional a *Eneida* 6 es la descripción de Ericto y la resucitación de un cadáver en el libro 6 de *Farsalia* en el que Lucano "rechaza por igual la catábasis y la *nekymanteia* tradicionales en favor de una horrenda forma de comunicación *post mortem*."⁵⁰ Si bien el episodio debe algo a la Medea de Ovidio en *Met.* 7, no recibe

⁴⁸ Bernbeck (nota 20, *supra*) 1-43, esp. 4-29.

⁴⁹ Ver especialmente Juhnke (nota 27, *supra*) 268-97 y Vessey 238-58.

⁵⁰ Vessey 243; cf. Morford (nota 40, *supra*) 70-73 y Ahl (nota 40, *supra*) 130-33.

su inspiración de la catábasis de *Met.* 4. Un paralelo más cercano es la invocación de Megera desde el inframundo por parte de Tisífone en el libro 11 de la *Tebaida* de Estacio (57 ss.).

Este episodio constituye una importante contracara de la visita de Juno a Tisífone en Ovidio. En lugar de ser una molestia superficial, las serpientes de Tisífone se vuelven funcionales. Ellas definen el propósito de la empresa de Tisífone: desea despertar los *consaguineos angues* de Megera para la batalla inminente entre Etéocles y Polinices (11. 61-62). Utiliza al *dux* de sus cabellos de serpiente para lanzar un siseo que horroriza al mundo e incluso atraviesa el mundo subterráneo alertando a Megera (65-69):

crinalem attollit longo stridore cerasten:
caeruleae dux ille comae, quo protinus omnis
horruit audito tellus pontusque polusque,
et pater Aetnaeos iterum respexit ad ignes.
accipit illa sonum ...

Mientras que Ovidio jamás deja que Juno hable y el único discurso directo es pronunciado por su interlocutora, Estacio deja de lado tales ironías y retorna a la convención. Tisífone dirige un largo discurso a Megera (76-112) que establece clara y firmemente su objetivo – nada de *longae ambages* (*Met.* 4.476). Mientras Ovidio hace que el ataque de Tisífone a Atamante e Ino parezca una función de circo (4. 481-511),⁵¹ Estacio eleva la marcha hacia su objetivo a dimensiones cósmicas (113-18), llamando así la atención de Júpiter (119 ss.)

Estacio “corrige” a Ovidio de manera similar en la catábasis de Anfiarao al comienzo del libro 8. Así como la invención de Ovidio del descenso de Juno al inframundo no posee precedentes, así tampoco tanto la adición de este episodio por parte de Estacio al mito tebano como su invención de llevar un guerrero vivo al inframundo con todo su equipo de batalla, en vez de morir. Existen toques barrocos, especialmente en la descripción de Dite quien, *inter alia*, alienta a Tisífone a vengar esta intrusión en el reino de los muertos, pero todo el episodio ha sido caracterizado como una alegoría que “proclama el poder de la ley moral que se aplica tanto abajo como arriba.”⁵² El efecto total es un regreso a la seriedad épica. En el caso de Tisífone, está aún más acentuado por el rol que Estacio le da en toda la *Tebaida*. Tal como Vessey ha observado “ella ha sido, en cierto grado,

⁵¹ En relación con las serpientes por supuesto (4. 491-96). Una vez terminado el trabajo, *regna redit Ditis sumptumque recingitur anguem* (4.511) – “como un oficial de policía” tal como Bernbeck (nota 20, *supra*) lo expone acertadamente; ver sus excelentes observaciones sobre el pasaje completo en pp. 26-30. B. también destaca la composición del episodio de Tisífone y el inframundo en términos de viñetas individuales antes que de una narración y una acción conexas y global. (cf. nuestra discusión previa de la cuestión, relacionada con ésta, de la autonomía de los episodios individuales en las pp. 14-18). Éste es otro aspecto en el cual los tratamientos post-ovidianos del topos no siguen uniformemente a Ovidio.

⁵² Vessey 243.

desmitologizada por Estacio, quien sigue los pasos de la épica de Lucano"; "ella se ha convertido en una *figura* de la violencia y la locura ... ella es la encarnación objetiva del estado espiritual de Edipo."⁵³ Es Edipo, un mortal, quien la llama en primer lugar (1. 88 ss.) y no una deidad, como la Juno de Virgilio invocando a Alecto. Ovidio, por supuesto, también ha desmitologizado a Tisífone, pero de una manera muy diferente que Estacio deliberadamente eligió no seguir.

La catábasis, siguiendo a una *nekyomanteia*, de las almas de Esón y Alcimedes en el libro final de la *Argonáutica* de Valerio es aún más "clasicizante". (1. 388-51). Es una reposición deliberadamente breve de los excesos de Lucano y Séneca⁵⁴ y su estilo directo es completamente aovidiano.

La correspondiente escena en Silio (13.381-895) es tan extensa como la de Valerio breve. Resulta un compendio sincrético de imitaciones de casi todas las escenas, desde las *nekyae* de Homero y Virgilio, junto con agregados tales como el encuentro de Escipión con las almas de Asdrúbal, Alejandro Magno y el propio Homero.⁵⁵ Aun en medio de esta inclusión tan completa no hay lugar para ninguna *aemulatio* de Ovidio. Sólo hay suficientes índices que permiten al lector erudito saber que Silio ha mirado la versión ovidiana. El tejo (*taxus*) aparece primero en Ovidio (*Met.* 4. 432) como el árbol típico del inframundo (en contraposición al *ulmus* de Virgilio, *Aen.* 5.283); Silio (11. 596) sigue a Ovidio, como lo hicieron Lucano (6. 645) y Séneca (*HF* 690). Entre las abstracciones que habitan en la entrada del infierno está *Luctus* (13. 581), al que encontramos tanto en Ovidio (4. 484) como en Virgilio (6. 274). El *Error* del catálogo de Silio (13. 586) no aparece en el de Virgilio, pero es una de las aflicciones producidas por la Tisífone de Ovidio (4. 502). Y mientras que la mayoría de las topografías del inframundo saben sólo de dos puertas, Silio aumenta su número a diez (531-61), quizás con un ojo puesto sobre el *mille aditus* de Ovidio (4. 439). Al mismo tiempo, la despreocupación de Ovidio (*apertasque undique portas/ urbs habet*; 439-40) es corregida implícitamente por una clasificación sistemática de las diez puertas. Silio recurre a Ovidio sólo con la frecuencia suficiente para hacer consciente al lector de la total diferencia entre el espíritu de su *nekya* y la de Ovidio.

Para resumir: una investigación de dos de los motivos más importantes de la tradición épica, la tempestad y la *nekya*, destaca las limitaciones de la generalización habitual respecto de la influencia de Ovidio sobre los poetas de los períodos neroniano y flaviano. Mínimamente, debemos hacer algunas distinciones, tal como la que existe entre forma y espíritu. Indudablemente los paralelos formales y estilísticos –como el uso de la paradoja, la exageración, la sobreexplicitación visual y la excesiva acumulación de detalles – son comunes a Ovidio y a los poetas de la Edad de Plata. Incluso desde esta perspectiva los pasajes

⁵³ Vessey 75; cf. Schetter (nota 6, *supra*) 5-20.

⁵⁴ Para más detalles, ver Vessey 245-47.

⁵⁵ El tratamiento más reciente, que incluye la bibliografía más temprana, es C. Reitz, *Die Nekya in den Punica des Silius Italicus* (Frankfurt 1982)

que he analizado no son de ninguna manera homogéneos. Resulta de mucha importancia la primacía del significado, o del espíritu, sobre tales similitudes formales. Los propósitos con los que Lucano, Valerio, Estacio y Silio utilizan *topoi* como el de la tempestad⁵⁶ y la *nekya* son muy distintos del de Ovidio. En vez de simplemente pasar de Virgilio a Ovidio, habitualmente llamado precursor de la Edad de Plata, la inspiración de estos poetas es más compleja, llegando hasta Homero y reaccionando, de una u otra manera, principalmente frente a Virgilio. La reacción ovidiana hacia Virgilio es casi irrelevante como modelo tanto en términos de forma como, más significativamente, de sentido. El espíritu característico que delinea el tratamiento ovidiano de estos y otros episodios es más un reflejo de su tipo de augusteísmo que un indicador de cualquier afinidad real con la poesía que llamamos, a falta de un mejor término, de la Latinidad de Plata.

III

Finalmente, resulta apropiado un breve comentario sobre hasta qué punto los poetas épicos latinos de la Edad de Plata siguieron a Ovidio en su uso del vocabulario poético. Este es otro aspecto de cómo se las arreglaron él y estos poetas con la carga del pasado virgiliano.⁵⁷ E. J. Kenney ha resumido muy bien el logro de Ovidio en este respecto: "Su contribución al desarrollo posterior de la poesía latina puede describirse como la perfección de una *koiné* poética, un instrumento estilístico que pudieron manejar fácilmente otros escritores de menor genio."⁵⁸

Como parte de su argumentación, Kenney se concentra en ciertas palabras "poéticas" (basándose principalmente en el análisis del vocabulario virgiliano de A. Cordier) y en los adjetivos compuestos compartidos y no compartidos por Ovidio y Virgilio. Extenderé este grupo de control a la épica de los post-ovidianos. En favor de la brevedad, no reproduciré el catálogo entero, especialmente de los adjetivos compuestos, sino simplemente una lista de los resultados más relevantes.

- (1) Algunos arcaísmos virgilianos que, tal como dice Kenney (p. 120), son palabras "obviamente" útiles y no demasiado "poéticas" evitadas por Ovidio por razones no claras": *celero* (5 veces en la *Eneida*; encontrado en Estacio, Silio, Valerio), *fluentum* (Silio), *loquella* (ninguna aparición en los poetas de la Edad de Plata),

⁵⁶ Puesto que la presentación de las tempestades se volvió un topos en las escuelas de retórica, pudo haber sido, de hecho, la muy criticada influencia de estas últimas lo que contribuyó a mantener este tema convencional susceptible de constantes variaciones novedosas.

⁵⁷ Sobre esta perspectiva general cf. W. J. Bale, *The Burden of the Past and the English Poet* (Cambridge Mass. 1970).

⁵⁸ "The Style of Ovid," en W. Binns, ed., *Ovid* (London 1973) 119.

pauperies (Lucano).

- (2) Algunas palabras más evidentemente “poéticas” no usadas por Ovidio: *cernuus* (Silio), *flictus* (Silio), *illuvies* (Silio), *intempestus* (Estacio), *obnubo* (Silio, Valerio), *pernix* (Silio, Valerio).
- (3) Algunas palabras “poéticas” usadas sólo en la *Eneida* y las *Metamorfosis*: *dius* (ninguna aparición en la épica de la Edad de Plata), *incanus* (Estacio), *properus* (Silio, Valerio), *sentus* (ninguna aparición), *suboles* (Lucano, Estacio, Valerio), *tremebundus* (Silio, Estacio); cf. *virago* (una vez en *Eneida*, dos en *Met.*, una vez en Lucano).

Adjetivos compuestos:

- (4) De los 41 compuestos usados por ambos poetas en la *Eneida* y en las *Metamorfosis* sólo uno no aparece en la épica de la Edad de Plata: *bicolor*.
- (5) 52 compuestos usados por Virgilio pero no por Ovidio en las *Metamorfosis* son enumerados por Kenney. 15, o el 29%, no se encuentran en la épica de la Edad de Plata: *Apenninicola*, *bifrons*, *bilix*, *bipatens*, *centumgeminus*, *caprigenus*, *conifer*, *legifer*, *malifer*, *omnigenus*, *omniparens*, *Phoebigena*, *silvicola*, *velivolus*, *vitisator*.
- (6) 89 compuestos usados por Ovidio en las *Metamorfosis* pero no por Virgilio en *Eneida* son enumerados por Kenney. 57 de éstos, o el 64%, no se encuentran en la épica de la Edad de Plata: *amnicola*, *anguigena*, *anguipes*, *Appenninigena*, *aurigena*, *bifurcus*, *bimater*, *bipennifer*, *bisulcus*, *caducifer*, *centimanus*, *Chimaerifer*, *falcifer*, *faticinus*, *flexipes*, *florilegus*, *frugilegus*, *funificus*, *gemellipara*, *glandifer*, *granifer*, *herbifer*, *lanigena*, *ignigena*, *Iunonigena*, *lanificus*, *Latonigena*, *lentiscifer*, *luctisonus*, *mellifer*, *monticola*, *multicavus*, *multiforus*, *opifer*, *papyrifer*, *penatiger*, *portentificus*, *puerperus*, *racemifer*, *securifer*, *semicaper*, *semicremus*, *semideus*, *semilacer*, *semimas*, *septemfluus*, *serpentiger*, *sexangulus*, *spumiger*, *squamiger*, *triceps*, *tricuspis*, *tridentifer*, *tridentiger*, *vaticinus*, *venefica*, *venenifer*.

Pueden extraerse dos conclusiones principales de estos limitados testimonios. Pese a que estamos utilizando una muestra representativa más que un estudio exhaustivo de dicción, ésta indica tendencias compatibles con aquellas sugeridas por la comparación entre los distintos usos que hicieron los poetas de motivos como la tempestad y la *nekya*. En primer lugar, no puede observarse ninguna esquematización con respecto a la “influencia” de Ovidio. De hecho, Silio Itálico, el más virgiliano de los poetas flavianos y neronianos, usa 17 de los 89 compuestos usados por Ovidio y no por Virgilio, confirmando así el “color Ovidianus” de

muchos de sus pasajes⁵⁹ (Lucano y Estacio lo siguen con 16). Al mismo tiempo, Lucano y Silio siguen más a Virgilio que a Ovidio en el uso del metro, mientras que Valerio y Estacio son métricamente “ovidianos”.⁶⁰ En segundo lugar, los poetas latinos de la Edad de Plata usan un porcentaje significativamente más alto de compuestos usados por Virgilio y no por Ovidio que a la inversa. Esto es consecuente con el diálogo temático que llevan a cabo en sus adaptaciones de las escenas de *nekya* y de tempestades con Virgilio más que con Ovidio. Debe agregarse que, como observa Kenney (p. 122), las innovaciones de Ovidio en el uso de los adjetivos compuestos no son en absoluto radicales; en cambio, “innova por su propia cuenta con moderada libertad.” Incluso esta cantidad limitada de innovación ovidiana no encontró muchos seguidores entre sus sucesores, y esta actitud conservadora de parte de éstos no debe ser pasada por alto en medio de los otros énfasis que convencionalmente se han puesto en sus imitaciones de Ovidio.⁶¹

Karl Galinsky
University of Texas at Austin
galinsky@mail.utexas.edu

Traducción: Martín Vizzotti (UNLP) y Pablo Martínez Astorino
(UNLP-Conicet)
cajasky@yahoo.com.ar; pnastorino@gmail.com

⁵⁹ Ver los artículos de R. T. Bruère en N. Herescu, ed., *Ovidiana* (París 1958) 475-99 y *CP* 54 (1959) 228-45.

⁶⁰ G. E. Duckworth, *TAPA* 98 (1967) 142.

⁶¹ Cf. el resultado de los análisis de M. von Albrecht sobre la sintaxis de los episodios de Ío en las *Metamorfosis* (l. 583-751) y en *Argonáutica* de Valerio Flaco (4. 344-422) en *WJA N.F.* 2 (1977) 139-47: Ovidio es más “clásico” y “augusteo”. De modo similar, Kenney 148 n. 67: “En este respecto (i.e. la formación de los adjetivos compuestos) él (i.e. Ovidio) no sigue el ejemplo sentado por su admirado Lucrecio ... pero se muestra a sí mismo como un augusteo entre los augusteos.”

Resumen

Este artículo busca establecer cómo las características más sobresalientes de las *Metamorfosis* de Ovidio, consideradas por muchos estudiosos como el modelo por excelencia de los poetas latinos del siglo I d.C. no resultan tan influyentes en la praxis poética de los autores neronianos y flavianos. Aun considerando los numerosos paralelismos formales y estilísticos existentes en estos autores, tal como el uso de la paradoja, la sobreexplicitación visual y la acumulación de detalles, resulta claro que el propósito y el uso de los diferentes *topoi* literarios que estos poetas hacen son completamente distintos.

Un análisis de los motivos de la *nekya* y la tempestad en Ovidio, Lucano, Silio Itálico, Valerio Flaco y Estacio muestra cuánto más a menudo los poetas latinos del siglo I d.C. recurren a la obra de Virgilio que a la de Ovidio.

Palabras clave: Ovidio- Virgilio- épica latina de la Edad de Plata- *nekya*- tempestad,

Abstract

This paper illustrates how some of the principal characteristics of Ovid's *Metamorphoses*, which were considered by many scholars as models for Silver Latin epic poets, are, in fact, not very central to the poetic practice of the Neronian and Flavian authors. Even if the formal and stylistic parallels between these poets and Ovid are many, such as the use of paradox, the visual over-explicitness and accumulation of details, the purposes and the uses of different shared *topoi* are utterly different.

The analysis of the *nekya* and the seastorm motives in Ovid, Lucan, Silius Italicus, Valerius Flaccus, and Statius shows that the Silver Latin poets draw on Vergil more often than on Ovid.

Keywords: Ovid- Vergil- Silver Latin Epic- *nekya*- seastorm

RECIBIDO: 12-05-2009 – ACEPTADO: 29-05-2009



Fig. L. Crátera de plata augustea de Hiddesheim. Antes en Berlín, Staatliche Museen, Inv. 3779,62.
Fotografía del museo.