

Tesis doctoral
Doctorado en Letras

La apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio:
función estructural y valor semántico

Doctorando: Lic. Pablo Martínez Astorino
Director: Dra. Lía Galán
Marzo de 2009

ÍNDICE

Introducción 1

- a. Perspectivas críticas sobre el motivo de la apoteosis en las *Metarmorfosis* 2
- b. Criterios de nuestro estudio sobre las apoteosis 6
 - b. 1. La apoteosis como parte de la *representación* 7
 - b. 2. *Virtus* y apoteosis: del sentido heroico y político al sentido poético 11

Parte 1: La apoteosis en la estructura de las *Metamorfosis*

1. Creación del hombre y apoteosis 20

- a. Creación del hombre 21
- b. Creaciones del hombre vs. paradigma de creación 31
- c. Paradigma de creación y apoteosis 38

2. Modelos poéticos 42

- a. Hesíodo y la historia universal: *teogonía* y *herogonía* vs *antropogonía* y *antropotélesis* 42
 - a. 1. Los modelos poéticos de la cosmogonía. La importancia del modelo hesiódico. 43
 - a. 2. Hesíodo en la cosmogonía 45
 - a. 3. El *epos* de Ovidio. Una lectura hesiódica de las *Metamorfosis*. 50
 - b. El *canto* de Sileno (Verg. *Ecl.* 6), el *canto* de Ovidio y la apoteosis 51
 - b. 1. El *canto* de Sileno como *carmen* 53
 - b. 2. *Carmen, continuitas* y pasajes destacados: influencia en las *Metamorfosis* 56
 - b. 3. La consagración de Galo y la apoteosis 59
 - c. Conclusiones: La importancia de Hesíodo y del *canto* de Sileno para el estudio de la apoteosis 60

Parte 2: Valor semántico de las apoteosis

Introducción: Lectura, mitologización y poesía en el estudio de las apoteosis 62

- a. Estructura vs. lectura 62
- b. Ironía vs. mitologización 66
- c. Políticos y filósofos vs. poeta de la “mitologización” 74

1. Ino, Cadmo y Harmonía en el contexto de la estirpe tebana 77
 - a. Ino en el contexto de la estirpe tebana 80
 - b. La apoteosis de Ino y Melicertes 86
 - c. El final de Cadmo y Harmonía 96

2. *Hercules mythicus*: del *sanctius animal* a la apoteosis y a Roma 102
 - a. *Hercules mythicus* y “mitologización” de Hércules 106
 - b. La apoteosis de Hércules
 - b.1. Anticipaciones textuales de la apoteosis de Hércules 119
 - b.2. Valores tradicionales y sentido intratextual de la apoteosis: el *sanctius animal*, Tebas y Roma 121

3. Eneas, Virgilio y el motivo de la apoteosis en la “*Eneida-Odissea*” ovidiana 130
 - a. La “*Eneida-Odissea*” ovidiana: modelos literarios, intertexto y “mitologización” 135
 - b. “Lectura” de la “*Eneida-Odissea*”: *Aeneas Romanus*, estirpe y apoteosis 145
 - b. 1 Ovidio, Virgilio y el *Aeneas Romanus* 146
 - b. 2 Estirpe y apoteosis 155
 - b. 2. 1. La apoteosis en la *Eneida-Odissea* ovidiana 155
Acis 155
Glauco 156
Apoteosis de Eneas 159
 - b. 2. 2. Estirpe y apoteosis 163
Conclusiones 166

4. “Mitologización” y “lectura” en el pasaje de Rómulo y Hersilia 167
 - a. “Mitologización” de la historia
 - a. 1. Rómulo 168
 - a. 2. Hersilia 174
 - b. “Lectura”: representación de la historia y apoteosis
 - b. 1. Rómulo
 - b. 1. 1. Antecedentes 176
 - b. 1. 2. “Lectura”: representación de la historia y apoteosis de Rómulo 178
 - b. 2. Hersilia 186

5. Pitágoras y la ‘apoteosis’ de Roma (*Metamorfosis* 15, 418- 452) 190
 - a. El catálogo de ciudades y las apoteosis 190

	b. Héleno, Pitágoras poeta y Ovidio	196
6.	Las apoteosis de César y Augusto y el final de las Metamorfosis de Ovidio	199
	a. Ironía	201
	b. “Mitologización”	
	b. 1. “Mitologización”, mito e historia universal	206
	b. 2. “Mitologización” en el pasaje de César y Augusto	
	b. 2. 1. El precedente de Esculapio: “mitologización” de Augusto	209
	b. 2. 2. Venus en el pasaje de César y Augusto	211
	b. 2. 3. Júpiter en el pasaje de César y Augusto: historia con marco “mitologizado”	
216		
	b. 2. 4. Otras alusiones	217
	Conclusiones	218
	c. Apoteosis: “lectura” y <i>closure</i>	219
	c. 1. Recapitulación	219
	c. 2. Apoteosis de César, Augusto y Ovidio: priamel y <i>closure</i>	222
7.	La apoteosis en la <i>sphragis</i> ovidiana: la <i>virtus</i> del poeta, el <i>sanctius animal</i> y Roma	228

Conclusiones 239

Bibliografía 244

INTRODUCCIÓN

El motivo de la apoteosis se inserta en las *Metamorfosis* de Ovidio como un tipo especial de transformación, en conformidad con lo que se anuncia en el proemio (*in nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora* –1, 1-2).¹ Si bien en forma abreviada, Ovidio introduce el motivo en el primer libro de las *Metamorfosis* con la transformación de la ninfa Ío, a quien Júpiter había convertido en ternera para preservarla de la ira de Juno, en la diosa egipcia Isis (1, 747). Júpiter es también responsable de la segunda apoteosis: Calisto, una ninfa a quien el dios había amado y Juno había transformado en osa, es convertida en la Osa Mayor, y su hijo Arcas, que estaba a punto de matar a esa osa, en el Boyero (2, 505-07). Hacia el final del ciclo tebano aparece el primer ejemplo desarrollado del motivo de la apoteosis con la apoteosis de Ino y Melicertes, quienes, por la compasión de Venus y su pedido a Neptuno, son convertidos en las divinidades marinas Leucótea y Palemón (4, 531-42). Luego hay una alusión a la llegada de Baco al cielo (4, 614) y una anticipación del catasterismo de Cástor y Pólux (*at gemini, nondum caelestia sidera* –8, 372). La importancia del motivo se acentúa a partir del libro 9 con la apoteosis de Hércules en el contexto de un *concilium deorum* (9, 239-72), que establecerá un precedente formal del papel que desempeñarán los dioses en apoteosis posteriores como la de Eneas, Rómulo y César. Antes de esas apoteosis, Ovidio representa las de divinidades menores como Acis, que es transformado en dios por su amada Galatea (13, 885-97), y Glauco, a quien Tetis y Océano convierten en divinidad marina (13, 916-65), y adapta a las *Metamorfosis* el relato virgiliano de la conversión de las naves de Eneas en ninfas marinas (14, 527-65). El motivo llega a su punto culminante en los dos últimos libros. En rigor, la apoteosis de las naves presagia importantes apoteosis del libro 14, como la de Eneas (595-608), que luego de su purificación se convierte en la divinidad itálica Indígete, y las de Rómulo (805-28) y Hersilia (829-51), convertidos respectivamente en Quirino y Hora. En estas apoteosis Venus, Marte y Juno (para los casos de Eneas, Rómulo y Hersilia respectivamente) tendrán un papel destacado. En el libro 15, que lleva el motivo a su clímax, se representarán cinco apoteosis: las de Hipólito-Virbio, la de César, el presagio de dos apoteosis futuras, la de Augusto y Ovidio, y, como esperamos demostrar, la de Roma, casi hacia el final del discurso de Pitágoras. Aunque se ha discutido la inserción en la obra de las apoteosis de César y Augusto, que algunos autores

¹ *Corpora*, en el caso de las apoteosis, puede ser entendido como “dioses” (Petersmann, 1976: 2). También la intervención de los dioses puede aplicarse al motivo de la apoteosis (Petersmann, 1976: 2-3), si mantenemos la lectura *illas* en lugar de *illa*, preferida por la reciente edición de Tarrant, 2004 (*di.../ nam vos mutastis et illas* –1, 2). Son pocos los críticos que niegan el carácter de metamorfosis de las apoteosis. Entre ellos, Otis (1970²: 304), Porte (1985: 179) y, ocasionalmente, Solodow (1988: 191).

consideran meras dicatorias externas,² un estudio más reciente como el de Wheeler ha demostrado su justificación formal en tanto repetición de un tipo de relato “which is associated with the end of narrative sequences, books, pentads, and the poem as a whole.”³

a. Perspectivas críticas sobre el motivo de la apoteosis en las *Metarmorfosis*

Dada la importancia de las apoteosis en la obra, durante las últimas cuatro décadas se han escrito varios trabajos que directa o indirectamente se refieren al tema. En un estudio de carácter filosófico, Godo Lieberg sugiere la relación de las apoteosis con la idea de la inmortalidad del alma y descubre afinidades entre la representación de apoteosis y la doctrina estoica de la inmortalidad astral, cuya fuente de transmisión para Ovidio pudo haber sido Soción, y que puede reconstruirse mediante textos de Cicerón, Séneca y Sexto Empírico.⁴ Según Lieberg, la cosmogonía y el episodio de los Gigantes ponen de relieve que el ámbito de lo divino se halla en el cielo.⁵ Concluye que, de este modo, “se comprende la razón de por qué en las apoteosis el alma asciende a las estrellas. Allí está su origen, allí está el lugar de lo divino, del cual procede el verdadero yo del hombre.”⁶ En otro pasaje, Lieberg afirma que, con las apoteosis del período troyano-romano, “el poeta deja claro que también este mundo alejado de los dioses sigue siendo digno del ascenso a lo divino en cuanto a sus grandes figuras.”⁷

Aunque el artículo de Lieberg constituye un acierto en lo que respecta a destacar la importancia del motivo en la obra, presenta algunas debilidades. En primer lugar, el acento parece estar puesto en la idea filosófica de la inmortalidad y la apoteosis es analizada como una mera traducción literaria de esa idea. En segundo lugar –y en relación con la primera debilidad–, no se evidencia un interés por vincular formalmente las apoteosis estudiadas con los sectores argumentales a los que pertenecen o con otras partes de la obra de una manera detallada, por lo que el aspecto filosófico del motivo, aun cuando pueda probarse, alcanza sólo un valor periférico.

² Little (1972: 399); Galinsky (1975: 253). Otis (1970²: 304) considera que el motivo de la apoteosis en el final de la obra es periférico en relación con las secciones precedentes. Para la consideración del final en términos augusteos, *vid.* Wilkinson (1958: 240-41) y Ludwig (1965: 82).

³ Wheeler (2000: 139). Hemos seguido muy de cerca su resumen de las apoteosis en la p. 139.

⁴ Lieberg (1970, 134-135). Los textos y autores son Cicerón, *Tusculanae Disputationes* 1, 42-43; Séneca, *Consolatio ad Marciam* 25; Sexto Empírico, *Adversus Mathematicus* 9, 71.

⁵ *Met.* 1, 52-81 y 151-71.

⁶ Lieberg (1970: 134).

⁷ Lieberg (1970: 130).

El trabajo de Lieberg ha influido en el libro de Ernst Schmidt, quien, comparando las *Metamorfosis* con una sinfonía, descubre en la obra cinco temas o motivos, uno de los cuales es la muerte y el triunfo sobre ella. La apoteosis, según Schmidt, se inserta en este último tema:

Im Blick auf das Thema können diese Bedenken insofern beruhigt werden, als die Apotheose, also die Metamorphose in einen Gott, nur eine, wenn auch die wichtigste und gegen den Schluss der Dichtung zu dominante, Ausprägung eines weiteren Themas darstellt, das ich ‚Überwindung des Todes‘ nenne und zu dessen Variationen auch das Scheitern versuchter Todesüberwindung, die Ohnmacht gegenüber dem Todesgeschick, und partielle Überwindung des Todes, eine Ersatzlösung statt der Wiedererweckung zum Leben oder der Vergottung, gehören und mit dem daher auch andere Metamorphosen als die Apotheose verbunden sind.⁸

El libro de Schmidt puede considerarse un avance en lo que respecta al tratamiento en términos literarios del motivo de la apoteosis; no obstante, el planteo es objetable en la medida en que descarta toda configuración temporal. En palabras de Wheeler: “Schmidt denies (...) that the poem’s episodes are temporally or sequentially connected and that there is any narrative development during the course of the poem.”⁹ Más allá de la postura que uno tome con respecto al denominado “sector histórico” de la obra, que comienza en la guerra de Troya, y en especial con respecto a los tiempos augusteos, su representación presupone un carácter temporal, aspecto que Schmidt desestima categóricamente.

Si descontamos el libro de Wheeler acerca de las dinámicas narrativas, sobre el que volveremos más adelante, y los trabajos de von Albrecht y Davis,¹⁰ que aluden a la apoteosis en estudios no específicamente dedicados al motivo, la consideración de la apoteosis en términos positivos, *i.e.*, como un elemento significativo integrado en la forma de la obra o como un episodio de la postulada relación de la obra con la filosofía, se reduce a los trabajos de Lieberg y Schmidt ya citados. A partir de la tesis doctoral de Petersmann¹¹ lo que se observa en la crítica es una tendencia a concentrarse prioritariamente en las apoteosis con alusión romana o augustea con el fin de desentrañar una oculta intención irónica o crítica. Aunque no dedicados

⁸ Schmidt (1991: 129): “En una mirada al tema esas consideraciones pueden ser aplacadas, en la medida en que la apoteosis, por tanto la metamorfosis en un dios, representa sólo una expresión, aun cuando la más importante y, hacia el cierre del poema, muy dominante, de un tema más vasto que llamo ‘superación de la muerte’ y a cuyas variantes pertenecen el fracaso de la intentada superación de la muerte, la impotencia frente al destino de muerte y la parcial superación de la muerte, una solución de reemplazo al redespertar a la vida o a la deificación, y con el cual, por consiguiente, también otras metamorfosis como la apoteosis están ligadas.” Las “consideraciones” que “pueden ser aplacadas” remiten a la pregunta anterior de Schmidt: sí, abandonando la perspectiva temática, que podía incluir diversos tipos de transformaciones, Ovidio habría hecho de un tipo específico de transformación, la apoteosis, un tema.

⁹ Wheeler (2000: 5).

¹⁰ von Albrecht (1988); Davis (1980).

¹¹ Petersmann (1976).

especialmente, estudios como el de Segal contribuyeron a esa visión.¹² La insistencia de Solodow en el humor o la de Feeney en el ambiguo predominio de lo privado sobre lo público o comunitario en los pasajes de apoteosis y, particularmente, en las apoteosis finales, son una modalidad de esta nueva tendencia interpretativa.¹³ Más recientemente, Garth Tissol ha profundizado esta línea al observar que, dado que personajes como Rómulo y Eneas poseían una clara significación augustea y ocupaban en consecuencia un destacado lugar en el Foro de Augusto, el hecho de que Ovidio eligiera representarlos sin mérito, sin el *titulus* y el *elogium* necesarios para la obtención de la apoteosis -haciendo uso de la correspondiente terminología estatuaria- tenía como fin desbaratar el sentido romano de la secuencia.¹⁴ Según el crítico, Ovidio presenta de esta manera sus retratos “to regulate their interpretation. Thus exposed, the portraits lose their interpretive transparency and become vulnerable to incorporation into Ovidian flux.”¹⁵

Evidentemente, la tendencia a considerar la apoteosis en términos negativos, formalmente hablando, se debe a que está relacionada con lo que se denominó “ideología del principado”. Dado que la crítica usualmente ha puesto el acento, de diversas maneras, en el antiaugusteísmo de Ovidio, expresado con más claridad en los sectores históricos de la obra, es una circunstancia corriente, aun en estudios que tratan otros aspectos, considerar las apoteosis como representaciones irónicas. Es de notar que los pocos estudios que no siguen esta línea son de carácter estructural. Gregson Davis, por ejemplo, ha encontrado una relación formal entre el viaje del alma de César como fragmento de éter en su apoteosis y el gran viaje del éter en la cosmogonía.¹⁶ Poco después extiende la relación con la cosmogonía a un conjunto de apoteosis:

The formal schema of the elements is also relevant to another and, to my knowledge, generally unnoticed aspect of Caesar's apotheosis, i.e, its position in an elementally ordered sequence of heroic apotheoses. The successive apotheoses of the heroes Hercules, Aeneas and Romulus reveal an Ovidian 'game of the elements' in which the separation of the soul occurs in different elemental media. Thus Hercules' soul separates in the *fire* of Mt. Oeta, Aeneas' in the *water* of the river Numicius, Romulus' in the lower air of *aer* (...). (...) Caesar's translation may be seen as a final articulation of the game, since the dictator's *anima* (...) comes into its own (...) only in the *ether*...¹⁷

¹² Segal (1969b: 268-69): “The language and the apotheoses in themselves give us no justification for seeking a deeper moral or religious meaning in these purely mythical tales of passion, madness and divine cruelty. The divinization of Hercules, on which Otis lays much stress as a foreshadowing of the apotheoses of the end, is, it should be remembered, related also to the un-Augustan apotheoses of Callisto, Ino and Glaucus, with which it shares a common terminology (...). The flurry of Augustan apotheoses at the end, therefore, does not seem to be part of a systematically developed scheme, nor can they eradicate the generally un-Augustan character of the world Ovid creates in the course of the poem...”

¹³ Solodow (1988: 191-92); Feeney (1991: 205-20).

¹⁴ Tissol (2002: 311 ss.). Similares ideas en Fabre-Serris (1995: 156-57 y ss.): “Le traitement ovidien de ce motif classique de la propagande augustéenne propose une vision théorique et pratique de l'opération qui aboutit, en fait, à une analyse critique de la notion de divinisation.”

¹⁵ Tissol (2002: 312).

¹⁶ Davis (1980: 126).

¹⁷ Davis (1980: 126-27).

Este trabajo y el de von Albrecht, quien ha advertido la importancia del motivo de la apoteosis en los libros anteriores a cada péntada, *i.e.*, el 4, el 9 y el 14,¹⁸ influyeron en las tesis de Stephen Wheeler. El estudioso norteamericano, en su capítulo “Endings”, analiza la apoteosis en el contexto de una serie de motivos como las historias eróticas, el odio, el pasaje de Grecia a Roma y el artificio de la metamorfosis, que encuentran una resolución en el final de la obra.¹⁹ La importancia y abundancia de la apoteosis en el final es, para Wheeler, el resultado de “a shift from a *theologia fabulosa* to *theologia civilis*: the gods no longer play the roles of lovers but of parents.”²⁰ El acierto de Wheeler radica en haber demostrado, contra una larga tradición crítica, que también los pasajes augusteos se integran formalmente y de manera positiva en la estructura de la obra.

¿Cuál sería el fin o los fines de un nuevo trabajo sobre el motivo de la apoteosis en la obra? En primer lugar, mencionaremos el más elemental: falta un estudio detallado del motivo a la luz de estas últimas perspectivas, que, como intentaremos demostrar recurriendo a la teoría literaria, resultan más apropiadas para abordarlo. El segundo fin apunta al sentido. El trabajo de Wheeler y los de los demás autores mencionados no se ocupan del sentido sino en la medida en que éste se deriva del análisis estructural. Los trabajos que sí se ocupan de este aspecto presentan algunos inconvenientes: Lieberg señala la alusión filosófica a la inmortalidad pero sin considerar la integración de los pasajes en el resto de la obra, y Schmidt, que incluye la apoteosis en el tema más general del triunfo sobre la muerte, no contempla, sin embargo, la dimensión temporal de la obra. Nuestro planteo intentará dar cuenta del modo como los pasajes de apoteosis se integran semánticamente en sus contextos y del modo como la historia romana y la representación de los tiempos augusteos, clara referencia a la dimensión temporal, son prefigurados en la obra e incorporados, a través del motivo de la apoteosis, a la dimensión poética. El estudio, pues, si bien considera perspectivas que aluden directa o indirectamente a interpretaciones de la obra que han sido objeto de crítica,²¹ significa una revisión problematizada de estas interpretaciones con un nuevo enfoque que tiene como fin defender el valor del motivo en una obra que termina, precisamente, con ese motivo: “Es ist gleichsam eine grosse kreisförmige Bewegung (von den Göttern zu den Menschen und wieder hinauf zu den Göttern), die das Werk als Ganzes durchzieht...”²²

¹⁸ von Albrecht (1988: 5).

¹⁹ Wheeler (2000: 107 ss.; esp 151-54).

²⁰ Wheeler (2000: 139-40).

²¹ Alfonsi (1958), Stephens (1958a.b.); Buchheit (1966).

²² Ludwig (1965: 82): “Es, por así decir, un movimiento circular (de los dioses hacia los hombres y de nuevo arriba hacia los dioses) el que atraviesa la obra como un todo.”

b. Criterios de nuestro estudio sobre las apoteosis

En el primer capítulo de la primera parte, “La apoteosis en la estructura de las *Metamorfosis*”, intentaremos demostrar la importancia que tiene el relato de la creación del hombre, que consideraremos paradigma de la creación, en relación con el motivo de la apoteosis. El trabajo consistirá, sobre todo, en un análisis intratextual. El segundo capítulo insistirá en la dimensión intertextual, recordando la influencia estructural de dos modelos poéticos de las *Metamorfosis* de Ovidio, Hesíodo y la *Égloga* 6 de Virgilio, para una representación que comienza en la creación del hombre y termina en la apoteosis del poeta.

La introducción a la segunda parte, “Valor semántico de la apoteosis,” pondrá el acento en tres aspectos que consideramos esenciales para el estudio de la apoteosis. En primer lugar, la idea de “lectura”, sin cuyo auxilio es imposible entender la importancia que el motivo de la apoteosis tiene para la necesaria relación entre el principio y el final y para la comprensión del sentido que la estirpe tebana adquiere como prefiguración de Troya y de Roma. Propondremos, en segundo lugar, el concepto de “mitologización” como una forma de entender la apropiación que hace el poeta del mito historizado o historificado y del mito con alusión augustea. Por último, esa apropiación tendrá como fin destacar el aspecto literario de las historias y ejercerá un papel fundamental en la construcción de una figura de poeta que, mediante la apoteosis por su obra, se eleva por sobre las figuras de filósofo y de político, de manera que su tratamiento en este trabajo se debe al hecho de que está ligado, en último término, con el motivo de la apoteosis.

Dado que nuestro estudio tiene como punto de partida la relación entre el *sanctius animal*, paradigma de la creación del hombre, y la apoteosis, aspecto que desarrollaremos en la primera parte, hemos elegido estudiar detalladamente aquellas apoteosis en que aparece una alusión explícita a la parte mortal o a la parte inmortal, i.e., las de Ino y Melicertes, Hércules, Eneas, Glauco, Rómulo, Hersilia, César, Augusto y Ovidio. Incluiremos, de todas maneras, referencias a la llegada a Roma de Esculapio en el contexto de las apoteosis finales de César y Augusto y aludiremos a apoteosis insertas en la “*Eneida*” ovidiana, especialmente a la de Glauco. En ambos casos, la alusión se justifica por la pertenencia de estos pasajes a un contexto significativo de análisis. La alusión a la imagen de la *pars*, siguiendo una de las denominaciones con más trascendencia formal en la obra, remite a la creación del hombre *divino semine* y a partir de *semina caeli*, aspecto que veremos en el primer capítulo de la primera parte y retomaremos en el análisis de cada apoteosis.

Puesto que el trabajo de Petersmann ha ahondado en el estudio de los precedentes literarios, filosóficos y religiosos y en la representación mítica previa de los personajes que reciben la apoteosis, no repetiremos ni profundizaremos ideas en ese sentido, lo que nos alejaría de nuestro verdadero propósito, pero haremos alusión a la obra de esta autora y a otros trabajos importantes cuando sea necesario aclarar alguna cuestión de fuentes o algún valor de las figuras estudiadas en la tradición literaria o filosófica. Con mayor énfasis que Petersmann, nuestro interés es descifrar cómo se integra el motivo de la apoteosis en los contextos específicos en que aparece, por lo que estudiaremos siempre el motivo, al margen de la extensión, en el contexto del pasaje más amplio en que se integra. Un ejemplo es el caso de la apoteosis de Eneas, que analizaremos en relación con otras apoteosis y en el interior del largo pasaje de la denominada “*Eneida*” ovidiana.

En las líneas que siguen trataremos dos aspectos necesarios para emprender nuestro trabajo. El primero de ellos es un fundamento teórico que tiene el fin de determinar por qué razón, a diferencia de tantos críticos, consideramos importante estudiar el motivo de la apoteosis en la obra en forma “positiva”. El segundo punto es una discusión general sobre el motivo de la *virtus*, un tema central en las apoteosis, cuyo tratamiento resulta obligatorio en relación con el desarrollo del motivo a lo largo de las apoteosis de la obra y, en particular, en relación con el último capítulo de nuestro trabajo.

b. 1. La apoteosis como parte de la *representación*²³

Análisis como los de Stephen Wheeler han servido para determinar en qué medida el motivo de la apoteosis adquiere una función estructural en la obra. Sin embargo, para un examen más detallado de este motivo la apuesta tiene que ser mayor. Se trata de demostrar en forma más categórica por qué razón un elemento importante de la trama como es la apoteosis *no* puede carecer de sentido y *no* puede formar parte de una representación en que solapadamente – mediante la ironía o la parodia- su sentido se vea destruido o anulado. Con este objeto utilizaremos algunos conceptos teóricos que provienen de la hermenéutica de Gadamer.

²³ Agradecemos especialmente a Juan Pablo Calleja, sin cuya ayuda y guía no nos hubiera sido fácil acceder al examen de la obra de Gadamer.

Para llegar a su idea de construcción, que define como una “totalidad de sentido”, y a la idea de representación (*Darstellung*),²⁴ Gadamer recurre inicialmente al ejemplo del juego.²⁵ Con alusiones explícitas e implícitas a *Homo ludens* de Huizinga, dice:

Mucho más importante es el hecho de que en el jugar se da una especie de seriedad propia, de una seriedad incluso sagrada (...). El jugador sabe bien que el juego no es más que juego, y que él mismo está en un mundo determinado por la seriedad de los objetivos. Sin embargo no sabe esto de manera tal que como jugador mantuviera presente esta referencia a la seriedad. De hecho el juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador se abandona del todo al juego. Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto. El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace “no es más que juego”; lo que no sabe es que lo “sabe.”²⁶

El juego tiene una lógica interna y “plantea una tarea particular al hombre que lo juega. Éste no puede abandonarse a la libertad de su propia expansión más que transformando los objetivos de su comportamiento en meras tareas del juego.”²⁷ Precisamente porque se define como autorrepresentación, el juego puede convertirse en “representación para alguien.”²⁸ Este aspecto del juego se verifica en forma especial en el arte. Al giro por el cual el juego humano alcanza su perfección, es decir su condición de ser arte, Gadamer lo denomina “transformación en una construcción (*Gebilde*).”²⁹ Según el autor,

la transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto. Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. La acción de un drama, por ejemplo -y en esto es enteramente análoga a la acción cultural-, está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género -y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real-, porque desde ella está hablando una verdad superior.³⁰

El acento, de acuerdo con las tesis del autor, está puesto en la representación de la obra de arte (*Darstellung*), en su inmanencia y en su carácter de totalidad de sentido. El concepto de representación se encuentra íntimamente ligado al juego, “en el sentido de que la verdadera

²⁴ Gadamer (1996-t.1: 162).

²⁵ Nos referiremos a su capítulo “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica”, contenido en la parte 2 (“La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico”) del primer tomo de *Verdad y Método*.

²⁶ Gadamer (1996-t.1: 144).

²⁷ Gadamer (1996-t.1: 151).

²⁸ Gadamer (1996-t.1: 152).

²⁹ Gadamer (1996-t.1: 154).

³⁰ Gadamer (1996-t.1: 156).

esencia de éste –y por tanto también de la obra de arte- es la autorrepresentación.”³¹ Ciertamente, “el juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación.” Como Gadamer ha reconocido, esta concepción significa una vuelta a la “tradición más antigua,” en tanto alude a la *mimesis* aristotélica, olvidada por algunos paradigmas críticos de los últimos dos siglos.³²

Gadamer afirma además que la construcción o configuración literaria da por resultado un tipo particular de texto, que denomina “texto eminente”. Este tipo de texto exige también una interpretación en sentido eminente, esencialmente unida al texto y que dé cuenta en sus análisis de esa configuración en tanto totalidad de sentido, y no meramente de un aspecto particular independientemente de su inclusión o su sentido en una forma literaria.³³

En síntesis: el arte, para Gadamer, se define como una construcción o configuración eminente y con totalidad de sentido que exige una interpretación acorde con su esencia. En tanto juego transformado en una construcción autónoma, se destaca la seriedad de su representación; no porque no pueda existir arte no serio, sino porque lo que una obra propone, aun el humor, lo propone con objetivos serios, sin desdecirse. Se trata siempre, en términos poéticos, de una “afirmación.”

De estas ideas se desprenden al menos dos conclusiones para las *Metamorfosis*. La primera es externa y atañe a la interpretación. Interpretar que el motivo de la apoteosis no tiene valor ante la evidencia de que la obra termina formalmente en apoteosis, o decir, contra esta misma evidencia, que el verdadero fin de la representación del motivo es desbaratar el sentido romano de la obra o ironizar acerca de la apoteosis del gobernante, implica algo más que diversidad en opiniones críticas: significa no considerar el valor de la configuración literaria. La segunda conclusión es de carácter interno. Parece inaceptable, de acuerdo con las ideas que hemos explicado, que el poeta o narrador no exprese declaradamente, *i.e.*, con marcas textuales, la afirmación del sentido negativo de una representación. El juego implicado en una construcción literaria, como dice Gadamer, es algo serio. Si no hay marcas textuales claras de que la apoteosis está siendo ironizada, parodiada o satirizada, como ocurre por ejemplo en la *Apocolocyntosis* atribuida a Séneca, el intérprete estaría obligado a investigar el sentido positivo del motivo. La

³¹ Gadamer (1996-t.1: 160). *Vid.*, asimismo, Gadamer (1996-t.1: 167): “Hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es, que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en ésta donde emerge la unidad y mismidad de una construcción. Está en su esencia el que se encuentre referida a su propia representación.”

³² Gadamer (1996-t.1: 158-59).

³³ “Pero el texto con configuración literaria es texto en un sentido todavía más elevado y a esto corresponde que la interpretación de configuraciones poéticas sea ‘interpretación’ en un sentido eminente. Mi tesis es que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos” –Gadamer (1998: 100). Asimismo, Gadamer (1996-t.1: 337s, 402).

construcción literaria es, en términos poéticos, siempre una afirmación. En el caso particular de la *Apocolocyntosis* es una afirmación de la parodia del motivo, mientras que la ambigüedad que muchos críticos postulan en las *Metamorfosis* sólo autorizaría al crítico a decir que su representación puede interpretarse como una afirmación atenuada, menos resuelta que en otros autores de la época como Horacio y Virgilio con respecto a temas afines, pero nunca como una negación.

La *Apocolocyntosis* es un buen ejemplo para comparar con la representación de las *Metamorfosis*; pero es además un ejemplo especial, dado que hay en ella una referencia expresa a la obra de Ovidio. En una reunión de dioses que evoca paródicamente el Senado romano, Hércules susurra su propuesta al oído del dios Deseptiter, hijo de Vica Pota (*ad hunc belle accedit Hercules et auriculam illi tetigit* –9, 4): que Claudio sea deificado y que su apoteosis sea agregada a las *Metamorfosis* de Ovidio (9, 6): *censeo uti divus Claudius ex hac die deus sit, ita uti ante eum quis optimo iure factus sit, eamque rem ad metamorphosis Ovidi adiciendam*.³⁴ Galinsky, observando que la obra podría evocar el *concilium deorum* que tiene lugar en la apoteosis de Hércules de *Metamorfosis*, ha interpretado el pasaje como una alusión al carácter no serio de la apoteosis de Hércules en las *Metamorfosis*:

Since the *Apocolocyntosis* parodies many serious passages from literary works, the mocking reference to Hercules' apotheosis in the *Metamorphoses* could of course be construed in that manner. Still, it may be more plausible to assume that Seneca chose Ovid's version as a precedent because he recognized that Ovid also had refused to treat the subject seriously.³⁵

Pero ésta no ha sido la interpretación corriente³⁶ y, como veremos más adelante, tampoco puede asegurarse que el humor que aparece en el pasaje de Ovidio destruya su significación. En rigor, lo que causa gracia en el pasaje de la *Apocolocyntosis* es que Claudio sea parangonado a figuras como Rómulo o Augusto, quienes, al margen de cómo se interpreten las *Metamorfosis*, forman parte allí de una obra literaria en la que se representan apoteosis de personajes eminentes. En forma más general, la *Apocolocyntosis* se revela como paradigma de una obra en la que, a

³⁴ “Propongo que el divino Claudio sea un dios a partir de este día, del mismo modo como alguno antes que él haya sido convertido (en dios) con la mayor justificación, y que este hecho sea añadido a las *Metamorfosis* de Ovidio.” En la traducción de *optimo iure* seguimos a Fishwick (1991: 138).

³⁵ Galinsky (1972b: 104-05). Perspectivas afines en Feeney (1991: 207): “The author of that skit knew exactly what he was about when he inserted his splendid joke on Claudius' apotheosis being added as a footnote to the *Metamorphoses*, for he thereby declares the basis of his and Ovid's procedure to be the same parody of senatorial procedure (*Apoc.* 9).”

³⁶ Bömer (1977: 350 *ad. v.* 241): “Über Senecas Verhältnis zur Apotheose bei Ovid auch *apocol.* 9, 4 f.; doch hat diese Stelle nach übereinstimmender Ansicht der Interpreten (Ball 1902, Weinreich 1923, Waltz 1934, Russo² 1965, Weinstock 387) mit der Apotheose des Hercules nichts zu tun (anders Galinsky HO 104).” Más recientemente, Fishwick (1991: 138; 2002: 341-42) cita la alusión a las *Metamorfosis* sin incluir ninguna referencia a su carácter no serio.

diferencia de las *Metamorfosis*, la parodia o, en este caso particular, la parodia y la ironía se encuentran afirmadas poéticamente de manera declarada, por lo cual ambas devienen decisivas para la interpretación.

Nuestro objeto, de acuerdo con las ideas expresadas, es estudiar el motivo de la apoteosis con el fin de descubrir de qué manera se integra positivamente en la representación de las *Metamorfosis*. Como se trata de una “afirmación atenuada”, según hemos postulado, no desdeñamos tratar el papel que ejerce la ironía en la obra, a cuyo análisis le dedicaremos un espacio en la introducción a la segunda parte y en el análisis particular de algunas apoteosis.

b. 2. *Virtus* y apoteosis: del sentido heroico y político al sentido poético

Siguiendo la tradicional división de las *Metamorfosis* en una parte mítica (libros 1-11) y una histórica (libros 12-15),³⁷ Margitt Petersmann³⁸ dividió las apoteosis en míticas e “históricas”, justificando la inclusión en la parte histórica de dos apoteosis míticas, la de Glauco y la de Hipólito: “Glaucus und Hippolytus sind wegen ihrer Funktion als Bindeglieder zwischen Griechenland und Italien in ‘historischen’ Teil lokalisiert.”³⁹ Sin embargo, a partir de la consideración de la apoteosis de Hércules, que es la última de la parte mítica y se relaciona con las apoteosis “históricas”, descubre un segundo principio de división: la motivación. Según este principio, habrá apoteosis por compasión divina, como reparación por el maltrato que una divinidad ha infligido a un personaje, y apoteosis como premio a las grandes obras que un personaje realizó, *i.e.*, su *virtus*. Las apoteosis míticas desarrolladas en la obra tienden a producirse por la compasión de una divinidad: son los casos de Calisto y Arcas, Ino y Melicertes e Hipólito.⁴⁰ Pese a estar incluido en la parte mítica de la obra y pese a que en las *Metamorfosis* se menciona que es perseguido por Juno, Hércules recibe la apoteosis a causa de sus obras y prefigura, en cuanto a motivación, las apoteosis históricas posteriores. En tanto las obras que realizan personajes como Hércules, Eneas, Rómulo, César y Augusto no son de cualquier tipo sino que tienen como fin el bien común, todas estas apoteosis, según Petersmann, pueden integrarse en la denominación de “apoteosis políticas” y encuentran su punto culminante y de

³⁷ Ludwig (1965).

³⁸ Petersmann (1976: 3-4).

³⁹ Petersmann (1976: 4), que cita a Ludwig (1965: 67) y a Segal (1969b: 269). Podría haber incluido entre estas apoteosis la de Acis, que parece cumplir la misma función.

⁴⁰ Glauco (Petersmann, 1976: 4) sería una excepción. En cuanto a Acis, la apoteosis se consigue a través del amor. Podría decirse que el permiso de los dioses se debe a la compasión (*quod fieri solum per fata licebat* –cf., Bömer, 1982, *ad loc.* y Hopkinson, 2000, *ad loc.*); pero Acis no ha sido maltratado por una divinidad, sino por Polifemo.

comparación en la figura de Augusto, con el anuncio de cuya apoteosis termina la obra.⁴¹ Dada esta especificación del motivo de la apoteosis a la luz del final, Petersmann centrará su tesis en las apoteosis “políticas”, analizando las apoteosis míticas en relación con Augusto y los temas augusteos, y la de Ovidio, en sus relaciones y diferencias con la temática augustea.⁴²

El motivo de la *virtus*, las hazañas que permiten que un héroe reciba la apoteosis, ha sido desde época griega un factor importante para la divinización. Los estoicos no habrían podido idealizar la figura de Hércules, el héroe griego por excelencia, si éste no hubiera adquirido antes, especialmente en Píndaro y Eurípides, el carácter de matador de monstruos y de benefactor de la humanidad. Es esa misma *virtus* la que, según el *Hércules en el Eta* de Séneca, lleva al héroe hacia los astros: *virtus in astra tendit* (*Herc. Oet.*, 1971).⁴³

El análisis que hace Cicerón de las apoteosis de Hércules, el héroe griego, y de Rómulo, el héroe romano por excelencia, pone el acento en la *virtus* por sobre otro aspecto que también adquiere importancia en los personajes que obtendrán la apoteosis: la ascendencia divina.⁴⁴ En las *Disputas Tusculanas* (1, 32), Cicerón se pregunta:

quae est melior igitur in hominum genere natura quam eorum, qui se natos ad homines iuvandos, tutandos, conservandos, arbitrantur? abiit ad deos Hercules: numquam abisset, nisi, cum inter homines esset, eam sibi viam munivisset. vetera iam ista et religione omnium consecrata

(“Por tanto, ¿qué naturaleza es mejor en el género de los hombres que la de aquéllos que se juzgan nacidos para ayudar a los hombres, protegerlos y conservarlos? Hércules llegó a los dioses; nunca hubiera llegado si, como estuviera entre los hombres, no hubiera abierto para sí ese camino. Estas cosas ya son antiguas y consagradas por la religión de todos”)

El filósofo concluye que los grandes hombres de la República romana se sacrificaron por la esperanza en la inmortalidad: *nemo umquam sine magna spe immortalitatis se pro patria offerret ad mortem*.⁴⁵

Ideas similares se observan en sus referencias a Rómulo. En la *República* (1, 25), dice Escipión a Tiberón a propósito de los eclipses: *‘usque ad illam quae Nonis Quinctilibus fuit regnante Romulo; quibus quidem Romulum tenebris etiamsi natura ad humanum exitum*

⁴¹ Petersmann (1976: 4-5).

⁴² Petersmann (1976: 5-7).

⁴³ Petersmann (1976: 7).

⁴⁴ Petersmann (1976: 9). Para un análisis del concepto ciceroniano de apoteosis en la tradición republicana y su relación con el uso que Cicerón hace de Enio, cf. Cole (2006) y la bibliografía allí citada.

⁴⁵ “Nadie jamás, sin una gran esperanza en la inmortalidad, se ofrecería a la muerte por su patria.”

*abripuit, virtus tamen in caelum dicitur sustulisse.*⁴⁶ En otro pasaje de la *República* (1, 64), se citan unos versos de Enio:

sicut ait Ennius, post optimi regis obitum;

... simul inter
sese sic memorant: 'o Romule Romule die,
qualem te patriae custodem di genuerunt!
o pater, o genitor, o sanguen dis oriundum!'

(“Como dice Enio, después de la muerte de un rey óptimo

al mismo tiempo entre ellos
lo evocan así: ‘oh Rómulo, Rómulo divino,
¡qué gran custodio de la patria los dioses te hicieron!
¡Oh padre, oh genitor, oh sangre oriunda de dioses!’”)

Y hay también dos pasajes del libro 2 en que se habla de la *virtus* de Rómulo, sin la cual no hubiera sido posible que se creyera en su apoteosis cuando desapareció durante un eclipse de sol: *quam opinionem nemo umquam mortalis adsequi potuit sine eximia virtutis gloria* (2, 17). Por la virtud de Rómulo, dice el texto, se dio crédito a las palabras de Julio Próculo, que podrían haberse puesto en duda en un período, como aquél, ya avanzado de la humanidad y pese a la rusticidad de este hombre: *sed profecto tanta fuit in eo vis ingenii atque virtutis, ut id de Romulo Proculo Iulio homini agresti crederetur* (2, 20).

La mención de Rómulo en la *República*, a diferencia de la alusión a Hércules en las *Tusculanas*, es una especificación mayor del sentido de la *virtus*, en la medida en que no sólo se pone el acento en las obras realizadas en beneficio de la humanidad de manera general, sino que se pone de relieve además el sentido político de la *virtus*. En efecto, es para el gobernante y no para cualquier tipo de benefactor que está reservada la mayor elevación. Cicerón explicita estas ideas en un famoso pasaje del libro 1 de la *República* y, finalmente, en el *Somnium Scipionis*.

⁴⁶ “Hasta aquel día que fue en las Nonas de julio, mientras reinaba Rómulo; tinieblas en las que ciertamente, aunque la naturaleza arrebató bruscamente a Rómulo hacia su final humano, se dice que la virtud lo elevó al cielo.”

neque enim est ulla res in qua propius ad deorum numen virtus accedat humana, quam civitatis aut condere novas aut conservare iam conditas.

(1, 12)

(“y no hay, pues, nada en lo cual la virtud humana se acerque más a la majestad de los dioses que fundar nuevas ciudades o conservar las ya fundadas.”)

'Sed quo sis, Africane, alacrior ad tutandam rem publicam, sic habeto, omnibus, qui patriam conservaverint, adiuverint, auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aevo sempiterno fruuntur; nihil est enim illi principi deo, qui omnem mundum regit, quod quidem in terris fiat, acceptius quam concilia coetusque hominum iure sociati, quae 'civitates' appellantur; harum rectores et conservatores hinc profecti huc revertuntur.'

(6, 13)

(“Pero para que tú, Africano, estés más dispuesto a la defensa de la república, ten en cuenta esto: que para todos los que hayan conservado la patria, la hayan asistido y aumentado, existe en el cielo un lugar definido donde los bienaventurados gozan de un tiempo eterno. Pues nada que se haga ciertamente en la tierra hay más grato para aquel dios sumo que gobierna el mundo entero que el conjunto y la reunión de hombres asociados por el derecho, que se llaman ciudades; los que las gobiernan y conservan, habiendo partido de aquí (i.e., del cielo) regresan aquí.”)

Es cierto, como dice Petersmann, que en Virgilio se observa una integración del motivo de la *virtus* con la ascendencia divina. Además de los pasajes de *Eneida* que cita Petersmann (1, 259-60 –*sublimemque feres ad sidera caeli/ magnanimum Aenean*; 6, 125 ss.; 12, 793 ss),⁴⁷ podrían agregarse los versos en que Apolo aclama a Ascanio luego de que éste mate al jactancioso Rémulo (9, 641-44):

'macte nova virtute, puer, sic itur ad astra,
dis genite et geniture deos. iure omnia bella
gente sub Assaraci fato uentura resident,
nec te Troia capit.'

(“honrado seas, muchacho, por tu joven valor; así se llega a los astros, engendrado por los dioses y que has de engendrar dioses. Todas las guerras que han de venir por el hado cesarán por derecho bajo la estirpe de Asáraco. Troya no te contiene”)

En rigor, la autora cita a Virgilio como un ejemplo intermedio entre Cicerón, que pone el acento en la *virtus*, y Ovidio, quien, según su opinión, sería un exponente de la tendencia a hacer de la

⁴⁷ Petersmann (1976: 9). Subrayados nuestros. En la primera cita, extractada del diálogo entre Júpiter y Venus, se alude a la *virtus* con la expresión *magnanimum Aenean* y a la ascendencia divina con el verbo *feres*, que indica el interés que, por el hecho de ser su madre, pone Venus en la apoteosis de Eneas.

ascendencia divina el criterio decisivo, lo que influiría negativamente en la representación de las apoteosis “políticas”.⁴⁸

Al margen de la integración de ambos motivos, en Virgilio –y también en Horacio– se observan dos aspectos nuevos vinculados con la *virtus* política: 1) el lugar que ocupa la deificación en vida de Augusto en la representación literaria y 2) su función pacificadora que ha sido analizada en los términos de expiación de una falta primigenia: el asesinato de Remo, para Horacio, y el perjurio de Laomedonte, para Virgilio.⁴⁹

El primer aspecto, como es harto sabido, es una constante de las obras de los dos autores. Más allá de la tendencia a la alusión en los primeros textos de Virgilio,⁵⁰ puede reconocerse a Augusto en el *iuvenis* de su primera égloga, si bien antes que esa palabra es precisamente *deus* (*Ecl.*, 1, 6) la que se destaca. En el primer libro de las *Geórgicas*, la larga invocación a los dioses de la agricultura (6 ss.) también termina en Augusto (25 ss.), cuya apoteosis se asegura, aunque se duda qué tipo de dios será. La descripción del templo que el poeta promete erigir en su honor en el tercer libro de las *Geórgicas*, alude al propósito de crear un poema cuyo centro sea el propio Augusto y culmina (28 ss.), correspondientemente, con la referencia a los triunfos militares que constituyen el motivo por el que Augusto es considerado un dios. Esta imagen se halla representada ejemplarmente en el epílogo de esa obra (*Georg.*, 4, 559-562):

Haec super arborum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello victorque volentis
per populos dat iura viamque adfectat Olympo.

(“Cantaba estas cosas sobre el cuidado de los campos, del ganado y de los árboles, mientras el gran César lanza los rayos de la guerra junto al profundo Éufrates y, victorioso, da leyes para pueblos que las quieren y emprende el camino hacia el Olimpo”)

Es a través de las hazañas guerreras, *i.e.*, de la *virtus*, según se advierte en estos versos, que el *princeps* emprende su camino hacia el cielo, imagen que aparecerá reelaborada en significativos contextos de la *Eneida* en que Augusto se encuentra asociado o no a su padre adoptivo César:

⁴⁸ Petersmann (1976: 11): “Der nachdrückliche Hinweis auf die Gottesabstammung der Ino und Melicertes und die Einführung dieses Motivs als alleiniges Apotheosierungskriterium soll zweifellos wegen der Parallelität der Gottesabkunft und der Vermittlung und Initiative der Stammgottheit auf die Auffassung der “politischen” Apotheosen einwirken, und zwar dahingehend, dass die Gottesabkunft des Hercules, Aeneas, Romulus, Caesar und Augustus nicht als indirekt durch die Verdienste wirkendes, sondern als direktes und unmittelbar ausschlaggebendes Apotheosierungskriterium erscheint.”

⁴⁹ Un excelente análisis del tema en Buisel de Sequeiros (1998: 19-48), que ofrece además un amplio tratamiento crítico de la bibliografía de Horacio.

⁵⁰ A propósito de la *Égloga* 5, que representa la apoteosis de Dafnis, hemos tratado el tema de la alusión, *i.e.*, de la preferencia de Virgilio por la imagen sobre la referencia histórica, en Martínez Astorino (2005-6: 89-100, esp. 97-99).

Aen., 1, 286 ss. (*hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum/ accipies secura; vocabitur hic quoque votis* –289-90); *Aen.*, 6, 792 ss. (*divi genus* –792); *Aen.*, 8, 678 ss.

Sería repetitivo señalar este aspecto en Horacio, dado que, más allá de las corrientes críticas, se ha distinguido la existencia en su obra de una lírica civil en elogio de Augusto y ese elogio estaba vinculado con la idea de apoteosis.⁵¹ Creemos que es más interesante citar una serie de poemas del autor cuya representación puede ser incluida en el punto 2. En los epodos 7 y 16 Horacio deja entrever que la causa de las guerras civiles es una falta primigenia: *scelus... fraternae necis* (18) e *immerentis... Remi/ sacer nepotibus cruor* (19-20), en el *Epodo* 7, y *devoti sanguinis aetas* (9), en el *Epodo* 16. La *Oda* 1, 2 de Horacio ha sido interpretada, en relación con estos poemas anteriores, en los términos de una expiación: el poeta pide que Mercurio tome la figura de un joven para vengar a César. El joven, identificado con Octavio, aparece como un dios transfigurado al que se ruega que permanezca largo tiempo en Roma antes de volver al cielo (1, 2. 45 ss.). En los versos 13 y ss. parece haber una alusión al lamento de Ilia por la muerte de su hijo Remo a manos de Rómulo y el verso 23 añade la expresión *vitio parentum*; ambas referencias entroncan la oda con los poemas anteriores y permiten concluir que el crimen de César puede entenderse como una consecuencia de esa falta primigenia, por lo que la misión del expiador es la expiación de esa falta. El poema 4, 15, la última oda de Horacio, representa, en esta serie de poemas, la expiación cumplida.⁵² En las *Geórgicas* (1, 498-502) Virgilio se refiere al mismo tema, pero esta vez la falta se encuentra en los perjuros de Laomedonte cuando la fundación de Troya, en particular su traición a Apolo y Poseidón:⁵³

di patrii Indigetes et Romule Vestaque mater,
quae Tuscum Tiberim et Romana Palatia seruas,
hunc saltem euerso iuvenem succurrere saeclo
ne prohibete. satis iam pridem sanguine nostro
Laomedonteaе luimus periuria Troiae.

(“dioses patrios, Indígetes, y tú, Rómulo, y tú, madre Vesta,
que proteges al Tíber etrusco y al Palatino romano,
no impedáis al menos que este joven socorra a esta generación destruida
Bastante hemos purgado ya antes con nuestra sangre
los perjuros de la Troya de Laomedonte”)

Por consiguiente, la idea de la *virtus* política en estos dos autores ha sido asociada a las ideas de expiación y de salvación. El gobernante no se convierte en dios por su mérito, como

⁵¹ Una lista de las odas cuyo tema es Augusto o que aluden a él, incluye las siguientes: 1, 2; 1, 12; 1, 31; 1, 35; 1, 37; 2, 9; 3, 3; 3, 5; 3, 14; 3, 24; 3, 25; 4, 2; 4, 5; 4, 14; 4, 15. Algunas de ellas (1, 2; 3, 3; 3, 5) se refieren directamente a la deificación del *princeps*. Entre los *Epodos*, el 1, el 7, el 9 y el 16 aluden a Augusto en el contexto de la guerra civil. En cuanto al *Carmen Saeculare*, como se sabe fue escrito a pedido de éste.

⁵² Buisel de Sequeiros (1998: 23-36; 42-48).

⁵³ Buisel de Sequeiros (1998: 35); Huxley (1965: 131, *ad* ‘periuria’).

sugería Cicerón y alguna parte de la poesía de Horacio y Virgilio, sino que llega como un dios para ejercer una obra pacificadora y expiatoria. Desde luego, también el cielo es su recompensa.⁵⁴

Como hemos visto, en tiempos de Ovidio la idea de la *virtus* política estaba completamente establecida como condición para la referencia a la apoteosis romana. Horacio y Virgilio habían elaborado complejas creaciones literarias y habían incluido en sus textos representaciones contemporáneas de lo que Cicerón había pensado conceptualmente o a través de ejemplos de la historia o la mito-historia romana y además habían agregado, a través de la poetización de realidades contemporáneas, algunos matices nuevos a estas ideas previas convirtiéndolas en imágenes más eficaces. De ahí que en las apoteosis “políticas” ovidianas, a diferencia de las apoteosis sin interés romano, no falten las correspondientes referencias a la *virtus* de los personajes que obtendrán la apoteosis. Así la apoteosis de Hércules se debe a *ipsius ... immanibus actis* (9, 247), la *Aeneia virtus* (14, 581) es causa de que Eneas *tempestivus (sit) caelo* en el libro 14 (v.582) y Rómulo sólo alcanza la dignidad de dios cuando *fundamine magno/ res Romana valet* (14, 808-9), siendo incluso mayor la nómina de los hechos virtuosos en el caso de Julio César y Augusto (15, 746 ss.; 15, 819 ss.). Nada de esto, por cierto, podía faltar. Lo que falta en Ovidio, tratándose además de una obra de largo aliento, es un extenso desarrollo de los hechos por los cuales estos personajes merecen la apoteosis.

Uno de los objetivos de nuestro trabajo será demostrar que Ovidio no intenta, mediante la reducción de la referencia a la *virtus* en sentido heroico o político, desbaratar el sentido romano de la obra, como opina, por ejemplo, Garth Tissol,⁵⁵ sino más bien resignificar el concepto de *virtus* a la luz del final de la obra. Para este fin el motivo de la *virtus*, pese a la opinión de Petersmann,⁵⁶ debe tener importancia a lo largo de la obra y contar como criterio de análisis.

En la *Oda* 4, 8 Horacio escribió:

Ereptum Stygiis fluctibus Aeacum
virtus et favor et lingua potentium
vatum diuitibus consecrat insulis.
Dignum laude virum Musa vetat mori,
caelo Musa beat.

(“A Éaco, arrebatado de las olas estigias
la virtud y el favor y la lengua de los poetas

⁵⁴ Para la apoteosis del soberano, cf. principalmente Scott (1930), Weinstock (1971), Petersmann (1976: 17-23), Alföldi (1978), Galinsky (1996: 288-329) y Zanker (2000).

⁵⁵ Tissol (2002).

⁵⁶ Petersmann (1976: 11).

poderosos lo consagra en las islas afortunadas.
La Musa impide que muera el varón digno de alabanza,
La Musa lo hace feliz en el cielo”)

En este poema de Horacio, que representa otro aspecto del tema de la celebración de hechos heroicos, se afirma que es la palabra del poeta lo que inmortaliza a las grandes figuras. Sin esa exaltación, los hechos existirían pero tendrían menos notoriedad y su celebración sería más vulgar. Las imágenes que emplea Horacio son matizadas, ya que en una parte de los versos citados iguala a la poesía con la virtud del héroe y el favor de los dioses. Por lo demás, sólo habla de su condición de poeta refiriéndose a la Musa. Ovidio, en cierto modo, continúa esta imagen pero invirtiéndola. Para Ovidio, la escueta o convencional alusión, en contextos de apoteosis, a la *virtus* de los héroes con significación romana (Hércules, Eneas y Rómulo) y de los personajes de la historia reciente y contemporánea (César y Augusto) operan como prefiguraciones del final, en el que la *virtus* aparece en forma desarrollada -ya que la causa de la apoteosis final es la propia obra de Ovidio (*iamque opus exegi* -15, 871)- como una *virtus* de carácter poético. El poeta es aún más claramente condición de posibilidad de la representación de las elevaciones y, a su vez, esas elevaciones conducen al propio poeta. Se necesitan, entonces, que esas elevaciones, más allá del grado de afirmación, sean genuinas, para que también lo sea la elevación final, un punto que trataremos a lo largo de las apoteosis y, en especial, en la apoteosis final.

Esta resignificación del motivo de la *virtus* en las *Metamorfosis* de Ovidio podría explicarse como la actitud de un poeta consciente del papel que su mismo rol de poeta juega en su representación literaria, lo que Rosati ha llamado “autoconciencia poética”.⁵⁷ En términos histórico-político-literarios, puede explicarse como la consecuencia de un cambio en la realidad: la época de Ovidio es totalmente diferente de la de los autores del período de las guerras civiles, o ligados, como Horacio y Virgilio, con los valores cesáreo-augusteos, o inmersos, como Cicerón, en los problemas de la república agonizante.⁵⁸ Sea como fuere, nos interesará examinar, más que las causas, el producto literario de esa resignificación: de qué manera el poeta sostiene la representación de la *virtus* de personajes con significación romana en una trama que puede definirse como la “mitologización” de una historia universal que termina en Roma y en el *poeta Romanus*.

⁵⁷ Rosati (1979).

⁵⁸ Cf. Galinsky (1975: 251 ss.); (1996a: 261 ss.).

Parte 1:
La apoteosis en la estructura de la *Metamorfosis*

1. CREACIÓN DEL HOMBRE Y APOTEOSIS

La creación del hombre aparece hacia el final de un relato que, con tono filosófico y lenguaje lucreciano, cuenta los orígenes del cosmos. Los estudiosos del siglo pasado han intentado precisar qué fuentes utilizó Ovidio al componerlo. Éstas pudieron haber sido de tres tipos: (a) estoicas (en especial Posidonio); (b) *no* estoicas (particularmente Platón); (c) eclécticas.¹ Más recientemente la crítica ha desplazado su interés: ha advertido la importancia de los modelos poéticos, poniendo el acento en la influencia del canto de Orfeo de la *Argonáutica*, el canto de Sileno de la *Égloga* 6, el escudo homérico de Aquiles y la *Teogonía* y los *Trabajos y días* de Hesíodo.² Los estudios de Stephen Wheeler en *Narrative dynamics* implican un nuevo desplazamiento, esta vez desde los modelos poéticos externos a la composición de la obra, y han servido para descifrar el procedimiento narrativo que Ovidio eligió para este pasaje y para las historias de los inicios en general, que, según el autor, es la repetición con variaciones.³ En otros estudios recientes como el de Tarrant se destaca el sentido literario de la cosmogonía: la permanencia a lo largo de la obra del caos, uno de los elementos de la cosmogonía, en la naturaleza y en la moral de los seres humanos.⁴

En este capítulo estudiaremos la secuencia final de la cosmogonía, *i.e.* la creación del hombre, considerando en particular la relación del pasaje con otras partes de la obra. Aunque muy variadas en sus puntos de vista y diferentes entre sí, las ideas que Schmidt, Wheeler o Tarrant⁵ tienen sobre la cosmogonía han contribuido a recordar que ésta no puede definirse ni como una mera introducción de tono superficialmente elevado o filosófico⁶ o sólo retomada semánticamente en el discurso de Pitágoras⁷, ni, al parecer, en términos de filiación literaria. Poniendo el acento en los distintos tipos de hombre (Schmidt), en las dinámicas narrativas de repetición, continuidad y cierre (Wheeler) o en la pervivencia del motivo del caos (Tarrant), estos estudiosos intentan desentrañar, a nuestro juicio con más éxito que otros, el sentido que ejerce el episodio inaugural en el resto de la obra. Éste es un punto fundamental porque, a lo

¹ La clasificación pertenece a Wheeler (2000, 12 n.25), que incluye en (a) a Robbins (1913: 401-14), DeLacy (1947: 156), Wilkinson (1955: 213-14), Alfonsi (1958: 265-72), Due (1974: 97); Schmidt (1991: 29 n.31); Spahlinger (1996: 228-29); en (b) a Spoerri (1959: 116); Lämmli (1962: 1. 133-24); Robinson (1968: 256-60); y en (c) a DeLacy (1947: 156); Solmsen (1950: 235); McKim (1985: 97-98); Knox (1986: 12); Myers (1994: 6). Para un completo *status quaestionis*, ver Spahlinger (1996: 213-29).

² Knox 1986 (10-12), en Apolonio y Virgilio; Helzle (1993), en Virgilio; Wheeler (1995), en Homero; Martínez Astorino (2003), en Hesíodo.

³ Wheeler (2000: 12-23).

⁴ Tarrant (2002: 349-54). Perspectivas similares en Holzberg (2002: 120).

⁵ Schmidt (1991: 25-36); Wheeler (2000: 12-23); Tarrant (2002: 349-54).

⁶ Due (1974: 97-98).

⁷ Alfonsi (1958).

largo de la obra, el lector difícilmente recuerde *todas* las alusiones filosóficas y literarias del relato o sus reelaboraciones más o menos voluntarias de textos poéticos en sentido (o no) programático (relaciones, al fin de cuentas, *intertextuales*), pero es probable que encuentre, en una lectura más detenida, evocaciones y relaciones *intratextuales*. Con perspectivas diferentes que la de estos críticos, nuestro objeto será detenernos (a) en el análisis de la creación del hombre narrada a partir del verso 76 de libro 1, y luego en el vínculo que puede hallarse (b) entre la creación y las otras antropogonías del libro 1 y (c) entre la creación y el motivo de la apoteosis.

a. Creación del hombre

La creación del hombre comienza en el verso 76, pero es en rigor el desenlace de un contexto más amplio de creaciones, en el que se describe a los seres vivientes de las distintas partes de la tierra (*regiones*) para llegar finalmente al *sanctius... animal* (76). En su descripción Ovidio recurre a un tópico desarrollado antes en la filosofía, la idea de que cada elemento de la naturaleza tiene su propio habitante (*Met.* 1, 72-75):

neu regio foret ulla suis animalibus orba,
astra tenent caeleste solum formaeque deorum,
cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,
terra feras cepit, volucres agitabilis aer.

(“y para que ninguna región se encontrara privada de sus seres vivientes, ocupan el suelo celeste los astros y las figuras de los dioses, las aguas terminaron siendo habitadas por brillantes peces, la tierra recibió a las fieras, a las aves el aire movable”)

La idea ya aparece en el *De natura deorum* de Cicerón (2, 42)⁸ y en el *Timeo* (39e). Cicerón se la atribuye a Aristóteles, por lo que se ha pensado que tal vez se encontraba en su obra perdida *De philosophia*. Dado que Cicerón expone esta idea en un libro consagrado a los estoicos, se ha supuesto también que ha llegado a Ovidio de una fuente estoica que desconocemos,⁹ si bien para otros no es necesario salir del ámbito de influencia del *Timeo*.¹⁰ Stephen Wheeler niega la seriedad de la teleología de este pasaje:

⁸ *Cum igitur aliorum animantium ortus in terra sit aliorum in aqua in aere aliorum, absurdum esse Aristoteli videtur in ea parte quae sit ad gignenda animantia aptissima animal gigni nullum putare* (“Por lo tanto, puesto que el origen de unos seres animados se halla en la tierra, el de otros en el agua y en el aire el de otros, le parece absurdo a Aristóteles pensar que no nace ningún ser animado en esa parte que es la más apta para la generación de los seres vivientes”).

⁹ Robbins (1913: 412).

¹⁰ Robinson (1968: 259).

The universe is not ordered for the living, but rather the living are created because of *horror vacui*. Stars, gods, fish, beasts, and birds appear instantaneously to fill the four empty regions (1, 73-75). Ovid is clearly less interested in how life arose than he is in adding elements to a picture.¹¹

Es acertada la referencia al carácter pictórico del pasaje, que, por lo demás, podemos encontrar también en otras partes de la obra;¹² pero si leemos más adelante (*sanctius his animal.../ deerat adhuc* –1, 76-77) veremos que la subordinada final negativa puede entenderse más bien como una variación de la idea general de carencia marcada por el verbo *deerat*. No hay insistencia en el *horror vacui*, sino predominio de un tipo discursivo y de una influencia textual. En efecto, ésta es también la manera como Platón, en el contexto cosmogónico del *Timeo*, caracteriza la creación: τὸ δὲ μήπω τὰ πάντα ζῷα ἐντὸς αὐτοῦ γεγεννημένα περιειληφέναι.¹³

El *sanctius ... animal* llega al final de ese proceso. Ovidio dice que faltaba un ser viviente *sanctius his* (76), “más sagrado o noble que éstos”; normalmente se entendió que identificaba a *his* con *aliis animalibus terrestribus*, de acuerdo con lo cual, más allá de la posición que se tome en cuanto al propósito del pasaje, el relato no sobrepasaría la convención. Pero críticos atentos han advertido que *his* incluye asimismo a *astra* y a *formae... deorum* (73).¹⁴ Sin duda, es la sutileza del estilo ovidiano lo que ha llevado a esta lectura, que algunos comentaristas desestiman¹⁵ y que revisaremos enseguida. Veamos antes un detalle preliminar, referido al sentido de *formae ... deorum*. Se ha interpretado *formae ... deorum* como una explicación de *astra* (dado que en la antigüedad se identificaba a las estrellas con dioses) o como una expresión autónoma.¹⁶ Lee postula una solución intermedia atendible al decir que *astra* “probably refers to the fixed stars and ‘formae deorum’ to the planets”.¹⁷ Más recientemente, Spahlinger propuso retomar una de las ideas de Lämmli sobre el punto.¹⁸ Según estas perspectivas, Ovidio evoca una

¹¹ Wheeler (2000: 21).

¹² Solodow (1988: 36): “The stories strive towards a kind of pictorial realization, which is usually found in metamorphosis... The poem, we may say, moves from a narrative towards image, from story towards icon. Ovid delights in exploring the relationships between the two.”

¹³ *Timaios* 39e: “Pero (el universo) aún no contenía todos los seres vivientes generados dentro de sí”. Subrayados nuestros.

¹⁴ El primero es Due (1974: 99).

¹⁵ Lee (1953: 80, *ad loc.*): “Of course excludes *astra* and *formae deorum*”. Bömer (1969: 40-41, *ad loc.*): “Ovid hätte an eine viergeteilte Gesamtgruppe der *animalia* gedacht, dann müsste I, 76 *sanctius his animal* bedeuten: ‘der Mensch, der als 5. Teil hinzukommt, ist erhabener’ als diese viergeteilte Gruppe, d.h. dann: erhabener auch als die Götter. Diese Deutung ist nicht möglich, mit anderen Worten: Es gibt kein festes System.”

¹⁶ Cf. Bömer (1969: 40, *ad loc.*). La primera interpretación, a nuestro juicio, resulta de considerar los dos términos como una hendíadis.

¹⁷ Lee (1953: 79, *ad loc.*).

¹⁸ Spahlinger (1996: 235ss.). Lämmli (1962: II. 22 Anm. 64).

distinción de Platón, para quien hay dioses que περιπολοῦσιν φανερωῶς¹⁹ y dioses que φαίνονται καθ' ὅσον ἄν ἐθέλωσιν.²⁰ Un pasaje de Cicerón perteneciente a *De natura deorum* (2, 6) ayuda a iluminar el sentido de aparición con el que está relacionada la expresión *formae deorum*. Dice Cicerón: *Saepe visae formae deorum quemvis aut non hebetem aut impium deos praesentes esse confiteri coegerunt*.²¹ Podría aceptarse entonces que *astra* son las estrellas y *formae... deorum*, los dioses del mito que se aparecen a los mortales, algo válido (y en absoluto extraño, por cierto) si consideramos la trama de la obra. La filiación platónica de la evocación, un elemento que se encuentra también en otras partes de la cosmogonía, como ya hemos observado, resta importancia a las objeciones que hace Bömer a esta interpretación.²²

Sin embargo, al margen de las explicaciones precedentes, esta nueva lectura del pasaje, la que postula que el término de comparación incluye a *astra* y a *formae... deorum*, plantea algunos interrogantes. Ante todo, es necesario decir que el sentido del pasaje difícilmente se agote en la mera irreverencia, sino que sus fines parecen haber sido más complejos. Los términos con que Due se refiere a ellos son, si bien interesantes, tal vez demasiado drásticos:

One might say that in reality Hellenistic philosophy has but one god: the human soul... Of course it is nonsense that man should be more sacred than the gods, but on second thoughts readers may have realized that this nonsense is exactly what the philosophers tell them with pomp and splendour.²³

Una afirmación como ésta no implica, a nuestro juicio, una general negación del sentido de los dioses en la obra. Aunque pueda dotar a su texto de un cierto tono filosófico, Ovidio no pretende ser un filósofo al modo helenístico; introduce una hipérbole para resaltar el valor del hombre creado, no para negar la importancia de los dioses. La hipérbole, no obstante, se encuentra atenuada, porque, en el curso de la lectura, el lector suele olvidar la magnitud del término de comparación. Lo desarrollado es la creación del hombre y es sobre ella (no sobre la polémica acerca de la divinidad del alma como reemplazo de la creencia en los dioses) sobre lo cual el relato pone el acento. Los dioses aparecen como una mínima referencia pero, de todas maneras, no por eso como una referencia más, en tanto la elevación del hombre se construye para el lector atento (sólo para él) a partir del supuesto de que los dioses están en un plano elevado.²⁴

¹⁹ *Timaios* 41a: “circulan de modo visible”. El verbo *peripoléo* significa “realizar una evolución” y se aplica a los astros.

²⁰ *Timaios* 41a: “aparecen cuando quieren”.

²¹ “A menudo las figuras de los dioses aparecidas han obligado a confesar a cualquiera no poco inteligente ni impío que los dioses estaban presentes.” Subrayados nuestros.

²² Cf. Bömer (1969: 40, *ad loc.*).

²³ Due (1974: 99).

²⁴ Cf. Anderson (1996: 160, *ad vv.* 76 ss.): “Whereas Ovid had casually introduced the gods as mere living beings, without defined qualities, he brings human beings on stage as superior entities, more holy and rational than other

La elevación del hombre tiene bastante que ver con los dioses en un sentido más importante. Ovidio emplea el término *sanctus* en las *Metamorfosis*, y aun en otros poemas, principalmente para referirse al ámbito de lo divino.²⁵ Por su parte, los filósofos, poniendo el acento en la perfección ética del hombre, habían insistido ya en la comparación de éste con los dioses. Así Cicerón, contestándoles a Arístipo y los Cirenaicos, dice:

Hi non viderunt ... hominem ad duas res, ut ait Aristoteles, ad intelligendum et ad agendum, esse natum, quasi mortalem deum, contraque ut tardam aliquam et languidam pecudem ad pastum et ad procreandi voluptatem hoc divinum animal ortum esse voluerunt, quo nihil mihi videtur absurdus.²⁶

(“Éstos no vieron que... el hombre, como dice Aristóteles, ha nacido como un dios mortal para dos cosas, para conocer y para hacer, y, al contrario, quisieron que, como una ruda y lánguida bestia, ese ser viviente divino haya surgido para las pasturas y para el placer de procrear. Nada me parece más absurdo que esto”)

Parece probable entonces que algo de este lenguaje, si bien no con una intención declarada o académicamente filosófica, haya impregnado el pasaje y, en ese sentido, es lícito comparar la representación de Ovidio y la de los filósofos en términos puramente literarios.

Pero, además del sentido del término *sanctus* en la obra y de su correlato filosófico, hay un elemento de la trama que vuelve significativa esta primera definición poética del hombre. Se trata de la apoteosis. En una obra en que, como vimos, el acento inicial está puesto más en la aparición del hombre²⁷ que en la de los dioses (reducida a una mínima referencia: *formae deorum*) y en la que el hombre es definido de una manera elevada y próxima a éstos (*sanctius*), el motivo de la apoteosis parece estar más vinculado formalmente con el hombre creado que con el criterio de procedencia divina, según se ha afirmado.²⁸ Más adelante volveremos sobre este punto. Lo importante por el momento es consignar que la palabra *sanctius*, en virtud de este vínculo y más allá de su valor relativo por efecto de la comparación, adquiere un valor absoluto e independiente, al modo de los comparativos sin término de comparación que sirven para denotar intensidad,²⁹ y puede entenderse como una representación literaria de la idea ciceroniana de *divinum animal*, aunque con matices formalmente más complejos. Lo que representa el relato inicial de la creación, leído desde la perspectiva de la apoteosis, es al *sanctius animal* como fin

beings, and destined to rule them.”

²⁵ cf. Bömer (1969: 42, *ad loc.*). Los pasajes citados son 1, 372; 3, 733; 6, 164.

²⁶ Cicerón, *De finibus* 2, 40. Subrayados nuestros. Para más referencias filosóficas, cf. Bömer (1969: 42, *ad loc.*).

²⁷ cf. Schmidt (1991: 12) para estudiar la importancia del hombre en la obra: “Das Thema der ovidischen *Metamorphosen* ist der Mensch (...). Für den derart appellierend gemeinten Satz als die Summe eines neuen Verständnisses der *Metamorphosen* kann man sich auch auf Ovid selbst berufen: in *Tristien* 1, 7, 13 nennt er sein Epos *carmina mutatas hominum dicentia formas* (la palabra ha sido resaltada por el autor).”

²⁸ cf. Petersmann (1976: 11).

²⁹ cf. François (1976: 52 s.); Ernout y Thomas (1964: 167).

(*télos*) del hombre.³⁰ *Mentis... capacius altae* (76), *ab alto/ aethere* (80-81) y los versos 85 y 86 (*os homini sublimē dedit caelumque videre/ iussit et erectos ad sidera tollere vultus*) son imágenes que despliegan esa idea de elevación, basada en la relación del hombre con los dioses.

Todo lo dicho presupone admitir que el comienzo del verso 78 (*natus homo est*) es una respuesta a *sanctius his animal.../ deerat adhuc* (76-77). No es seguro sospechar en este verso “a flippant nuance” y postular que la yuxtaposición entre ambas ideas tiene el fin de debilitar el sentido consecutivo, dejando el interrogante sobre si el hombre ha cumplido o no esa expectativa.³¹ Como lo prueban, entre otros textos, las epístolas de Séneca,³² la yuxtaposición es un recurso frecuente en el lenguaje filosófico y, aun cuando implica no optar formalmente por una relación lógica, eso no impide que tal relación pueda ser interpretada por el contexto. No hay una base firme en el contexto inmediato para sostener la anulación del carácter consecutivo; los versos 81-88 despliegan, más bien, la idea de que la aparición del hombre, nombrado a partir de ahí dos veces (*homini* –85-, *hominum* –88), es la respuesta al *sanctius animal* que faltaba.³³ El mito de las edades no podría ser tampoco una prueba, dado que desarrolla la decadencia del hombre creado: no es la descripción amplificada de una fallida condición inicial, porque en ese caso la edad de oro constituiría una notoria e inexplicable excepción.

El ser creado en respuesta a la falta de un *sanctius animal* es el hombre. Lo llamativo es que Ovidio ofrece dos versiones de esta creación. Por lo general, se ha considerado a la primera, llevada a cabo por *ille opifex rerum* (79), de carácter filosófico, y a la segunda, en la que el creador es *satus Iapeto* (82), de carácter mítico. El carácter mítico de la segunda versión se mantiene aunque la referencia a Prometeo haya aparecido inicialmente en los escritos filosóficos de Heráclides del Ponto:³⁴ con toda seguridad, Ovidio la ha encontrado primero en los autores helenísticos (especialmente Filemón, Menandro y Calímaco) y, más cerca aún, en Horacio y Propercio.³⁵ Además, la aparición de un personaje mítico en una obra que representará mitos es

³⁰ Martínez Astorino (2008: 381).

³¹ cf. Anderson (1996: 160, *ad loc.*) y McKim (1985: 101).

³² cf. Coleman (1974: 286): “As we have seen, he [i.e. Seneca] can elaborate a period as skillfully as Cicero or Livy, but his own individuality is marked by a turning away from the Isocratean tradition of rhythmically structured prose towards a more lapidary –perhaps more truly Latin— style based on parataxis and the juxtaposition of pointed phrases.”

³³ McKim (1985: 102) dice que “Prometheus must *command* him –man- (*iussit* 86) to look toward heaven rather than earthward like other animals. The quasi-divine man of the philosophers’ God would need no such command (*cursivas del autor*)”, pero la aparición del verbo obedece a razones formales sobre las que volveremos: continuar el tono de la cosmogonía, en la que el verbo aparece tres veces (37, 43, 55).

³⁴ cf. Wheeler (2000: 22 n.51), que cita de este autor el fr. 66 (Wehrli).

³⁵ Calímaco, *fr.*, 493 Pfeiffer; Menandro, *fr.*, 718, 5-6 Körte; Filemón, *Frag. Com. Graec.*, 4, 231 Meineke; Horacio, *Carmina* 1, 16, 13-16; Propercio, *Elegiae* 3, 5, 7-10. Cf. también, aun cuando sea posterior a Ovidio, el relato de Pausanias (10, 4, 4), quien anota el hecho de que cerca de Panoepo, en Fócida, había dos grandes piedras con color de arcilla y olor a carne humana, que se creían restos de la arcilla con que Prometeo creó al primer hombre.

más decisiva para la lectura que cualquier intertexto. Pero el punto, en todo caso, ha sido explicar por qué se presentan dos versiones y cómo deben interpretarse.

La tendencia a la explicación doble de un mismo fenómeno ha sido vista como un elemento de la literatura didáctica y etiológica y puede apreciarse en el desarrollo de la cosmogonía, que ofrece descripciones dobles de las cuatro regiones o elementos del cosmos.³⁶ Esta explicación es válida sólo en términos formales. Ernst Schmidt opina que las dos versiones de la creación del hombre ofrecen una verdad completa sobre el motivo y que no es posible elegir entre ellas porque la elección implicaría un estrechamiento de la verdad.³⁷ Aunque sugestiva, la idea no atenúa la complejidad del relato, que requiere otro acercamiento. La primera versión es apropiada en la medida en que continúa la forma filosófica de la cosmogonía; no sería esperable formalmente otro tipo de representación.³⁸ A partir de allí el tono de la obra se vuelca al mito. Para evitar un corte abrupto, Ovidio ha agregado una versión alternativa de orden mítico que le permite unir la cosmogonía con lo que sigue en la composición de la obra. Ésta es otra forma de explicar la dualidad de versiones, en términos compositivos. Como han advertido algunos críticos, a partir del verso 82 Ovidio parece aludir más a la segunda versión que a la primera o incluso sólo desarrollar la segunda (*quam* –82- remite a *tellus* -80);³⁹ no obstante, el tono filosófico de la primera versión se retoma en muchas expresiones de la segunda, por lo que aquélla no queda anulada. No se trata de una verdad completa, como dice Schmidt, en términos de imposibilidad de decidir (*Entscheidung*) entre ambas versiones: aun la decisión supone la pervivencia de los contenidos antes representados. Hay además otras razones: esta descripción doble y por eso compleja de la creación del hombre se revela, en el plano de la trama y la composición de la obra, como una forma de poner más énfasis en la importancia del motivo.

El acto creador del demiurgo a partir de una semilla divina puede evocar, como se ha dicho, la doctrina estoica del *σπερματικὸς λόγος*.⁴⁰ Aunque parezca tratarse de un término técnico,⁴¹ en este contexto Ovidio lo utiliza como una imagen que alude en forma tangencial a la idea de alma sobre la que ponen el acento los estoicos e incluso Platón. Sin embargo, no necesariamente agota su significación en ella, sino que vale en sí misma como expresión literaria autónoma. De hecho, se ha preferido evitar la palabra alma o un despliegue filosófico de la

³⁶ Miller (1992: 12-14), citado en Wheeler (2000: 22).

³⁷ Schmidt (1991: 25-26).

³⁸ Schmidt (1991: 26).

³⁹ McKim (1985); Wheeler (2000: 22).

⁴⁰ Robbins (1913: 413), que cita a Diógenes Laercio 7, 136 (*vid.* también 137 y 148). Cf. Cicerón, *De finibus* 2, 114 y Hahn (1977: 60-62; 75-76). De todas maneras, es correcta la apreciación de Robinson (1968: 259-60), según el cual el término no puede entenderse estrictamente a partir de nociones estoicas porque, a diferencia de lo que ocurre en la tradición estoica y en correspondencia con el *Timeo* de Platón, no hay aquí procreación o producción por parte del demiurgo, sino mera organización de un sustrato preexistente.

⁴¹ Cf. Haupt-Ehwald (1915: 21, *ad loc.*).

expresión *divinum semen*.⁴² Además el lector, avisado por el prólogo de la obra, no interpreta *divinum* de la misma manera que si estuviera leyendo un texto filosófico, sino que, llevado por el contexto, lo asimila en parte a los dioses del mito, especialmente a los *moderantum cuncta deorum* (83) que aparecen luego y que pueden entenderse como una versión elevada de los dioses de la obra. Las apoteosis representadas más adelante, en que se destaca la supervivencia de una *pars* divina, necesariamente remitirán al origen divino del hombre descrito en este pasaje.⁴³ Lo importante es que, en el momento en que se crea al hombre *divino semine*, se recuerda que el *deus* es *mundi melioris origo* (79) (en el verso 21 ya encontramos *deus et melior... natura*). La primera versión de la creación del hombre aparece entonces como una forma, la forma definitiva, si tenemos en cuenta los versos 87-88, de hacer efectivo el *mundus melior*.

La segunda versión es atribuida a *satus Iapeto* (82), es decir, a Prometeo, quien crea al hombre mezclando *recens tellus* (80), “separada hacía poco tiempo del alto éter”⁴⁴ y que retenía *cognati... semina caeli* (81), con *pluvialibus undis* (82). Algunos críticos han considerado que esta creación supone la mezcla de los cuatro elementos representados en la cosmogonía y, por lo tanto, una vuelta al mismo caos que el demiurgo se había encargado de ordenar.⁴⁵ Sin embargo, no es seguro identificar *aer* con *caelum* y hay incluso razones para pensar que no se refieren a lo mismo. En primer lugar, el aire es nombrado siempre como *aer* a lo largo de la cosmogonía⁴⁶ y en alguna ocasión se lo diferencia en forma clara de *caelum*, en especial cuando se alude a la separación de ambos (*et [deus et melior... natura] liquidum spisso secrevit ab aere caelum --23*)⁴⁷ o a la proximidad de uno y otro en cuanto a peso y ubicación (*proximus est aer illi [caelum, v. 26] levitate locoque --28*).⁴⁸ Tras una lectura más ajustada de la cosmogonía, se comprueba que *caelum* aparece identificado con *aether*: así, al menos, parecen demostrarlo los versos 22 y 26.⁴⁹ En realidad, no se evoca el caos al leer *semina caeli* (81), sino el comienzo de

⁴² Cicerón (*De senectute* 21, 77) se expresa, en términos filosóficos, de otra manera: *Credo deos immortales sparsisse animos in corpora humana* (“creo que los dioses inmortales han esparcido las almas en los cuerpos humanos”). Los subrayados son nuestros.

⁴³ Es importante recordar que *pars* es también una imagen y que, aunque alude a la idea de alma, no se agota en ella. En gran parte de las apoteosis ha ocurrido lo mismo que aquí: se ha evitado la palabra alma o, cuando ha aparecido, como en el caso de la apoteosis de César, se la ha “mitologizado”.

⁴⁴ *Seductaque nuper ab alto/ aethere* (80-81).

⁴⁵ McKim (1985: 101); Myers (1994: 43); Wheeler (2000: 22). Wheeler, no obstante, afirma en otra parte de su obra (2000: 33) que el *aer* no está presente en esta creación. Bömer (1969: 44, *ad v.80*) dice: “Ovid nennt im folgenden nur Erde, Feuer (*aether* = *caelum*,...) und Wasser, die Luft erwähnt er nicht.”

⁴⁶ *vid.* vv. 12, 15, 17, 23, 28, 52, 75.

⁴⁷ “Y(un dios y una naturaleza mejor) separaron el transparente cielo del espeso aire” (los subrayados del texto latino son nuestros). También en los versos 22 ss y 73 ss, donde *aer* y *caelum* constituyen dos elementos diferentes.

⁴⁸ “Próximo a aquél en ligereza y lugar está el aire” (los subrayados son nuestros).

⁴⁹ v. 26: *igneae convexi vis et sine pondere caeli* (“la fuerza ígnea del cielo cóncavo y sin peso”). Cf. Bömer (1969: 44 *ad. v. 81*): “Die Identität bzw. nächste Verwandtschaft von *caelum*, *aether* und *ignis* ... war nahezu allgemein anerkannt.”

la cosmogonía, que alude precisamente a lo contrario, al cosmos, en una división tripartita afín a la de la segunda versión de la creación del hombre: *Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum* (5).⁵⁰ En las dos representaciones aparecen el agua (*mare/ pluvialibus undis*), la tierra (*terras/ tellus*) y el cielo (*caelum/ semina caeli*). Las expresiones referidas a cielo ocupan la misma posición (final) en el verso y entre la segunda y la primera se observa una progresión hacia el orden: desde los *semina caeli* al *caelum*.

La segunda versión de la creación del hombre no da lugar a interpretar, según parece, su filiación con el caos; por el contrario, el verso 83 (*finxit [tellurem] in effigiem moderantum cuncta deorum*)⁵¹ sugiere la filiación del hombre con los dioses, caracterizados además como una versión elevada de los que actúan en la obra. La crítica ha advertido la relación de este verso con el *Himno a Zeus* (4-5) de Cleantes, con el *Timeo* de Platón y con *Trabajos y días* de Hesíodo.⁵² Pero el punto, más allá de las alusiones textuales, sobre las que volveremos en el próximo capítulo, está en comprender cuál es el valor de esta relación. Como ha dicho Walter Otto, el hecho de que la imagen del hombre se revele como una expresión de la divinidad y de que haya una afinidad entre la forma de los hombres y la de los dioses, implica, a su vez, que la forma de los dioses se vea expresada también en la de los hombres configurando una unidad, lo cual puede verificarse en la tradición griega. Se trata de una manera diferente de concebir la tan difundida noción de antropomorfismo de los dioses, que puede ser más correctamente entendida con el complemento del teomorfismo de los hombres.⁵³ Aunque en Ovidio esta idea influya sólo en lo argumental y carezca de un contenido más profundo, no ya filosófico, sino mítico en un sentido que exceda lo narrativo, tiene su injerencia en la creación del hombre y su postulación resulta necesaria para comprender el pasaje.⁵⁴ Por lo demás, argumentalmente el motivo de la apoteosis

⁵⁰ “Antes del mar y de la tierra y de lo que cubre todo, el cielo”.

⁵¹ “Moldeó (la tierra) a imagen de los dioses que gobiernan todas las cosas”.

⁵² Lee (1953: 79, *ad v.* 78) y Robinson (1968: 258) han recordado la relación con el *Himno a Zeus*; Robinson (críticas en Schmidt [1991: 27, n.19]), la relación con Platón (*Timaios* 41cd, 29e), Schwabl (1965: 221) la alusión a Hesíodo (*Erga* 61-63) poco antes de narrar el mito de las edades. Por nuestra parte, hemos reparado en el sentido poetológico de la filiación hesiódica (2003). Naturalmente, la correspondencia con el relato del *Génesis* (1, 26 s.), cuyo conocimiento no es seguro atribuir a Ovidio, ha sido señalada a menudo.

⁵³ cf. las ideas de Walter Otto (1973). Este autor señala que “la grandeza natural de la protoimagen del hombre es igualmente una figura de la deidad” (1973: 196). Asimismo: “La unidad de dios y del hombre en la esencia primitiva: ése es el pensamiento griego. Y sólo aquí se hace pleno el sentido general de la forma humana, mediante la cual lo divino se revela a los griegos” (1973: 197). Finalmente, deteniéndose en el concepto de *antropomorfismo*: “Así aparece todo lo que se ha dicho contra el “antropomorfismo” de la religión griega: una hueca charlatanería. Ella no ha hecho humana a la deidad, sino que ha visto divinamente la esencia del hombre (...). La obra más importante de este teomorfismo es el descubrimiento de la protoimagen del hombre que, como la más sublime revelación de la naturaleza, también debía ser la más propia expresión de lo divino” (1973: 198).

⁵⁴ Los versos 82 y 83 de las *Metamorfosis* son la primera cita literaria del capítulo de Otto dedicado a la relación de dioses y hombres (193). Una visión racionalista del verso en Haupt-Ehwald (1915: 22, *ad loc.*): “Die Einfalt der alten Welt, die sich die Götter in Menschengestalt dachte, wandte diese Vorstellung so, dass sie die Menschen nach dem Bilde der Götter liess geschaffen sein.” El desarrollo de estas mismas ideas que hemos expuesto aquí puede encontrarse en Martínez Astorino (2008: 385-86).

no puede sino recordar esta afinidad de forma entre dioses y hombres que se manifiesta desde el principio de la obra. En el texto de Ovidio tal afinidad está realzada por la metáfora del gobierno: el verbo que define a los dioses es *moderari* (83) y el que define a los hombres, *dominari* (77).⁵⁵

Los versos que continúan son una demostración de lo que decíamos más arriba: que el tono filosófico no queda anulado sino que se retoma en la creación mítica. Prometeo (*satus Iapeto* –82) es el sujeto de este predicado:

pronaque cum spectent animalia cetera terram,
os homini sublime dedit caelumque videre
iussit et erectos ad sidera tollere vultus

(“y si bien los restantes seres vivientes observan inclinados la tierra,
dio al hombre un rostro elevado y le ordenó mirar el cielo
y levantar hacia los astros sus erguidas caras”)

En las líneas precedentes es fácil advertir el eco de Cicerón, según el cual la naturaleza (*providentiam naturae* –*DND*, 2, 140), por don de los dioses, levantó de la tierra a los hombres para que pudieran contemplar el cielo y alcanzar así el conocimiento de los dioses⁵⁶:

Qui [deus] primum eos [homines] humo excitatos celsos et erectos constituit, ut deorum cognitionem caelum intuentes capere possent. Sunt enim ex terra homines non ut incolae atque ut habitatores sed quasi spectatores superarum rerum atque caelestium, quarum spectaculum ad nullum aliud genus animantium pertinet.

(“En primer lugar dios dispuso que éstos [los hombres] fueran levantados del suelo elevados, para que, contemplando el cielo, pudieran alcanzar el conocimiento de los dioses. Los hombres, pues, provienen de la tierra no como sus pobladores o habitantes, sino como quienes contemplan las realidades superiores y celestes, cuya contemplación no corresponde a ningún otro género de seres vivientes.”)

Similares ideas se observan en otros textos del autor que comentan postulados estoicos debidos, en especial, a Posidonio⁵⁷. Ovidio no sólo ha adoptado la terminología usual para referirse al ser

⁵⁵ Schmidt (1991: 26-27).

⁵⁶ Cicerón, *De natura deorum* 2, 140. Los subrayados son nuestros. Aunque se entiende que son actos realizados por *providentia naturae*, el *qui* se refiere a los dioses de la oración anterior que, por analogía con *natura*, aparecen ahora en singular. Por esa razón, traducimos “dios”.

⁵⁷ *De legibus* 1, 26: *nam cum ceteros animantes abiecisset ad pastum, solum hominem erexit et ad caeli quasi cognationis domiciliique pristini conspectum excitavit* (“pues si bien había arrojado a los restantes seres animados a las pasturas, sólo al hombre erigió y levantó para la visión del cielo como su antiguo pariente y morada”). *Tusculanae Disputationes* 1, 69: *...hominemque ipsum quasi contemplatorem caeli ac deorum cultorem...* (“y al hombre mismo como quien contempla el cielo y da culto a los dioses”). Asimismo, en Cicerón, *De re publica* 6, 25: *alte spectare si voles* (“si quieres mirar arriba”) y en Salustio, *Bellum Catilinae* 1, 1-2, quien contrapone los animales (*prona* -1, 1) al hombre. La idea de la postura erecta del hombre proviene de Platón (*Cratilo*, 399 c1-c8 y *Timeo*, 90 a7-b1). Cf. Schmidt (1991: 28) y Fontaine (1982: 528-52), quien estudia el tópico, conocido como *stetit immobilis*.

del hombre,⁵⁸ sino incluso algunas estructuras, como el *cum* con subjuntivo de función temporal-concesiva⁵⁹ que aparece en *De legibus* (*cum ceteros animantes abiecisset ad pastum* –1, 26). Esta última alusión no es casual y evidencia en qué medida la forma filosófica del pasaje, lejos de disiparse como opinan algunos críticos, permanece vigente. Pero, más allá de estas alusiones, es importante considerar un aspecto intratextual: cuando Ovidio escribe que Prometeo ordenó al hombre *caelum... videre* (85) y *ad sidera tollere vultus* (86), además de recordar los términos con que Platón (*Timaios* 90a) caracteriza el parentesco divino,⁶⁰ evoca el verso 73 de su propia obra: *astra tenent caeleste solum formaeque deorum*. Puede decirse entonces que al lector le basta la sola lectura de la cosmogonía para entender qué significa, en este contexto, mirar al cielo o a los astros. Ahondando en consideraciones intratextuales, podrá vincular estas líneas con el posterior motivo de la apoteosis. Además, este valor de *caelum* influye regresivamente en los *semina caeli* del v. 81. Dado que *caelum* está emparentado con el lugar de los dioses y, leído platónicamente, con los dioses, *semina caeli* actúa como una reformulación, en la creación de la versión mítica, de la idea de procedencia divina (*divino semine* –78) que aparece en la versión filosófica.⁶¹

Consideremos ahora un último aspecto. Recientemente se ha dicho que, como la creación del hombre estaría emparentada con el caos, los dos últimos versos de la cosmogonía (*sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus/ induit ignotas hominum conversa figuras* –87-88),⁶² deberían ser leídos en *Ringkomposition* como la evocación de ese caos inicial (*rudis indigestaque moles* –7) en términos de pervivencia.⁶³ Creemos haber demostrado que la creación del hombre no se relaciona con el caos, sino con el cosmos o *mundus*, en tanto los elementos que intervienen en ella son los mismos que aparecen en el verso 5, posteriores al estado de caos (*ante mare et terras et... caelum*). No obstante, otros aspectos contribuyen a nuestra interpretación: en primer lugar, Ovidio emplea los términos *conversa* e *induit*, del campo semántico de las transformaciones,⁶⁴ con lo que da a entender que ese estado inicial de caos es precisamente lo que ha quedado atrás; en segundo lugar, en el verso 86 asigna a *satus Iapeto* el verbo *iussit*, que evoca la acción ordenadora del demiurgo en el marco de la cosmogonía (repetida en los versos 37, 43, 55). La aparición del verbo en este contexto, aunque aplicada a un dios mítico, sugiere que la creación del hombre continúa esa acción ordenadora y sirve además para rememorar la

⁵⁸ cf. Bömer (1969: 46, *ad* ‘*erectos*’).

⁵⁹ cf. Rubio (1982: 325-26).

⁶⁰ Schmidt (1991: 28).

⁶¹ Lo importante, entonces, es que la idea de procedencia divina aparece en los dos actos. El hombre, según las dos versiones, tiene una parte divina.

⁶² “Así, la tierra, que poco antes había sido ruda y sin forma, convertida vistió desconocidas figuras de hombres.”

⁶³ Wheeler (2000: 22-23).

⁶⁴ Bömer (1969: 46-47, *ad* v. 88). Si bien se discute su carácter de genuina metamorfosis (Schmidt, 1991: 15-16, 36), aparece la terminología propia de las transformaciones.

primera versión del acto creador, atribuida al demiurgo, lo que implica admitir un aspecto más de la pervivencia de la primera versión en la segunda. En suma, la cosmogonía culmina con la primera metamorfosis de la obra: del *caos* al *mundus*. La tierra ha estado emparentada con el caos (ha sido *rudis et sine imagine* –87), pero ahora ha sufrido una transformación (*conversa*) que es producto de una acción ordenadora completada por la creación prometeica. Parte de la acción ordenadora, entonces, se hace explícita en el verbo *fingere* (en el pasaje aparecen *finxit* –83- y *figuras* –88–, que proviene de la misma raíz que el verbo *fingere*). En el final de la cosmogonía no sólo hay una evocación terminológica de la imagen del caos, como hemos visto; *hominum... figuras* (88), sobre el final del pasaje, expresa la antítesis de ese caos que, completando la *acción ordenadora* del demiurgo, disipa Prometeo, cuya *acción creadora* evoca y continúa al demiurgo.

b. Creaciones del hombre vs. paradigma de creación

El pasaje de la creación recuerda algunos textos de época alejandrina, pero, sobre todo, alude a versiones de la creación que aparecen en las composiciones de dos poetas de la generación anterior: Propertio y Horacio.

En su *Elegía 5* (libro 3), Propertio se refería así a la creación del hombre llevada a cabo por Prometeo:

o prima infelix fingenti terra Prometheo!
Ille parum caute pectoris egit opus.
Corpora disponens mentem non vidit in arte:
recta animi primum debuit esse via⁶⁵. (7-10)

(“¡oh primera tierra, infausta a Prometeo que te creó!
Aquél hizo la obra del corazón poco cautamente.
Al disponer los cuerpos, no previó la mente en su arte.
Lo primero debió ser el recto camino del espíritu”)

Aunque el tema dominante de la elegía no es la depravación moral del hombre y no hay en ella una intención filosófica, sino que la referencia está al servicio de la exaltación de una forma de vida, la del *amans*, y, al mismo tiempo, de propósitos literarios. *i.e.*, un distanciamiento de la épica, que remite a la primera y a la tercera elegía del libro 3,⁶⁶ es fácil advertir que los términos con que se caracteriza la creación del hombre son marcadamente negativos. No difieren mucho

⁶⁵ Seguimos la edición de Camps (1969).

⁶⁶ cf. Martínez Astorino (2001: 27-32) y (2002: 54-59, esp. 58-59).

de la representación horaciana. En la *Oda* 1, 16 Horacio ensaya el arrepentimiento de unos yambos injuriosos que compuso contra una joven, movido por la ira. Esta ira, que ha sido fuente de grandes males como la tragedia de Tiestes y Atreo, dice el poeta, encuentra su origen también en la creación de Prometeo:

fertur Prometheus addere principi
limo coactus particulam undique
desectam et insani leonis
vim stomacho apposuisse nostro. (13-16)

(“se dice que Prometeo fue obligado a añadir
al barro primero una partícula extraída de todos los seres
y que puso en nuestro corazón
la violencia del furioso león”)

Ecos de Platón y de Esopo se hacen sentir en estos versos,⁶⁷ que, más allá de que se trate de una composición amatoria y en cierto modo ocasional, ofrecen, como la de Propercio, una visión negativa de la creación.

¿Existe alguna relación entre estas representaciones de la creación y la de la cosmogonía de Ovidio? Si descartamos, como lo hemos hecho, la afinidad del hombre con el caos postulada por una de las interpretaciones, podría decirse que se observa en Ovidio una diferencia importante: no hay en su pasaje un error *propio del* acto de creación. El hombre no ha sido creado deficientemente. Incluso los que sostienen que Ovidio sugiere esa deficiencia con algunas de sus expresiones no pueden afirmar que su pasaje tenga la claridad de los versos de Horacio y Propercio. Por eso es necesario estudiarlos comparativamente

No hay error en la creación, pero el relato de las edades (89-150) describe la decadencia moral del hombre, que había sido creado como un *sanctius animal*. Ovidio narra pormenorizadamente esta decadencia, que se acrecienta con el advenimiento de la edad de hierro, caracterizada por *omne nefas* (129). El final resume los actos de *impietas* descritos a partir del v. 144:⁶⁸ *victa iacet pietas, et virgo caede madentes/ ultima caelestum terras Astraea*

⁶⁷ En *Protagoras* (320c-322d) Platón atribuye a Epimeteo, hermano de Prometeo, la repartición de cualidades entre los seres y a Prometeo su inspección. Al ver el estado de inferioridad en que ha quedado el hombre, Prometeo le otorga los dones del fuego y la sabiduría que robó a Hefesto y a Atenea respectivamente. En el relato de Esopo (228 Hausrath = 383 Halm) es Prometeo el creador del hombre y la misma causa de su deformación moral, porque, encargado de modelar todos los seres, no deja suficiente materia para el hombre y, en consecuencia, debe transformar algunas bestias en seres humanos. Las criaturas moldeadas tendrán entonces formas humanas pero almas bestiales. En su comentario, Nisbet y Hubbard (1970: 210 *ad* ‘*coactus*’) señalan una diferencia entre la representación de Esopo y la de Horacio: para Esopo, Prometeo actúa bajo divina instrucción (κατὰ πρόσταξιν Διός), mientras que para Horacio actúa constreñido “by the limiting possibilities of a situation.”

⁶⁸ Bömer (1969: 69, *ad loc.*); Anderson (1996: 166, *ad loc.*).

reliquit (149-50).⁶⁹ El *nefas* y el ultraje a la *pietas* y a la *iustitia*, representada aquí por el alejamiento de Astrea, recuerdan, por oposición, el final de la creación del hombre, en el que éste contemplaba el *caelum* (85) y elevaba su rostro ad *sidera* (86). En su desvío, el hombre es incapaz de la virtud a la que estaba llamado por su relación con los dioses; por eso Astrea, que no es sólo la personificación de la virtud sino una divinidad -y aquí en cierta manera la quintaesencia de la divinidad- abandona el mundo. El final de un poema que Ovidio parece haber tenido en cuenta para la composición, el *Carmen* 64 (405-08) de Catulo, donde se insiste en la justicia de los dioses (*iustificam... mentem... deorum*, v. 406), ayuda a comprender mejor el pasaje en lo que atañe al alejamiento de Astrea:

omnia fanda nefanda malo permixta furore
iustificam nobis mentem avertere deorum.
quare nec tales dignantur visere coetus,
nec se contingi patiuntur lumine claro.

(“todo, lo pío y lo impío, confundido en pasión malvada
apartó de nosotros el justiciero espíritu de los dioses,
por lo que ya no se dignan visitar reuniones tales,
ni permiten ser alcanzados por la luz clara del día”)⁷⁰

Catulo lamenta aquí el fin de un tiempo en que, pese a existir el mal, existía aún la justicia: la edad de los héroes.⁷¹ En la edad de oro del *sanctius animal*, en cambio, no se registraba mal alguno.

A continuación del relato de las edades y en relación semántica con éste,⁷² Ovidio narra una corta gigantomaquia. Tras el triunfo de Júpiter (*pater omnipotens*, 154) sobre los Gigantes, el lector, que poco antes asistió a la creación del hombre, se ve sorprendido por el relato de la aparición de nuevos hombres: en efecto, una nueva estirpe surge de la sangre de los Gigantes tendidos sobre la tierra:

obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine Terram
immaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,
in faciem vertisse hominum. sed et illa propago

⁶⁹ “La piedad yace vencida y la virgen Astrea abandonó última la tierra humedecida por las matanzas”.

⁷⁰ Citamos la traducción de Lía Galán y sus colaboradores (2003: 85).

⁷¹ Galán (2003: 109-10, *ad. vv.* 384-407): “Una posición crítica más moderada encuentra en este epílogo una contraposición cierta entre pasado y presente, establecida a partir del alejamiento de la Justicia en los tiempos actuales; en el mundo pretérito hay posibilidad de justicia, incluso en cuestiones amorosas, como lo evidencia la historia de Ariadna y Teseo.”

⁷² *Neve foret terris securior arduus aether* (1, 151): “y para que no fuera más seguro que la tierra el elevado éter.”

contemptrix superum saevaeque avidissima caedis
et violenta fuit: scires e sanguine natos.
(1, 156-62).

(“si bien los feroces cuerpos yacían sepultados por su mole,
dicen que, regada por la mucha sangre de sus hijos,
la tierra se humedeció y dio vida a la cálida sangre,
y que, para que no dejara de subsistir algún recuerdo de su estirpe,
la volvió en figura de hombres. Pero también aquella progenie
fue despreciadora de los dioses y muy ávida de cruel matanza
y violenta: los reconocerías como nacidos de sangre”)

En primer lugar, es necesario recordar un aspecto que no ha sido planteado con total claridad por la crítica: si bien estamos frente a una antropogonía, no se trata de una versión más de la creación del hombre. En rigor, no es una auténtica creación del hombre. Y es que aunque *Terram* (v. 157) recuerde una vaga Gea hesiódica⁷³ personificada a medias, y aunque se le atribuyan predicados (*animasse* –v.158, *vertisse* –v. 160), no actúa como una divinidad creadora ni se puede afirmar que haya, estrictamente, un acto creador tal como el que hemos analizado antes o el que veremos luego a propósito de la creación posterior al Diluvio. Esto se debe a dos causas: a. influye en el lector, junto con el contenido mítico aplicable a la divinidad de nuestro pasaje, el repetido empleo no-mítico del término *terra* o *terrae* en la cosmogonía y el relato de las edades (vv. 5, 14, 22, 34, 37, 52, 75, 84, 138, 150), que se ve reforzado por el hecho de que, previamente, las dos veces en que se alude a la tierra asignándole carácter de ser animado (vv. 80 y 87) no se utiliza ese término, sino *tellus*; b. el verbo sobre el que se pone especialmente atención (el primero de los predicados atribuidos a *Terram*) es el intransitivo *immaduisse*, que tiene carácter estático⁷⁴ e impide, por lo tanto, toda posibilidad de acto creador. Correspondientemente, no hay, como en el pasaje de la creación, un *ingere*, ni *figurae hominum*; no se ha fabricado o moldeado nada, sino que, por el contacto entre la sangre de los Gigantes y la tierra, sólo que referida metafóricamente, ha ocurrido una metamorfosis: *in faciem vertisse hominum* (v. 160).⁷⁵ Una mirada hacia delante, en lugar de hacia los modelos poéticos, invita a pensar que la aparición de esta estirpe (*propago*, 160) tiene semejanzas, más bien -y al margen de sus diferencias-, con la generación espontánea de raigambre lucreciana (cf. *DRN* 5, 797-808) posterior al Diluvio, debida a causas naturales (1, 416, 421).⁷⁶

⁷³ Cf. Anderson (1996: 167, ad ‘natorum’). El nacimiento de los Gigantes luego de la castración de Urano que fecunda a Gea es narrado en *Theogonia* 173 ss. A esta filiación se refiere Ovidio, casi al pasar, con la expresión *natorum* (157).

⁷⁴ Rubio (1982: 93-95).

⁷⁵ El subrayado es nuestro. Como se ha personificado a la tierra, aparecen los infinitivos *animasse* y *vertisse*, pero se entiende que son formas metafóricas de aludir al efecto de *immaduisse*.

⁷⁶ El *immaduisse* (158) se relaciona con *umor* (417) y *udae* (418).

La humectación de la tierra con la sangre de los Gigantes produce una nueva estirpe. Con la expresión *et illa propago ...* (160), Ovidio ha querido vincular esta estirpe (*genus sanguineum*) a los Gigantes (porque, al igual que éstos, es violenta y desprecia a los dioses) y, a la vez, al *genus ferreum*, marcando una progresión si comparamos los crímenes del *genus sanguineum* con los perpetrados en la edad de hierro, de la que no se dice que haya sido *contemptrix superum* (161).⁷⁷ Esta última relación temática resulta particularmente importante una vez que se ha aceptado que no estamos aquí frente a una nueva versión de la creación del hombre sino ante una antropogonía: en un punto, el lector considera al *genus sanguineum* como una continuación del *genus ferreum*. La idea del pasaje será reforzada por el episodio de Licaón⁷⁸, que también insiste en el motivo del desprecio a los dioses: el hombre, que tenía origen celeste y semejanza con los dioses, se ha degradado moralmente. En lugar de ser *sanctius his animal mentisque capacius altae* (1, 76), es *contemptrix superum saevaeque avidissima caedis* (1, 161).⁷⁹

Luego de contar el episodio de Licaón, que, si no cronológica y etiológicamente,⁸⁰ está al menos temáticamente enlazado con el *genus sanguineum*, como lo indica la transición del verso 163, la conclusión de Júpiter es *qua terra patet, fera regnat Erinys./ in facinus iurasse putes* (1, 241-42).⁸¹ Estos versos retoman otras partes de su discurso, en especial los vv. 190-91 y 214-15. Tras el anuncio del castigo, los dioses se lamentan por la pérdida del género humano y se preguntan qué forma tendrá la tierra privada de hombres: *et quae sit terrae mortalibus orbae/ forma futura rogant* (1, 247-48). El lector recuerda que, hacia el final de la cosmogonía, fueron los hombres quienes le dieron forma a la tierra:⁸²

sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus
induit ignotas hominum conversa figuras
(1, 87-88)

⁷⁷ Cf. Anderson (1996: 167, *ad* 160). Pese a su explicación, no puede descartarse la relación con la edad de hierro.

⁷⁸ A pesar de la influyente visión de Due (1974: 106-7), que insiste en el absurdo y la retoricidad del discurso de Júpiter, consideramos que el episodio de Licaón debe interpretarse como emblema de la maldad del hombre. Júpiter comienza (1, 190-91, 214-15) y termina (1, 241-43) hablando de ella, para lo cual emplea los términos *immedicabile corpus*, *noxae*, *Erinys* y *facinus*. La actitud de Licaón de intentar matarlo por la noche y esperar al otro día no es absurda, como opina Due, sino sacrílega: luego de saber que es un dios y no un mortal (222-23), entiende que no puede matarlo, pero aun así le agrada conocer la verdad (*haec illi placet experientia veri!*, 225) porque se complace (*placet*) en cometer esa acción sacrílega. Por otro lado, el énfasis está puesto en lo individual (Licaón), que refleja el *ubique* del v. 214, y no en los *pia vota* (221) del pueblo. Otra visión en Anderson (1989) y (1996: 168): “here Jupiter irrationally concludes from the violence of Lycaon that all human beings must be exterminated.”

⁷⁹ Wheeler (2000: 26).

⁸⁰ Grimal (1958: 250) dice: “Les mythographes avaient attribué à Lycaon des généalogies plus ou moins complexes. Ovide se contente d’en faire un représentant d’une race sanguinaire sortie de la Terre —une race d’autochtones que le Roi des dieux se hâte d’exterminer sous les eaux du déluge.”

⁸¹ “Por donde la tierra se extiende reina la cruel Erinis; pensarías que se han juramentado para el crimen.”

⁸² Cf. Anderson (1996: 175, *ad* v. 49).

Ahora la tierra ha perdido su forma y Júpiter promete *subolem... priori/ dissimilem populo...* (“una progenie distinta de la población anterior”, 250-51) *origine mira* (“de origen prodigioso”, 251).

La creación a partir de las piedras que sucede al Diluvio parece ser, al menos formalmente, la efectiva realización de esa *suboles origine mira*. A diferencia de la antropogonía que dio origen al *genus sanguineum*, en este pasaje se insiste, desde el comienzo, en la intención de realizar un acto creador: o *utinam possim populos reparare paternis/ artibus atque animas formatae infundere terrae!* (363-64)⁸³, dice Deucalión, del que se recuerda además que es hijo de Prometeo (*paternis*, 363; *Promethides*, 390), el creador de los hombres en el relato del final de la cosmogonía. Esto implica una continuidad entre los dos actos. Los comentaristas señalan que las palabras de Deucalión manifiestan su impotencia,⁸⁴ pero, aun cuando el *possim* pueda ser interpretado como un irreal poético y por lo tanto corroborar la idea de impotencia, el pasaje que sigue, en el que Deucalión y Pirra ruegan a Temis y la diosa les da instrucciones para la recreación del hombre, invita a leer estos versos como un deseo potencialmente realizable. Lo que se destaca en la súplica a Temis, una figura complementaria de la virgen Astrea, que huyó del mundo en la edad de hierro,⁸⁵ es la idea de reparación:

dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri/
arte sit, et mersis fer opem, mitissima, rebus (379-80)

(“di, Temis, con qué artificio puede repararse el daño de nuestro linaje y, con tu mayor indulgencia, socorre a un mundo sumergido”).

Esa idea, en efecto, ya estaba sugerida desde el inicio en el deseo de Deucalión de re-crear la humanidad: *utinam possim populos reparare* (363).⁸⁶ El acto de creación (y reparación), que consiste en arrojar piedras hacia atrás, da como resultado un *genus durum et lapideum*.⁸⁷ Los dos

⁸³ “Oh ojalá pueda restaurar los pueblos con las artes de mi padre e infundir la vida a la tierra modelada”.

⁸⁴ Bömer (1969: 122, *ad v.* 363): “Zum Ausdruck eines unerfüllbaren Wunsches: Das Altlatein scheidet nicht zwischen potentialem und irrealem Konjunktiv, die klassische Dichtung nicht immer.” Anderson (1996: 184, *ad v.* 363): “With another pathetic *o*, Deucalion confesses his feeling of helplessness about repopulating the earth: he is not his father Prometheus. However, the alliteration of *p* in four successive words ending in *paternis* in 363 could suggest a more humorous nuance. Deucalion does not know how to be a father.”

⁸⁵ Cf. Schmidt (1991: 34).

⁸⁶ Cf. Bömer (1969: 122, *ad 'populos reparare'*). Subrayados nuestros.

⁸⁷ A propósito de los vv. 400-01 (*saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?)/ ponere duritiem coepere*), en los que la crítica encuentra un motivo para objetar la seriedad del pasaje, Wheeler (1999: 106) recuerda que, antes que expresar escepticismo acerca de la veracidad del mito, “the poet’s insistence on the traditional authority of the story prepares his listener for the marvelous quality of the event that he is about to describe... Ovid’s rhetorical question to the audience thus does not aim to explode dramatic illusion; rather, it defines the appropriate frame of mind for the imaginative reception of the metamorphosis, which Winkler calls ‘the immune co-presence of fictional belief and fictional disbelief.’”

versos finales de este episodio declaran: *inde genus durum sumus experiensque laborum/ et documenta damus qua simus origine nati* (1, 414-15) (“por ello somos un linaje duro y que soporta las fatigas y demostramos de qué origen hemos nacido”). Es ésta una drástica reflexión acerca de las condiciones del hombre y la mujer postdiluvianos:⁸⁸ el deseo de Deucalión (y con él el acto de reparación) se han cumplido, pero el hombre creado, según parecen ser los términos de la reparación, es de condición inferior al inicial y, aunque *mira origine*, no muy distinto de sus predecesores.⁸⁹

Detengámonos un momento, sin embargo, en el deseo de Deucalión. Éste, ya sea mostrado como realizable o como irrealizable, y por lo tanto como un acto de impotencia, evoca una creación previa. No es casual ni la evocación ni la procedencia del personaje, *i.e.* su relación con Prometeo. Al anhelar la creación de Prometeo, que, como hemos visto, incluye los elementos filosóficos de la creación del demiurgo y que se revela como la *forma* de un acto creador anterior, el del *mundus*, Deucalión sugiere que el primer acto creador del hombre -y con éste nos referimos al de Prometeo, que subsume el del demiurgo- no es un acto más entre varios posibles, sino el paradigma de la creación del hombre.

Para resumir podemos decir que en las *Metamorfosis* hay dos actos de creación del hombre: a. el acto doble representado en la cosmogonía, que desemboca en la creación de Prometeo, en la que perviven elementos de la creación del demiurgo, y b. el acto reparatorio de creación, subsidiario con respecto al primero, ordenado por Temis después del Diluvio y llevado a cabo por Deucalión y Pirra. El *genus sanguineum* no es una creación sino una antropogonía y puede interpretarse como un episodio más de la decadencia del *genus ferreum*. El acto reparatorio, como hemos dicho, recuerda que la creación de la cosmogonía debe ser interpretada como paradigmática.

En consecuencia, no creemos que sea por completo satisfactorio considerar atemporalmente las antropogonías como ilustrativas de los distintos tipos de hombres representados en la obra: el que alcanza la apoteosis en relación con la creación inicial *divino semine* y a imagen de los dioses; el criminal en relación con el *genus sanguineum*; el corriente, en el que se incluyen el lector y el autor, en correspondencia con el *genus durum*;⁹⁰ o como una imagen de la división de la sociedad humana en tres grupos: gobernantes, guerreros y campesinos.⁹¹ Tampoco parece del todo exhaustivo tomar, esta vez temporalmente, el acto de

⁸⁸ La idea no es de Ovidio. Para indagar su tradición, que se remonta a Lucrecio y Virgilio, *vid.* Bömer (1969: 132, *ad loc.*). Como recuerdan Wheeler (2000: 35) y Schmidt (1991: 35), en esta última antropogonía se “etiologiza” la diferencia entre hombres y mujeres.

⁸⁹ Wheeler (2000: 34).

⁹⁰ Schmidt (1991: 30-36).

⁹¹ Rhorer (1980: 301-2).

Deucalión como un mero reemplazo con carácter reformador, en sentido negativo, de la creación inicial.⁹² La progresión temporal culmina en una creación, la de Deucalión, que, aunque describe los términos en que el hombre se encuentra luego del acto de reparación, recuerda a la vez el inicio, el paradigma. Ahora bien, si el final remite al principio, tal vez deba considerarse más atentamente el principio. El principio está vinculado con el motivo de la apoteosis.

c. Paradigma de creación y apoteosis

Stephen Wheeler ha demostrado con sólidos argumentos que las *Metamorfosis* deben ser leídas como una historia universal mitologizada. Antes de analizar otros factores Wheeler sostiene que, al introducir el *topos* del punto de partida y llegada (*primaque ab origine mundi/ad mea... tempora* –1, 3-4), Ovidio enmarca su obra en la tradición de historias universales como la de Dionisio de Halicarnaso, Luciano y Diodoro Sículo.⁹³ Sin embargo, en la expresión *primaque ab origine mundi* el punto de partida está representado por un sintagma que no aparece en todas las historias universales, dado que éstas comienzan en los tiempos antiguos, pero no necesariamente en la creación del universo,⁹⁴ y que, más bien, remeda el lenguaje de ciertos pasajes de Lucrecio y Virgilio. Nos referimos a *prima origo*.⁹⁵ El comienzo de las *Metamorfosis* no alude meramente a los tiempos más remotos o antiguos, como lo suelen hacer las historias universales, sino al origen del mundo, es decir a los tiempos primigenios. Como sabemos por el relato de la cosmogonía, la consumación de ese origen del mundo, la *forma* de la tierra, es el hombre. Nuestra idea es que el adjetivo *prima* en este contexto no sólo refuerza el carácter de primigenio del sustantivo *origine*, sino que apunta a una idea que puede formularse si se compara el inicio con el relato del renacimiento posterior al Diluvio: es el primer origen porque, aunque no del mismo tipo, hay “otros” orígenes.⁹⁶ Ese “primer origen de las cosas”, que culmina en el “primer origen del hombre”, es el paradigma de las cosas y del hombre.

Algunos críticos han considerado que una parte de la obra, en especial la representación de Roma y Augusto, alude a ese paradigma de las cosas, i.e., al cosmos. Vinzenz Buchheit ha escrito:

⁹² Wheeler (2000: 34-35).

⁹³ Wheeler (2002: 163-89, esp. 163-71).

⁹⁴ Cf. Ludwig (1965: 76): “Diese mythographischen Schriften des 5. und 4. Jahrhunderts begannen mit Kosmogonie und Theogonie oder mit den Stammbäumen der Deukalioniden bzw. Phoroniden.” Subrayados nuestros.

⁹⁵ Lucrecio, *De rerum natura* 3, 331; 5, 678; 3, 771; Virgilio, *Georgica* 3, 48; 4, 286. Cf. Bömer (1969: 14, *ad loc.*).

⁹⁶ Cf. Wheeler (2000: 32): “Given that the flood is a purging of a divine plan gone awry and a watery kind of chaos, the post-diluvial restoration of earth, the re-creation of man, and the spontaneous generation of other forms of life represents a new beginning for the world.”

Der Verlauf der *Metamorphosen* Ovids ist oft als ein Weg vom Chaos zum Kosmos bezeichnet worden. Versteht man dies konkret, so ist dieser Kosmos verwirklicht worden in Rom, enger gefasst, in Augustus und der Herbeiführung der *pax Augusta*. W. Ludwig weist soeben mit guten Gründen darauf hin, dass schon die Verse 1, 5-451 als ein solcher Weg vom Chaos zum Kosmos gelten dürfen und eine Antizipation des Ganzen darstellen.⁹⁷

Sin embargo, como veremos más adelante, no es seguro ver en la representación de la época augustea una imagen del cosmos. Mejor dicho, el acento, en esa representación, no está puesto completamente en la imagen de Augusto, lo que no implica, de todas maneras, adherir a las interpretaciones denigratorias de los pasajes finales. En cuanto al paradigma del hombre a que da lugar la primera creación, considerada por eso paradigmática, hay razones para pensar que sólo es retomado a lo largo de la obra por el motivo de la apoteosis, si no consideramos la probable excepción que constituye el episodio de Filemón y Baucis (8, 611-724), contracara y complemento de la historia de Licaón.

En el contexto general de las apoteosis, la imagen que más se destaca para aludir a la parte inmortal es la de *pars*, que aparece en la apoteosis de Hércules, en la de Eneas y en la apoteosis final de Ovidio. Aunque existen otras formas de aludir a esa parte (*caput Augustum* -15, 869, *anima*, para el caso de César, y *Iovis vestigia* -9, 265, en la apoteosis de Hércules), *pars*, dada su repetición, se revela como la imagen de la inmortalidad con más valor semántico, al tiempo que *mortale* y *mortalia* son los adjetivos preferidos, según puede verificarse en las apoteosis de Ino, Glauco, Eneas y Rómulo, para representar la parte mortal, purificada por la apoteosis.⁹⁸ Luego de la apoteosis de Hércules, se lee: *sic ubi mortales Tirynthius exuit artus,/ parte sui meliore viget* (“así, cuando el Tirintio se ha desvestido de sus miembros mortales,/ se fortalece en la mejor parte de sí” -9, 269-70). Después de la purificación de Eneas, *pars optima restitit illi* (“su parte mejor permaneció para él” -14, 604). En la *sphragis*, Ovidio dice: *parte tamen meliore mei super alta perennis/ astra ferar* (“sin embargo, en la mejor parte de mí, seré llevado eterno sobre los elevados astros” -15, 875-76).

Si estudiáramos las apoteosis a expensas del marco intratextual, o al menos no considerándolo en toda su importancia, llegaríamos a la conclusión de que la parte inmortal sólo

⁹⁷ Buchheit (1966: 84-85): “El decurso de las *Metamorfosis* de Ovidio ha sido caracterizado a menudo como un camino desde el caos al cosmos. Si esto se entiende concretamente, entonces este cosmos se realizó en Roma y, concebido más estrictamente, en Augusto y la instauración de la *pax Augusta*. Ludwig señala asimismo con buenas razones que ya los versos 1, 5-451 pueden ser considerados como ese camino del caos al cosmos y representan una anticipación del todo.” Ludwig (1965: 82): “Ein grosser Bogen ist vom Chaos zum Kosmos der augusteischen Ordnung gespannt, in der die Welt ihre Bestimmung gefunden hat.”

⁹⁸ Cf. Lieberg (1970: 131-32).

tiene relación con la procedencia divina de cada héroe que recibe la apoteosis; en el caso de la apoteosis de Ovidio, afirmaríamos que es dable encontrar una mención *sui generis* de la ascendencia divina en el proemio, donde *animus* puede ser equiparado a *ingenium*, *i.e.*, el poder divino de la poesía experimentado en el propio ser del poeta.⁹⁹ Sin embargo, en una lectura más atenta de la obra se advierte otra cosa: esa parte inmortal que permanece luego de la purificación evoca, además del lazo particular con el dios mítico progenitor, el vínculo del hombre con lo divino, la parte más preciada en la que se cifra su semejanza con los dioses. En el relato de la creación del hombre las expresiones *divino semine* (1, 78) y *semina caeli* (1, 81) se corresponden con la parte inmortal que algunas apoteosis representan con la imagen de *pars melior* o *pars optima*. Estas imágenes pueden ser comparadas también con la expresión *mundi melioris origo* (1, 79) con que se designaba al demiurgo precisamente en el momento de la creación del hombre. Si en ese momento se sugería la idea de que, con la creación del hombre, se hacía efectiva la realización del *mundus melior*, la aparición de la imagen de la *pars melior* alude a la posibilidad de que, de algún modo, perdure en la obra el paradigma de la creación en el hombre.

En suma, sólo en relación con la apoteosis cobra pleno sentido la definición del hombre como un *sanctius animal* (1, 76), capaz de *mentis... altae*, nacido de un *divino semine* (1, 78) o de una mezcla de tierra separada *ab alto/ aethere* (1, 80-81), que retenía *cognati... semina caeli* (1, 81). Por último, *caelum... videre* (1, 85) y *ad sidera tollere vultus* (1, 86) encontrarían un complemento en el motivo de la apoteosis, según vemos en las apoteosis finales, donde se anuncia que Augusto alcanzará *aetherias sedes cognataque sidera* (15, 839), recordando precisamente los versos 80 y 81 de la creación del hombre, y donde el poeta, coronando su obra, anuncia que se elevará *super alta.../ astra* (15, 875-76). Aquellas apoteosis en que se destaca el motivo de la *virtus*, de gran importancia para la tradición romana, poseen, además de un vínculo formal, un vínculo semántico con la idea de *sanctius animal*; las que no aluden a la *virtus*, sin embargo, no están exentas de un vínculo formal con la idea inicial de *sanctius animal*.¹⁰⁰

Para terminar, veamos un paralelo con el final del *Critias* de Platón. En ese diálogo Critias dice que mientras prevalecía lo divino en los Atlantes, mientras estaban emparentados con los dioses, tenían pensamientos verdaderos y obraban el bien; pero cuando, producto de la mezcla con muchos mortales, se agotó en ellos la parte divina, necesariamente se pervirtieron (*Critias* 120e-121b). En este pasaje se considera la pérdida de la relación con lo divino en

⁹⁹ Cf. Petersmann (1976: 194-95), que cita a von Albrecht (1961: 272 ss.).

¹⁰⁰ Las apoteosis que aluden a la *virtus* son la de Hércules, Eneas, Rómulo, César, Augusto y, como veremos en el desarrollo de este trabajo, la de Ovidio. La apoteosis de Hércules se debe a *ipsius ... immanibus actis* (9, 247), la *Aeneia virtus* (14, 581) es causa de que Eneas *tempestivus (sit) caelo* en el libro 14 (v.582) y Rómulo sólo alcanza la dignidad de dios cuando *fundamine magno/ res Romana valet* (14, 808-09). En el caso de César y Octavio, la nómima de los hechos virtuosos puede incluso ser mayor (15, 746 ss.; 15, 819 ss.).

términos materiales: las sucesivas generaciones se van alejando de la naturaleza divina legada por la unión inicial de Clito y Poseidón y ello conduce inevitablemente a la perversión moral. Sin ser demasiado conscientes, los hombres han destruido τὰ κάλλιστα ἀπὸ τῶν τιμιωτάτων (21b) ('lo más bello entre lo más estimable'): su parte divina. En el *Timeo* (90 a), Platón, esta vez en términos inmateriales, identifica esa parte divina con el alma, empleando la terminología más cercana a la noción de *pars melior* u *optima* que pueda encontrarse: "ciertamente –dice– en torno a la forma que más domina en nosotros del alma (περὶ τοῦ κυριωτάτου παρ' ἡμῶν ψυχῆς εἶδους) es necesario pensar, de este modo, que Dios nos la ha dado a cada uno como algo divino". La apoteosis, vista desde esta perspectiva, es una manera de hacer perdurar el parentesco divino que señala el *Critias* o de realzar el señorío de lo que "domina en nosotros", como leemos en el *Timeo*. En las próximas páginas (especialmente en la segunda parte) veremos de qué particular manera Ovidio representa esto en las *Metamorfosis*.

2. MODELOS POÉTICOS (*)

En este capítulo estudiaremos dos modelos poéticos de las *Metamorfosis* de Ovidio: Hesíodo, en especial sus dos obras mayores, *i.e.*, *Teogonía* y *Trabajos y Días*, y el canto de Sileno de la *Égloga* 6 de Virgilio. El estudio pretende ser un aporte original a la ardua discusión sobre la estructura de la obra,¹ pero se centrará en un aspecto no contemplado con anterioridad, según creemos, por la bibliografía crítica: la relación existente entre estos dos modelos y el motivo de la apoteosis. Como en el anterior capítulo, que indaga el vínculo entre la creación del hombre y el motivo de la apoteosis, intentaremos probar, esta vez desde la perspectiva de los modelos poéticos, que el motivo de la apoteosis no puede ser estudiado como un elemento decorativo o marginal o meramente como un factor adicional de una representación irónica, sin advertir su inserción en la obra y el sentido que adquiere en ella. En el análisis del primer modelo poético trataremos preliminarmente su influencia en la cosmogonía, en especial la de la creación de Pandora en la creación del hombre, y, luego, la pervivencia de los textos hesiódicos en la trama y la estructura de la obra. El estudio del canto de Sileno apuntará al proemio (*ad mea perpetuum deducite tempora carmen* 1, 4)² y a la estructura de la obra, haciendo especial hincapié en la consagración de Galo y en la apoteosis de Ovidio.

a. Hesíodo y la historia universal: *teogonía* y *herogonía* vs *antropogonía* y *antropotélesis*

Suele considerarse que, al escribir la cosmogonía de las *Metamorfosis*, Ovidio no ha pretendido manifestar su compromiso con ninguna escuela filosófica, y que la primacía de ciertas influencias, como la filosofía estoica o la fraseología lucreciana, no comporta la adhesión a los “programas” allí implicados. Se ha creído, más bien, que la “coloración filosófica”³ del fragmento podría ocultar cierta jactancia poética, la demostración de su aptitud para incluir

¹(*) Este capítulo ha sido publicado en forma de artículos en revistas de la especialidad. *Vid.* Martínez Astorino (2003) y (2004b). Hemos tratado la cuestión sobre la estructuración de las *Metamorfosis*, con nuevas e influyentes ideas sobre el tema, en Crabbe (1981: 2274-77) y Solodow (1988: 9-36). *Vid.* además Grimal (1958), Guthmüller (1964), Ludwig (1965), Buchheit (1966), Otis (1970), Coleman (1971) y Crabbe (1981). Schmitzer (1990, 2001: 91-140), Wheeler (2002) y Holzberg (2002 [1998]: 114-151) defienden (y aportan nuevas perspectivas sobre) la visión de lo obra como una historia universal mitológica (Holzberg) o “mitologizada” (Wheeler), idea sostenida en primer lugar por Ludwig (1965: 83-86) y que, junto con la división temática de Otis, ha influido notablemente en la consideración de la estructura de la obra (críticas en Galinsky 1996: 262, que cree que esa universalidad se debe más bien a la inclusión de diversas tradiciones, géneros literarios y emociones humanas). Recientes perspectivas al respecto en Galinsky (2005: 353-54) y Oberrauch (2005).

² Subrayados nuestros.

³ La expresión es la traducción de un término que Galinsky (1999) aplica al discurso de Pitágoras.

cualquier género —incluso la filosofía— en su ambicioso *carmen perpetuum*.⁴ En la década de los 90, concluida la indagación de los modelos filosóficos, algunos críticos han sugerido la importancia que adquieren en el pasaje los modelos poéticos.

a. 1. Los modelos poéticos de la cosmogonía. La importancia del modelo hesiódico.

Según Wheeler, al componer la cosmogonía Ovidio habría seguido el modelo del escudo de Aquiles (*Iliada* 18, 483 ss.). Sin duda, tenía referentes literarios más cercanos, como el canto de Iopas de Virgilio o la canción de Orfeo de Apolonio. Ovidio evoca estos modelos pero, en lo que respecta a la idea de un artífice, adhiere a la tradición homérica del escudo, siguiendo a la cual puede decirse que el demiurgo de la cosmogonía presentaría afinidades con Hefesto en la *Iliada*. La tesis de Wheeler es que la cosmogonía ha sido compuesta con las mismas disposiciones formales que las obras de arte descritas usualmente en la épica mediante el artificio de la écfrasis, todas las cuales provienen del famoso escudo de Hefesto. Esta idea debería sus fundamentos a la similitud formal y terminológica de la cosmogonía y las obras de arte representadas en la historia de Faetón y en la tela de Minerva, ambas estrechamente relacionadas con la cosmogonía.⁵

Wheeler afirma que el carácter poético de la cosmogonía se sostiene en el argumento siguiente:

The *deus et melior natura* may therefore be read as a figure of the poet, and the ordering of the universe as a metaphor for creation of the poem; thus the “real” subject of Ovid’s cosmogony may be the literary creation of *Metamorphoses*, just as the shield of Achilles is emblematic of the creation of the *Iliad*.⁶

Dice que los poetas romanos habían considerado el escudo “un modelo primario para describir el origen y la estructura del universo.”⁷ Partiendo del artículo de Wheeler, Galinsky agrega algo más acerca del carácter poético: afirma que la elección del escudo “...realza de manera sugestiva su ubicación en la tradición homérica...”⁸ Con Myers, Galinsky sugiere que el proceso cosmogónico continúa a lo largo del poema y que esta circunstancia adquiere un valor importante para el “programa” poético ovidiano.⁹ El objetivo de Ovidio parece ser “... recrear y

⁴ Galinsky (1999: 33 ss.)

⁵ Wheeler (1995: 112-114). En las páginas 105-106 traza además algunos paralelos entre la cosmogonía y la tela de Aracne.

⁶ Wheeler (1995: 117).

⁷ Citado en Galinsky (1999: 33) de Wheeler (1995: 98), que a su vez resume a Hardie (1986: 66-70, 346-58).

⁸ Galinsky (1999: 33).

⁹ Myers (1994: 27), citada en Galinsky (1999: 33), dice: “In Book I Ovid presents ... not merely one cosmogony, but a series, suggesting that the cosmogonic process is one that will continue throughout the poem: *ad mea ... tempora*.”

reunir las variadas formas literarias que se originaron con Homero”, ‘Océano’ “...del que fluían todas las corrientes literarias.”¹⁰

En resumen, las tesis de Wheeler y de Galinsky intentan probar el sentido poético de la cosmogonía desde un punto de vista compositivo y sirven para fundamentar la filiación homérica de las *Metamorfosis*. Es la pretensión de ser el corolario de una tradición épica lo que mueve a Ovidio a vincularse con Homero y con las formas de la épica e incluso del hexámetro contenidas en él.¹¹ Parece indiscutible la centralidad de Homero en la tradición épica.¹² ¿Qué decir, sin embargo, sobre la importancia de Hesíodo, considerado el origen de la poesía de catálogos y de labores? El *Certamen*, obra atribuida a éste, representa la competencia entre Homero y Hesíodo y, en esa obra, es Hesíodo quien resulta vencedor. ¿No tendría influencia tal vez en un autor que ha elegido representar el motivo de la cosmogonía, con el que empieza la *Teogonía*, y que, como Hesíodo, ha seguido un orden cronológico? ¿No sería pertinente investigar en ella, además de las fuentes filosóficas, la incidencia de la obra hesiódica?

Wheeler, que reconoce en Ovidio la pretensión épica de continuar a Homero y Hesíodo, por lo demás testimoniada en otras obras del autor¹³, señala que Ovidio se distancia de Hesíodo en dos aspectos: en primer lugar, éste, a diferencia de aquél, representa un principio de evolución del universo a través de causas físicas, al igual que Apolonio en el canto de Orfeo (*Argonautica* 1, 496-502), Virgilio en el canto de Sileno (*Ecloga* 6, 31-40) o Lucrecio en el *De Rerum Natura* (5, 416-453)¹⁴; en segundo lugar, el *Eros* hesiódico sería un principio cosmogónico opuesto al demiurgo que aparece en las *Metamorfosis*. Sin embargo, Ovidio sigue a Hesíodo y la influencia de este autor es importante en cuanto a filiación poética y para su contribución al género épico, del que Hesíodo es el otro gran exponente.¹⁵ Como veremos en las páginas siguientes, el relato de Pandora es el punto más medular en el que las *Metamorfosis* y la obra del otro poeta épico se unen.

¹⁰ Galinsky (1999: 33). La frase es de Quintiliano, *Institutio oratoria* 10, 1, 46.

¹¹ Hardie (1995: 210-12) estudia la relación del discurso de Pitágoras con Empédocles y concluye que estudiar lo empedocleo en ese discurso es seguir una línea que hace de las *Metamorfosis* un eslabón en la genealogía de la tradición hexamétrica. Ovidio, según Hardie, reclamaría un lugar central en esa genealogía, en la que Empédocles tendría el inicial.

¹² Sin embargo no lo fue para Platón, *Ion* 531c1-d2, quien ponía a Homero y a Hesíodo en un mismo plano. La canonización de Homero procede del Aristóteles de la *Poética*.

¹³ La nota 65 de Wheeler (1995: 115) recuerda dos versos del *Ars amatoria* (2, 3-4) en que Ovidio compara su obra con Hesíodo y Homero: “*laetus amans donat viridi mea carmina palma / praelata Ascraeo Maeonioque seni*”.

¹⁴ Wheeler (1995: 114 ss.).

¹⁵ Cf. Ludwig (1965: 74-75), quien afirma que Ovidio utiliza elementos hesiódicos tales como el comienzo a partir del Caos, el relato de las edades y alusiones al orden de Zeus, y que despliega los catálogos hesiódicos en motivos más grandes y transformaciones. En otra parte (83) se refiere a la utilización de la *Teogonía* y el *Catálogo de las mujeres*: “Ovids Ziel war in zeitgemässer Erneuerung und Erweiterung des hesiodischen Corpus der Theogonie und der Kataloge eine ‘Universaldichtung’, wie man sie bisher nicht gekannt hatte.” Aunque la cuestión de las influencias es más compleja (Otis, 1970: 1-3), sin embargo, la importancia de la matriz hesiódica como influencia primaria de las *Metamorfosis* parece indudable.

a. 2. Hesíodo en la cosmogonía¹⁶

Puesto que Ovidio comienza su cosmogonía con el *Caos* (*quem dixere Chaos*, 7), su pretensión de continuar a Hesíodo parece clara. El hecho de que haya en la estructura de sus relatos una organización cronológica, completa este lazo.¹⁷ Sin embargo, éstos no son los únicos elementos que hacen posible la relación.

Recordemos la versión ovidiana de la creación del hombre (*Met.* 1, 78-83):

Natus homo est, sive hunc divino semine fecit
ille opifex rerum, mundi melioris origo,
sive recens tellus seductaque nuper ab alto
aethere cognati retinebat semina caeli.
quam satus Iapeto mixtam pluvialibus undis
finxit in effigiem moderantum cuncta deorum.

(‘Nació el hombre, ya sea que lo hizo con semilla divina
aquel artífice de las cosas, origen de un mundo mejor,
o que la reciente tierra, separada momentos antes del alto
éter, retenía las semillas de su pariente el cielo.
A esta tierra, habiéndola mezclado con aguas de lluvia,
el hijo de Jápeto la moldeó a imagen de los dioses que gobiernan todo.’)

Más allá de las interpretaciones del pasaje, a las que hemos aludido en el anterior capítulo, ¿en qué medida Ovidio podría estar citando a Hesíodo? Veamos *Theogonia* 570-2.¹⁸

Αὐτίκα δ' ἀντὶ πυρὸς τεῦξεν κακὸν ἀνθρώποισιν·
γαίης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις
παρθένω αἰδοίῃ Ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς·

(‘Al instante, en lugar de fuego, dispuso un mal para los hombres,
pues el ilustre cojo modeló a partir de la tierra
algo semejante a una respetable doncella, por voluntad del Crónida’)

En *Los trabajos y los días*, 70-1 se observa un pasaje similar:¹⁹

αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσε κλυτὸς Ἀμφιγυήεις
παρθένω αἰδοίῃ Ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλάς.

(‘Al instante, el ilustre cojo modeló a partir de la tierra
algo semejante a una respetable doncella, por voluntad del Crónida’)

¹⁶ Cf. también Martínez Astorino (2001-2: 63-64).

¹⁷ Vid. Wheeler (1995: 104, 114), que remite a Ludwig (1965, 74-75), a Hardie (1986: 66-67) y a Helzle (1994: 126). Para la discusión sobre la dimensión cronológica en una historia universal, vid. Wheeler (2002).

¹⁸ Todas las citas de *Teogonía* pertenecen a la edición de West (1966).

¹⁹ Todas las citas de *Trabajos y días* pertenecen a la edición West (1978).

Este último pasaje se complementa con otro que aparece en los vv. 60-2 de la misma obra:

Ἡφαιστον δ'έκελευσε περικλυτὸν ὅττι τάχιστα
γαῖαν ὕδει φύρειν, ἐν δ'ἀνθρώπου Θέμεν αὐδήν
καὶ σθένος, ἀθανάτης δε θεῆς εἰς ὦπα εἴσκειν·

(“y ordenó al ilustre Hefesto mezclar rápidamente
tierra con agua, infundirle la voz y el vigor de un hombre,
e imitar el rostro de los dioses inmortales”)

Ovidio define la creación del demiurgo con el verbo *fecit* (78), pero a la creación de Prometeo la caracteriza con el verbo *finxit* (83), de campo semántico análogo al *σύμπλασσε* (571) de la *Teogonía* y al *πλάσσε* (70) de *Los trabajos y los días*. Ambos significan “moldear”, “dar forma a algo”. De igual modo, uno de los materiales de la mezcla, el principal, *i.e.*, *tellus* (80), se vincula con el *γαίης* del v. 571 de la *Teogonía* y con el *ἐκ γαίης* del v. 70 de *Los trabajos y los días*. En el verso 61 de *Los trabajos y los días* aparecen los dos elementos principales, *γαῖαν* y *ὕδει*, que se relacionan con *tellus* (80) y *pluvialibus undis* (82).

Prometeo crea a los hombre *in effigiem moderantium cuncta deorum* (83). Este verso parece evocar el hesiódico *ἀθανάτης δε θεῆς εἰς ὦπα εἴσκειν* (62).²⁰ No hay una exacta relación entre *ὦψ*, que significa “rostro” y alude al verbo griego *ὀράω*, y *effigies*, que en el texto de Ovidio se completa con *finxit*, y cuya idea es la de dar una forma a algo para que se convierta en una imagen, una representación. *In effigiem*, más claramente, está en relación con *εἰς ὦπα εἴσκειν*, ya que *εἴσκειν* quiere decir “imitar”, “hacer algo igual a otra cosa”. Pese a algunas diferencias, persiste la idea de semejanza. Sin embargo, el aspecto que más esclarece la evocación de Hesíodo es la naturaleza de los dioses mencionados en Ovidio. A menudo se ha identificado a estos dioses con los olímpicos, si bien el pasaje admitía dudas.²¹ Pero es sugerente la relación de los dioses de Ovidio con los “inmortales” de Hesíodo.

Ahora bien, sabemos que la imagen de Prometeo como creador de los hombres, de la que no hay testimonios hesiódicos, le llega a Ovidio de autores alejandrinos. Según los testimonios con que contamos, la mayoría de ellos ciertamente fragmentarios, no aparece el motivo de la

²⁰ Bömer (1969: 45) señala la relación entre este texto y Hesíodo en lo que respecta a los materiales de la creación, y en referencia al tópico de la semejanza de dioses y hombres, anota el verso 62: “für die Erschaffung der Pandora aus Erde und Wasser berichtet aber Ähnliches bereits Hesiod (erg. 61 [γαῖαν ὕδει φύρειν]. 62 ἀθανάτης δε θεῆς εἰς ὦπα εἴσκειν...)”. Antes que Bömer, Schwabl (1965: 221) hace alusión al tema.

²¹ Cf. McKim (1985: 102).

imagen y semejanza que vemos en Hesíodo. Robinson ha recordado los versos del Himno a Zeus de Cleantes:²²

ἐκ σοῦ γὰρ γενόμεσθα, θεοῦ μίμημα λαχόντες
μοῦνοι, ὅσα ζῶει τε καὶ ἔρπει θνητ' ἐπὶ γαῖαν·

(“de ti nacemos, habiendo sido los únicos en recibir en suerte la imagen de los dioses/
de cuantos seres mortales viven y se mueven sobre la tierra)

Pero, como afirma Schmidt, parte sustancial del primer verso se debe a una conjetura.²³ El relato del *Génesis* (en especial, 1, 27) ofrecería un paralelo tentador, pero no sería prudente, tal vez, suponer en Ovidio un conocimiento de los textos bíblicos.²⁴ Como ocurre con el resto de la cosmogonía, en la que la cita no supera el nivel del eclecticismo filosófico, la alusión a Hesíodo podría ser sólo una más entre muchas. Sin embargo, Hesíodo tiene para el plan de las *Metamorfosis* una importancia mayor que cualquiera de las ideas filosóficas referidas. La *Teogonía* y las *Metamorfosis* son textos complementarios para la tradición poética en lo que atañe a su representación: mientras Hesíodo representa cronológicamente, desde los orígenes, la historia mítica del universo, Ovidio lleva esa historia hasta Roma y señala un paso más en la genealogía del mito, con su “historización”. Podría haber, entonces, razones literarias para esa filiación. Es en este punto donde la influencia de Hesíodo adquiere una dimensión más relevante: Ovidio habría buscado, desde el principio, la filiación con este autor, porque el tema de la cosmogonía estaba relacionado con él y porque era el *otro* modelo literario de la tradición épica en la que quería inscribirse.

Otros testimonios pueden añadirse a los citados.²⁵ Así, la separación del cielo y de la tierra mencionada en los versos 80 y 81 podría aludir, en este contexto, no sólo a la del demiurgo (v. 22), sino a la de Gea y Urano que Hesíodo representa en la *Teogonía* (vv. 176-182). Además, Ovidio no designa a Prometeo por su nombre, sino como *satus Iapeto*. Es cierto que este tipo de designaciones es convencional en textos poéticos, pero el origen de Prometeo no es importante para el motivo de la creación y, en cambio, se destaca notoriamente en la *Teogonía*, donde la

²² Robinson (1968: 258).

²³ Schmidt (1991: 27): “Aber θεοῦ ist Konjektur (Pearson) für überliefertes ἦχου und macht obendrein die Änderung γενόμεσθα (Meineke) für γένος ἐσμέν nötig.” Otros vínculos en Schmidt (1991: 27-28).

²⁴ Más allá de que, como señala Bömer (1969: 45), la fórmula *in effigiem* no tiene parangón en la versión griega del *Génesis* ni en pasajes paralelos. Asimismo cf. Schmidt (1991: 27): “Ob diese Orientierung an Hesiod bereits ausreicht, um *Genesis* 1, 26f. als Herkunft der ovidischen Vorstellung auszuschliessen, wie Schwabl meint, würde ich eher bezweifeln.”

²⁵ Si sobrepasamos el marco de la cosmogonía, podemos encontrar otras alusiones: la alusión indirecta al nacimiento de los Gigantes (*perfusam multo natorum sanguine Terram/ immaduisse ferunt* –1, 157-8), que remite a *Theog.*, 185-6 (en este contexto *Terram* puede ser interpretada, *Hesiodico sensu*, como Gea, al margen de las limitaciones a esta identificación –ver cap. anterior), o, también en el contexto de una Gigantomaquia (cantada por una de las Píerides), la alusión a Tifeo (5, 318 ss.), que aparece en *Theog.*, 820 ss.

entera descendencia de Jápeto, y no sólo Prometeo, será condenada como paradigma de conducta titánica.²⁶ La causa de su inclusión no parece ser otra que la filiación hesiódica, y agrega, además, algunos elementos interesantes. De hecho, es posible ver aquí una alusión al destino del hombre representado en las *Metamorfosis*. El desvío moral del hombre, que lleva al Diluvio, leído desde esta perspectiva, podría interpretarse como un resabio de la perfidia de su creador, que en la *Teogonía* —a diferencia de lo que ocurre en el *Prometeo* de Esquilo— está representado como un obstáculo para la instauración del orden de Zeus a causa de su naturaleza artera y de su inteligencia titánica.²⁷

Consideraremos ahora un último aspecto: la belleza de la obra. La cosmogonía termina con estos versos:

sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus
induit ignotas hominum conversa figuras. (1, 87-88)

(‘así, la tierra, que antes había sido ruda y sin forma,
transformada, vistió desconocidas formas de hombres’)

Es sabido que el *rudis et sine imagine* del verso 87 remite al *rudis indigestaque moles* del verso 7. Hay algunas instancias de la cosmogonía que nos sugieren que la obra de la creación carece de forma. Así, en el verso 8, el *pondus iners* y, en el verso 17, el *nulli sua forma manebat* (‘para ninguno permanecía su propia forma’). En otros lugares, encontramos acciones que tienden a poner orden a las cosas *sine imagine*:

Hanc deus et melior litem natura **diremit**.
Nam caelo terras et terris **abscidit** undas
et liquidum spisso **secrevit** ab aere caelum.
Quae postquam evolvit caecoque exemit acervo,
dissociata locis concordia pace **ligavit**. (1, 21-25)

(‘Un dios —y una naturaleza mejor— dirimió esta lid.
En efecto, separó la tierra del cielo y las olas de la tierra
y apartó el límpido cielo del espeso aire.
Después de discriminar estas cosas, y de sacarlas del oscuro montón,
ligó a sus lugares en armoniosa paz las cosas antes disociadas.’)

Esta tendencia se acentúa en versos posteriores:

ubi dispositam...

²⁶ Ver Kerényi (1997: 37-8) y Solmsen (1949, 50-1). Caballero de del Sastre (1993: 94) recuerda lo mismo.

²⁷ Kerényi (1997: 46 ss.). Según la opinión de este autor (46), “the wily Prometheus, whose nature and existential weakness it is to ‘think deviously’, gives the contest its direction, even if he does not provoke it (...). In the original deception of Prometheus, a basic flaw in the character of Prometheus is the source of grave shortcomings in man.”

congeriem secuit sectamque in membra coegit,
principio terram, ne non aequalis ab omni
parte foret, magni speciem **glomeravit in orbis**

(‘cuando separó la masa así dispuesta y, separada, la reunió en miembros,
en primer lugar, para que no fuera desigual en parte alguna,
concentró la tierra hasta darle la forma de una gran esfera’)

Luego aparece el verbo *iussit* (vv. 37, 43, 55).²⁸ Con la creación del hombre, la tierra sin forma (*sine imagine*) ha logrado su *imago*, las formas humanas (*figuras hominum*). *Figura* viene de *fungere*, que significa “moldear”, dar una “forma”; en el caso que nos ocupa, la forma no puede ser menos que bella: la palabra *conversa*, aplicada a *tellus*, nos lo sugiere.

Si bien la tierra es la que luce una forma bella, indirectamente comprendemos que la figura humana le confiere esa cualidad como última instancia de la cosmogonía.²⁹ Ovidio puede estar aludiendo a consideraciones filosóficas en este pasaje, pero de un modo más central para su épica parece vincular su texto con un elemento muy importante de los relatos de creación que aparece en Hesíodo. Éste en el verso 63 de *Los trabajos y los días* designa a Pandora como *παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον* (“bella y encantadora figura de una doncella”). *Εἶδος* tiene que ver con el campo semántico de la visión, *figura* con el de la elaboración, pero ambos se vinculan con la idea de belleza. El verso 71 de *Los trabajos y los días* y el verso 572 de la *Teogonía* revelan lo mismo, al igual que la admiración de los dioses en el final del episodio de la *Teogonía*.

Este último elemento agrega un dato sugestivo sobre la incidencia de la creación de Pandora en el relato ovidiano de la creación. Las simetrías podrían verse confirmadas por la idea de que la creación de Pandora no parece ser ajena a la del hombre en la tradición literaria. Para Jacqueline Duchemin, la creación de Pandora se vincula con textos sumerio-babilónicos como el *Enuma Elish* y el *Poema de Atrahasis*. En ambas tradiciones (la griega y la sumerio-babilónica) está destacada la belleza de la obra: Pandora es una adornada *παρθένω αἰδοίη* en la *Teogonía*; en el *Atrahasis*, Marduk, oyendo a los dioses, también decide crear una obra bella.³⁰ Por lo demás, los ingredientes utilizados en el *Poema de Atrahasis* y en el *Enuma Elish* son análogos a los de Hesíodo y Ovidio.³¹ La similitud del pasaje de Hesíodo con el texto oriental que trata sobre la creación del hombre nos induce a pensar que un relato hesiódico conjetural sobre la

²⁸ Esta secuencia de citas, si bien modificada o alterada, se debe a Wheeler (1995: 105 ss.), quien además señala, con sugestivos ejemplos, que hasta la elección de verbos obedece a la tradición de écfrasis cosmológicos.

²⁹ Caballero de del Sastre (1993: 96): “...a partir de la creación del género humano la *imago* de la tierra es el hombre”.

³⁰ Tablilla 6, v. 1 y 2. Cf. Duchemin (1995: 160-1).

³¹ Duchemin (1995: 158).

creación del hombre, si es que existió, podría haber sido de naturaleza similar al de Pandora. De ahí la importancia que adquiere en relación con las *Metamorfosis*.

a. 3. El *epos* de Ovidio. Una lectura hesiódica de la *Metamorfosis*.

La filiación de Ovidio con los dos poetas épicos es parte de una actitud literaria doble. Por un lado, Ovidio debía aportar algo nuevo a una tradición épica que Virgilio había rejuvenecido notablemente, lo cual no era una empresa fácil.³² Por el otro, había comprendido que una tarea de esa índole de alguna manera terminaría en un corolario de dicha tradición.³³ En este corolario estaría inscripta la tradición literaria de Grecia y Roma y, singularmente, la del *epos*, cuyos fundadores eran Homero y Hesíodo. Con su habitual sutileza de composición, Ovidio quiso referir a los dos poetas desde el inicio. En un sentido general, tomó de Homero la pretensión de incluir todas las especies literarias que surgían de él³⁴ y, en particular, la filiación con el escudo de Hefesto. De Hesíodo tomó, en sentido general, el plan de la obra, vinculado especialmente con la *Teogonía*, y en sentido particular, la creación del hombre, que continúa en el relato de las edades, también de influencia hesiódica. Ambos préstamos particulares debían manifestarse en la cosmogonía, porque los comienzos suelen ser la instancia adecuada para explicitar aspiraciones poéticas.³⁵

Ahora bien, esa relación entre la creación del hombre y el relato de las edades, ambos de procedencia hesiódica, debería ser importante para la interpretación. Si en estos dos episodios se representan claramente aspectos relacionados con la naturaleza del hombre y si, además, el otro autor épico, Hesíodo, está presente en ellos, se puede suponer que en una lectura correcta del sentido del hombre en las *Metamorfosis* esté implicado, de alguna (importante) manera, Hesíodo. Habría lugar para una lectura de la obra en clave hesiódica y ésta revelaría algo más sobre el aspecto complementario de estas obras en la tradición literaria grecorromana.

¿Cuál es el sentido de esta filiación para la idea del hombre que se representa en la obra? Al evocar a Hesíodo en estos pasajes vinculados con la naturaleza del hombre, el texto de Ovidio invita a comparar su estructura, en la que la idea del hombre aparece destacada, con la estructura de la obra cuyos pasajes han sido evocados de manera directa, *i.e.*, la *Teogonía*. Las

³² Otis (1970: 1-3).

³³ Fränkel (1945: 89) señala lo mismo respecto de la utilización del mito, ya decadente: "Ovid happened to live at the turn of the ages, and that was the last historical moment for achieving what he accomplished."

³⁴ Esto es algo que se revela en la exégesis, pero es el aspecto homérico que sigue Ovidio.

³⁵ Virgilio manifiesta la pretensión de continuar a Hesíodo y a Homero, pero en dos obras separadas: las *Geórgicas*, en la que su modelo clásico es Hesíodo, y la *Eneida*, cuyo modelo clásico es Homero.

Metamorfosis pueden leerse entonces, en cierto modo, como si fueran una continuación del programa hesiódico de la *teogonía* y de la *herogonía*. Así como Hesíodo pone el acento en los dioses y en lo que deriva de ellos, Ovidio pone el acento en los hombres y elige comenzar su obra con una *antropogonía* paradigmática para culminar en lo que podríamos denominar una *antropotélesis*: aquello en lo que el hombre deriva. Es importante reconocer, fuera de todo intento de simplificar, la importancia estructural del hecho de que a partir del episodio de Esculapio lo divino predomine sobre el relato y que los últimos hombres de la obra (César, Octavio, Ovidio) reciban la apoteosis. Más allá del sentido que todo esto tenga, puede advertirse que, formalmente, el hombre de la obra termina en apoteosis. Pero *télos* no significa sólo final, sino también fin o, dicho de otra manera, estructuralmente el final es el fin. El final en una apoteosis del poeta, cuando el hombre ha sido el tema principal, dice expresamente algo acerca del sentido de la obra, pero las conclusiones a las que un estudioso puede arribar sólo deben nacer del estudio comparado de las distintas apoteosis. A tal estudio nos abocaremos en la segunda parte de este trabajo.

En suma, si las *Metamorfosis* son una historia universal mitologizada, como se reconoce en la actualidad luego del estudio pormenorizado de Wheeler, no lo son sólo porque en ella la historia está asimilada al mito, sino porque la estructura de la historia universal mitologizada de Ovidio es una continuación más o menos voluntaria de la estructura de la *Teogonía*. Ambos, Hesíodo y la historia universal, están consecuentemente emparentados. En ese sentido, su importancia como modelo poético es, a diferencia del caso de Homero, decisiva para la representación.

b. El canto de Sileno (Verg. *Ecl.* 6), el canto de Ovidio y la apoteosis

La *Égloga* 6 de Virgilio, y en especial el canto de Sileno, ha dado lugar a variadas interpretaciones, que pueden agruparse en tres tipos: a) filosóficas, b) simbólicas o temáticas y c) literarias.³⁶ En nuestro comentario intentaremos precisar qué significa que haya un *carmen* en

³⁶ La división en soluciones filosóficas y literarias corresponde a Saint-Denis (1963: 27). Helzle (1993: 125) habla de “philosophical, dialectical, and even existentialist readings”, que contraponen a lecturas literarias. Entre las *interpretaciones filosóficas* podríamos incluir a van Berchem (1946), Paratore (1964) y Spoerri (1969, 1970a, 1970b), que estudian la filiación epicúrea, y a Lieberg (1977, 1978), que ve en el canto una representación de la doctrina pitagórica de la armonía de las esferas. Pueden considerarse *interpretaciones temáticas* la de Saint-Denis (1963), que cree que Virgilio ha elegido motivos cosmológicos y mitológicos porque son los que habitualmente aparecen en la gran poesía; la de Leach (1968), que estudia el conflicto entre el hombre y la Naturaleza y su temporaria superación a través de la poesía, y la de Segal (1969a), cuyo tema es la importancia del mal. Entre las *simbólicas*, se destaca la de Maury (1944: 71-147). Las *interpretaciones literarias* son las más numerosas. F. Skutsch (1901, 1906) considera que el canto representaría los temas de las obras de Galo. O. Skutsch (1956: 194-5), que retoma trabajos anteriores de críticos como Vollmer (1906) y Witte (1922) entre otros, y Stewart (1959: 183) ven en el canto motivos poéticos acordes con la vertiente alejandrina a cuyo influjo habría escrito Virgilio —y, en

medio de la composición y qué características asume. El tema de los *carmina* ha sido recientemente estudiado por Thomas Habinek, que está interesado en descubrir las relaciones de poder ocultas en el *carmen* romano. En especial, su capítulo sobre el canto y el discurso, cuyos análisis comienzan y terminan con el libro 5 de las *Metamorfosis*, el episodio de las Musas y las Emátides o Piérides, subraya que, de la comparación entre el canto de las Musas y el de las urracas en que se han convertido las Emátides y también a través del examen de otros ejemplos tomados de Tito Livio y Livio Andrónico, puede deducirse que se presenta al primero como expurgado de su condición mimética, *i.e.*, como si fuera originario. Dice Habinek:

The capacity of imitation to assume the power of that which is imitated was familiar to Roman speakers, dancers, artists, and singers alike. But only the singer, it would seem, dared intimate that power thus assumed had become his and his alone. In this sense, he plays a crucial role in the maintenance of the broader range of power relations on which Roman society is built.³⁷

Y agrega:

In suppressing the rebellious voices of the Emathides, in seeking to enforce an impossible distinction between song and mimesis, Ovid's Muses epitomize the relationship between the local and the global, the narrowly textual and the broadly social workings of power within the world of Roman song.³⁸

Aun cuando muchas de las ideas del autor pueden ser válidas y aplicables, nuestro interés se orientará, más que al aspecto social, al aspecto literario del *carmen*. Por consiguiente, trataremos de dilucidar, en segundo lugar, qué valor tienen las historias representadas a partir de una idea que, nos parece, se ha desatendido: el hecho de que, pese a que las historias están sólo nombradas, integran, en el ámbito de la representación, un canto en el que Sileno, a diferencia de Virgilio, se demora largamente. Veremos la influencia de esto en las *Metamorfosis*. En tercer lugar, siguiendo algunos estudios, intentaremos “releer” el *carmen deductum* de Virgilio en tanto paralelo temático del magnífico *carmen perpetuum* ovidiano, las *Metamorfosis*, con conclusiones que atañen a la estructura de esta última obra, en particular al motivo de la apoteosis.

ese sentido, como la representación de los géneros de poesía preferidos por los alejandrinos. Sobre la relación con la literatura alejandrina han escrito más recientemente Courtney (1990) y Cupaiuolo (1996). Para Elder (1961: 113) Virgilio alude con esta égloga a su propia inspiración, insertándose en una tradición que comienza en Hesíodo y pasa por Calímaco y Enio hasta llegar a Propercio y Galo. Putnam (1970: 196-97) se refiere al carácter de *ars pastoralis* y Boyle (1976), al de *ars poetica*. Estados de la cuestión en los artículos de Stewart y Saint-Denis, así como en Coleiro (1979: 198-214), Helzle (1993: 123-34, esp n. 5, 12 y 13), Deremetz (1995: 287-314). Para un estado de la cuestión más reciente, *vid.* von Albrecht (2006: 27-28).

³⁷ Habinek (2005: 108).

³⁸ Habinek (2005: 109).

b. 1. El canto de Sileno como *carmen*³⁹

La *Égloga* 6 presenta una atmósfera ambigua, sutil y misteriosa que no necesariamente tiene que ser leída en términos de iniciación, pero que sería muy ingenuo considerar un mero juego poético. De ahí que aquellos autores que, como Skutsch o Stewart⁴⁰, sostienen que el canto de Sileno es sólo un repertorio de temas o géneros alejandrinos, no parezcan estar reflejando una experiencia de lectura sino, tan sólo, construyendo eruditos lazos literarios. La formación y la influencia alejandrina en Virgilio es indudable y, en ese sentido, nos parece válido lo que afirma Stewart sobre su pretensión —conforme a su tendencia de englobar fuentes diversas en una “figura singular o unidad”⁴¹— de aportar a la poesía alejandrina una nueva versión del género bucólico;⁴² pero eso no dice nada acerca del canto que Virgilio eligió representar. Desde estas perspectivas, lo que recordamos de la égloga más allá del alejandrino virgiliano, permanece ignorado.

Tal vez si nos detenemos a considerar la historia que sirve de marco al canto podamos abordar más eficazmente su significado. En ella Cromis y Mnasilo, dos pastores (o, como se ha dicho⁴³, quizás faunos o sátiros), se acercan a Sileno, que está *inflatum hesterno venas, ut semper, Iaccho* (15) (“inflado en sus venas por el vino de la víspera”). Egle, una náyade, los ayuda a maniatarlo. Lo atan *nam saepe senex spe carminis ambo/ luserat* (18-19) (“pues a menudo los había engañado con la esperanza de un canto”). Este trato, según un crítico, sería un argumento suficiente para sostener el carácter lúdico de la égloga, uno tal que pondría en tela de juicio la seriedad del canto que sigue.⁴⁴ Es cierto que hay un carácter lúdico: compuestos de *ludus* aparecen incluso, con diversos sentidos, en los versos 1, 19 y 28. En el verso 1, *ludere* puede ser traducido como “ejercitarse en una labor poética”, en el verso 19, tiene el sentido de “jugar con alguien” o “engañarlo” y en el 28, (*tum vero in numerum faunosque ferasque videres/ ludere* —“entonces hubieras visto a los faunos y a las fieras danzar en armonía”) adquiere el sentido de “danzar”. Sin embargo, en los tres casos el término empleado es *ludere*. Es claro que el lector percibe el eco del término a lo largo del poema. Luego de leer el canto de Sileno, el

³⁹ Hemos encontrado ideas afines en Florio (1989: 259-62).

⁴⁰ Skutsch (1956: 194-195), ampliando las ideas de Vollmer (1906: 481 y ss.), y coronando una larga discusión filológica sobre temáticas afines representada por los trabajos de Witte (1922: 563-587), van Berchem (1946: 26-29) y Becker (1955: 314-348), entre otros, ve a la égloga como un catálogo de temas alejandrinos; Stewart (1959: 183) la considera un catálogo de géneros alejandrinos.

⁴¹ Stewart (1959: 180).

⁴² Stewart (1959: 196-7).

⁴³ Segal (1971: 56-58).

⁴⁴ Se trata de Segal (1969a: 409-435). Asimismo, para Baldwin (1991: 103) el humor es una de las claves para comprender la égloga.

ludere del verso 28, que expresa la reacción de los faunos y los animales ante el canto,⁴⁵ influye regresivamente. Contrariamente a lo que se ha dicho, entonces, la idea de un *ludus* crea una atmósfera que no se corresponde con la frivolidad, pero tampoco con una inadecuada “seriedad”. Es el *ludus* que implica la conmoción producida por el canto.⁴⁶ Y en este punto, nos parece, está una de las claves para la interpretación.

Esta conmoción no se produce en forma casual. El ambiente y la atmósfera lúdica lo sugieren así para propiciarla. El *saepe* del verso 18 indica que la reunión de Sileno y los *pueri* es algo habitual, pero de ningún modo que es algo menor, ni que el canto que pronuncia Sileno va a tener lugar en cualquier ocasión. Hay un momento y un lugar adecuados: un momento, porque pese a que Sileno varias veces los ha engañado con la esperanza de un canto, sólo esta única vez, y por razones particulares, lo concede; un lugar, ya que “Cromis y Mnasilo, unos muchachos, vieron a Sileno en una **gruta**, mientras yacía por el sueño” (*Chromis et Mnasyllus in antro/Silenum pueri somno videre iacentem* —13-14)⁴⁷. Se trata entonces de un espacio sagrado. De igual modo, la representación de Sileno no es la habitual: aparece como un dios.⁴⁸

Sin embargo, a menudo se ha discutido de dónde procede ese canto. O. Skutsch cree que no se puede atribuir a Apolo, de acuerdo con la conclusión a partir del verso 82 (*omnia quae Phoebos meditante beatus/ audiit Eurotas iussitque ediscere laurus, ille canit* —“todas las cosas que, meditándolas en otro tiempo Febo, el feliz Eurotas oyó y ordenó que los laureles aprendieran, canta aquél”), porque Apolo no podría haber cantado la consagración de Galo.⁴⁹ Dirá, no obstante, que Galo es un símbolo de la consagración poética alejandrina y que por eso sí puede ser evocado por el canto de Sileno, como un asunto más del repertorio.⁵⁰ Lieberg recuerda que la tesis de que el canto de Sileno es en realidad de Apolo se encuentra ya en el humanista español Juan Luis Vives.⁵¹ Parece claro que el *omnia quae* no puede agregar una materia más al

⁴⁵ von Albrecht (2001: 158).

⁴⁶ A excepción de von Albrecht (2001: 157-58), ninguno de los comentarios —o ediciones— que hemos consultado (Brugioni 1964, Della Corte 1967, Perret 1970, Coleman 1977, Klingner, 1977, Coleiro 1979 y Clausen 1994) señalan este valor de *ludere*. No ignoramos la corriente contraposición de *ludere* con *canere*, que refiere a la épica. Por lo demás, la relación de la palabra *ludere* con lo que se ha dado en llamar *genus tenue* y la vinculación etimológica de *Thalia*, que aparece en el verso 2, con *thálea-on*, cuyo significado es “juego” (*vid.* Buisel de Sequeiros, 1994: 307-308), no dejan de ser sugestivas ya que emparentan la conmoción del canto con términos poéticos. Con respecto a la idea de *ludus poeticus*, *vid.* Habinek (2005: 132 ss.), que remite a un artículo de Wagenvoort (1956).

⁴⁷ Destacados nuestros.

⁴⁸ *Vid.* Buisel de Sequeiros (1995: 125). La opinión de Segal (1971: 56-58) acerca de la condición divina de Cromis y Mnasilo sería entonces pertinente. Desports (1952: 187) señala asimismo que la ebriedad y la captura para obtener un *carmen* se revelan como elementos rituales atestiguados por la tradición literaria, y que el término empleado para referirse a la embriaguez (*iaccho*) posee connotaciones místicas, razón por la cual habría que descartar la idea de una embriaguez vulgar. Sileno es, por tradición literaria, cantor; Virgilio lo representa como un encantador emparentado con Orfeo, si bien con una *incantatio* particular y diferenciada (Desports, 1952: 185, 183).

⁴⁹ Skutsch (1956: 194).

⁵⁰ *Ibid.* Otros (Vollmer 1906: 486-88; Stewart, 1959: 194) consideran que su aparición es meramente ocasional.

⁵¹ Lieberg (1978: 343).

canto y la prueba es que se han utilizado otro tipo de conectores, todos ellos semejantes, para unir las distintas historias. El *omnia quae* colocado en primer lugar parece resumir más que agregar. Esta idea es compartida también por Stewart, que cree en el valor catalógico del canto.⁵² Para Stewart hay en el pasaje ambigüedad intencional porque entraña otro tipo poético no consonante con los que se habrían representado a través de las distintas historias.⁵³ Pero desde el plano de la lectura es muy difícil aceptar la “teoría alejandrina” y muy simple descartar cierto grado de ambigüedad. Galo sería sólo una evocación de Virgilio, quizás por la admiración que Virgilio le profesaba a este poeta, y también para expresar el motivo de la consagración poética. La obra que Virgilio le asigna —probablemente un poema etiológico sobre el bosque de Grinia— no tiene por qué ser real ni tiene que haber sido obligatoriamente escrita por el autor, que tal vez sólo se lo propuso y luego desistió de la empresa.⁵⁴ En el plan literario de Virgilio, tanto Sileno como Apolo pueden cantar la consagración de Galo, porque esta consagración es algo que el anhelo poético de Virgilio ha querido incluir. Lo que aparece destacado en el final es otra cosa: es que el canto, que todo canto en definitiva, procede de Apolo. Esta conclusión, como veremos, no invalida la importancia de la consagración poética.

¿Qué significa, entonces, que haya un *carmen* en medio de la composición?⁵⁵ En relación con la naturaleza, significa que hay una instancia capaz de evocar las cosas. El fin de esa evocación es mostrar cómo la naturaleza revela su armonía. En efecto, como señala Perret y recuerda Lieberg, Febo canta, el Eurotas ordena a los laureles aprender el canto, los laureles se lo transmiten a Sileno, Sileno hace resonar los valles y *pulsae referunt ad sidera valles* —84 (“los valles, conmovidos, lo llevan —lo refieren— a las estrellas”)⁵⁶. El canto llega finalmente a los dioses. Es mucho más que un canto de revelación porque en él se cifra el ritmo del mundo. Que Lieberg lo haya relacionado con la armonía de las esferas de los pitagóricos representada por Cicerón en el *Somnium Scipionis* no parece exagerado entonces,⁵⁷ aun cuando sería un error considerar la égloga una mera traducción poética de esa teoría. En relación con la poesía, el *carmen* cobra aún mayor importancia. Virgilio define que toda poesía es apolínea, que viene de los dioses y vuelve a ellos.

Si tenemos en cuenta la última afirmación, el poeta, ese ser visitado por el favor de las Musas, debe ser un individuo particular. Pese a esto, no sería admisible afirmar, como hace

⁵² Stewart (1959: 195-196).

⁵³ Stewart (1959: 196).

⁵⁴ Cf. Perret (1970: 74)

⁵⁵ Para una ilustración sobre los *carmina* preliterarios y su utilización posterior en textos literarios, cf. Dangel (1997).

⁵⁶ Perret (1970: 76) y Lieberg (1978: 348).

⁵⁷ Lieberg (1978: 355).

Leach fallidamente, que en relación con el mundo natural el poeta no es “como el hombre”.⁵⁸ Más productivo parece el análisis de Elder, para quien Virgilio ha aludido con la égloga a su propia inspiración,⁵⁹ tal como puede verse en una tradición literaria que comienza en Hesíodo y pasa por Calímaco y Enio hasta llegar a Propercio y Galo, contemporáneos de Virgilio. Virgilio, según este autor, habría elegido como cualquier otro su forma particular de hablar de la inspiración. Sin embargo, no parece tan evidente como en el encuentro de Hesíodo con las Musas o en el episodio de los *Aitia* de Calímaco, o como en el sueño de Homero de Enio, o bien como en la elegía 3 del libro tercero de Propercio. Resulta más convincente un verso de Virgilio, que es el título del artículo de Elder: *non iniussa cano* (9). Títilo va a cantar lo que le ordenó Apolo tirándole de las orejas, así como Sileno cantará lo que oyó indirectamente del canto pronunciado por ese dios. La pretensión de Virgilio, no obstante, es distinta y en cierto modo mayor que lo que postula Elder. Virgilio no habla de su propia inspiración; habla de *la* inspiración, del imperativo de la divinidad en el hombre, de la huella del Canto que se imprime en éste. El poema que, ficticiamente, debe escribir Galo es, asimismo, una prueba más de ese imperativo de la divinidad: *hos tibi dant calamos ... Musae* (69) (“las Musas te dan estas cañas”), dice el poeta; y también: *his (calamis) tibi Grynei nemoris dicatur origo, / ne quis sit lucus, quo se plus iactet Apollo* (72-73) (“sea dicho con éstas —cañas (flautas de **Lino**, hijo de **Apolo**)— el origen del bosque de Grinia/ para que no haya ningún bosque del que se jacte más Apolo”).⁶⁰

b. 2. *Carmen, continuitas* y pasajes destacados: influencia en las *Metamorfosis*

¿Cuál sería el valor de los motivos representados en el canto de Sileno? Saint-Denis anotó que se tratan temas cosmológicos y mitológicos y que esto es lo que puede considerarse “gran poesía”.⁶¹ El canto de Sileno prosigue una tradición que se remonta al canto de Demódoco de la *Odisea* y al de Orfeo en la *Argonáutica* (1, 496 ss.). Esta tradición es continuada más tarde por Virgilio en el canto de las *Geórgicas* (2, 475 ss.) y en el de Iopas (*Eneida* 1, 740 ss.). Se han sugerido estructuras, pero más útil que el análisis de cualquier estructura es una idea de Otis sobre la relación de las historias. Dice Otis:

A common view of its content (or rather of the Silenus song which constitutes its core) has been that it is in effect a catalogue —either of Gallus’ own poetry, or of various neoterics ‘little epics’, or of different genres (didactic, aetiological epic, *metamorphoses*,

⁵⁸ Leach (1968: 30).

⁵⁹ Elder (1961: 113).

⁶⁰ Destacados nuestros.

⁶¹ Saint-Denis (1963: 39).

amores, & c.). All such criticism, however, ignores its evident plan, its deliberately hurried continuity.⁶²

No es que las historias no importen, es que importan en tanto pueden enlazarse entre sí. Solemos olvidar que Virgilio refiere el canto de Sileno como motivos, pero que hay un espacio imaginativo y conjetural, el espacio de la poesía, en el que efectivamente Sileno está cantando y va pasando con soltura y fluidez de un tema a otro. Sileno canta primero, en un estilo filosófico lucreciano aunque ecléctico en cuanto a filiaciones, la creación desde el Caos; luego los reinos saturnios, el diluvio y la segunda creación; posteriormente, el episodio de Hilas (episodio de la edad de los héroes y primera aventura del hombre “caído” en el océano), seguido del de Pasífae (primera *dementia* trágica causada por el amor); después los amores y metamorfosis de transición (Atalanta, las hermanas de Faetón); luego un interludio: Galo con las Musas; por último, metamorfosis que representan el amor criminal (Escila, Tereo y Filomela).⁶³

Ahora bien, como se ha señalado algunas veces⁶⁴, esta idea de continuidad y la selección temática han influido notablemente en las *Metamorfosis* de Ovidio. La mayoría de las historias del canto de Sileno aparecen representadas en la obra de Ovidio y en su cosmogonía hay varias alusiones a esta égloga.⁶⁵ Evidentemente las *Metamorfosis* son algo más que una *amplificatio* de la égloga (además sus fuentes parecen haber sido muy heterogéneas), pero puede ser útil la comparación entre ambas obras, *i.e.*, indagar la concepción del *carmen* de Virgilio para extraer conclusiones sobre la pretensión poética de este autor que puedan iluminar algo más la de Ovidio. Si la idea del canto de Sileno era la de una poesía como canto evocador de las cosas, como un canto que nombra el mundo por voluntad de los dioses y para los dioses, provocando una conmoción en la naturaleza, y esta obra, a su vez, influye en las *Metamorfosis*, las *Metamorfosis* pueden ser leídas no como una mera sucesión de historias alejandrinas y sutiles, sino en su carácter de canto de la historia del hombre hasta Roma. Creemos que esta concepción de la palabra *canto* es más central para el estudio de las *Metamorfosis* que toda la discusión sobre el valor del *perpetuum deducite ... carmen* (1, 4), que combina las ideas de *carmen deductum* y *carmen perpetuum*.⁶⁶ En el proemio, la palabra *carmen* evoca el *carmen quae vultis cognoscite* (*Ecl.* 6, 25) de Sileno y puede leerse, en consecuencia, como una “ficcionalización” de la idea de *carmen*, cuya intención es recordar sentidos de esa palabra que exceden su empleo literario. El

⁶² Otis (1964: 137).

⁶³ La estructura corresponde a Otis (1964: 138-39). Para otras estructuras, *vid.* Coleiro (1979: 214-15).

⁶⁴ Otis (1964: 137-8), Knox (1986: 11-14, 48), Helzle (1993: 124), Myers (1994: 7 ss.), Spahlinger (1996: 9-14).

⁶⁵ Es significativo que el episodio de la captura de Sileno, aunque en forma diversa, aparezca también en las *Metamorfosis* de Ovidio (11, 90 ss) y, además, en el marco del ciclo de Orfeo.

⁶⁶ Un buen resumen de la discusión sobre la influencia de las expresiones calimaqueas ἐν ἄεισμα διηνεκὲς (*Aet.* 1 fr. 1,3) y Μοῦσαν λεπτᾶλέην (*Aet.* 1 fr. 1, 24) sobre la expresión *perpetuum ... deducite carmen* en Due (1974: 94-96) y Myers (1994: 1-5). Ver también Hofmann (1985: 223-41) y Knox (1986: 10-11).

carmen perpetuum de las *Metamorfosis* juega con la idea de un valor más profundo de la palabra *carmen*, un valor religioso-literario; por eso en el final de la obra se insiste en la idea de *vates* (15, 867, 879), que puede definirse precisamente como ese ser capaz de proferir un *carmen*. No es casual que *carmen* sea la última palabra del proemio y que el *vivam* del final se deba a la condición de *vates* del autor. Es claro que Ovidio quiere “ficcionalizar” esa idea elevada de *carmen* y, en ese sentido, su papel en la obra puede ser interpretado, *Vergiliano sensu*, como el de otro Sileno.

Pero debemos precisar más la *continuitas* del *carmen*. Pese a ella, tanto en la *Égloga 6* como en las *Metamorfosis* hay puntos destacados, de lo que se infiere que el procedimiento de la continuidad no excluye la posibilidad de detenerse en un tema o motivo. Como hemos visto, a propósito del tema de la poesía el canto de Sileno se detiene en forma particular en la consagración de Galo. La obra de Ovidio, que emplea a menudo vagamente la transición y el enlace, suele poner el acento, sin embargo, en un motivo que es afín a éste de la consagración poética de Galo: el de la apoteosis. Resulta sugestivo que la consagración poética de Galo, de acuerdo con la relación que puede establecerse entre las églogas 4 (referida al *puer*, mitad hombre, mitad dios), la 5 (sobre la apoteosis de Dafnis) y la 6 (en la que aparece la consagración de Galo), haya sido considerada una apoteosis.⁶⁷

En función de lo dicho, el carácter destacado que asume la consagración de Galo en la *Égloga 6* habla sobre el papel de las apoteosis y de otros fragmentos como el discurso de Pitágoras en las *Metamorfosis*. La *continuitas* no es nunca el ámbito de lo relativo. Por sus características intrínsecas, y previamente a las actitudes críticas, da siempre lugar a que se especule sobre un centro o un “soporte” que la contenga. La crítica puede fallar en la asignación del carácter de centro o soporte a una determinada parte de la obra, pero la misma construcción “elástica” de la obra es la que da lugar a este tipo de lecturas. De ahí que fragmentos como los dedicados a la apoteosis o el mismo discurso de Pitágoras puedan adquirir cierto interés para los estudios o puedan despertar comparaciones, ecos textuales. Por lo demás, el hecho de que la misma representación poética les confiera un carácter destacado no implica que deban imponerse como criterios únicos y excluyentes, aunque sí, claro está, que tengan que ser considerados para una lectura adecuada.

b. 3. La consagración de Galo y la apoteosis

⁶⁷ Ver, por ejemplo, Buisel de Sequeiros (1995: 127): “por eso en la Eg. X, 17, Galo es llamado *divine poeta*, ya que ha sido previamente consagrado en la VI”.

La consagración de Galo ha sido leída como una apoteosis y, en tanto pasaje destacado de la *Égloga* 6, tiene relación con el desarrollo del motivo de la apoteosis en la obra de Ovidio. Pero su relación más importante es con el final de las *Metamorfosis*. El hecho de que esa obra culmine en la apoteosis del poeta y en una contemporaneidad que, como veremos más adelante, no se concreta en los tiempos de Augusto sino en los de Ovidio (*ad mea ... tempora* —1, 4), puede interpretarse de otra manera que como una actitud de desafío al *princeps*. El canto de Sileno de la *Égloga* 6, además de desarrollar motivos afines a los representados en la obra, llega también a la contemporaneidad de Virgilio; en términos de Ovidio, alcanza el *ad mea ... tempora*.⁶⁸ La consagración del poeta Galo (*Ecl.* 6, 64-71) representa esa contemporaneidad:

tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 Aonas in montis ut duxerit una sororum,
 utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
 ut Linus haec illi divino carmine pastor
 floribus atque apio crinis ornatus amaro
 dixerit: 'hos tibi dant calamos (en accipe) Musae,
 Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat
cantando rigidas deducere montibus ornos.'

(“canta después cómo una de las hermanas condujo a Galo, que vagaba junto a las fuentes del Permeso, a los montes Aonios, y cómo todo el coro de Febo se levantó en honor de un hombre. Cómo el pastor Lino, de divino canto, adornados sus cabellos con flores y con amargo apio, le dijo estas palabras: ‘Las Musas te dan, acéptalas, estas flautas, que antes dieron al anciano de Ascra, con las que aquél solía hacer bajar de los montes cantando los rígidos olmos’”)

El último verso encuentra un sugestivo eco en la cuarta línea de las *Metamorfosis*: *ad mea perpetuum deducite tempora carmen*. Como hemos dicho, el eco apunta a resaltar el valor de la poesía como *carmen*. Llama la atención además el hecho de que Ovidio haya decidido evocar una parte de la obra de Virgilio que nombra a Hesíodo, cuyas obras, según hemos visto en el punto a., son modelos compositivos de las *Metamorfosis*. Sin embargo, el punto central es que en el *carmen perpetuum* de Sileno (incluido en el *carmen deductum* de Virgilio) también hay una elevación del poeta que coincide además con el momento en que se escribe la égloga y aparece como un episodio destacado al aproximarnos al final. Asimismo, si es cierto el testimonio de Servio, Virgilio no sólo habría citado a Galo en esta égloga y en la 10, sino que sus *laudes Galli* pueden haber sido inicialmente el episodio final de las *Geórgicas*, que habría debido reemplazar por el episodio de Aristeo.⁶⁹ El reemplazo, sin embargo, no deshizo sino que enriqueció, a través

⁶⁸ Spahlinger (1996: 10).

⁶⁹ La causa habría sido la *damnatio memoriae* que afectó a la persona y a la obra del poeta.

de la figura de un poeta mítico y de una historia semánticamente más compleja, la idea de poner el acento sobre la elevación poética en el final de un texto. Cuando Ovidio insiste en la consagración poética en el final de su obra (en este caso con motivos y el contexto de apoteosis previas), quiere emular esa actitud poética de Virgilio y entroncarse en una tradición literaria que se revela como una respuesta formal, en tanto episodio de cierre, a todos los episodios poéticos que “ficcionalizan” la idea de inspiración desde el encuentro de Hesíodo con las Musas. La tradición incluye a Calímaco, Enio y Propercio. Por lo demás -y correspondientemente-, también en las *Metamorfosis* aparece la figura de Orfeo y puede ser leída en relación con el final.

La consagración de Galo, cantada por Sileno en la *Égloga 6*, se revela entonces como una clave para entender el valor del motivo de la apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio y, asimismo, de otros pasajes de esa obra caracterizada por la *continuitas* de un *carmen*. Las apoteosis de Ovidio, leídas desde la *Égloga 6*, encontrarán, como veremos, un significado más preciso en el final de la obra.

c. Conclusiones

La importancia de Hesíodo y del canto de Sileno para el estudio de la apoteosis

Aunque otros estudios sobre el motivo de la apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio y en particular la tesis doctoral de Margitt Petersmann no hablen sobre estos dos modelos poéticos,⁷⁰ es importante considerar el valor que tienen en la estructura de la obra. Ovidio ha continuado el plan de Hesíodo (su *teogonía* y su *herogonía*) en una *antropogonía* y una *antropotélesis*. Esa filiación poética con valor estructural influirá, desde el punto de vista semántico, en todas las apoteosis, especialmente en la de Hércules, que es el primer ejemplo de ese tránsito desde el *sanctius animal* a la apoteosis.⁷¹ En lo que respecta al canto de Sileno, las *Metamorfosis* presentan como él una estructura que va desde los comienzos hasta la contemporaneidad del poeta. En el caso de Virgilio, el “*ad mea... tempora*” es la consagración de Galo, que ha sido leída como una apoteosis. Dado que la estructura del canto de Sileno incide en las *Metamorfosis*, se invita al lector a prestar más atención, semánticamente hablando, a la apoteosis final que al resto de las apoteosis. Dicho de otra manera: la importancia de las otras apoteosis debe leerse, virgilianamente, a partir de la importancia que ese motivo cobra al llegar a la consagración del poeta. Pero en la consagración poética del canto de Sileno se cita además a Hesíodo, cuyo

⁷⁰ Petersmann (1976), Feeney (1991) y Tissol (2002).

⁷¹ Un análisis de este tema en Martínez Astorino (2008).

carmen, según se nos dice, producía sobre la naturaleza una conmoción similar a la que produce el de Sileno. El segundo modelo, como vemos, incluye al primero. Del uso que hace Ovidio de este segundo modelo y de su vínculo con el primero pueden deducirse dos cosas: 1) que la *antropotélesis* a la que aludía siguiendo el plan de la *Teogonía* se resuelve más específicamente en una consagración del poeta; 2) que a través de Sileno y Hesíodo, con quienes se relaciona en forma compleja, las *Metamorfosis* deben leerse como la ficcionalización de un *carmen* sobre una historia universal que culmina en la apoteosis del poeta. En el caso de Ovidio, el poeta celebra a Roma.

En suma, el estudio de la apoteosis en la estructura de la obra es necesario para el objetivo de nuestra segunda parte, *i.e.*, el valor semántico de las apoteosis, y por eso ha sido motivo de análisis en este capítulo.

Parte 2:
Valor semántico de las apoteosis

INTRODUCCIÓN

LECTURA, MITOLOGIZACIÓN Y POESÍA EN EL ESTUDIO DE LAS APOTEOSIS

Las apoteosis tienen una función estructural o un sentido formal en la obra. Von Albrecht ha hablado de su profusión en los libros anteriores a cada péntada, *i.e.*, el 4, el 9 y el 14,¹ y Stephen Wheeler ha observado que se integran especialmente en una de las tres dinámicas de la obra, la dinámica de clausura (*closure*).² En la primera parte de nuestro estudio hemos intentado probar la relación estructural que hay entre la creación del hombre y el motivo de la apoteosis en forma intratextual y, luego, a través del estudio intertextual de dos modelos poéticos de las *Metamorfosis*, Hesíodo y el canto de Sileno de la *Égloga* 6. Es posible que hayamos empleado ocasionalmente formulaciones de sentido en esa parte, pero nuestra intención era, sobre todo, demostrar la función estructural del motivo. El objeto de esta segunda parte es, en cambio, analizar cómo opera esta relación estructural de ambos motivos (el de la creación del hombre y el de la apoteosis) y, específicamente, el de la apoteosis, en su vínculo con las estirpes representadas en la obra, con Roma y con la apoteosis final del poeta. Para este fin emplearemos dos conceptos y añadiremos una idea que permiten, a nuestro juicio, comprender con más exactitud la importancia del motivo en la obra: los conceptos de lectura y “mitologización” y las ideas de poesía y poeta como fin al que se dirige la obra.

a. Estructura vs. lectura

En la primera parte hemos argumentado acerca de la importancia que adquiere el motivo de la apoteosis en la estructura de la obra. Considerar el problema de la estructura implica necesariamente mencionar, junto a una bibliografía que incluye otros autores importantes, las famosas secciones de Otis³ y el esquema de Ludwig, quien, con una simple categorización que podría reputarse paradigmática, divide las *Metamorfosis* en una exigua parte inicial dedicada al tiempo primitivo, una extensa segunda parte abocada al tiempo mítico y una última en relación con los tiempos históricos.⁴ Sin embargo, es cierto que toda visión estructural, incluida la

¹ von Albrecht (1988: 5).

² Wheeler (2000: 139): “It should be evident from the numerous examples of apotheosis in the *Metamorphoses* that Julius Caesar’s catasterism is the repetition of a common tale-type, which is associated with the end of narrative sequences, books, pentads, and the poem as a whole.”

³ Otis (1970²: 82) divide la obra en cuatro secciones: 1. la Divina Comedia (libros 1-2); 2. los dioses vengativos (3-6, 400); 3. el *pathos* del amor (6, 401-11, 795); 4. Roma y la divinización del gobernante (12-15, 870).

⁴ Ludwig (1965). *Vid.*, para el estado de la cuestión, la nota 1 del capítulo “Modelos poéticos”. Otro esquema usualmente citado es el de Wilkinson (1955: 148), que consta de a. prólogo; b. introducción: creación y Diluvio (1,

nuestra, se ve desafiada por las palabras de un crítico cuyo influyente libro apareció hace dos décadas. Luego de reseñar las distintas posiciones sobre la estructura de la obra, Solodow –éste es el nombre del crítico- afirma:

But such schemes, I feel, are invisible to the reader working his way through and can be glimpsed, if at all, only from a lofty, large-scale survey. The reader's primary (and perhaps single) experience is of the narrator's leading him by the hand, as it were, from one tale to the next. Events do not cohere of their own accord.⁵

Solodow intenta buscar algunos principios de unidad en la idea de metamorfosis, en los enlaces narrativos y temáticos, en la diversidad de géneros, pero, encontrando excepciones radicales a estas constantes, concluye que, en rigor, el principal cometido de la obra es “to demonstrate the inadequacy of schemes and structures for making sense of the world”⁶ y sugiere que las historias presentan, sobre cualquier otro principio, un entendimiento pictórico.⁷

Sin embargo, la crítica no ha renunciado a una consideración estructural. Así, la idea de que hay en la obra, en consonancia con las *Antiquitates rerum humanarum et divinarum* de Varrón, tres tipos de *theologiae*, la *naturalis*, la *fabulosa* y la *civilis*, implica una moderada aproximación a un principio estructural.⁸ De igual modo, la visión cronológica –otra manera de insistir en la estructura-, al margen de las críticas que ha merecido, es atendible, como lo ha demostrado un estudio reciente.⁹ Ovidio la sugiere en el proemio y, aunque en ocasiones tienda a perderse o desbaratarse por las historias intercaladas, opera en la obra. Tampoco ha faltado la consideración del diseño conforme a los libros de la obra, en la cual se distinguen las estructuras pentádicas, centrípedas y la *Ringkomposition*.¹⁰ Por último, el estudio de las dinámicas narrativas de repetición, continuidad y cierre que ha hecho Stephen Wheeler no es otra cosa que un sutil y tal vez más exhaustivo análisis estructural de la obra.¹¹ Hemos preferido, no obstante, incluir en nuestros análisis del motivo de la apoteosis un acercamiento complementario del estructural. El fin es precisamente poner énfasis en la idea de que hay aspectos importantes en la obra que,

5-451), c. 1ª parte: dioses (1, 452-6, 420); d. 2ª parte: héroes y heroínas (6, 421-11,193); e. 3ª parte: personajes históricos (11, 194-15, 870); f. epílogo.

⁵ Solodow (1988: 28).

⁶ Solodow (1988: 34).

⁷ Solodow (1988: 36).

⁸ von Albrecht (1988: 2) y retomada más recientemente por Wheeler (2000: 139-140).

⁹ Wheeler (2002).

¹⁰ Se ha argumentado que las *Metamorfosis* tienen una estructura pentádica basada en motivos afines en los libros 5, 10 y 15 (Rieks, 1980: 95-103) y, más tarde, se ha defendido la tesis de que cada péntada tiene además una coherencia interna (Holzberg, 1998). Crabbe (1981) sostiene que las *Metamorfosis* encuentran su centro en el libro 8. Insisten en la *Ringkomposition* de los libros 1 y 15 Buchheit (1966) y Davis (1980).

¹¹ Wheeler (2000). El libro de Wheeler (2000: 1-5) ofrece además un completo e inteligente estado de la cuestión sobre el tema.

aunque no tan evidentes, no pueden ser descartados. A este punto nos dedicaremos en las líneas que siguen.

Galinsky dice que el punto de vista del autor en las *Metamorfosis* es elusivo y que las historias suscitan en el lector varias respuestas posibles sin imponer obligadamente una visión profunda.¹²

When we try to locate the author's point of view, we are faced with considerable elusiveness. From the perspective of reader participation, however, which in typical Augustan fashion is strongly invited, the effect is to open up the narrations of the myths to various reader responses. But in contrast to Vergil, Ovid does not force the reader to become embroiled in conflicting arguments. The serious-minded do so, while Ovid's narration helps most readers glide pleasantly over deeper undercurrents.

Aunque habla desde la perspectiva de la intención autoral,¹³ Galinsky ha señalado un punto que es importante en dos sentidos. El primero es evidente porque ha formado parte de la argumentación de muchos críticos en los últimos cincuenta años: se define como una respuesta a las visiones “elevadas” de la obra, centradas sobre todo en las relaciones expresas u ocultas entre el libro 1 y el 15.¹⁴ Sin embargo, el segundo sentido, menos ostensible, no parece haber sido recogido por la crítica actual. Pese a su carácter elusivo, no es obligatorio descartar ese otro tipo de lectura de la obra que sobrepasa el solo placer intelectual provocado por la narración mítica; asimismo, no es necesario pensar que esa otra lectura más “profunda” se resuelve siempre en términos de ironía, parodia o humor destructivo, ya que esto podría ser una manera más sofisticada de anular la pretensión a ese segundo sentido. Tal como lo demuestra la tradición occidental, que ha considerado las *Metamorfosis* en otros términos que el mero entretenimiento - y son una prueba de ello el *Ovidius moralizatus* y el *Ovide moralisé*-, la obra es apta para otro tipo de interpretaciones.¹⁵

Ese segundo sentido o plano de la obra opera en el ámbito de las evocaciones, las simetrías y los ecos textuales. No implica la idea de mensaje cifrado revelado sólo a unos pocos,

¹² Galinsky (1996: 264).

¹³ Galinsky (1996b: 15-31). En nuestra opinión, sin llegar a la foucaultiana *mort d'auteur*, sería más conveniente emplear, como hemos dicho, la idea gadameriana de representación, dado que una obra excede siempre las intenciones de su autor (Gadamer, 1996, t.1, 1998).

¹⁴ *Vid.*, en especial, los trabajos de Stephens (1957), Alfonsi (1958), Crahay y Hubaux (1958) y Buchheit (1966).

¹⁵ Stephens (1958a: 287), luego de resumir las posiciones de críticos o historiadores de la literatura que ven en las *Metamorfosis* poco más que una mera colección de mitos, dice: “The Middle Ages did not look upon Ovid in this way. His work was thought to be more profoundly meaningful, even moral, when the reader went beneath its glittering surface. *Ovide moralisé* has become something of a joke among scholars, yet Fränkel has shown that morals may not inappropriately be drawn from some of the stories in the *Metamorphoses*; and Robertson has argued powerfully in defense of the mediaeval approach.” Y concluye (300): “Viewing the *Metamorphoses* as sheer entertainment must neglect these significant facts and their significant placing in the poem. Ovid, as the Middle Ages saw, has inserted greater meaning into his myths than appears on the surface.”

pero exige un examen detenido y atento que, repetimos, sobrepasa el tránsito placentero por atractivos y dispares mitos en su función narrativa. Emplearemos (casi podríamos decir, “usaremos”, tomando la expresión de Umberto Eco) el término “lectura” para designar las relaciones, no tan explícitas sin un examen atento, entre distintas partes o motivos de la obra. Entendemos por “lectura” una interpretación de la obra no del todo evidente sin ese examen particular, pero –y ésta es la novedad y la diferencia respecto de la idea de Galinsky- necesaria, no obstante, para su comprensión global, para la comprensión de un aspecto particular que hace al todo de la obra.

Son prueba de este segundo plano, entre otros motivos, los episodios de apoteosis y el discurso de Pitágoras. El sentido de la relación estructural entre la creación del hombre y el motivo de la apoteosis, así como la importancia de dicho motivo, sólo puede apreciarse si aceptamos que la obra permite tejer, por sus evocaciones, simetrías y afinidades en torno de la apoteosis y de la creación del hombre, una lectura que excede el valor de entretenimiento de las historias contadas. Podría decirse que en un primer plano, el de la narración mítica, las apoteosis aparecen como un tipo especial (vistoso y pictórico) de metamorfosis, mientras que en un segundo plano, evocan la creación del hombre como *sanctius animal* y su parte divina. De igual modo, el discurso de Pitágoras sería, en un primer plano, un fragmento de forma filosófica agregado a la serie infinita de transiciones, pero, en un segundo plano, se revelaría como un sugestivo evocador de la idea de metamorfosis y como un paralelo del *carmen perpetuum* del poeta.¹⁶

El objeto de nuestro trabajo, no obstante, no es el discurso de Pitágoras sino la centralidad del motivo de la apoteosis. En el análisis de las apoteosis de la obra intentaremos “leer”, además de la inserción en los pasajes correspondientes, de qué manera las distintas apoteosis, hasta llegar a la apoteosis final del poeta, evocan el motivo de la creación del hombre, y como se integra esa evocación a la luz del final. Un aspecto importante de nuestra lectura será la idea de estirpe, dado que la primera apoteosis destacada de la obra, la de Ino, aparece representada en el contexto de una estirpe de gran notoriedad en el desarrollo de la obra que puede analizarse como correlato de Roma. Nos referimos a la estirpe tebana. Nuestra hipótesis, a este respecto, es que hay en la obra tres estirpes vinculadas con el motivo de la apoteosis: la estirpe tebana, troyana y romana.

¹⁶ Holzberg (2002: 146): “Pythagoras’ speech too is a condensed *perpetuum carmen*. Like the Muse’s tale in Book 5 or like Orpheus’ song, it is structurally and thematically similar to the larger work in which it occurs. Indeed, the *Metamorphoses* as a whole is mirrored in Pythagoras’ speech, which exhibits thematic parallels with the story of the origins of the universe in Book 1 (...). Thus Pythagoras’ admonition against eating meat (...) finds its pendant in the narrator’s sermonizing on the decline of the human race from the innocence that marked the generation of the Golden Age –which Pythagoras too portrays as morally pure (15. 96-103)- to the bloodlust of the mortals of the Iron Age (1. 89-150).” Finalmente, Pitágoras “brings the middle section of his discourse to a close, like the narrator of Book 14, with an allusive reference to Augustus’ apotheosis.”

Mientras que en el segundo y tercer caso la relación que puede establecerse es la de continuidad, la primera es, con respecto a la tercera, una prefiguración de lo que se realizará plenamente en Roma.

b. Ironía vs. mitologización

En las últimas décadas, aunque por lo general no recurriendo a la abundante bibliografía teórica sobre el tema, gran parte de la crítica sobre las *Metamorfosis* ha puesto el énfasis en la parodia y en la ironía como claves para la interpretación de la obra, especialmente a partir del libro 12 en el que comienza el relato del ciclo troyano. A través del uso de dichas perspectivas teóricas, quisiéramos indagar en estos conceptos para determinar, en primer lugar, qué clase de ironía (y en menor medida de parodia) puede haber en las *Metamorfosis*. Luego de concluir sobre el valor de la ironía, nuestro objetivo será proponer un criterio de análisis más adecuado de la secuencia troyana para emplearlo en el comentario sobre las apoteosis de los libros 14 y 15. No obstante, en el oportuno análisis de esos libros discutiremos los pasajes interpretados usualmente en forma irónica.

La palabra griega *eironeia* significa “disimulo” o “fingimiento” y ha sido tradicionalmente considerada un artificio retórico.¹⁷ Sin embargo, en las últimas décadas –y por la influencia de los estudios sobre el discurso– hay una nueva concepción sobre la ironía. Para una estudiosa como Linda Hutcheon, “irony isn’t irony until it is interpreted as such –at least by the intending ironist, if not the intended receiver.”¹⁸ No se trata ya de un artificio retórico¹⁹ sino de un fenómeno que se produce en el ámbito del enunciado y de la interpretación y que implica, para su comprensión, el contexto de comunidades discursivas capaces de decodificarla.²⁰ Descifrar la ironía es entonces un asunto complejo, “risky business” en términos de la autora, ya que un texto puede no tener intenciones irónicas pero resultar irónico para ciertas comunidades discursivas o viceversa, *i.e.*, tener intenciones irónicas que permanecen ocultas a ciertas comunidades cuyas “competencias” no abarcan los códigos propuestos por ese autor o emisor: “what do you do then, with the obvious fact that ironies exist that are not intended, but are most certainly interpreted as such? Similarly there are ironies you might intend, as ironist, but which

¹⁷ Quintiliano, *Institutio oratoria* 6, 3, 84, 88: *intellegitur quod non dicitur*.

¹⁸ Hutcheon (1994: 6).

¹⁹ La autora dice (Hutcheon 1994: 2): “Given that vast amount of previous work on the general topic of irony, my choice has been to look at what might be called the ‘scene’ of irony: that is, to treat it not as an isolated trope to be analyzed by formalist means but as a political issue, in the broadest sense of the word.”

²⁰ Hutcheon (1994: 13, 17 y capítulo 4: “Discursive communities”).

remain unperceived by others.”²¹ Por consiguiente, aunque no se pueda “confiar” en la ironía a causa de su *status* ambiguo, en tanto “it undermines stated meaning by removing the semantic security of ‘one significance one signified’”,²² ciertos textos o contextos especialmente conflictivos la provocan y la favorecen, motivando una interpretación que puede llegar a ser ilimitada.²³

Nuestra impresión es que gran parte de los críticos que ven en la ironía una de las claves para comprender la obra manejan, en ocasiones sin saberlo, esta concepción “interpretativa” de la ironía.²⁴ El problema de usar un concepto como éste en el ámbito de la crítica literaria, y en especial tratándose de una obra antigua sobre cuyo contexto no disponemos de tanta seguridad hermenéutica como con los ejemplos que nos ofrece la autora, es que se suele leer la obra suspicazmente. La sospecha se adueña de cualquier pasaje, en rigor de todo pasaje, y el desciframiento de la ironía deja de ser un medio para convertirse en el fin de la interpretación. Éste es un fenómeno que ha ocurrido en la interpretación de las *Metamorfosis*. Resulta extraño además –y puede verse como un fenómeno vinculado con lo anterior- que, salvo ejemplos aislados, la ironía en las *Metamorfosis* haya sido estudiada unilateralmente como la expresión solapada ya sea de protesta política hacia un régimen o, más recientemente, como una relativización de ese régimen, frente a nuevas perspectivas que, desde hace un tiempo, señalan la naturaleza transideológica de la ironía.²⁵ Faltan, pues, según puede observarse, estudios sobre la ironía en relación con aspectos ajenos al augusteísmo de la obra.²⁶

Otro punto importante sobre la ironía es su naturaleza y ha sido señalado por Linda Hutcheon en su libro sobre la parodia, tipo discursivo en el cual la ironía desempeña un papel importante como estrategia.²⁷ Hutcheon dice que “a critical distance is implied between the

²¹ Hutcheon (1994: 10). Algunas palabras de la autora (11) explican mejor la dinámica de la ironía: “The major players in the ironic game are indeed the interpreter and the ironist. The interpreter may –or may not- be the intended addressee of the ironist’s utterance, but s/he (by definition) is the one who attributes irony and then interprets it: in other words, the one who decides whether utterance is ironic (or not), and then what *particular* ironic meaning it might have. This process occurs regardless of the intentions of the ironist (...). This is why irony is ‘risky business’ (Fish 1983: 176): there is no guarantee that the interpreter will ‘get’ the irony in the same way as it was intended. In fact, ‘get’ may be an inaccurate and even inappropriate verb: ‘make’ would be much more precise” (las cursivas son de la autora).

²² Hutcheon (1994: 12).

²³ Hutcheon (1994: 11).

²⁴ Es probable que muchos críticos sostengan que, al postular ironía en algún pasaje de la obra, están descubriendo la intención oculta del autor; pero el hecho de que los más anodinos pasajes de la obra hayan sido interpretados como irónicos demuestra que, detrás de la intención del autor, se encuentra, disfrazada (y el término tiene aquí un sentido especial) esta moderna comprensión de la ironía.

²⁵ Luego de citar un caso en que la ironía juega un papel importante durante las luchas revolucionarias y aparece como deshonrosa cuando la revolución se ha impuesto, Hutcheon (1994: 28) escribe: “Such a shift is only possible because of irony’s transideological nature: while irony can be used to reinforce authority, it can also be used to oppositional and subversive ends, and it can become suspect for that very reason.”

²⁶ El apartado de Galinsky (1975: 173 ss.) sobre la autoironía constituye una excepción.

²⁷ Hutcheon (1985: 31).

backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive.”²⁸ Galinsky considera que este primer tipo de ironía aparece a menudo en las *Metamorfosis*: “it is an irony closely akin to that which pervades the works of Thomas Mann, a fine irony which does not at all mean the contrary of what is said, but merely serves to call it slightly into question.”²⁹ Y, más adelante, citando un ejemplo:

above all, in the light of the common association of Hercules and Augustus, *augusta*, an adjective Ovid uses only three times in the poem, is almost certainly an ironic allusion to the emperor. It is the kind of playful irony which Ovid applies to everything, including his own role as a poet, and there is nothing biting, subversive, or political about it.”³⁰

El crítico completa estas ideas diciendo que los pasajes interpretados usualmente como irónicos en forma negativa pudieron haber sido leídos o no por los contemporáneos y por Augusto de esa manera.³¹

En nuestra opinión, la asignación de ironía en un pasaje determinado, tratándose de una obra como las *Metamorfosis*, requiere siempre de un análisis exhaustivo ceñido a marcas textuales y renuente a toda simplificación. Nuestra tarea, en el análisis de las apoteosis (especialmente del pasaje dedicado a César y Augusto), será demostrar en qué medida la ironía existe pero no es decisiva para interpretar, dado que una de las características del estilo y del modo compositivo de Ovidio es, como veremos, agregar a su relato -en ocasiones un tanto lúdico- alusiones no irónicas o serias. Citaremos como ejemplo un caso paradigmático que examinaremos en detalle en el capítulo sobre la apoteosis de César y el final de la obra. El relato de la apoteosis comienza con estos versos (15, 746-51):

quem Marte togaque
praecipuum non bella magis finita triumphis
resque domi gestae properataque gloria rerum
in sidus vertere novum stellamque comantem,
quam sua progenies; neque enim de Caesaris actis
ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius

(‘A éste, destacado en Marte y en la paz,
ni las guerras terminadas en triunfos
ni las hazañas realizadas en su tierra ni la rápida gloria de sus hazañas
lo convirtieron en un nuevo astro y en una estrella con cabellera
más que su descendencia; y de los hechos de César

²⁸ Hutcheon (1985: 32).

²⁹ Galinsky (1975: 174).

³⁰ Galinsky (1975: 257-58). Subrayados nuestros.

³¹ Galinsky (1975: 210).

ninguna obra es mayor que el ser padre de éste')

La alusión irónica es obvia: no es una novedad que fue Octavio (*sua progenies*) quien proclamó a César dios en las Calendas de enero del 42 a. C. Sin embargo, el hecho de que también se designe a Augusto, en términos artísticos, como *maius opus* y de que César reciba la apoteosis en tanto artífice adquiere un valor especial leído a la luz de la apoteosis final de Ovidio a causa de su obra (*iamque opus exegi* –15, 871). Lo evidente en el pasaje no es sólo el guiño irónico, sino la declaración de que la obra de un artífice literario, Ovidio, contiene la del “artífice político” en términos de superación. Hay más que desafío en esta actitud, conforme analizaremos más adelante. Asimismo, la insistencia en la paternidad de César, que aparece aquí y se repite a lo largo del pasaje, no sólo contrasta irónicamente con la condición de Augusto de hijo adoptivo, sino que evoca el motivo de los hijos con carácter salvífico que suceden a sus padres, algo que ya había aparecido en el episodio de Esculapio y cuya importancia intratextual ha sido destacada.³² Como veremos en el análisis de las apoteosis políticas, las *Metamorfosis* abundan en ejemplos como éste, lo que prueba que la ironía no puede ser un elemento determinante (o, mejor, el único elemento determinante) a la hora de interpretar. Por lo demás, Ovidio es precisamente uno de los autores que más problematiza lo que Linda Hutcheon y otros han denominado “intimidad de la ironía”. Aunque sea un factor que actúa potencialmente como una estrategia de oposición, la intimidad que supone la ironía “can also be seen as complicity: one is always ‘vulnerable to being reassimilated to the modes of power and knowledge which one seeks to disrupt’ (Siegler 1989; 390) –one is vulnerable to being interpreted that way, at any rate.”³³ Las *Metamorfosis* pueden verse como un ejemplo paradigmático de esta tendencia, dado que Ovidio ha elegido como tema de representación los pasajes vinculados con la historia romana (y en particular con la tradición augustea) en los que incluye alusiones irónicas.

Además de en la ironía, los críticos han puesto el acento en la existencia de secuencias paródicas, lo cual puede entenderse inicialmente como un aspecto incluido en la pretensión de la obra de contener variados géneros literarios y de dialogar con diversas obras, en especial con la *Eneida*.³⁴ Sin embargo, antes de exponer algunas ideas sobre la parodia en la obra o de mencionar perspectivas críticas, quisiéramos citar la moderna definición de parodia que da Linda Hutcheon en el libro que dedicó a este tema:

I prefer to retain my simple definition. I think it expresses certain common denominators of all theories of parody for all ages, but it is also, for me, a particular necessity for

³² Wheeler (2000: 138).

³³ Hutcheon (1994: 29).

³⁴ Galinsky (1996: 262); Keith (2002: 268-69).

dealing with modern parodic art. By this definition, then, parody is repetition, but repetition that includes difference (Deleuze 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of “trans-contextualization” and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage.³⁵

En su análisis de la denominada “*Eneida* ovidiana”, Garth Tissol ha afirmado que el pasaje evidencia los dos elementos indispensables en toda parodia según Hutcheon, esto es, repetición que incluye diferencia y una distancia crítica irónica respecto del texto parodiado.³⁶ Sin embargo, el último aspecto que Hutcheon incluye en su definición, la posibilidad de que, formalmente, la parodia se resuelva en una gama de variedades que van desde el ridículo al homenaje,³⁷ es una circunstancia que Tissol no considera y cuyo planteo resulta adecuado para el análisis de las *Metamorfosis*. De hecho, Galinsky parece aludir a este aspecto cuando afirma que, en esa secuencia, el empleo del humor excede la mera ridiculización y que “sarebbe (...) ingiusto voler sostenere che l’umorismo di Ovidio è specificamente diretto contro l’*Eneide* e contro Virgilio”, concluyendo que el significado del pasaje “è quello appunto di un tributo a Virgilio, e non di uno spregio”.³⁸ Sin saberlo quizás, la posición de Galinsky no dista mucho de esta visión de la parodia que Hutcheon sugirió para el análisis del arte moderno pero que se revela sorprendentemente adecuada para el examen de una obra tan particular como las *Metamorfosis*.³⁹ Es posible, sin embargo, que este valor de la parodia no se aplique a algunas historias de la obra que incluyen la parodia. Eso no implica, de todas maneras, que en su texto paródico “the parodist is holding in low esteem the writer whom he parodies.”⁴⁰

Aunque la cuestión es muy compleja para definirla por completo en esta introducción y necesitemos estudiarla con más detalle en los capítulos correspondientes, no creemos arriesgado postular que hay una tendencia en la crítica a hacer de un limitado valor de la parodia la clave de interpretación de la obra, sin prestar demasiada atención a este otro valor que, como veremos, puede aplicarse con mayor seguridad al análisis de pasajes de la obra como el episodio de

³⁵ Hutcheon (1985: 37).

³⁶ Tissol (1997: 183-84). La misma opinión sostiene Segal (1969: 278), para quien Ovidio no habría buscado dignidad épica en la redacción de esta secuencia, sino, declaradamente, una parodia del motivo épico más importante de la literatura romana reciente

³⁷ Hutcheon (1985: 46) dice que la parodia respetuosa (“respectful parody”) ha cambiado en nuestros días la noción de parodia. Sorprende la pertinencia de esta idea para el análisis de las *Metamorfosis*.

³⁸ Galinsky (1976, 10, 17). Perspectivas afines en Graf (1988: 67): “il est essentiel de souligner que cette ironie est toujours restreinte et fine; elle ne conduit jamais à la parodie.” Cf. también Myers (1999: 194): “Ovid is increasingly shown to have been deeply concerned with placing his works within the tradition of their genres in an interpretive (that is dialogical and intertextual), rather than parodic, manner.”

³⁹ Luego de señalar que “a measure of the current popularity of Ovid’s poetry, especially the *Metamorphoses* as has been admitted frequently, is due to its receptivity to current theoretical positions”, Myers (1999: 190) afirma que la definición que da Eagleton sobre posmodernidad podría aplicarse a las *Metamorfosis*.

⁴⁰ Galinsky (1975: 193).

Hércules o el diálogo de Júpiter y Venus a propósito de la muerte de César, en los que los pasajes de Virgilio funcionan como marco de la representación ovidiana. Como decíamos antes, por mucho que difiera en el contenido esta actitud de la crítica no parece distinta, en cuanto a método al menos, de la tendencia más antigua a hacer de los sectores filosóficos la única clave de interpretación de la obra.

Quisiéramos, no obstante, desplazar la atención a un aspecto distinto de la obra. En efecto, no se trata sólo de especificar qué otros diversos sentidos poseen las alusiones irónicas de la obra incluidas en los pasajes que trataremos aquí. Hay, en los pasajes vinculados con la historia romana que comienzan en el episodio de la *Fama* del libro 12, un ingrediente positivo, podríamos decir, que es propio de la narración de Ovidio a partir de ese libro: el intento, manifestado por diversas marcas textuales, de armonizar esta parte con los entretenidos y variados relatos míticos de la sección griega de la obra. Este procedimiento recibe el nombre de “mitologización”.⁴¹ Ocasionalmente, esa tendencia se observa en pasajes anteriores a ese sector pero vinculados alusivamente con la historia como el episodio de Hércules. Ovidio parece haber intentado el camino inverso del que normalmente puede verse en los autores romanos, en los que se manifiesta la pretensión de una “historización” o “historificación” del mito. Asimismo, mediante este procedimiento, ha intentado el camino inverso de las historias universales, que tendían a tratar el mito en forma racionalizada o “evemerizada”. Sin embargo, esta circunstancia no implica, como veremos, que el procedimiento tenga un carácter distorsivo, como han señalado otros críticos.⁴² A la luz de la recuperación del mito en su función narrativa y de perspectivas sobre el valor de verdad poética más allá de la creencia en el mito, nuestro propósito será poner el acento en la “mitologización” en tanto estrategia literaria más medular que la ironía –a la que a veces incluye– y como una manera de comprender más ajustadamente el intento ovidiano de representar una historia universal desde los orígenes del mundo hasta sus tiempos. Desde luego, el hecho de que apoyemos nuestros análisis en una corriente que renovó los estudios sobre Augusto y la época augustea nos permite afirmar que esta actitud literaria de Ovidio no sería juzgada en absoluto como irreverente.⁴³

⁴¹ El término pertenece a Wheeler (2002: 189) y lo emplea en relación con las historias universales: “The universal historian aims to offer a verisimilar and credible account of the history of the world and therefore tends to rewrite myths in a rationalizing and euhemerizing vein. Ovid moves in the opposite direction. If the historian can rationalize myth, Ovid’s answer is that the poet has the power to mythologize history. In the case of the *Metamorphoses*, all of history is mythologized, from beginning to end.”

⁴² Tissol (2002: 314, 334-35).

⁴³ *Vid.* el excelente análisis que Galinsky (1975: 210-217) incluye en el capítulo 5 (“Ovid, Vergil, and Augustus”) de su libro dedicado a las *Metamorphosis*. Basándose en Suetonio y otros, Galinsky dice que Augusto estaba acostumbrado a toda clase de crítica personal y habla de su gusto por el humor, “involving even his own position and apotheosis” (214). Es asimismo importante su afirmación en un artículo traducido recientemente en la revista *Auster* (2003-4: 9-10). Hablando del período augusteo, dice: “Se considera ahora el *locus* de una revolución cultural más que política; los poetas expresaban libremente sus opiniones y aconsejaban al emperador y la noción de un

Para hacer efectiva la “mitologización” Ovidio recurre a distintas variantes: a. incluye elementos del mito griego o de obras griegas en pasajes romanos; b. intercala historias afines a los relatos míticos de la primera parte en medio de pasajes con valor romano; c. inventa historias romanas en base a características del mito griego; d. estructura pasajes romanos a partir de la utilización creativa de textos conocidos de la tradición literaria griega e incluso romana que han devenido ejemplares, o bien incluye en pasajes con valor romano historias provenientes de la literatura griega. No nos detendremos especialmente en a. porque es el punto más obvio, si bien nos dedicaremos a este tema en el análisis de la apoteosis de César. Ejemplos de b. son la historia amorosa de la Sibila y Apolo y el relato inventado de Vertumno y Pomona, que se encuentra entre el pasaje dedicado a los reyes de Alba y la apoteosis de Rómulo. La historia de Vertumno y Pomona y probablemente la apoteosis de Hersilia son también ejemplos del punto c. Por último, puede enmarcarse en el punto d. el hecho de que Ovidio inserte en su narración una *Eneida* que contiene también la referencia a pasajes de la *Odisea*. La invención del episodio de Macareo en esa secuencia es un ejemplo del punto c. y actúa a la vez como una utilización creativa de un texto de la literatura romana, en tanto inserto en la trama de la *Eneida*;⁴⁴ esto, junto a la intención de unir la representación de la *Eneida* con la de la *Odisea* en forma más definida que su predecesor, prueban que Ovidio encuentra en el intertexto con otras obras literarias una manera de “mitologizar.” Por eso, en el episodio de la apoteosis de César aparecerán elementos de la *Eneida* (diálogo entre Júpiter y Venus a propósito de César, basado en el diálogo del libro 1 de la *Eneida* en que Júpiter revela a Venus el *fatum*) y de las *Geórgicas* 1, 466-88 (prodigios posteriores a la muerte de César convertidos en presagios de su muerte).

Este aspecto literario de la “mitologización” se encuentra aludido en el pasaje de la *Fama* (12, 53-58):

Atria turba tenet; veniunt leve vulgus, euntque
mixtaque cum veris passim commenta vagantur
milia rumorum confusaque verba volutant;
e quibus hi vacuas implent sermonibus aures,
hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti
crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.

(‘La multitud ocupa los atrios. Vienen y van, ligero vulgo,
y mezclados con verdades, vagan por doquier

aparato de propaganda augustea en las artes fue demolida hace más de una década por Paul Zanker en el prólogo a su *Augustus und die Macht der Bilder*.”

⁴⁴ Dado que Aquémenides es una invención de Virgilio, no resulta extraño que aparezca en la “*Eneida*” ovidiana y dé lugar a otra invención, la de Macareo. Lo que importa a la “mitologización”, en términos generales, es el conocimiento por parte del lector de que la *Eneida*, el objeto de la “mitologización”, es un texto con significación romana.

mil comentarios de rumores y dan vueltas confusas palabras.
De éstos unos llenan en conversaciones los vacíos oídos,
otros cuentan lo narrado por otro y crece la medida de lo inventado
y un nuevo autor añade algo a lo oído’)

Los dos versos finales, especialmente el verso 58 (*et auditis aliquid novus adicit auctor*)⁴⁵, pueden leerse de otra manera, como veremos, que como una implícita negación de la veracidad de las historias troyano-romanas que siguen, conforme observaron algunos críticos.⁴⁶ *Narrata, ficti* y *auctor* apuntan a la representación literaria. Ovidio, en un acto de autoconciencia poética y con una actitud metaliteraria, ha insinuado que lo que sigue será su propia versión de la secuencia histórica, que contiene, precisamente, añadidos (*adicit*), invenciones (*ficti*) y recepción de la tradición (*auditis*). El pasaje de la *Fama* alude a la idea de que esos relatos, sean verdaderos o falsos, formarán parte del tratamiento poético de Ovidio, *novus auctor*⁴⁷ y condición de posibilidad de la “mitologización”.

Antes de terminar quisiéramos recordar el valor que adquiere la “mitologización” en relación con el motivo de la apoteosis, un aspecto que trataremos en el capítulo sobre la estirpe tebana. Teniendo en cuenta que la primera apoteosis destacada de la obra será la de Ino y Melicertes y que en ella Ovidio adrede no hace alusión al vínculo que hay entre las divinidades en que se convierten ambos personajes, *i.e.*, Palemón y Leucótea, y las divinidades romanas Portuno y Mater Matuta con las cuales las identifica en los *Fastos*, se puede llegar a la conclusión de que la lectura de las apoteosis en clave romana no es del todo pertinente. Los comienzos son lugares plenos de sentido y este comienzo del motivo de la apoteosis, con un énfasis especial en lo griego explicitado hasta en la mención del gentilicio (*Graium* –4, 537), pone el acento en la naturaleza mítica (en el sentido de las historias de la parte griega) del motivo de las apoteosis. El aspecto romano e histórico queda integrado en esta dinámica mítica. No casualmente, Lafaye recordó hace más de un siglo que el *aphanismós*, elemento corriente en las *Metamorfosis* griegas, pudo influir en la representación de apoteosis ovidianas.⁴⁸

c. Políticos y filósofos vs. poeta de la “mitologización”

⁴⁵ Subrayados nuestros.

⁴⁶ Zumwalt (1977); Croisille (1985: 69); Rosati (2001: 55-56); Tissol (2002: 307-10).

⁴⁷ Cf. Ernout-Meillet (1979 4ª ed.: 57 *ad* ‘auctor’): “Dans des expressions comme *auctor gentis, generis*, le mot signifiait à la fois ‘celui qui accroit’ et ‘celui qui fonde’, ‘fondateur, auteur’, qui a fini par prendre toutes les acceptions que le français donne à ‘auteur’.”

⁴⁸ Lafaye (1904: 227-28): “il est curieux, du reste, de constater que l’ *aphanismós* fut aussi une des suprêmes ressources auxquelles recoururent avant lui les auteurs de *Métamorphoses*, lorsque l’esprit grec, plus pauvre d’invention, se résigna sans peine à dénouer par les procédés les plus expéditifs et les plus communs les aventures nouvelles qu’il prêtait aux héros.”

Dada la importancia que adquiere en las *Metamorfosis* el final, en el que aparecen representadas las apoteosis de César y Augusto, Margitt Petersmann afirma:

Daran, dass Ovid sein Werk, welches er von der Entstehung des Kosmos bis zu seiner Zeit geführt hat, mit der Verkündung der Augustus-Apotheose ...schliesst, lässt sich die grosse Bedeutung der Apotheosenerzählungen in Gesamtwerk erkennen, besonders aber natürlich die der politischen Apotheosen (...). Alle auf Grund ihrer *virtus* deifisierten Personen stehen infolge dieser Gemeinsamkeit mit Augustus in besonders engem Zusammenhang, sie sind, genauer gesagt, als seine Vorgänger und damit auch als Gleichnisse für ihn zu betrachten.⁴⁹

Petersmann, no obstante, concluye que la representación de esta apoteosis no propende al elogio de Augusto, cuyo carácter es más bien retórico, y que en su tratamiento se dejan ver constantes alusiones irónicas.⁵⁰ La apoteosis de Ovidio, según sus conclusiones, es la única con auténtico valor en la obra, en tanto que en todas las otras habría elementos irónicos o paródicos.⁵¹

Estas ideas no parecen describir lo que ocurre realmente con la representación del motivo en la obra. Dijimos antes que el motivo de la apoteosis está incluido en la trama mítica precedente y que el aspecto romano se integra en la dinámica mítica; pero, una vez integrado en esa dinámica, se dirige hacia una solución o cierre (*closure*) que, formalmente, parece estar en el final de la obra. En las *Metamorfosis* ese punto no es la apoteosis de César o Augusto, como sugiere Petersmann, sino la *sphragis*, en la que se describe la apoteosis del poeta. Como veremos en el capítulo dedicado a ese tema, la dirección de la obra *ad mea ... tempora* (1, 4) debe interpretarse, tal como lo sugiere el posesivo *mea*, como una alusión a la *sphragis* de Ovidio y no como una mención metafórica de los tiempos augusteos. La actitud de Ovidio excede el desafío: ha necesitado de la elevación de César y de Augusto para declarar que su propia elevación (*super alta .../ astra* 15, 875-76), en una estructura de priamel, es aún superior a la de estos héroes de la política romana.⁵²

Antes que un desafío, el final de las *Metamorfosis* quiere ser una demostración de que la historia y la política romana, con el tamiz de la “mitologización” y, en lo que respecta a la apoteosis, con el sello del mito griego, están subordinadas a la poesía, que es la condición de

⁴⁹ Petersmann (1976: 5): “En el hecho de que Ovidio termina su obra, que ha llevado desde el surgimiento del Cosmos hasta su tiempo, con la proclamación de la apoteosis de Augusto, se deja reconocer el gran significado de los relatos de apoteosis en el conjunto de la obra, pero en especial, por supuesto, el de las apoteosis políticas (...). Todos los personajes deificados a causa de su *virtus* se encuentran, debido a su asociación con Augusto, en una relación especialmente estrecha; son, para decirlo más exactamente, como sus antecesores y, por eso, susceptibles de ser considerados imágenes de éste.”

⁵⁰ Petersmann (1976: 163 ss., esp. 190).

⁵¹ Petersmann (1976: 191 ss.).

⁵² cf. Wickkiser (1999: 134-9).

posibilidad de su representación. Sólo a la luz del final se comprende, como veremos más adelante, por qué el motivo de la *virtus* aparece sólo aludido pero no desarrollado en las apoteosis políticas previas (Hércules, Eneas y Rómulo), con excepción de las de César y Augusto, cuyas elevaciones, sin embargo, son inferiores a las del poeta. La obra afirma que la idea de *virtus* como elemento de las apoteosis se representa más sólidamente en la apoteosis final del poeta, debida a la culminación de un *opus* (*iamque opus exegi* –15, 871), palabra que aparece repetidamente en significativos contextos de hazaña y que, por último, con la apoteosis de César, agrega a la idea de hazaña el valor poético. La hazaña de Ovidio sí tiene su desarrollo (la obra) y permite advertir que la mejor manera de entender la *virtus* en *Metamorfosis* es en términos poéticos, i.e., como una *virtus poetica*. El final, sin embargo, da sentido a la mera consignación de la *virtus* heroica en apoteosis anteriores. Esta circunstancia no se revela como una contradicción o una nota suspicaz o irónica, sino que actúa como un anticipo de la plenitud semántica que la imagen de la *virtus* cobra al llegar a ese punto. El motivo de la *virtus*, no obstante, debe tener sentido en las apoteosis previas, dado que, en caso contrario, tampoco podría tenerlo en el final. Por otro lado, las apoteosis finales de la obra, en particular el comienzo de la apoteosis de César, insertan adrede el ambiente de la creación artística, según hemos dicho y analizaremos en detalle posteriormente, con el fin de preparar y problematizar el significado que la *virtus* sólo adquirirá en forma plena hacia el final. Así como la apoteosis del poeta, comparada con las otras en una estructura de priamel, resulta superior, la obra (*opus*) del poeta será también superior a la de César (*neque enim de Caesaris actis/ ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius* –15, 750-51) y, como anuncian luego los *Tristia* (2, 63-4), auténtico *maius opus* que contiene el *maius opus* político.

El final representa una resemantización de la idea de *virtus* y asimismo de Roma. El *perque omnia saecula.../ vivam* (15, 878-79) de la *sphragis* no constituye una afirmación de que Roma es eterna, sino más bien de que la poesía de Ovidio lo será. Esa poesía, no obstante, evoca Roma, que deviene eterna a través de la poesía a causa de *nomen... indelebile nostrum* (876) (“mi nombre indestructible”), *per omnia saecula* (878) (“a través de todos los siglos”), invirtiendo la imagen de Horacio, según la cual su poesía persistiría mientras subsistiera Roma, insinuada como eterna (*dum Capitolium/ scandet cum tacita virgine pontifex* –3, 30, 8-9). Como veremos, el final parece ser también una resemantización de la idea de *sanctius animal*.⁵³ Ovidio se representa a sí mismo en la *sphragis* como el mayor exponente, en tanto más elevado y último,

⁵³ Cf. Rorer (1980: 307): “by making it clear that he (i.e., Ovid) regards himself as a descendant of the first creation.”

de la creación paradigmática posterior a la cosmogonía, reformulando así una imagen que había tomado de la filosofía, en especial de textos de Cicerón.

Por último, Ovidio demuestra que la poesía y el poeta superan también la obra del filósofo (*poeta philosophus*, en rigor), punto al que nos dedicaremos en el capítulo sobre Pitágoras y la apoteosis de Roma. El *carmen perpetuum* condensado de Pitágoras,⁵⁴ en tanto contiene muchos elementos que aparecen a lo largo de la obra, representa formalmente, si bien bajo la forma general de la *theologia naturalis*, una apoteosis de Roma al final del catálogo de ciudades; pero esta representación no resulta suficiente. Será la figura del poeta de la “mitologización” la que se encargará con más propiedad de esta última tarea. Correspondientemente, la elevación de Pitágoras (*iuvat ire per alta/ astra* —15, 147-8), al igual que en el caso de César y Augusto, será inferior a la del poeta del mito, como puede comprobarse comparándola con la *sphragis* (*super alta.../ astra ferar* —875-6). El final permite comprender el sentido que adquiere la “mitologización” en la obra, definida como una apropiación del poeta de la historia y de la historia universal a través del mito y como una subordinación de la representación de la historia al carácter transformador de la poesía. Es precisamente el lazo existente entre la “mitologización” y la elevación del poeta lo que pone de manifiesto su vínculo con el motivo de la apoteosis.

⁵⁴ Holzberg (2002: 146).

1. INO, CADMO Y HARMONÍA EN EL CONTEXTO DE LA ESTIRPE TEBANA (*)

En las últimas décadas el ciclo tebano de las *Metamorfosis* ha recibido importantes contribuciones críticas. Sin duda, uno de los primeros trabajos destacados ha sido la tesis doctoral de Bernbeck, cuyo primer capítulo es un largo estudio sobre el pasaje dedicado a Ino.¹ Además de intentar esclarecer algunos aspectos relativos a las fuentes, en una labor complementaria de los estudios de Lafaye y de la edición de Haupt y Ehwald,² el objetivo de Bernbeck es estudiar el enlace de los episodios y el empleo de elementos épicos. Su conclusión con respecto a este primer punto es que el relato de Ino adolece de falta de unidad:

Dieselbe Unbekümmertheit um die Einheitlichkeit des Ganzen verrät sich auch in den Einzelszenen. Sie werden als geschlossene, selbständige Abschnitte ausgeführt. Die Übergänge geschehen vielfach sprunghaft, so dass der Leser die Verbindungen aus seiner mythologischen Kenntnis erschliessen oder den weiteren Gang der Darstellung abwarten muss.³

En cuanto al segundo punto, el empleo de elementos épicos, Bernbeck considera que es sólo superficial y que el verdadero propósito de esa fachada radica en la destrucción de todo sentido épico:

Ovid errichtet ein Gebäude aus epischen Teilen, um es sogleich wieder seines epischen Charakters zu berauben. Er spielt mit der epischen Form. Dieser Tendenz entspringen auch die Motiventlehnungen aus Vergils *Aeneis*, die hier in der Ino-Erzählung besonders zahlreich sind. Sie sollen an epische Gegebenheiten erinnern. Ober Ovid behält die vergilischen Züge nur so weit bei, wie für den Leser genügt, um das Urbild zu erkennen und den spielerischen Gegensatz zu empfinden.⁴

¹(*) Una versión preliminar de este capítulo fue publicada en las actas del XVIIIº Simposio de la AADEC. Vid Martínez Astorino (2004). El trabajo ha sido modificado en sus tesis, enriquecido con aportes bibliográficos y considerablemente ampliado. El nombre del capítulo es “Ovids Ino Erzählung (Met. IV 416-542)”. La tesis fue presentada en 1962 en la Universidad de Múnich y se centra sobre todo en bibliografía alemana.

² Lafaye (1904), Haupt-Ehwald (1915²).

³ Bernbeck (1967: 41): “La misma indiferencia por la unidad del todo se revela también en las escenas particulares. Éstas se desarrollan como secciones cerradas y autónomas. Las transiciones ocurren a menudo en forma inconstante, de manera que el lector deduce los enlaces de su conocimiento mitológico o debe aguardar el curso ulterior de la representación.”

⁴ Bernbeck (1967: 43): “Ovidio erige un edificio con partes épicas para volver a despojarlo enseguida de su carácter épico. Él juega con la forma épica. De esta tendencia provienen los préstamos de motivos de la *Eneida* de Virgilio, que son especialmente numerosos en el relato de Ino. Éstos pueden recordar hechos épicos. Ovidio conserva los rasgos virgilianos superficialmente, sólo en la medida en que le basten al lector para reconocer el original y percibir la frívola antítesis.”

El libro de Bernbeck explicita y reúne en sí dos actitudes críticas que han caracterizado los comentarios de la secuencia e incluso de otras partes de las *Metamorfosis*: a. un análisis de los episodios que, en rigor, sirve fundamentalmente para hacer objeciones a la composición literaria de Ovidio;⁵ b. el desciframiento de un “propósito negativo” de representación por el cual la obra 1. se define siempre en tanto oposición a ciertos cánones o destrucción de éstos y nunca a partir de elementos positivos y 2. propone una representación en la que el sentido se halla en lo ominoso y lo maligno. En su reconocido libro sobre las *Metamorfosis*, Otis parece adherir a esta última tendencia cuando afirma que el motivo dominante de la secuencia es la despiadada venganza de los dioses desprovista de todo sentido teológico.⁶ De igual manera, se ha considerado el uso paródico de la trama y de algunos motivos de la *Eneida*, en especial la cólera de Juno.⁷ Philip Hardie sugiere que, dadas las semejanzas que pueden encontrarse entre el viaje fundacional de Cadmo y el de Eneas, las intervenciones de Juno y la relación implícita de Tebas y Cartago, todo el pasaje puede leerse como la primera anti-*Eneida*, con influencia en obras posteriores como la *Tebaida* de Estacio y la *Farsalia* de Lucano.⁸ Por su parte, Anderson, en su comentario, pone el acento en la ridiculización, el grotesco, y la ironía al referirse a la apoteosis de Ino y a la transformación en serpientes de Cadmo y Harmonía, desestimando otras interpretaciones.⁹

Sin embargo, ha habido otra línea de trabajos. Andrew Feldherr, por ejemplo, ha estudiado en un sofisticado artículo los ecos textuales de pasajes en los que un personaje (Cadmo, Acteón, Penteo) pasa de ser observador de un acto de violencia a víctima de otro, con conclusiones sobre la influencia de la imagen en la realidad, sobre la identificación de la perspectiva de la víctima con la del lector y sobre la relación entre observación y sacrificio ritual.¹⁰ Asimismo, estudios más recientes como el de Alison Keith apuntan a las influencias

⁵ Un juicio de Fränkel (1945: 74) expresa emblemáticamente esta actitud: “and finally, Ovid had somehow to overcome a serious defect of his intellect, his inability to order his material systematically and to develop his ideas consistently”.

⁶ Otis (1970: 128, 145).

⁷ Otis (1970 131 ss); Hardie (1990). Döpp (1968: 121) ha sido el primero en notar la importancia que adquiere Juno en la historia de Ino y su particular relación con el significado de esta diosa en la *Eneida*: “Doch hat Ovid der Göttin in einem anderen Zusammenhang, in der Ino-Erzählung (met. 4, 416-542), eine ähnliche Bedeutung gegeben, wie sie in der *Aeneis* hatte.”

⁸ Hardie (1990: 224-235).

⁹ Anderson (1996: 471-472, *ad vv.* 536-42 y 476-78, *ad vv.* 576-601).

¹⁰ Feldherr (1997). Similares perspectivas en Gildenhard y Zissos (1999: 171): “The importance of seeing and being seen emerges as a prominent theme in almost every episode of Book 3, starting with Actaeon.”; también en Tola (2005: 49 ss.; esp. 51): “El destino de Cadmo se presenta así bajo la forma de una paradoja cuyo eje es la alianza de lo activo y lo pasivo: el vencedor será pues vencido y el que mira a la serpiente será convertido él mismo en serpiente, objeto de la mirada de los demás (...). Si bien dicha transformación se produce recién en el Libro IV, la serie de relatos que presenta el Libro III constituye una suerte de amplificación del acto transgresor del fundador de la estirpe. En efecto, el gesto de Cadmo inaugura la importancia de la mirada en este libro de *Metamorfosis*, así como su vinculación con lo prohibido.”

literarias: aun cuando la injerencia de la figura de Eneas en el personaje de Cadmo pueda ser importante, Ovidio, en su tendencia a incluir diversidad de géneros, habría elegido representar en su ciclo dedicado a Tebas los motivos que sus antecesores adaptaron a la tragedia, rechazando los pertenecientes a la épica.¹¹

Pero tal vez el estudio que más ha aportado al comentario del pasaje haya sido el de Stephen Wheeler en *Narrative dynamics in Ovid's Metamorphoses*. Corrigiendo ideas previas de Otis,¹² Wheeler afirma que lo importante en esta parte de la obra es la combinación y coordinación de diferentes tipos de acciones en el desarrollo de secuencias narrativas, *i.e.*, la dinámica de continuidad:

Viewed retrospectively, the episodes concerning Europa, Semele, and Ino form a sequence that replicates the narrative pattern of erotic transgression, vengeance, rescue, and secondary vengeance played out in the Callisto tale. Jupiter's rape of Europa generates the conditions for Cadmus's exile and his foundation of Thebes. It also adds to the backlash of Juno's sexual jealousy against Semele. Jupiter's rescue of Bacchus in turn motivates Juno's vengeance against his foster parents, Ino and Athamas. The sequence of rescue and revenge continues one step further. Venus, rather than Jupiter, rescues Ino and Melicertes from Juno's destruction. Juno answers this consolation with the punishment of Ino's companions who replace their queen as the greatest monument of Juno's cruelty. Juno also succeeds in driving Cadmus into exile again, bringing about a return to the beginning of the Theban cycle.¹³

El trabajo de Wheeler constituye una respuesta a las críticas de Bernbeck a la unidad de la obra. Su idea es que esa unidad no puede analizarse en forma aislada sino en el contexto de una unidad mayor que abarca distintos relatos.

Las tesis que sostendremos en este capítulo, en consonancia con las de Wheeler, consideran, aunque no en forma exclusiva, el marco intratextual. Nos proponemos estudiar la secuencia deteniéndonos principalmente en las figuras y en los episodios dedicados a Ino, Cadmo y Harmonía. El análisis intentará demostrar que, al contrario de lo que se ha dicho, el cierre del ciclo tebano añade una nota sugestiva e inopinadamente positiva en la serie de calamidades que afronta la estirpe cadmea, si reconsideramos el sentido de la apoteosis de Ino y Melicertes y de la metamorfosis de Cadmo y Harmonía mediante una lectura que contemple el vínculo respectivo de ambos pasajes con el motivo de la apoteosis y la imagen de consagración o recompensa que aparece representada en el episodio de Baucis y Filemón. Asimismo, veremos que estos episodios coronan una trama que, a diferencia de lo que se ha dicho, puede leerse a partir de sus alusiones a la estirpe tebana. La primera parte del capítulo tratará la figura de Ino en

¹¹ Keith (2002: 262-269).

¹² Wheeler (2000: 48-49).

¹³ Wheeler (2000: 97).

el contexto de la estirpe tebana para luego concentrarse en la apoteosis de Ino y Melicertes y en el final de Cadmo y Harmonía.

a. Ino en el contexto de la estirpe tebana

En las *Metamorfosis* la estirpe tebana, originada en Cadmo, hijo de Agénor y hermano de Europa, es eventualmente objeto de la ira de Diana (episodio de Acteón) y de Baco (episodio de Penteo y de la Minieides), pero, de un modo más medular, padece la ira de Juno. Se ha dicho que esta ira, a diferencia de lo que ocurre en la *Eneida*, no obedece a un motivo digno:¹⁴ la causa primera es el rapto de Europa y una segunda lo será el episodio amoroso de Júpiter y Sêmele. Dado que el origen de esta antipatía es amoroso, la crítica ha insistido en su trivialidad.

Sin embargo, no sólo lo amoroso tiene un papel destacado aquí. Otro aspecto importante es la rivalidad entre dioses. Ino está orgullosa entre otras cosas *alumno numine* (4, 421) (“por la divinidad que ha criado”) y, después del castigo de Baco a Penteo y a las Minieides, *magnasque novi ... vires/ narrat ubique dei* (4, 417-418) (“cuenta por todas partes los grandes poderes del nuevo dios”). Juno no sólo envidia la prosperidad de Ino,¹⁵ sino que desaprueba airadamente que haya nacido un nuevo dios de la estirpe tebana y, sobre todo, las obras que este nuevo dios puede realizar desafiando su poder:

'potuit de paelice natus

vertere Maeonios pelagoque immergere nautas
et laceranda suae nati dare viscera matri
et triplices operire novis Minyeidas alis:
nil poterit Iuno nisi inultos flere dolores?
idque mihi satis est? haec una potentia nostra?
ipse docet, quid agam (fas est et ab hoste doceri)
quidque furor valeat, Penthea caede satisque
ac super ostendit; cur non stimuletur eatque
per cognata suis exempla furoribus Ino?

(*Met.*, 4, 422-31)

(“ha podido el hijo de una rival
transformar a los marineros meonios y sumergirlos en el ponto
y dar las entrañas de un hijo a su madre para que las despedace
y cubrir con nuevas alas a las tres Minieides.
¿Nada podrá Juno excepto llorar penas que no han sido vengadas?
¿Y esto es suficiente para mí? ¿Este es nuestro único poder?
El mismo me enseña qué hacer (es lícito también ser instruida por un enemigo)

¹⁴ Otis (1970: 132).

¹⁵ Otis (1970: 142).

y de qué es capaz la locura, con la muerte de Penteo lo muestra más que suficientemente. ¿Por qué no puede ser atormentada Ino y pasar por los ejemplos de sus parientes a causa de su propia locura?)

Es evidente que Ovidio ha reformulado en este soliloquio dos soliloquios de la Juno de la *Eneida* (*Aen.*, 1, 39 ss.; 7, 304 ss.), pero sería un error juzgar su estructura con los criterios de esa obra.¹⁶ Aun cuando no haya un “desarrollo lógico” al modo virgiliano en su construcción, el soliloquio tiene un sentido y algunas de las objeciones al pasaje, como el uso del verbo *flere* aplicado a divinidades, el significado del proverbio (v. 428) o la falta de claridad en los versos finales, surgen de no indagar en lo genuinamente ovidiano de la representación.¹⁷ Ovidio usa el vínculo con Virgilio para otros fines: en Virgilio las venganzas de Palas Atenea, Diana y Marte constituyen *exempla* externos del poder de los otros dioses frente a la impotencia de Juno ante los troyanos; aquí el poder de Baco testimonia, por un lado, los amores de Júpiter con Semele. Es entonces un *exemplum* interno respecto de lo que la trama refiere sobre Juno. Pero, desde otro punto de vista, no es un *exemplum*. Baco aparece en la trama como un rival (*hoste* —428) del poder de Juno, como un nuevo agente de ira y, por lo tanto, como una fuerza opositora y hostil a su poder. Sin embargo, por ser un dios no puede ser eliminado; de ahí que la hostilidad de Juno se transfiera a su madrastra Ino.

El castigo de Juno a Ino será, significativamente, una readaptación del castigo de Baco a Penteo. El objeto del furor báquico en el que entrarán Ino y su esposo Atamante repite el despedazamiento de Penteo por su madre Ágave y por las bacantes, entre las que se nombra con preferencia a Ino: *Inoo lacerata est altera raptu* (3, 722) (“la otra —mano— es desgarrada por el tirón de Ino”). El despedazamiento de Penteo funciona, pues, como una prolepsis del final de Ino. Pero hay algo más importante: al ser castigada de manera báquica (*fas est et ab hoste doceri*

¹⁶ Un ejemplo de esta actitud es Bernbeck (1967: 8-9), que contrapone el esquema organizado de Virgilio, dividido en tres partes con una fórmula de cierre, al esquema libre y sin cierre de Ovidio, para sacar conclusiones sobre el uso distorsivo que Ovidio hace de la épica. Más detalles en Hardie (1990: 232-33).

¹⁷ Bömer (1976: 143, *ad loc.*) señala que Bernbeck (1967: 9) se equivoca al negar la aplicación del verbo *flere* a divinidades: “*Flere* ist ‘rhetorisch’ zu verstehen, denn Götter weinen nicht (...) Bernbeck 9, 19 fasst dieses *flere* in längerer Erörterung wörtlich auf und übersieht dabei, dass *flere* auch ein tränenloses ‘deplorare’ bedeuten kann, wie etwa Verg. *Aen.* VIII 380 Venus zu Vulcanus: *et durum Aeneae flevissem saepe laborem.*” Cf. Anderson (1996: 460, *ad loc.*) para una visión complementaria a la de Bernbeck. En cuanto al uso del proverbio, Bernbeck (9) no ha considerado, al sorprenderse por el hecho de que Juno le otorgue valor a “reflexiones de la indigencia humana”, su posible sentido irónico y de desafío. Finalmente, Bernbeck (10) dice que el castigo reservado a Ino, si imita a sus parientes, no sería tanto un castigo para ella como para su hijo, con lo que el plan de Juno no queda claro y el lector debe esperar al final para su comprensión. El verdadero sentido, según el autor, radicaría en una mera evocación formal de un personaje importante para el ciclo tebano (Penteo) cuya historia ha quedado atrás. Sin embargo, Ovidio, más allá de que aluda a la muerte de Penteo, no habla todavía de castigo. Utiliza las expresiones *stimuletur* y *eat .../ per cognata... exempla* para presagiar el furor báquico, lo que relaciona a Ino con sus hermanas, en especial Ágave. Ino ha participado del despedazamiento de Penteo (3, 722) pero esta locura (*furor*) estará destinada especialmente a ella en su carácter de *matertera* (4, 417), así como en la otra ocasión estaba destinada a Ágave en su carácter de *mater* (3, 725).

-428),¹⁸ Ino se muestra como un sustituto de la propia divinidad, que no puede ser castigada. Antes que como una parodia que quiebra el tono del soliloquio, el empleo del proverbio puede ser interpretado considerando su inserción en el pasaje: imitar los agravios que se han infligido es una forma de venganza. Ino es la castigada, pero el destinatario de la venganza, que pone de relieve la rivalidad, es el propio Baco. En consecuencia, recordar que hay una disputa entre dioses será útil para comprender lo que concierne al castigo. Como veremos más adelante, tendrá asimismo sentido en lo que atañe a su apoteosis.

Antes de llegar a su análisis, debemos tratar la cuestión de la importancia de las referencias a la estirpe tebana a lo largo de las historias que comienzan en el libro 3 con el viaje de Cadmo y la fundación de Tebas. Bernbeck¹⁹ dice que el motivo inicial del lamento de Cadmo (3, 138-39)²⁰, precedido de la descripción de su dicha (3, 131-35), se diluye cuando aparece el de la ira de Diana y Juno y se retoma sólo al final, en el relato de su conversión en serpiente junto con su esposa Harmonía (4, 564-65): *luctu serieque malorum/ victus*. Si bien se encuentra una alusión a la descendencia de Cadmo en el episodio de Penteo, la historia no se relaciona con el lamento inicial de Cadmo por sus descendientes sino con el desprecio a Tiresias y Baco, por lo que la continuidad del relato inicial resulta débil.²¹

Sin embargo, es necesario reconsiderar este juicio. Más adecuado que tildar la secuencia de falta de unidad o de continuidad es investigar cómo se construye esa continuidad en el marco de una serie de historias dedicadas en especial a Júpiter y Juno que, como se ha señalado, comienzan en el libro 2.²² La continuidad está garantizada a lo largo de dos libros por algunas expresiones como *genus*, *stirps*, *Thebas* (con el agregado de personajes estrechamente vinculados con la ciudad), el nombre de Cadmo, la referencia a Agénor y el motivo de la serpiente. Como es de esperar, todas las designaciones aparecen en el relato de Cadmo (3, 1-137).²³ El episodio de Acteón, que sigue al de Cadmo, se abre con dos versos que ligan a aquel personaje con su abuelo: *prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas/ causa fuit luctus* (3, 138-39). Más tarde, cuando Acteón se dirige al bosque en que involuntaria y fatalmente verá a Diana desnuda, se recuerda su procedencia: *ecce nepos Cadmi* (3, 174). En el siguiente episodio,

¹⁸ Wheeler (2000: 94) considera el pasaje un ejemplo de la dinámica de repetición: “Her (Juno’s) solution is to trump Bacchus by imitating him (428, “*fas est ab hoste doceri*”)... Thus Juno makes explicit the dynamic of repetition by which she and the other gods serially destroy the descendants of the house of Cadmus.”

¹⁹ Bernbeck (1967: 1-2).

²⁰ *Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas/ causa fuit luctus* (“entre tantas cosas favorables, la primera causa de llanto fue para ti tu nieto, Cadmo.”)

²¹ Bernbeck (1967: 1).

²² Wheeler (2000: 70 ss.).

²³ Referencias a Agénor aparecen cinco veces (8, 51, 81, 90, 97), el nombre Cadmo, cinco veces (3, 14, 24, 115, 131) y una vez las expresiones *genus* (133) y *Thebas* (131). *Stirps*, variante de significado similar a *genus*, aparecerá más adelante.

el de Sémele, aparecen tres de las designaciones. Tras el castigo de Acteón todos los dioses deliberan si ha sido cruel o justo, con la dudosa excepción de Juno, cuya alegría es efectivamente una forma de aprobación:

sola Iovis coniunx non tam, culpetne probetne
eloquitur, quam clade domus ab Agenore ductae
gaudet et a Tyria conlectum paelice transfert
in generis socios odium.

(3, 256-59)

(“sólo la esposa de Júpiter no dice tanto si culpa o aprueba
cuanto se alegra por la desgracia de la casa descendiente de Agénor
y traslada el odio que se ganó su rival tiria
a sus compañeros de linaje”)

La casa de Agénor (*domus ab Agenore ductae* –257) adquiere en el relato un valor doble: por un lado, recuerda el episodio de Europa, sellando la continuidad narrativa con esa historia;²⁴ por el otro, en función de los episodios recientes, evoca al otro descendiente de Agénor, Cadmo. Encontramos la misma referencia cuando Júpiter se une a Sémele (*domumque/ intrat Agenoream* –3, 307-08). Otra vez el adjetivo recuerda los amores de Júpiter con Europa e implica en términos de continuidad la sanción de Juno²⁵ a una Sémele que opera como sustituto de Europa.²⁶ Sin embargo, el adjetivo también alude a Cadmo, sobre todo porque poco antes Sémele ha sido designada por su relación con este personaje (*Cadmeida* -287) y esta circunstancia, aunque no anula el otro sentido, influye en la designación posterior. Por su parte, el odio a los compañeros de estirpe que Juno transmite a los parientes de Europa (*in generis socios odium* –259) afecta no sólo al episodio de Sémele, sino que presenta una dimensión mayor leído desde la perspectiva del final del ciclo, en que Ino y los suyos son castigados y en que Cadmo y Harmonía sufren el destierro por causa de Juno.²⁷

Los episodios vinculados de Tiresias y de Narciso y Eco significan una cierta digresión en lo que respecta a la estirpe tebana, aunque, de todos modos, Tiresias incide posteriormente en la historia de Penteo. Sin embargo, antes de la digresión la referencia a Ino, quien participará en el despedazamiento de Penteo y aparecerá en el libro siguiente asociada a la ciudad de Tebas (416 –*Thebis*), asegurará la continuidad de la estirpe (313-15):

²⁴ Wheeler (2000: 86).

²⁵ Juno fue quien, disfrazada de Béroe, aconsejó a Sémele recibir a Júpiter en su apariencia divina.

²⁶ Wheeler (2000: 87).

²⁷ Cf. Anderson (1996: 363, *ad loc.*): “Juno focuses on the house of Agenor first because Cadmus’ sister Europa had provoked her jealousy.”

furtim illum primis Ino matertera cunis
educat; inde datum nymphae Nyseides antris
occluere suis lactisque alimenta dedere.

(“a escondidas su madrastra Ino lo cría en su primera cuna;
después las Ninfas de Nisa ocultaron en sus cavernas
al que les había sido dado y lo alimentaron con leche”)

Otra forma de mantener la continuidad de la estirpe es a través de las historias en las que Baco, el niño nacido de la unión de Sémele y Júpiter y protegido por Ino, aparece involucrado, *i.e.*, la de Acetes y los marineros tirrenos, la de las hijas de Minias y la de Penteo. En la de este último personaje, el nombre de Tebas se menciona dos veces (549, 553). Pero en esta historia es la referencia a la serpiente que mató Cadmo lo que le recuerda al lector los inicios de la historia en el libro 3 devolviéndole una cierta perspectiva de conjunto:

este, precor, memores, qua sitis stirpe creati,
illiusque animos, qui multos perdidit unus,
sumite serpentis.

(3, 543-45)

(“recordad, os pido, de qué estirpe habéis sido creados
y tomad el ánimo de aquella serpiente que, sola,
perdió a muchos”)

La palabra *stirps* evoca el *genus* (*generis*) del verso 259, que remite al surgimiento de los *spárthoi* narrado en el episodio inicial de Cadmo:

Ecce viri faultrix superas delapsa per auras
Pallas adest motaeque iubet supponere terrae
vipereos dentes, populi incrementa futuri.
paret et, ut presso sulcum patefecit aratro,
spargit humi iussos, mortalia semina, dentes.

(3, 101-05)

(“He aquí que Palas, la protectora del héroe, habiéndose deslizado a través de los aires se presenta y ordena poner bajo la tierra removida los dientes viperinos, retoños de un pueblo futuro. Obedece y, cuando abrió un surco habiendo apretado el arado, esparce en la tierra los dientes que se le han ordenado, semillas mortales”)

La idea de *populus* que proporciona este pasaje, al margen de que se trate de un pueblo que casi se autodestruirá en una guerra civil (*civilibus... bellis* –117), puede vincularse, en una relectura

de la secuencia, con *genus* y *stirps*, en la medida en que hay sobrevivientes de esta contienda (*superstitibus* –126), uno de los cuales, Equión, se unirá a Ágave, la hija de Cadmo, y engendrará a Penteo, llamado *Echione natus* en el verso 526.²⁸

Los relatos cantados por las hijas de Minias constituyen un verdadero *excursus* de más de trescientos versos. Están introducidos por la descripción del día festivo dedicado a Baco, al que se niegan las Minieides, y por un himno a la divinidad. Sin embargo, luego de los relatos se describe el castigo a las Minieides (4, 389 ss.), que es una evocación del de Penteo y, por tanto, se revela como una manera de construir la continuidad de la trama. Por lo demás, en el inicio del libro, antes de que se registre un nuevo episodio de incredulidad, el himno a Baco recuerda sugestivamente los castigos por incredulidad que se han representado en la obra, con el agregado del tradicional castigo a Licurgo: *Pentheia tu, venerande, bipenniferque Lycurgum/ sacrilegos mactas Tyrrhenaque mittis in aequor/ corpora* (4, 22-24).²⁹ Al llegar al episodio de Ino, el narrador dice que en toda Tebas era reconocida la divinidad de Baco (4, 416-17). El personaje de Baco y el motivo de la incredulidad encuentran aquí su cierre.

De este modo, cuando en el descenso de Juno a las moradas infernales para encontrarse con la Furia Tisífone la narración rememore la causa primera del odio (*quod vellet, erat, ne regia Cadmi/ staret* -4, 470-471),³⁰ no se tratará de una mención superficial. Hemos visto la manera en que una red de designaciones mantiene en el lector la sensación de que está avanzando en la lectura de episodios pertenecientes a una estirpe. No son excepciones los relatos vinculados a Penteo o a Baco en tanto se recuerda siempre en ellos el nombre de Tebas. Tampoco es una excepción el largo *excursus* de las Minieides, porque aparece introducido y coronado por la historia del reconocimiento de Baco y por la mención de Tebas. Por último, una manera de suscitar en el lector la sensación de unidad es la evocación de episodios pasados en el relato de nuevos episodios. Ejemplos de esta actitud son el recuerdo de la serpiente de Cadmo en el episodio de Penteo, el recuerdo de los castigos previos en el himno a Baco³¹ y el de Cadmo antes de su conversión en serpiente, al que nos referiremos más adelante.

²⁸ Cf. Anderson (1996: 347, *ad* 'mortalia semina'): "the adjective is variously relevant: to the death of the serpent, the human beings who will be produced from the seeds, and finally to the deaths of those creatures in mutual warfare." La última posibilidad sería corregida, entonces, por la mera lectura.

²⁹ "Tú, digno de venerar, a Penteo y a Licurgo, el de hacha de dos filos, inmolas por sacrilegos y envías al mar los cuerpos tirrenos." Cf. Bömer (1976: 100, *ad loc.*): "Tuno zürnte dem Hause des Cadmus nicht erst seit dem Verhältnis Iuppiters und Semele (...); auch die Cadmus-Schwester Europa hatte Veranlassung zur Eifersucht gegeben." Sin embargo, Bömer olvida la importancia que esta mención tiene para la estirpe tebana.

³⁰ "Lo que quería era que no permaneciera en pie el palacio de Cadmo."

³¹ Hemos aludido antes a estos pasajes.

La apoteosis de Ino tiene entonces como precedente una trama en la que, de diversas maneras, hay alusiones a la estirpe tebana. Es cierto que las alusiones están insertas en relatos cuyos protagonistas suelen ser dioses, en especial Júpiter y Juno, aunque también Baco y Diana, pero esto no implica que no puedan advertirse. En rigor, el final del ciclo tebano en la apoteosis de Ino y la conversión en serpientes de Cadmo y Harmonía obliga, de algún modo, a efectuar una lectura que repare en las alusiones a la estirpe tebana. Desde el punto de vista del final del ciclo, la clasificación de la secuencia como subordinada sólo a la trama de dioses no resulta suficiente. Asimismo, carece de sentido poner el acento en la falta de unidad de la secuencia en términos de estirpe. Una conclusión más correcta es que Ovidio construye, a través de las alusiones, una unidad subyacente en el contexto de la unidad mayor de los relatos dedicados a los dioses.

b. La apoteosis de Ino y Melicertes

El episodio que enmarca la apoteosis de Ino ha sido compuesto a partir de variadas influencias y fuentes reconocibles, según han advertido críticos y comentaristas, y es un dato significativo que Ovidio lo haya incluido también, aunque con importantes variaciones, en el libro sexto de los *Fastos*.³²

El relato comienza con la descripción de la locura de Atamante, el esposo de Ino que, creyéndose en una cacería por influencia de Tisífone, arranca a Learco de los brazos de Ino y, como si tuviera una honda, lo estrella contra una piedra. En este punto se inserta un pasaje que ha suscitado controversias en los críticos:

seu dolor hoc fecit seu sparsum causa venenum,
exululat passisque fugit male sana capillis
teque ferens parvum nudis, Melicerta, lacertis
'euhoë Bacche' sonat; Bacchi sub nomine Iuno
risit et 'hos usus praestet tibi' dixit 'alumnus'

(4,520-24)

(“sea que el dolor produjo esto, sea que la causa fue el veneno esparcido,

³² Bernbeck (1967: 36 ss.), Otis (1970: 401): “The Athamas-Ino legend was very well known and came down to Ovid without significant variation (cf. *Od.* V, 333; Pindar, *Ol.* 2. 30; *Pyth.* II. 2; Euripides, *Medea*, 1284 ff. and Callimachus frag. 91 Pfeiffer). Ovid himself had told the story in the *Fasti* (VI, 485 ff.), though he there, naturally enough, gave it a Roman ending.” Cf. también Apolodoro 3, 28. Bömer (1976: 139-40) corrige algunas interpretaciones de Bernbeck sobre las diferencias entre la representación de *Fastos* y *Metamorfosis*, advirtiendo que no es cierto que en *Fastos* Ino quede exenta de la cólera de Juno, como afirma Bernbeck (1967: 3, 10, 32, 85). Según Bömer, son una prueba de ello la palabra *insanus* en 6, 497 y el v. 493. Concluye que las diferencias entre *Fastos* y *Metamorfosis* no radican en diferentes versiones sino en una diferente intención. Hardie (1990: 234) señala un vínculo con la *Eneida* sobre el que volveremos. Della Corte (1970: 212) recuerda asimismo que “la favola di Ino era stata trattata da Callimaco nel IV degli *Aitia*, come sappiamo dalle *Diegheseis* (II 41-III 11) che recano il sunto della favola di Ino e Melicerta.”

lanza alaridos y huye fuera de sí con los cabellos en desorden,
y llevándote a ti, pequeño Melicertes, en sus desnudos brazos
grita: “Evohé, Baco”. Al oír el nombre de Baco³³ Juno
rió y dijo: “que tu pupilo provea a tu necesidad”)

Anderson dice que “the cry to Bacchus in 523, as the narrator specifically notes at 521, comes from an insane women, not from the once-proud aunt”³⁴ y agrega que, en lo que respecta a la muerte de su hijo, Ino es inocente, tal como lo es Ágave al matar a Penteo bajo el influjo de Baco. La lectura de Anderson parece correcta a primera vista; sin embargo, Ovidio, en el v. 520, nombra dos causas: 1) *dolor* y 2) *sparsum venenum*. El dolor se explica por lo ocurrido a partir del v. 512, *i.e.*, el asesinato de Learco a manos de su padre. El *venenum* remite al *furiale venenum* (506) que inoculara la Furia Tisífone en las entrañas de los esposos. Dada la doble causalidad, el grito de Ino puede entenderse no sólo como signo de un estado asimilable al furor báquico, sino también como un pedido de ayuda a la divinidad que Ino ha criado: Baco. En rigor, el texto no permite decidir entre las dos posibilidades. La respuesta de Juno puede ser una ironía ante el estado de frenesí de su víctima o una auténtica respuesta a un pedido que se vería incumplido.

Sobre este último punto (la posible respuesta de Baco) hay también discrepancia. Bernbeck, considerando que en otras versiones el salvador es el propio Baco, sugiere que también aquí puede serlo, dado que, según su opinión, no interviene explícitamente ninguna divinidad en la transformación:³⁵ “Dort wird die Verwandlung, soweit überhaupt eine Gottheit gennant wird, auf Bacchus zurückgeführt. Das hat seinen guten Sinn, dann Bacchus ist Ino für ihre Pflege zu Dank verpflichtet.” Bömer desestima esta posibilidad,³⁶ y es cierto que nada confirma la intervención directa de este dios. Sin embargo, para el lector es importante que finalmente se obtenga la salvación de este personaje que ha servido a Baco, sobre todo en el marco de la disputa entre dioses a la que aludimos antes. Es como si los designios de este dios, de algún modo, se impusieran finalmente, lo que además deja entrever el comienzo de la historia de Perseo, en la que se alude a la difusión del culto de Baco.³⁷ El hecho de que otra divinidad

³³ La traducción sigue el criterio de Hofmann-Szantyr (1965: 279³), citado en Bömer (1976: 173, *ad loc.*) (“Temporal-modal-instrumentales *sub* = (*simul*) *cum* begegnet bei Lucr. z.B. 4, 543 (...), dann Prop. 2, 28, 35...”); también el de Haupt-Ehwald (1915: 195, *ad loc.*): “*Bacchi sub nomine*, ‘bei’ dem Namen Bacchus, als (während) sie den Namen Bacchus hörte...”.

³⁴ Anderson (1996: 470, *ad vv.* 519-24).

³⁵ Bernbeck (1967: 36).

³⁶ Bömer (1976: 174, *ad v.* 531).

³⁷ *Sed tamen ambobus versae solacia formae/ magna nepos dederat, quem debellata colebat/ India, quem positus celebrabat Achaia templis* (4, 604-06): “Pero, sin embargo, les había dado a ambos grandes consuelos de su cambiada forma su nieto, al que adoraba la vencida India, al que veneraba Acaya habiéndole dedicado templos.”

esté relacionada con su salvación tiene su peso pero no es decisivo en lo que respecta a este punto y, como veremos, obedece a otras razones.

Al zambullirse al mar Ino con su hijo Melicertes es Venus, su abuela, quien aboga por ellos:

At Venus, inmeritae neptis miserata labores,
sic patruo blandita suo est “o numen aquarum,
proxima cui caelo cessit, Neptune, potestas,
magna quidem posco, sed tu miserere meorum,
iactari quos cernis in Ionio inmenso,
et dis adde tuis. aliqua et mihi gratia ponto est,
si tamen in medio quondam concreta profundo
spuma fui Graiumque manet mihi nomen ab illa.”
adnuit oranti Neptunus et abstulit illis,
quod mortale fuit, maiestatemque verendam
inposuit nomenque simul faciemque novavit
Leucothoeque deum cum matre Palaemona dixit.

(4, 528-542).

(“Pero Venus, compadeciéndose de los sufrimientos de su nieta /que no los merecía, lisonjeó así a su tío: ‘Divinidad de las aguas, Neptuno, a quien correspondió un poder próximo al cielo, grandes cosas, ciertamente, pido, pero compadécete de los míos, a los que ves agitarse en el inmenso Jónico, y agrégalos a tus dioses. Algún reconocimiento tengo en el ponto, si, al fin, en otro tiempo, en las profundidades, fui condensada espuma y me ha quedado, proveniente de ella, el nombre griego.’ Neptuno accedió a la que pedía y retiró de ellos lo que fue mortal, y les impuso una respetable majestad y renovó a la vez su nombre y su figura, y llamó al dios Palemón con su madre Leucótea”)

La primera apoteosis destacada de la obra se debe, como ha dicho Petersmann, a la compasión de esta divinidad.³⁸ El motivo de la compasión recuerda el final de otra de las rivales de Juno, Calisto, salvada junto con su hijo Arcas por Júpiter cuando el joven se disponía a matar a la osa en que Juno había convertido a su madre:

arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque
sustulit et volucris raptos per inania vento
imposuit caelo vicinaque sidera fecit.

(2,505-07)

³⁸ Petersmann (1976: 4, 10)

(“lo impidió el todopoderoso y a la par quitó a estos mismos y al crimen,
y a los arrebatados por un viento ligero
los colocó en el cielo y los hizo estrellas vecinas”)

Este vínculo invita a repensar el sentido de la venganza y del poder de los dioses, que parece ser más matizado de lo que en ocasiones sugieren los críticos.³⁹ La compasión, materializada aquí en una elevación del personaje que ha sido víctima de la ira de los dioses, y en particular de la de Juno, añade una nota de equilibrio en una secuencia en que a menudo no lo ha habido. La venganza de los dioses es despiadada, pero no todo es venganza ni ésta tiene la última palabra: Juno no ha logrado la aniquilación de Calisto ni la total aniquilación de Sémele, dado que un dios ha nacido de ella; por último, no ha logrado la muerte de Ino. En los tres casos, más bien, la venganza contra estos personajes ha redundado en una elevación directa o indirecta. El último caso, el de la elevación indirecta, corresponde a Sémele que, aunque muere, deja un descendiente divino. Por eso, los versos en que Juno amenaza a las compañeras de Ino (*‘faciam vos ipsas maxima’ dixit/ ‘saevitiae monimenta meae’* –4, 549-50) obran, más que como una prueba de su poder, como un acto manifiesto de su impotencia.

La intervención de Venus parece haber sido inventada por Ovidio⁴⁰ y ha sido objeto de discusión. Anderson dice que la diosa busca lisonjear a Neptuno, pero que, formalmente, se mantiene la estructura de una plegaria.⁴¹ Wheeler observa que la intervención puede explicarse en relación con una obra en la que “what counts are filial connections.”⁴² Bernbeck se sorprende de la actitud de esta “bekümmerte Grossmutter”⁴³ y de que el único criterio para que se otorgue la apoteosis sea el mero parentesco, sobre todo uno lejano.⁴⁴ En el análisis de Philip Hardie, que interpreta el ciclo tebano como la primera anti-*Eneida*, la intervención de Venus evoca el pedido de esta diosa a Neptuno en el libro 5 de la *Eneida* (vv. 579 ss.): que los troyanos, pese a la ira de Juno, lleguen sanos y salvos a Italia.⁴⁵

No obstante, el pasaje puede interpretarse de otro modo, y precisamente en relación con la *Eneida*. La influencia opuesta del poder de Juno y de Baco en el ciclo puede ser analizada en

³⁹ Otis (1970: 145): “There is also a deliberate refusal to take theodicy seriously, to acknowledge the reality of divine justice and goodness. Ovid does not deny that some men are foolish, wicked or deserving of punishment: he does deny that the powers in fictitious or actual control of men are just and merciful (...). What repels Ovid is the mercilessness of absolute power.”

⁴⁰ Bernbeck (1967: 36); Petersmann (1976:10).

⁴¹ Anderson (1996: 471, *ad* ‘blandita’): “Venus is flattering and cajoling her uncle, but the format of her speech is that of a prayer, beginning with honorary epithet, followed by a relative clause listing some of his powers.”

⁴² Wheeler (2000: 97).

⁴³ Bernbeck (1967: 36).

⁴⁴ Bernbeck (1967: 36-37): “Zwar spielt die Sorge der Götter für ihre sterblichen Abkömmlinge im Epos eine entscheidende Rolle –man denke nur an das Verhältnis von Venus zu Aeneas-, aber sie wird jeweils durch die hervorragenden Eigenschaften des Helden oder eigene Interessen der Götter besonders begründet, niemals –wie hier bei Ovid- durch die blosse Verwandtschaft, zudem eine verhältnismässig weitläufige Verwandtschaft.”

⁴⁵ Hardie (1990: 234). También Anderson (1996: 471, *ad*. v. 532).

relación con la rivalidad entre Juno y Venus en la *Eneida*. Cerca del final del ciclo, en un episodio que hemos considerado antes un triunfo de los designios de Baco, es Venus, sin embargo, quien aparece reclamando el lazo de parentesco con Ino y Melicertes. A través de la mención de Venus Ovidio hace explícita en el final una relación textual subyacente para que el lector entienda más acabadamente la filiación del pasaje y de la rivalidad entre Juno y Baco; pero el resultado de esta lectura en clave virgiliana no contradice sino que más bien evoca la *Eneida*, en la medida en que, pese a su venganza despiadada, la Juno de Ovidio no puede impedir que Ino y su hijo sean convertidos en divinidades, al igual que la de Virgilio no puede impedir el triunfo de Eneas, cuya apoteosis, además, es anunciada en la obra. El ciclo, entonces, no debería leerse como una anti-*Eneida*, sino más bien, y más a tono con Ovidio,⁴⁶ como una variación de la *Eneida*. Correspondientemente, hay una alusión a Tebas en la *Eneida* que Ovidio incluyó en sus *Metamorfosis*, llamada por la crítica “*Eneida* ovidiana”: la descripción de la crátera que Anio le entrega a Eneas, en la que se representa la historia de las hijas de Orión, que se inmolan para salvar a Tebas de una peste (13, 675 ss.).

Lo que hemos dicho opera en el ámbito de las filiaciones textuales. Desde el punto de vista intratextual, la deificación de Ino y su hijo es un anticipo del conjunto de apoteosis que Ovidio representa más detalladamente a partir del libro 9 y en el que se destacarán sobre todo personajes vinculados con Roma, *i.e.*, Hércules, Eneas, Rómulo y Hersilia, Julio César y Augusto, aun cuando también haya lugar para otros sin relación con la historia de Roma como Glauco.⁴⁷ En una obra en la que aparece representada una creación del hombre en relación con los dioses y en la que el hombre como tal tiene un papel destacado, las apoteosis, como hemos dicho, evocan esa creación. La apoteosis de Ino, si bien ha criado a Baco y esto puede ser considerado un acto meritorio, no se debe a la *virtus* en su forma tradicional de realización de grandes obras, según se puede apreciar en Hércules, Eneas o Rómulo por ejemplo; remite, no obstante, a la idea de *sanctius animal*, pero sólo de manera formal.

Las apoteosis pueden evocar el parentesco con la divinidad, que en la creación del hombre se representaba a través de las expresiones *divino semine* (1, 78) y *semina caeli* (1, 81), aludiendo a la supervivencia de la parte inmortal, llamada, según los casos, *pars melior*, *pars optima* y con otras designaciones,⁴⁸ o bien aludiendo a la destrucción de la parte mortal. En algunas apoteosis, ambos tipos de referencias se conjugan. La apoteosis de Ino y Melicertes es una de aquéllas en las que sólo se designa la destrucción de la parte mortal. El término que ha

⁴⁶ Galinsky (1975, 1976: *passim*) habla de la *variatio* en Ovidio a propósito de la “*Eneida*” ovidiana.

⁴⁷ Petersmann (1976: 4) dice: “Glaucus und Hippolytus sind wegen ihrer Funktion als Bindeglieder zwischen Griechenland und Italien in ‘historischen’ Teil lokalisiert.”

⁴⁸ Ver el capítulo “Creación y apoteosis”.

elegido Ovidio para referirse a esa parte (*et abstulit illis,/ quod mortale fuit* —v. 539-540)⁴⁹ está comprendido en la terminología usual de las apoteosis: en las apoteosis de Glauco, Eneas y Rómulo también las palabras *mortale* o *mortalia* designan la parte mortal. En efecto, en la apoteosis de Glauco

di maris exceptum socio dignantur honore,
utque mihi quaecumque feram mortalia demant,
Oceanumque Tethynque rogant.

(13, 949-51)

(“los dioses del mar consideran al recibido digno de un honor asociado
(al de ellos)⁵⁰

y ruegan a Océano y a Tetis
que me quiten cualesquiera cosas mortales que yo lleve”)

En la apoteosis de Eneas el río Numicio, a pedido de Venus, lava en sus aguas *quidquid in Aenea fuerat mortale* (14, 603) (“cualquier cosa que había sido mortal en Eneas”). Por último, luego del arrebato de Rómulo *corpus mortale per auras/ dilapsum tenues* (14, 824-25) (“el cuerpo mortal se disipó a través de las ligeras brisas”).⁵¹ Asimismo, la intervención de Venus para pedir una apoteosis es un motivo que se repite en apoteosis posteriores como la de Eneas (14, 585 ss.) y César (15, 760 ss.), de manera que el *miserere meorum* (4, 531) de este pasaje puede ser mejor comprendido en relación con la parte histórica de la obra.⁵² Por lo demás, Ino está vinculada por parentesco con Marte y Venus, al igual que Eneas, Rómulo y César.

Con la apoteosis que corona este ciclo se inaugura también un aspecto que va a ser importante en la representación posterior de apoteosis: la idea de estirpe. Hemos visto que a lo largo de dos libros palabras como *genus, stirps, populus, Thebae* y algunos nombres propios, en especial Cadmo, aseguraban la continuidad argumental de la estirpe tebana en un relato caracterizado por la diversidad. El hecho de que dos miembros de la estirpe tebana alcancen la apoteosis dice algo, entonces, acerca de la relación que hay entre el motivo de la apoteosis y la idea de estirpe, elemento que se retomará en apoteosis posteriores fundamentalmente para aludir a Troya y a Roma.

⁴⁹ Subrayados nuestros.

⁵⁰ Hopkinson (2000: 235, *ad* ‘socio... honore’): “the privilege of being one of their number.”

⁵¹ Cf Lieberg (1970: 131-32). Para Lieberg, (130) la apoteosis de Glauco en la parte histórica se corresponde con la de Ino: “Als erste Apotheose dieses (*i.e.* historischen) Teils korrespondiert sie deutlich der an analoger Stelle des ersten Teils stehenden Wandlung Inos: In beiden Fallen eine Metamorphose zur Meergottheit (...) So weist die Glaucus-Episode also noch auf den mythischen Werkteil zurück.“ Schmidt (1991: 134) opina lo mismo y agrega: “Beide Geschichten von Verwandlungen in Meergottheiten präfigurieren auch das Wunder, wie die Schiffe des Aeneas gerettet und in Meeresnymphen verwandelt werden (...), eine Apotheose, die von der des Aeneas selbst nur durch 13 Verse getrennt ist.”

⁵² Von Albrecht (1981: 107) estudia la importancia de la expresión *Cythereius heros* y *Cytherea* en las apoteosis de Eneas y César.

Es interesante también la repetición de alusiones a la estirpe tebana luego de concluir el ciclo dedicado a ella. Las detallaremos en las líneas que siguen.⁵³ En 4, 772 Perseo, que está relacionado con la estirpe, es llamado *Agenorides*. Poco después, es nombrada Tebas (5, 253) cuando Palas se dirige al Helicón. El episodio de Níobe puede considerarse un episodio perteneciente a la estirpe tebana. Al comienzo hay una referencia al *genus* de Níobe y su esposo Anfión (6, 153), que, según el mito, había construido las murallas de Tebas con su lira. Luego las *Thebaides* (6, 163) llevan sus ofrendas a Latona, lo que despertará la ira de Níobe. En su discurso Níobe protesta porque se honran dioses que no se han visto, como Latona, mientras su propia divinidad es descuidada. Para dar pruebas de su carácter elevado, Níobe recuerda que, además de provenir de dioses, tiene bajo su dominio el palacio de Cadmo (*regia Cadmi* –6, 177) y que su esposo ha construido las murallas de la ciudad con su lira (*fidibusque mei commissa mariti/ moenia* –6, 178-79). Por último, el lugar al que llegan volando Febo y Latona, indignada esta última por las pretensiones de Níobe, es designado como *Cadmeida ... arcem* (6, 217). En el relato de Céfalo y Procris, Céfalo recuerda a la zorra de Teumeso, calamidad que reemplazó en Tebas (*Thebas* –7, 763) a la Esfinge. Más tarde, luego de la apoteosis de Hércules, su madre Alcmena cuenta las dificultades de su parto, en el que es asistida por las madres cadmeas (*matres Cadmeides adsunt* –9, 304). Esta referencia es importante porque recuerda que Hércules, otro de los personajes que llegará a la apoteosis, también procede de Tebas. Poco después, en los versos 403 y s., Temis anuncia la guerra de los siete contra Tebas: ‘*nam iam discordia Thebae/ bella movent*’.

Las dos últimas referencias a la estirpe tebana son la ya mencionada descripción de la crátera en la que está representado el episodio de las hijas de Orión, y el catálogo de ciudades caídas del discurso de Pitágoras. En la descripción de la crátera aparece nombrada la ciudad (*Thebis* –13, 692; *urbem* –695) y la estirpe (*populo* –695; *genus* –698). Mientras que las hijas de Orión mueren para salvar a la estirpe, en el catálogo de las ciudades tanto la ciudad como la estirpe han desaparecido, y de la floreciente ciudad de Anfión (*Amphionis arces* –15, 427) Pitágoras se pregunta qué queda: *Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae?* (15, 429). Con respecto al plano de las estirpes, es importante que en el momento en que se anuncia el poderío de Roma -que, como veremos, va a ser caracterizado como una apoteosis- se aluda a la caducidad de la estirpe tebana. Tebas y su estirpe se revelan entonces como un correlato textual o como una prefiguración de la estirpe romana.⁵⁴

⁵³ Cf. Grimal (1958: 251-53); Wheeler (2002: 184).

⁵⁴ Papaioannou (2005: 36-37). La autora considera que el sacrificio de las hijas de Orión por la ciudad de Tebas y su renacimiento en dos jóvenes gemelos llamados Coronas, leídos desde el resumen de los *Heteroioumena* de Nicandro de Antonino Liberal, que habla de una transformación en cometas, alude, entre otros motivos, a la apoteosis de César y, a través de la alusión al linaje, a la continuación del linaje de César en Augusto. “Their formulation

Asimismo, un punto controvertido son los versos en que se narra la acción de Neptuno: *maiestatemque verendam/ inposuit* (4, 540-41). Anderson recuerda correctamente que el único pasaje de la obra en que se emplea la palabra *maiestas* es 2, 847. En esa ocasión Júpiter abandona su majestad para perseguir a Europa sugiriendo implícitamente que prefiere un cuerpo bestial para sí mismo antes que “the so-called venerable majesty of divinity.”⁵⁵ Sin embargo, en la apoteosis de Ino el término está acompañado del adjetivo *verendus*. El sintagma *maiestas verenda* se aplica generalmente a los dioses y encuentra un paralelo en la *gravitas* de éstos. Así, en la apoteosis de Hércules, por ejemplo, se dice que éste comenzó a hacerse venerable por su augusta gravedad –*coepit et augusta fieri gravitate verendus* –9, 270. Por lo demás, *verendus* aparece siempre en Ovidio en contextos religiosos.⁵⁶ El agregado de este adjetivo impone un sentido que no aparecía en el anterior pasaje y, en el plano de las evocaciones, actúa como una respuesta con carácter de clausura, por encontrarse en el final del ciclo, a la primera aparición, precedente causal del ciclo tebano. Sobre el final del ciclo la *maiestas* de los dioses, a causa de la apoteosis, recupera formalmente su sentido propio: vuelve a ser *verenda*, *i.e.*, venerable y respetable.⁵⁷

Ino y Melicertes se convierten, luego de la apoteosis, en las divinidades marinas Palemón y Leucótea,⁵⁸ identificadas, según la *interpretatio Romana*, con Portuno y Mater Matuta. En los *Fastos* (6, 473) Ovidio ha extendido una identificación que procedía de similitudes externas entre el culto de Leucótea y el de Mater Matuta.⁵⁹ De acuerdo con esa obra (6, 495 ss.), luego de que Ino se arrojara al mar con Melicertes, ambos fueron recogidos por la nereida Pánope y sus hermanas, que los llevaron por las inmediaciones de sus reinos. Al cabo de un tiempo arribaron a la desembocadura del Tíber. A instancias de Juno, las mujeres arcadias intentaron matarlos, pero fueron salvados por Hércules, también víctima de la ira de Juno. Finalmente fue recibida como huésped por Carmentis, quien, transcurrido un tiempo, anunció a Ino su apoteosis y la de su hijo:

depends on the acknowledgment that the pictorial resurrection of Thebes is an alias for Rome, and their identification is supported by interlocking intratextual ties centered on the themes of constellation, apotheosis, and the crown.” (37).

⁵⁵ Anderson (1996: 172, *ad* ‘*maiestatemque verendam*’). Los versos dicen: *non bene convenient nec in una sede morantur/ maiestas et amor: sceptri gravitate relicta/ ille pater rectorque deum (...) induitur faciem tauri* (2, 846-50).

⁵⁶ Bömer (1976: 175-76, *ad v.* 540). Para la relación entre el pasaje de Hércules y el de Ino, *vid.* Petersmann (1976: 52).

⁵⁷ Cf. Anderson (1996: 172): “With that passage in mind, then, we may doubt that Ovid really want us to admire the exchange of mortality for this kind of greatness.” Para una definición de *maiestas*, *vid.* Otis (1970²: 123): “*Maiestas* itself can only be defined as the supreme authority which excites supreme respect and reverence. It excludes everything which is not consistent with such respect: ignorance, foreign necessity, passion and love (Cicero, *De Natura Deorum*, II, 28, 30-77).”

⁵⁸ Lesky (*RE* 15, 518) opina que no se trata de una doble denominación sino de la confusión de distintos personajes míticos. La prueba de esto es que los ámbitos en que actúan Ino y Leucótea, por un lado, y Melicertes y Palemón, por el otro, son distintos, por lo que es claro que se trata de distintos personajes.

⁵⁹ Lesky, *RE* 15, 518.

'gaude, defuncta laboribus Ino'
 dixit, 'et huic populo prospera semper ades.
 numen eris pelagi: natum quoque pontus habebit.
 in vestris aliud sumite nomen aquis:
 Leucothea Graias, Matuta vocabere nostris;
 in portus nato ius erit omne tuo,
 quem nos Portunum, sua lingua Palaemona dicet.

(Fast., 6, 541-47)

(“ ‘Alégrate Ino habiendo terminado con tus sufrimientos’,
 dijo, ‘y asiste a este pueblo, siempre favorable.
 Serás una divinidad del piélago; el ponto también tendrá a tu hijo.
 Tomad otro nombre en vuestras aguas:
 por los griegos serás llamada Leucótea, por nosotros, Matuta;
 tendrá todo derecho sobre los puertos tu hijo,
 al que nosotros llamamos Portuno y su lengua llamará Palemón’.”)

Podría sorprender que Ovidio no haya incluido en el pasaje de las *Metamorfosis* un comentario sobre la relación de estas divinidades con Roma. Sin embargo, no era necesaria en la parte mítica y griega de la obra. Ovidio ha preferido construir la relación con Roma de una manera más sutil: en primer lugar, a través de las alusiones a la estirpe tebana y a Tebas, y en segundo lugar, por medio de los elementos que intervienen en las apoteosis, un motivo que adquirirá importancia, sobre todo, en la parte histórica de la obra. Fuera del plano de las alusiones, todo es griego, y es sugestivo que Venus incluso nombre a Grecia en su discurso, evocando, en oposición al rol que tiene en la obra y en este pasaje en particular, la versión hesiódica de su origen: *si tamen in medio quondam concreta profundo/ spuma fui Graiumque manet mihi nomen ab illa* (4, 536-37).⁶⁰ Antes que como una contradicción que quiebra el tono e inspira dudas,⁶¹ el pasaje puede leerse como una enfática *variatio* (con adjetivo gentilicio incluido) de los *Fastos*, que tratan sobre temas romanos, y, a la vez, como un enfático *début* del motivo de la apoteosis en un ámbito puramente mítico, sin relación con la política romana. Al

⁶⁰ “Si ciertamente en otro tiempo fui una condensada espuma en medio del mar y permanece para mí de ella el nombre griego.”

⁶¹ Cf. Anderson (1996: 471-72, *ad* ‘*si ... spuma fui*’): “To hear Venus boasting of her origin as a bit of foam stirs humorous doubts. These doubts increase when we follow out the myth of her ‘birth’. If born in the sea, then she was not the daughter of Jupiter but of Uranos, and the vital force came from the genitals that Cronos had cut off his father and thrown to the sea.” Cf. Bömer (1976: 174 *ad* v.531): “Der Widerspruch (...) zu den Worten der Venus selbst, in denen sich nicht als Tochter Iuppiters, sondern als die Schaumgeborene bezeichnet (...) stört den Dichter nicht.” Bernbeck (1967: 38-39) opina que la introducción de un motivo etiológico quiebra el tono épico del relato, pero su crítica no parece una objeción al estilo de Ovidio, cuyas pretensiones épicas no pueden medirse con los parámetros tradicionales o virgilianos, sino, implícitamente, al juicio de Heinze (1919: 37) sobre el pasaje, *i.e.*, que la intervención de Venus era una prueba de la pretensión épica de Ovidio.

margen de lo dicho sobre la alusión a Roma a través de la mención de la ciudad de Tebas, este énfasis, sobre el final del pasaje, en el carácter griego del mito, reforzado por el adjetivo *Graium*, es importante para la configuración del motivo de la apoteosis en la obra, cuya interpretación, entonces, no debe hacerse en términos completamente romanos en sentido político.⁶² De acuerdo con el inicio de su representación en este pasaje (y los inicios suelen considerarse lugares plenos de sentido), las apoteosis con sentido histórico-político deben interpretarse como incluidas dentro de una perspectiva inicialmente no política. Es significativo, asimismo, que en la apoteosis de Glauco, que aparece en la parte histórica de la obra, se mencione a las divinidades marinas Palemón y Leucótea. En consonancia, el final de la obra, en el que se representa la apoteosis del poeta, otro episodio no vinculado con la política, guarda relación con el inicio del motivo.

En suma, pese a que la crítica suele ignorar o restringir la importancia de este episodio, las objeciones no parecen convincentes. Nada se resuelve con decir que en la apoteosis de Ino la crueldad de Juno se apacigua sólo levemente y que su obra vengadora se completa con la metamorfosis de Cadmo y Harmonía en serpientes;⁶³ tampoco, señalando que una prueba de la implícita vacuidad del pasaje es que Cadmo no se entera de la apoteosis de Ino o que esta apoteosis no tiene valor cívico.⁶⁴ A través de nuestras observaciones, hemos intentado comprender intertextual e intratextualmente cuál parece ser el sentido de la inserción de estas apoteosis en la obra, evitando la solución de la parodia o del sinsentido, que no creemos adecuada para la interpretación del pasaje.

c. El final de Cadmo y Harmonía

⁶² Puede objetarse entonces la tesis principal de Petersmann (1976: 5): “Daran, dass Ovid sein Werk, welches er von der Entstehung des Kosmos bis zu seiner Zeit geführt hat, mit der Verkündung der Augustus-Apotheose ...schliesst, lässt sich die grosse Bedeutung der Apotheosenerzählungen in Gesamtwerk erkennen, besonders aber natürlich die der politischen Apotheosen (...). Alle auf Grund ihrer *virtus* deifisierten Personen stehen infolge dieser Gemeinsamkeit mit Augustus in besonders engem Zusammenhang, sie sind, genauer gesagt, als seine Vorgänger und damit auch als Gleichnisse für ihn zu betrachten.” Asimismo es discutible la posición de Hardie (1990: 234), que dice que la apoteosis, a diferencia de lo que encontramos generalmente en el ámbito romano, no tiene valor cívico.

⁶³ Otis (1970: 144).

⁶⁴ Hardie (1990: 234).

La historia de las peripecias de Cadmo se representa en forma anular, dado que comienza y cierra el ciclo tebano.⁶⁵ Cadmo es enviado por su padre Agénor a recorrer el orbe para encontrar a su hermana Europa, a quien Júpiter raptó según se cuenta en el final del libro 2. Como era de esperar, fracasa en la empresa, pero no puede regresar a su patria, Tiro, porque su padre le ha prohibido hacerlo sin su hermana. En el exilio, consulta el oráculo de Febo. El dios le revela que una vaca lo guiará al lugar donde debe asentarse. Luego de que sus hombres son asesinados por la serpiente de Marte, Cadmo se enfrenta con ella y la vence y, mientras contempla el tamaño de este monstruo, oye estas palabras anónimas: *'quid, Agenore nate, peremptum/ serpentem spectas? et tu spectabere serpens.'* (3, 97-98) (“¿por qué, hijo de Agénor, contemplas la serpiente abatida? También tú serás contemplado como una serpiente”). Estos versos remiten a su metamorfosis final. Feldherr ha notado que se integran formalmente en una red de episodios en los que un personaje pasa de ser observador de un acto de violencia a víctima de otro.⁶⁶ Lo que Feldherr analiza en términos formales ha sido visto normalmente por la crítica en términos de sentido como una predicción del final desgraciado de Cadmo, afín, por lo demás, al de otros personajes de la estirpe como Acteón, Sémele, Penteo e Ino. Esta interpretación se ve fortalecida por unos versos que se encuentran en el fin del pasaje que estamos tratando. El poeta declara, dirigiéndose a Cadmo, que, por sus bodas con Harmonía, hija de Marte y Venus, por la fundación de Tebas y por sus hijos, podía sentirse dichoso y agrega: *sed scilicet ultima semper/ exspectanda dies hominis, dicitque beatus/ ante obitum nemo supremaque funera debet* (3, 135-137) (“pero ciertamente siempre ha de ser esperado el último día del hombre y nadie debe decirse feliz antes de la muerte y de las últimas exequias”). Según Heródoto (1, 32, 7), Solón dirigió a Creso palabras afines a éstas que influyeron en gran medida en la tragedia ática.⁶⁷ Significativamente, aparece formulado por el coro en el inicio de las *Traquinias* y en el final de *Edipo rey* de Sófocles, ambas obras referidas a miembros de la estirpe tebana. Precedentes como éstos e incluso la representación misma no parecerían dar lugar a otra visión de los sucesos. Sin embargo, a partir de ciertos aspectos no considerados es precisamente eso lo que intentaremos.

⁶⁵ Un buen resumen sobre el estudio de las fuentes del pasaje en Della Corte (1970: 145 ss.), que señala la importancia de Apolodoro y Nono. Para la influencia de Apolodoro en el ciclo de Tebas *vid.* especialmente p. 146. Keith (2002: 264) ve en el comienzo y en el final la influencia de los principios de reconocimiento (*anagnorisis*) e inversión (*peripeteia*) que Aristóteles encuentra en la tragedia: “Finally, the Aristotelian pattern of recognition and reversal structures each episode starting with the framing tale of Cadmus himself, who kills a serpent to found the city of Thebes but ends by going into exile and becoming a serpent.”

⁶⁶ Feldherr (1997: 27): “the perfect symmetry of line 98 emphasizes that Cadmus will indeed become a mirror image of what he has seen, and further correlates the shift from an active to a passive role in the act of gazing with the process of metamorphosis itself. Becoming a serpent go together with ceasing to be the gazer and becoming object of another’s gaze.”

⁶⁷ Anderson (1996: 351, *ad* ‘*homini*’); Haupt-Ehwald (1915: 132, *ad vv.* 135 ss.); Álvarez-Iglesias (1999³: 283 n. 313).

Hacia el final de la secuencia consagrada a Tebas, “vencido por el dolor, por la sucesión de desgracias y por los portentos que había visto en gran número”, Cadmo “sale, aunque fundador, de su ciudad, como si la fortuna de los lugares, y no la suya, lo oprimiera”.⁶⁸ Exilado en Iliria, se pregunta si era sagrada la serpiente que había matado en el bosque (*num sacer ille mea traiectus cuspide serpens ... / fuerat...?* —4, 571) y pide convertirse en serpiente también él (*ipse precor serpens in longam porrigar alvum* —4, 575).⁶⁹ Esta metamorfosis se extiende luego a su esposa Harmonía. Hardie sostiene que la bestialización operada en Cadmo y Harmonía remite al inicio y es un motivo que se repite durante todo el ciclo en las figuras de Penteo, hijo de uno de los *spárthoi*, Equión, y en la figura de los habitantes de Tebas, llamados *anguigenae* (3, 531).⁷⁰ Otis cree que completa el cuadro de horrores motivado por la ira de Juno.⁷¹ Pero el final del pasaje no parece, por cierto, tan oscuro como estos críticos sugieren:

et subito duo sunt iunctoque volumine serpunt,
donec in adpositi nemoris subiere latebras,
nunc quoque nec fugiunt hominem nec vulnere laedunt
quidque prius fuerint, placidi meminere dracones.

(4, 600-603)

(“y repentinamente son dos y reptan en una unida rosca hasta llegar a los refugios de un cercano bosque. Aun ahora ni rehúyen al hombre ni lo dañan con heridas, y qué han sido antes recuerdan como apacibles serpientes”)

En primer lugar, se destaca el adjetivo *placidi*⁷², lo que recuerda en términos intertextuales la serpiente pacífica que sale de la tumba de Anquises en *Eneida* 5, 84 ss.⁷³ Además, la pareja, aunque transformada, conserva la capacidad de recordar su vida humana. Es cierto que el poeta describe también el terror de sus compañeros (*quisquis adest (aderant*

⁶⁸ *Luctu serieque malorum/ victus et ostentis, quae plurima viderat, exit/ conditor urbe sua, tamquam fortuna locorum/ non sua se premeret* (4, 564-567). Los comentaristas (Bömer: 1976, 180, *ad 'ostentis'*; Anderson: 1996, 475: *ad vv. 563-68*) dudan sobre el sentido de *ostenta* en este pasaje. Bömer (180) recuerda que “die Alten wussten selbst nicht genau, was ein *ostentum* war.” La opinión de Anderson (475), sin embargo, parece la más adecuada: “Perhaps Ovid expects us to assume that Cadmus also experienced the divine interventions at Thebes registered in Books 3 and 4.”

⁶⁹ Wheeler (2000: 96-97) dice que “ironically Cadmus’s explanation for his own suffering is at odds with the audience’s own experience of the narrative. Cadmus does not know that the source of his troubles can be traced back to the domestic quarrels of Jupiter and Juno.”

⁷⁰ Hardie (1990: 225, 234).

⁷¹ Otis (1970: 144).

⁷² Perutelli (1991: 77-78). Genovese (1983: 146) afirma: “Cadmus and Harmonia are transformed into serpents, but kindly ones, remembering their former shapes.”

⁷³ Anderson (1996: 478, *ad vv. 602-03*).

comites) terretur –4, 598)⁷⁴, pero la causa de esta reacción no está en las serpientes en sí, sino principalmente en el proceso de metamorfosis.⁷⁵ En segundo lugar, es importante considerar, como lo ha hecho Genovese, el motivo de la serpiente en el contexto general de las *Metamorfosis* y no en forma particular, como plantean otros críticos. Este crítico afirma que

The symbolism of the serpent is essentially paradoxical and complementary. Granted, its infamy is owed to its constricting coils, stealthy approach, and venomous bite: thus did the innocent Eurydice and Hesperia each fall victim (X, 8-10, XI, 776-777); for the same reason Icelos, who appears in dreams as snakes, is called Phobeter (XI, 638-641); likewise, vengeful Juno brought plague to Aegina by sending thousands of snakes to poison the rivers (VII, 523-535). But horrors such as these are effectively contradicted: Pentheus glories in the Theban's serpent heritage (III, 531, 543-545); aged Cadmus is transformed into a beautifully sleek, crested serpent (...) and both he and his mate placidly refrain from harming man (IV, 578, 602-603); and among the ingredients in Medea's marvelous elixir of youth is the skin of a water snake (VII, 271-272) (...) Fascinatingly described much like the serpent of Mars but also like the Cadmus serpent, [Aesculapius] leaves his sanctuary, the city, and the harbor to voyage by ship to Italy, briefly visiting Apollo's temple at Antium before the final sail up the Tiber. At Rome, the *caput rerum*, Aesculapius makes his abode on the Insula and, having resumed his heavenly form, he ends the plague and saves the people.⁷⁶

Leído en el contexto que presenta Genovese, y especialmente a partir de la resolución final del motivo en el episodio de Esculapio, cuyos actos, según veremos, pueden ser interpretados como una imagen de los de Augusto, el pasaje adquiere otra dimensión.⁷⁷ Se ha planteado el carácter humorístico y hasta ridículo de la forma humana en que actúan las serpientes;⁷⁸ pero Bömer recuerda que sería un error juzgar esta actitud con criterios modernos.⁷⁹

Para entender la importancia que adquiere el pasaje debemos remitirnos a las fuentes.⁸⁰ Según algunos autores (Pind. *Ol.*, 2, 78, *Pyth.*, 3, 86 ss.; Eur, *Ba.*, 1338 ss.; Apoll., 3, 5, 4, 2), Cadmo y Harmonía son llevados a las Islas de los Bienaventurados o, como escribe Apolodoro, a los Campos Elíseos. Bömer dice que este aspecto no se representa en Ovidio y que no es necesario para la comprensión de la historia⁸¹, pero, en rigor, es muy difícil que estos textos no operen en la mente del intérprete, sobre todo luego de una apoteosis. Recuperar el contexto de

⁷⁴ “quienquiera está presente (sus compañeros lo estaban) se aterroriza.”

⁷⁵ Genovese (1983: 151, n. 27).

⁷⁶ Genovese (1983: 151).

⁷⁷ Para un análisis del episodio de Esculapio y su relación con este pasaje, *vid.* capítulo 6.

⁷⁸ Anderson (1996: 477, *ad vv.* 590-97). Cf. también Frécaut (1972: 268).

⁷⁹ Bömer (1976: 183, *ad v.* 584): “eine romantisch-rührselige Geschichte von einem weinenden Halbdrachen (...) liegt für das Empfinden unserer Zeit doch hart an der Grenze des Grotesken oder Geschmacklosen, der sich der Dichter häufig genug nähert (...). Natürlich darf diese Grenze, als moderner Masstab, kein absolutes Kriterium für die Beurteilung antiker Dichtung sein.”

⁸⁰ El pasaje constituye la primera versión extendida del final de Cadmo y Harmonía (Anderson, 1996: 475).

⁸¹ Bömer (1976, 180): “Einzelheiten dieser weitverzweigten Überlieferung sind für das Verständnis Ovids nicht erforderlich.”

las fuentes, especialmente Apolodoro, que presenta la metamorfosis en serpientes y el envío a los Campos Elíseos en una estrecha relación temporal (αὐθις δὲ μετὰ Ἀρμονίας εἰς δράκοντα μεταβαλὼν εἰς Ἡλύσιον πεδῖον ὑπὸ Διὸς ἐξεπέμφθη),⁸² permite entender mejor el sentido de la metamorfosis. En Ovidio dicha metamorfosis, leída desde el final que otros autores han dado a Cadmo y Harmonía, puede definirse como una elevación o consagración. Ello hace posible además comprender mejor ciertos versos en los que habíamos reparado antes: *sed scilicet ultima semper/ expectanda dies hominis, dicique beatus/ ante obitum nemo supremaque funera debet* (3, 135-137). El final de Cadmo y Harmonía se revela como una muerte en tanto seres con forma humana. En rigor, sólo en ese momento alcanza la pareja un estado de felicidad y de paz, por lo que los mencionados versos, al margen de su evocación intertextual, encuentran una completa explicación dentro de la obra. El sentido de anuncio de desgracias con que normalmente se interpretan estos versos, a la luz de los episodios de la estirpe tebana, es parcial, entonces, porque no considera la elevación del último episodio. Esa elevación cuenta además con un anticipo intratextual, ya que Cadmo es descendiente de Ío,⁸³ una ninfa cuya apoteosis se menciona en el libro 1 (747).⁸⁴

Como lo han reconocido críticos y comentaristas, el final de Cadmo y Harmonía prefigura la historia de Baucis y Filemón del libro 8 (611 ss.).⁸⁵ Estos ancianos logran obtener de Mercurio y Júpiter, a quienes habían hospedado piadosamente, la custodia del santuario a ellos dedicado y morir simultáneamente convertidos en árboles. Luego de que Júpiter y Mercurio sumergen a la vecindad impía en medio de la cual se encuentra la humilde casa de los ancianos, les preguntan cuál es su deseo (*'dicite, iuste senex et femina coniuge iusto/ digna, quid optetis.'* – 8, 704-05).⁸⁶ En el discurso de los dioses, es la *iustitia*, una forma más general de aludir a la *pietas*, la característica que los distingue y la razón por la que son premiados.⁸⁷ Hacia el final, Lélex, quien cuenta la historia, dice que al poner unas guirnaldas en torno de las ramas pronunció estas palabras: *'cura deum di sunt, et qui coluere coluntur'* (8, 724).⁸⁸

El hecho de que el final de Cadmo y Harmonía tenga relación con un relato que culmina en recompensa y en una consagración afín a la idea de apoteosis, como se manifiesta en el verso

⁸² “Más tarde, después de haber sido transformado junto con Harmonía en serpiente, fue enviado por Zeus a los Campos Elíseos.”

⁸³ Grimal (1958: 251).

⁸⁴ Para otra interpretación de este final, en relación con las Bacantes de Eurípides, *vid.* Fantham (2004: 49).

⁸⁵ Entre ellos Haupt-Ehwald (1915: 198 *ad vv.* 563-603) y Bömer (1976: 180).

⁸⁶ “Decid, anciano justo y mujer digna de un esposo justo, qué queréis.”

⁸⁷ Anderson (1972: 399, *ad 'iuste'*): “a more general term for the expected adjective *pie*, which cannot fit in the meter either here or at the end of the line.” En el discurso de Lélex aparece una referencia a la *pietas*: *pia Baucis anus* (8, 631). Cf. Schmidt (1991: 135, n. 12).

⁸⁸ “Son dioses los cuidadores de los dioses, y quienes los honraron son honrados.”

724,⁸⁹ no es algo menor y la relación debe ser considerada para una lectura correcta del pasaje, cuyo sentido humorístico, por consiguiente, se disiparía. Es importante, asimismo, que el relato de Baucis y Filemón se encuentre en el centro geométrico de las *Metamorfosis*⁹⁰ y que evoque, en tanto los ancianos son salvados de una inundación, el Diluvio y a Deucalión y Pirra,⁹¹ así como que se defina como una antítesis del episodio de Licaón, en función de la hospitalidad que, a diferencia de éste, demuestran los ancianos. Éstos, en efecto, se comportan a la medida del *sanctius animal* del relato de la creación del hombre, cuya antítesis es Licaón. Son salvados de un diluvio (parcial), como Deucalión y Pirra, pero, a diferencia de éstos, no se caracterizarán por el deseo de imitar la creación prometeica del *sanctius animal* reparando así el daño que el hombre había ocasionado, sino que encarnarán ellos mismos el *sanctius animal*.

En el centro de las *Metamorfosis* se afirma poéticamente que el hombre puede llegar a ser dios por medio de la *pietas*, realizando el sentido de la recompensa o consagración conferida a Cadmo y Harmonía luego de una vida de sufrimientos. Correspondientemente, el episodio quiere ser también una prueba del poder de los dioses, que había sido puesto en duda luego del relato de Aqueloo sobre la intervención de Neptuno a favor de Perimele: '*immensa est finemque potentia caeli/ non habet et quidquid superi voluere peractum est*',⁹² dice Lélex antes de iniciar el relato. Así como Baucis y Filemón encarnan el *sanctius animal*, estos versos evocan los *moderantes cuncta di* de la creación (*in effigiem moderantum cuncta deorum* -1,83). De igual manera que en el principio, los dioses aparecen en el centro de la obra en una versión elevada, diversa de lo que ocurre en otras partes de la obra. Creemos que estas correspondencias no son casuales.⁹³

En suma, pese a la diversidad y a la complejidad narrativa del ciclo tebano, las alusiones a la estirpe y las ideas de apoteosis y recompensa o consagración, vinculada a ésta, son importantes. Pero, como hemos dicho en la introducción a esta segunda parte, su significación puede ser más eficazmente abarcada si hacemos uso del concepto de "lectura", *i.e.*, si reparamos en las alusiones, los ecos, las correspondencias y las evocaciones que una obra tan sutil como las *Metamorfosis* –y una prueba de esto es precisamente la ubicación del relato de Baucis y Filemón– ha diseñado de manera no tan explícita a primera vista.

⁸⁹ Cf. Schmidt (1991: 134): "Die lockere Reihe der knapp erzählten Apotheosen Ino, Callisto, Ino (...) findet noch vor der Herculesvergottung thematische Wiederaufnahme: (...) vor allem in der Erzählung von Philemon und Baucis, deren Verwandlung in Bäume, die Verehrung geniessen (*met.* 8, 724: 'et qui coluere, colantur'), eine Apotheose darstellt oder doch mit einer solchen vergleichbar ist."

⁹⁰ Álvarez-Iglesias (1999³: 499, n. 1005; 1993: 20).

⁹¹ Crabbe (1981: 2291); Schmidt (1991: 135).

⁹² "Inmenso es el poder del cielo y no tiene fin, y lo que los dioses han querido se ha cumplido." (8, 618-19).

⁹³ Otra interpretación del pasaje (que no considera estas correspondencias) en Fabre-Serris (1995: 91). La autora señala que, a diferencia del episodio de Licaón que motiva el Diluvio, "les voisins de Philémon et Baucis, eux, sont seulement coupables d'avoir manqué d'hospitalité envers des inconnus (...). Parce qu'elles semblent empruntées à un autre mythe, les conclusions des dieux manquent de la pertinence nécessaire pour assurer l'effet d'édification souhaité: comme le remarque F. Bömer, le mot *impia*, en l'occurrence, paraît exagéré."

2. *HERCULES MYTHICUS*: DEL *SANCTIUS ANIMAL* A LA APOTEOSIS Y A ROMA (*)

El episodio de Hércules ha sido estudiado por críticos y comentaristas de diversas maneras: a) en términos filosóficos, con o sin relación con las otras apoteosis de la obra; b) en términos políticos, particularmente en función de la corriente asociación de este personaje con Augusto; o c) en términos literarios, en tanto parodia de otras obras literarias, con un particular énfasis en la *Eneida*. Más recientemente, se ha estudiado, desde otro ángulo del espectro literario, su función en las dinámicas narrativas y su inserción en los distintos temas de la obra.¹

El valor filosófico del pasaje (aunque en este primer caso deberíamos llamarlo filosófico-teológico) ha sido advertido por Hermann Fränkel en su libro dedicado a Ovidio. Reparando en dos secciones de la apoteosis de Hércules (9, 250 ss., 262 ss.), Fränkel señala que constituyen una especie de anticipo o prefiguración de la idea que Tertuliano formuló dos siglos más tarde para describir la doble naturaleza de Cristo: dos naturalezas separadas (divina y humana) en una misma persona. El autor reconoce que la idea, sin vínculo alguno con la tradicional división entre cuerpo y alma, no debía de ser ovidiana, pero que “he (Ovid) was able to give it so exquisite an expression because it was in line with the novel tendencies of his age and congenial to his own mind.”² Cita, entre los que desarrollan la idea de doble naturaleza, dos autores posteriores, Séneca y Luciano, sin advertir que en las *Metamorfosis* mismas aparecen más casos.³

Wade Stephens ha ahondado en el examen filosófico de la figura de Hércules poniendo el acento en la significación que adquiere el héroe en la filosofía estoica. Luego de señalar las afinidades entre la representación de la apoteosis de Hércules y el *Hércules en el Eta* de Séneca, en cuya composición Ovidio habría influido,⁴ deduce la filiación de Ovidio con la tradición estoica y concluye que “Hercules, *vindex terrae* (9, 241), is deified because of the immortal seed of Jupiter within him (9, 252-3), which is representative of the Stoics’ σπερματικὸς λόγος”. En una nota, el crítico relaciona el pasaje con el v. 78 del libro 1 (*sive divino semine fecit*), en el que se ha advertido influencia estoica.⁵

¹* Sobre el capítulo de una Hércules en el libro de Maffioli y Astorino (2008), pero remitimos a Galinsky (1972a) y a Petersmann (1976: 24-33).

² Fränkel (1945: 82). Tertuliano, *Adv. Praxeam* 27.

³ Los autores citados son Séneca (*Hercules Oetaeus* 1966-68) y Luciano (*Hermotimus* 7). Bömer (1977: 253, *ad vv.* 251-53) recuerda los casos de doble naturaleza que se representan en la obra: “In Wirklichkeit finden sich nähere und wichtigere Parallelen bei Ovid selbst, in der Darstellung der Apotheosen des Aeneas (XIV 581ff.) und Caesars (XV 803ff.), also wiederum in der ‘Prinzipatsideologie’ (IX 241).”

⁴ Las afinidades han sido advertidas por Stoessl (1945: 99-101), que sostiene como indudable la influencia de Ovidio en esta tragedia. Cf. para una posición opuesta Galinsky (1972b: 102-03).

⁵ Stephens (1958b: 277, n.2).

La interpretación filosófica del pasaje, pese a las intenciones de Stephens,⁶ no ha contado con muchos seguidores.⁷ Por lo general, los críticos han visto en el Hércules de Ovidio una antítesis del paradigma estoico, desestimando toda elevación en ese sentido.⁸ Distinto es el caso del valor político de la figura de Hércules, cuya asociación con Augusto fue interpretada con diferentes fines desde Fränkel; lo mismo puede decirse de la relación de este personaje con el augusteísmo.⁹ Mientras que Otis, aun con reservas en lo que respecta al augusteísmo de Ovidio, señala que la apoteosis de Hércules prefigura y anticipa las anteriores apoteosis con sentido augusteo, Segal observa que se relaciona también con apoteosis no augusteas como la de Calisto, Ino y Glauco, actuando como un episodio más de la trivialización que opera Ovidio.¹⁰ Sin embargo, aunque la ironía y la burla hayan sido postuladas como una manera de interpretar la filiación con Augusto, en particular el verso en que aparece el adjetivo *augustus* vinculado a Hércules,¹¹ otros críticos, como Due, han mantenido una posición intermedia: “As for the Augustan message in the apotheosis of Hercules (...), Ovid maintains a balance between apparent good faith and latent scepticism.”¹² Similares ideas pueden hallarse en el libro de Galinsky sobre las *Metamorfosis*:

Above all, in the light of the common association of Hercules and Augustus, *augusta*, an adjective Ovid uses only three times in the poem, is almost certainly an ironic allusion to the emperor. It is the kind of playful irony which Ovid applies to everything, including his own role as a poet, and there is nothing biting, subversive, or political about it.¹³

La tendencia a la identificación de Hércules con Augusto en términos irónicos ha encontrado su versión más extrema en el libro de Schmitzer, que ve en este personaje, en Cadmo y en Baco poco menos que alegorías del *princeps* en el mundo de los héroes.¹⁴ Para Schmitzer

⁶ Stephens (1958b: 282).

⁷ Considerando el conjunto de las apoteosis, Lieberg (1970: 125-135, esp.134-135) ha tratado el tema de la apoteosis en Ovidio vinculando las apoteosis con la idea de la inmortalidad del alma. Se ha referido a las afinidades entre la representación de las apoteosis y la doctrina estoica de la inmortalidad astral, cuya fuente de transmisión para Ovidio pudo haber sido Soción, y que puede reconstruirse mediante textos de Cicerón, Séneca y Sexto Empírico.

⁸ Feeney (1991: 206): “The philosophers’ model of self-control is dismissed at a stroke as Achelous reports Hercules’ response to his taunts: *accensae non fortiter imperat irae* (‘he does not exercise strong command over his kindled wrath’, 9, 28).” Fabre-Serris (1995: 151): “L’Hercule ovidien apparaît, en l’occurrence, comme l’antithèse de celui des philosophes: colère et brutalité sont ses plus clairs apanages. Le poète exploite là une interprétation qu’avait dénoncée Cicéron” (*Tusculanae disputationes* 4, 22, 50). Galinsky (1972b: 105): “Nothing in this finale scene, Hercules’ apotheosis, supports Wilkinson’s view of it as ‘a scene of Wagnerian magnificence in heaven’ or H. Fränkel’s brave attempt to see in this Hercules a forerunner of Christ.”

⁹ Fränkel (1945: 212, n.24): “Doubtless Ovid had in mind not Hercules alone, but also the Emperor Augustus (cf. the use of the adjective *augustus* in line 270), who was often thought of as another Hercules.” La identificación de Hércules con Augusto aparece en textos poéticos, pero no hay pruebas de que Augusto la haya promovido. Cf. Galinsky (1972b: 93-94), (1972a: 141).

¹⁰ Otis (1970²: 199). Segal (1969b: 268-69).

¹¹ Galinsky (1972a: 160): “We may not be guilty of overinterpreting if we see a mocking allusion to Augustus here, whose deification was modelled on Herakles’.”

¹² Due (1974: 82).

¹³ Galinsky (1975: 257-58).

¹⁴ Cf. Rosati (2001: 43).

muchas alusiones de la apoteosis de Hércules y en particular la relación que puede encontrarse entre los trabajos enumerados por Ovidio (los menos gloriosos) y las *Res Gestae* de Augusto, permiten concluir que tras la figura mítica se oculta una alusión negativa hacia la figura política.¹⁵ Por supuesto, no faltan tampoco interpretaciones positivas de esa relación, como la de Lieberg:

Eine ähnliche Funktion lässt sich auch der Apotheose des Hercules zuschreiben. Dieser heisst nämlich IX 241 *vindex terrae* und ist damit als der grosse Heros des mythischen Zeitalters gekennzeichnet, 'der die Erde von verwüstenden Tieren und menschlichen Unholden befreit'. Vergleichbares gilt für Augustus. Er ist in der historischen Zeit des Dichters der Bezwingen orientalischer Barbarei (XV, 829-30), der universale Friedensbringer, gerechte Gesetzgeber und vorbildliche Sittenlenker (832-834). Damit ist Augustus gewissermassen der geschichtliche Vollender des von Hercules in der Epoche des Mythos grundgelegten Werkes der Zivilisation. Die apotheose des Heros ist also wie die des Herrschers der Lohn für die Erfüllung der gleichen Mission.¹⁶

Los trabajos de Galinsky, cuyas perspectivas parecen haber sido modificadas en estudios posteriores, han sentado las bases de la interpretación paródica del episodio. Galinsky ha afirmado que en el combate entre Hércules y Aqueloo puede advertirse el empleo paródico, en sentido destructivo, de pasajes de la *Eneida*, en especial de la lucha entre Eneas y Turno y entre Hércules y Caco. En cuanto al episodio posterior de Neso y Deyanira y a los sufrimientos previos a su muerte, Galinsky observa que no están representados de una manera adecuada al tema. Por último, encuentra algunas alusiones que, a su juicio, evidencian el propósito de destruir el sentido de la apoteosis: en especial, la duda del héroe sobre la existencia de los dioses poco antes de que él mismo se convierta en un dios y el final a tono con la tradición cómica del héroe. Sus conclusiones son que en Ovidio el aspecto propiamente mítico desplaza al valor religioso tradicional y al sentido histórico que Virgilio, en clara sintonía con Augusto, había conferido al mito.¹⁷

¹⁵ Schmitzer (1990: 177ss.). Conclusiones en p. 186: "Die Distanzierung vom Pathos, das die Bauten des Marsfeldes prägt, hat für Ovid demnach politische und ästhetische Gründe, zwei Bereiche, die auch sonst bei ihm nicht zu trennen sind."

¹⁶ Lieberg (1970: 129), citado por Schmidt (1991: 135), que comparte su posición: "Una función similar se le puede atribuir a la apoteosis de Hércules. Éste es llamado en 9, 241 *vindex terrae* y, de ese modo, es caracterizado como el gran héroe de la era mítica, 'el que libra la tierra de las bestias devastadoras y de los monstruos humanos'. Algo comparable vale para Augusto. Él es quien, en el tiempo histórico del poeta, derrotó la barbarie oriental (XV, 829-30), el que trajo la paz universal, el legislador justo y el ejemplar encauzador de las costumbres. En ese sentido, Augusto es de alguna manera el consumidor histórico de la obra civilizadora cuyos cimientos puso Hércules en la época del mito. Como la del emperador, la apoteosis del héroe es, por lo tanto, la recompensa por el cumplimiento de la misma misión." Lieberg cita a Ludwig (1965, 70-71, 82).

¹⁷ Galinsky (1972b). Similares perspectivas en Galinsky (1972a: 156ss.). Sobre el motivo de la apoteosis a propósito de la apoteosis de Hércules, Galinsky (1972a: 157) dice: "It is debatable whether the subject of apotheosis would have been a part of Ovid's book if it had not been an Augustan topos, as is quite evident from Horace's canon of

Petersmann y Schmitzer se encuentran entre los continuadores de estas perspectivas de Galinsky. Mientras que los análisis de la primera siguen muy de cerca al crítico,¹⁸ Schmitzer, en su capítulo sobre el episodio de Hércules y Aqueloo, agrega otros ejemplos a los citados por Galinsky para insistir en el sentido paródico y en su importancia para la construcción de la alegoría Hércules-Augusto.¹⁹

Por último, con otro tipo de enfoque literario, de carácter intratextual, Wheeler estudia, en relación con el episodio de Hércules, la continuidad de algunos motivos previos, como el odio de Juno, reformulado en el de Deyanira, y la desconfianza de Hércules en el poder de los dioses en el momento en que va a ser salvado, que evoca la historia de Éaco. Asimismo, postula la resolución de las historias que tienen como protagonistas a Júpiter y Juno con el triunfo del primero: “The final act of the series of episodes involving Jupiter and Juno concludes with Jupiter triumphantly carrying his son to the stars in his chariot.”²⁰ Por su parte, Schmidt integra el motivo de la apoteosis en el tema del triunfo sobre la muerte, con un especial énfasis en el amor y la búsqueda frustrada del triunfo. Insiste también en la relación que hay entre los episodios en que el triunfo sobre la muerte se da en algunos hijos de los dioses, particularmente Hércules, como oposición a otros que representan la muerte de otros hijos de dioses: “Katastrophe (Weltbrand) und Tod des Sohnes des Sonnengottes sind eine Gegengeschichte zu Hercules und Augustus: so wird der Himmel nicht gewonnen.”²¹

El propósito de este capítulo es doble: a. demostrar que el episodio de Hércules, al margen de la parodia y la insinuación política, posee una clara significación estructural, y que las alusiones a la *Eneida* y a la tragedia deben ser interpretadas, antes que como una destrucción del sentido augusteo, como una forma de “mitologizar” el personaje y la secuencia; b. indagar, a través del concepto de “lectura”, el vínculo de la creación del hombre y la estirpe tebana con Hércules, así como la pervivencia de este personaje en la obra y su influencia en la parte histórica. Más allá de cualquier alusión política, nuestro análisis pondrá el acento en la importancia de la figura mítica como tal, en su conexión con héroes míticos previos, como Cadmo, Baco, Perseo y Teseo, y con episodios posteriores de la obra vinculados con Troya y con Roma.

deified men; at least its light-minded treatment by Ovid shows that he took it no more seriously than the other Augustan themes.”

¹⁸ Petersmann (1976: 34-54).

¹⁹ Schmitzer (1990: 170-77).

²⁰ Wheeler (2000: 101-03, 103).

²¹ Schmidt (1991: 129-38, 136): “Catástrofe (conflagración del mundo) y muerte del hijo del dios Sol son una contrahistoria de Hércules y Augusto: así no se gana el cielo.”

a. *Hercules mythicus* y “mitologización” de Hércules

Luego de comparar el sentido que adquiere la figura de Hércules en Virgilio y en Ovidio, Galinsky afirma: “Ovid treats Augustan symbols with irony, and whereas the *princeps* tried to infuse the sense of the numinose into the traditional gods, Ovid treats them as mere mythological figures.”²² Esta conclusión es bastante acertada, pero creemos que se puede arribar a ella luego de un análisis que ponga el acento en otros aspectos más allá de la parodia destructiva o la alegoría política. Quisiéramos concentrarnos en lo que Galinsky ha denominado “mere mythological figures”, si bien desplazando la atención del adjetivo “mere”, porque parece evidente que tanto en el análisis paródico como en el que postula la alusión o alegoría política o, incluso, el sentido filosófico oculto, hay una idea en común: suponer que necesariamente tiene que haber algo *más*, de una u otra manera, que la mera representación mítica. Y por cierto, hay más, como lo prueban las diversas perspectivas sobre la obra, pero las alusiones no pueden obliterar el valor que este personaje tiene dentro de la obra, y ese valor, en tanto el personaje está incluido en la parte mítica de la obra, es inicialmente mítico. Nuestro comentario sobre el pasaje de Hércules, que reconoce su deuda en cuanto a método con los libros de Wheeler y Schmidt,²³ preferirá poner el énfasis en ese aspecto de la figura: el *Hercules mythicus*.

La primera parte del episodio de Hércules se inserta en el conjunto de relatos contados durante el tiempo que Teseo y sus compañeros pasan junto al río Aqueloo, luego de la cacería del jabalí de Calidón. Sin embargo, aunque el narrador de la primera parte de la historia sea el río, un personaje con libertad para contar todo tipo de historias y de distinta época, el relato no corresponde a cualquier tiempo mítico: está contado como un acontecimiento del pasado reciente con el fin de suprimir las dificultades que los mitógrafos encontraron cuando debieron explicar por qué Teseo y Hércules, aparentemente contemporáneos, nunca se encontraron.²⁴ Se ha observado asimismo que desde el libro 7 al 9 son Minos y Hércules quienes proveen un marco de referencia temporal al *carmen perpetuum*: “In book 9, Hercules ends his career while Minos grows old and his political power declines (9. 439-49).”²⁵ El esfuerzo por establecer un marco temporal en una obra que, por sus características, hace difícil el intento y, al mismo tiempo, la presentación de Hércules en un contexto de héroes del mito griego -en el libro 8 aparecen Teseo y Meleagro-, problematizada a la vez por el hecho de que se lo menciona en relatos en los que Teseo es un interlocutor, nos hacen suponer que es la alusión *mítica*, antes que la histórica o la

²² Galinsky (1972b: 116).

²³ Wheeler (2000); Schmidt (1991).

²⁴ Grimal (1958: 256).

²⁵ Wheeler (2002: 184).

parodia de obras, la primera en la que el lector puede y debe reparar. Ese contexto heroico continúa vigente luego del fin de la reunión de Teseo y sus acompañantes con Aqueloo: Deyanira, antes de enviarle a Hércules la túnica que causará su muerte, recuerda su parentesco con Meleagro (*quid si me, Meleagre, tuam memor esse sororem/ forte paro facinus...? –9, 149-50*).²⁶

Los episodios referentes a Hércules se vinculan además con otras historias y otros personajes de la parte mítica, en particular hijos de Júpiter, cuyo significado es importante considerar. Como ha dicho Lieberg:

Aber auch in bezug auf den ersten Teil kommt der Vergöttlichung des Hercules strukturelle Bedeutung zu. Unter den gewaltigen Iuppiter-söhnen steht da Hercules an letzter Stelle. Vor ihn treten Bacchus (III 516-IV 415) und Perseus (IV 612-V 249). Die Reihenfolge ist abgewogen: Am Anfang der auf Erden kultisch Verehrte, dann der auf Erden bloss siegreiche Held und am Ende der nach erfülltem Wirken auf der Erde zu den Sternen Entrückte. Der im Tode vergöttlichte Heros bildet also sinnvoll den Beschluss.²⁷

Por pertenecer a la estirpe tebana y por la elevación concedida a ese personaje, según hemos visto en el capítulo anterior, Hércules evoca también al fundador de dicha estirpe: Cadmo. No obstante, la relación de Hércules con estos personajes míticos, así como con Teseo y Meleagro, importa de manera formal. Esto significa que, más que el hecho de si efectivamente realizan hazañas en la obra, lo importante es que son héroes del mito griego cuya historia además resulta conocida para el lector.

En rigor, hay otro aspecto que vincula al Hércules que nos presentará Ovidio con el mito, si bien de una forma especial: desde un punto de vista narrativo, el episodio de Hércules y Aqueloo y el de Neso y Deyanira forman parte de un artificio que Ovidio emplea a partir del libro 12 y que consiste en hacer que la historia que se está contando adquiera todo el colorido y el interés que caracterizan a los relatos míticos; en nuestros términos, “mitologizarla”. Desde luego, es un procedimiento que normalmente se ha reservado para la parte histórica, pero dado que autores como Virgilio y Horacio habían acentuado la asociación Hércules-Augusto, Ovidio lo emplea también en este contexto y elige como forma de “mitologizarla” la inclusión de elementos de una trama literaria, en este caso la *Eneida*. Considerando los puntos en que dividimos la “mitologización” en la introducción a esta segunda parte, el tipo que Ovidio ha

²⁶ “¿Qué si recordando que yo soy tu hermana, Meleagro, preparo una acción valiente?”

²⁷ Lieberg (1970: 129): “Pero también en relación con la primera parte, la deificación de Hércules tiene un sentido estructural. Entre los poderosos hijos de Júpiter, Hércules está en último lugar. Antes que él aparecen Baco y Perseo. La serie es equilibrada: al principio, el venerado culturalmente en la tierra, luego el héroe victorioso sólo en la tierra, y al final, el arrebatado a las estrellas luego de haber cumplido con su obra en la tierra. Por lo tanto, el héroe deificado en la muerte conforma equilibradamente la conclusión.” Schmidt (1991: 135). Fantham (2004: 94) recuerda asimismo que hay alusiones a los trabajos de Hércules en las sagas de Perseo y Teseo.

elegido para la construcción de los episodios que trataremos es una variación del punto de estructurar pasajes romanos –en este caso con alusión romana- a partir de la utilización creativa de textos conocidos de la tradición literaria griega e incluso romana que han devenido ejemplares. Se ha insistido frecuentemente en la parodia otorgándole al texto parodiado, en especial la *Eneida*, un carácter cuasireligioso, pero las *Metamorfosis* parecen una demostración de que Ovidio juega con la parodia en el sentido en que Linda Hutcheon entiende el término y de que el diálogo con el texto parodiado descubre a éste sencillamente como lo que en rigor es: materia de creación literaria.²⁸

Hay, además, razones literarias para la “mitologización”. El episodio de Hércules y Aqueloo gozaba de una gran difusión en la poesía y el arte griego;²⁹ no eran una excepción los pasajes posteriores, en especial la muerte de Hércules, que había sido representada nada menos que por Sófocles en las *Traquinias*. Aun cuando uno de sus comentaristas afirme, para el caso particular del episodio de Aqueloo, que “Ovid enjoys himself with the narrative, and he expects to amuse us,”³⁰ es preciso aclarar de qué manera podía alcanzarse ese fin. Quizás el relato logre interesar fácilmente a un lector actual familiarizado con la lectura de obras literarias, pero es posible que la audiencia contemporánea de Ovidio, precisamente porque el relato era conocido, necesitara algo más. Un lector formado, hasta en épocas de San Agustín, habría podido percibir las alusiones más explícitas a la *Eneida* y advertir lo “nuevo” del relato. Para ese lector, inicialmente, escribía el Ovidio autoconsciente de su labor poética, en términos de Rosati.³¹

Evidentemente no todas las alusiones son obvias. Lo que queremos decir es que, si bien pueden establecerse correspondencias en una lectura detenida o en un comentario analítico, hay alusiones que son demasiado generales para ser advertidas. Así, cuando Aqueloo dice sentirse consolado por haber perdido en una lucha con un rival de las características de Hércules (*magnaque dat nobis tantus solacia victor* –9, 7),³² aun el lector versado percibe más fácilmente un tópico, ya registrado en *Iliada* 13, 414-15, que una parodia o siquiera una alusión a la muerte

²⁸ Cf. Rosati (1979: 101, 136): “Indagare la poetica di Ovidio (...) significa indagare il grado di autocoscienza che quella poesia acquisisce nel momento della sua espressione più matura”; “Genere più di ogni altro deputato ad assumere in sé la finzione, a fare spazio al *mythos*, l’epos si offrirà a Ovidio come luogo ideale per l’operazione letteraria: nelle *Metamorfosi* (...) questa poesia così compiaciuta della sua letterarietà avrà modo di realizzare esemplarmente se stessa.”

²⁹ Anderson (1972: 417): “Greek poets had dealt with this story extensively, and Greek pottery still attests to its popularity, for the wrestling contest between god and hero appears repeatedly. Cf. Apollodorus 2.7.5.” Bömer (1977: 277).

³⁰ Anderson (1972: 417).

³¹ Rosati (1979).

³² “Y me da gran consuelo un vencedor tan grande.”

de Lauso a manos de Eneas (*hoc tamen infelix miseram solabere mortem:/ Aeneae magni dextra cadis –Aen., 10, 829-30*).³³

Sin embargo, una lectura más atenta puede descubrir una impensada relación del pasaje de Ovidio con la *Eneida* que, a la vez que jugar con el intertexto con esa obra, exhibe casi programáticamente el tipo de episodio y de personaje que Ovidio quiere construir. Se ha insistido en la palabra *victor*, que pone de relieve una característica propia del culto romano de Hércules desarrollada por Virgilio en el libro 8 de la *Eneida*, especialmente en los vv. 200-04, en que Evandro dice:³⁴

attulit et nobis aliquando optantibus aetas
pauilium adventumque dei. nam maximus ultor
tergemini nece Geryonae spoliisque superbus
Alcides aderat taurosque hac victor agebat
ingentis, vallemque boves amnemque tenebant.

(‘También a nosotros una vez, cuando lo deseábamos,
el tiempo nos deparó el advenimiento y la ayuda de un dios.
Pues llegó el gran vengador Alcides, ufano de la muerte y los despojos del
triple Geriones y, victorioso, llevaba por aquí grandes toros
y los bueyes ocupaban el valle y el río’)

La evocación es sin duda posible y, por tratarse de un episodio correspondiente al mismo personaje, el lector puede registrarla con relativa facilidad; pero es importante advertir, en relación con el pasaje de Virgilio, la *variatio* ovidiana. En Ovidio *victor* aparece con función de sustantivo en un sintagma que, pese a su vínculo terminológico con el adjetivo predicativo de Virgilio (...*victor agebat* –203), remite más claramente al *maximus ultor* (201). En este último sintagma, formalmente similar al *tantus... victor* de Ovidio, se encuentra condensado el sentido del Hércules virgiliano: su acción liberadora que llega a la mítica Palanteo, sitio en el que se emplazará la futura Roma. No falta, por cierto, la correspondiente alusión a Accio y a Augusto. Por oposición, en Ovidio Hércules no es un gran (*tantus; maximus*) vengador, sino un gran vencedor (*tantus... victor*). El adjetivo *victor* no aparece vinculado a una obra liberadora (*ultor*), de manera que no es segura su relación con el *Hercules Victor* o *Invictus*, conforme a la tradición religiosa romana, sino que, con más claridad, establece una correspondencia con sus triunfos representados en las *Metamorfosis*, que, aun cuando sean actos de valor, no son hazañas.³⁵ El

³³ Galinsky (1972b: 95); Petersmann (1976: 35). “Con esto consolarás infeliz tu desgraciada muerte: caes por la diestra del gran Eneas.” Destacados del autor.

³⁴ Schmitzer (1990: 171).

³⁵ Píndaro ha dado sustancia teológica a la idea del Heracles salvador y liberador (Galinsky 1972a: 35), que llega al helenismo a través de la obra de Eurípides, especialmente su *Heracles* y su *Alcestis*; cf. Petersmann (1976: 27). En Roma, la institución del culto al Hércules *Victor* o *Invictus*, según creencias tradicionales, se remontaría al episodio

Hercules Ovidianus es “un vencedor”, “un vencedor tan grande”. En consonancia con este apelativo, Hércules, nos dice Aqueloo, hace alarde de poder ofrecer a Júpiter como suegro y de haber cumplido las órdenes de Juno; pero, para continuar con la idea, no dice cumplido (*facta, peracta*), sino superado o vencido:³⁶

ille Iovem socerum dare se famamque laborum,
et superata suae referebat iussa novercae.³⁷

(9, 14-15)

(“aquél refería que daba a Júpiter como suegro y la fama de sus trabajos y las órdenes de su madrastra *superadas*”)

Porque le importa el carácter de vencedor –y no de vengador o salvador-, Ovidio hará citar a Hércules en el momento de su muerte no sólo los Doce Trabajos, sino otras hazañas menos gloriosas: varios *parerga*, como las victorias frente a Busiris (182-83) y Anteo (183-84), con las que precisamente empieza el catálogo, y frente a los Centauros (191).³⁸ La insistencia en el carácter de vencedor no sólo se verá también en el episodio de Hércules y Deyanira (*victor ab Oechalia Ceneaeo sacra parabat/ vota Iovi* –9, 136-37),³⁹ sino que se extenderá a su apoteosis (9, 250):

omnia qui vicit vincet quos cernitis ignes
 (“quien ha vencido todo vencerá los fuegos que veis”)

Leído desde los episodios de las *Metamorfosis*, el verso adquiere un valor adicional al *Hercules Invictus* o a su configuración en los términos del estoicismo. Finalmente, el mismo vocabulario de triunfo aparece cuando el héroe se reviste de la túnica que le envía Deyanira, que causará su muerte. Aunque “mientras pudo, reprimió todo gemido con su acostumbrado valor” (*dum potuit, solita gemitum virtute repressit* –9, 163), comenzó a increpar a Juno cuando su capacidad para

italico de Hércules y Caco; cf. Dürrbach, *DAGR*, 124-128. Para una interpretación negativa de la ausencia de una función liberadora en Hércules, *vid.* Petersmann (1976 : 41): “dass Hercules von Anfang an nicht als Befreier fungierte, ist ein wichtiger Aspekt, der in Zuge der weiteren Untersuchungen noch vertieft werden soll.”

³⁶ Cf. Bömer (1977: 281, *ad* ‘*superare*’) y su explicación: “Der normale Ausdruck ist *iussa facere* (II 798. IX 307), *peragere* (II 119). Aus dem geschwollenen *superare* darf man den Bramarbas Hercules heraushören.” Para más expresiones latinas que signifiquen “cumplir una orden u órdenes” *vid.* Passard (1880: 293, *ad* ‘*ordre*’).

³⁷ Subrayados nuestros. El mismo verbo se repite en el v. 67, en el que Hércules se mofa de la conversión en serpiente de su rival: ‘*cunaram labor est angues superare mearum.*’

³⁸ Schmitzer (1990: 182 ss.) ofrece una interpretación antiagustea de los *parerga*.

³⁹ Subrayados nuestros.

soportar fue vencida por el dolor (*victa malis postquam est patientia* –9, 164).⁴⁰ Hércules es vencido, pero de una manera un poco mediatizada: por el producto (el veneno) del monstruo al que él mismo había vencido y cuyo veneno había incorporado a sus usos. Antes que una venganza sin vengador, la muerte representa dramáticamente su carácter de *victor*, en la medida en que sólo algo propio (o de lo que se ha apropiado) puede vencerlo.⁴¹

La primera alusión a la *Eneida* es una demostración del tipo de Hércules que Ovidio quiere representar. La segunda alusión aparece en el relato de Aqueloo. El río ha pedido la mano de Deyanira a su padre Eneo, pero, como debe rivalizar con Hércules, que también la pidió, cada uno de los pretendientes detalla sus cualidades. Aqueloo dice:

nec gener externis hospes tibi missus ab oris
sed popularis ero et rerum pars una tuarum.

(9, 19-20)

(“y no seré un yerno enviado como huésped para ti de tierras extranjeras, sino que seré popular y una parte de tus bienes”)

El verso 19 remite al primer verso de la *Eneida*: *arma virumque cano Troiae qui primus ab oris* (*Aen.*, 1, 1).⁴² Es una interpretación en clave amorosa del viaje de Eneas, cuyo destino, Italia, también implica una prometida (*Italiam fato profugus Laviniaque venit/ litora* –*Aen.*, 1, 2-3).⁴³ Sin embargo, la referencia a la que más expresamente está aludiendo Aqueloo es un verso perteneciente al discurso de Latino ante la llegada de los troyanos a su ciudad: *generos externis adfore ab oris/ hoc Latio restare canunt* (*Aen.*, 7, 270-71).⁴⁴ En la historia de Pico y Canente, que Macareo relata en la “*Eneida*” ovidiana, también aparece la referencia a un pretendiente *externus* (*externa*, en rigor): se trata de Circe. Ante las insinuaciones de esta diosa, Pico, fiel a Canente, responde: *nec Venere externa socialia foedera laedam/ dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem* (14, 380-81).⁴⁵ El hecho de que Ovidio repita el motivo del pretendiente externo en otra parte de su obra no implica que los pasajes sean paródicos en sentido destructivo o que

⁴⁰ Subrayados nuestros.

⁴¹ Cf. Galinsky (1972b: 100), que pone el acento en la venganza de la hidra.

⁴² Subrayados nuestros. Schmitzer (1990: 171, n. 195).

⁴³ Subrayados nuestros.

⁴⁴ “Declaran que ha de haber yernos de costas extranjeras, que esto permanece para el Lacio.” Cf. Galinsky (1972: 95-96).

⁴⁵ Ellsworth (1986: 27-32) ha notado que la relación Lavinia-Turno-Eneas es evocada en forma especular en el triángulo Pico-Canente-Circe. En la relación tiene importancia el parentesco: Pico es el abuelo de Lavinia y Canente, la hermanastra de Turno. Casali (1995: 71) advierte que la palabra *externa* remite a pasajes de la *Eneida* en los que ese adjetivo se aplica a Eneas en su carácter de pretendiente: especialmente 7, 365 ss. y 7, 423-24. Sin embargo, no señala la aparición de este adjetivo en este otro contexto de la obra vinculado con la *Eneida*.

definan su sentido en tanto crítica a la *Eneida*;⁴⁶ la repetición evidencia más bien la necesidad artística de dialogar con esa obra, que, por ser tan conocida, podía agregar una nota de interés en el lector. De todas maneras, esta circunstancia no anula la lectura intratextual, en virtud de la cual el motivo del pretendiente externo, analizado en términos amorosos, se revela como una manera de consolidar, en contextos potencialmente romanos como el episodio de Hércules y la “*Eneida*” ovidiana, una representación “mitologizada”.

Las relaciones se multiplican.⁴⁷ Así el sintagma *pulcherrima virgo* (9, 9), aplicado a Deyanira, es, sino una clara evocación, un eco de *Lavinia virgo* (*Aen.* 7, 72 ss) y de pasajes similares (11, 479 ss.; 12, 64-69, 605 s.), y el motivo de la ira de Juno afecta por igual a Hércules y a Eneas (*Met.*, 9, 21-22; *memorem Iunonis ob iram -Aen.*, 1, 4). Particularmente en el combate entre Hércules y Aqueloo Galinsky ha encontrado la mayor cantidad de alusiones, en especial a la lucha Eneas y Turno o a la de Hércules y Caco, que remite alusivamente a aquélla:

1. Al igual que Eneas, Hércules se ve dominado por la ira (*accensae non fortiter imperat irae -Met.*, 9, 28; *furiis accensus et ira -Aen.*, 12, 946).
2. Aqueloo es comparado a una roca en la rompiente, como Latino y Mecencio en la *Eneida* (*me mea defendit gravitas frustra que petebar/ haud secus ac moles, quam magno murmure fluctus/ oppugnant -Met.*, 9, 30-32; *Aen.* 7, 586 ss., 10, 693 ss.).
3. La forma de luchar es idéntica a la de las *acies Troianae* y *Latinae* en la *Eneida* (*eratque/ cum pede pes iunctus -Met.*, 9, 43-44; *haeret pede pes densusque viro vir -Aen.* 10, 361).
4. Durante la lucha, Hércules y Aqueloo son comparados con toros, evocando el famoso símil de la *Eneida* en ocasión de la lucha entre Eneas y Turno (*non aliter vidi fortes concurrere tauros,/ cum pretium pugnae toto nitidissima saltu/ expetitur coniunx; spectant armenta paventque,/ nescia quem maneat tanti victoria regni -Met.*, 9, 46-49; *Aen.*, 12, 716-719).⁴⁸
5. En la lucha, Aqueloo es oprimido como Caco en la *Eneida* (9, 79 s. **angeb**ar ceu **guttura** forcipe pressus... -*Met.*, 9, 78; *et angit inhaerens/ elisos oculos et siccum sanguine guttur -Aen.*, 8, 260 s.).

⁴⁶ Este última idea corresponde a Casali (1995).

⁴⁷ Las referencias aluden a Galinsky (1972: 95 ss.); Petersmann (1976: 35 ss.); Schmitzer (1990: 172 ss.). Los destacados corresponden a Galinsky.

⁴⁸ En este símil ya habían reparado los comentaristas: Haupt-Ehwald (1916²: 57, *ad vv.* 46s.) y Anderson (1972: 421, *ad vv.* 46-49). Como han advertido Anderson y Schmitzer (1990: 174-75), el símil contiene en las palabras *victoria regni* una alusión al augurio por la fundación de Roma de Enio (*Ann.*, 87s. V. = 82s. Sk.).

6. Hacia el final Hércules clava los cuernos de Aqueloo en la arena, lo que evoca un pasaje del símil de los toros del libro 12 de la *Eneida* (*depressaque dura/cornua figit humo* –*Met.* 9, 83-84; *cornuaque obnixi infigunt* –*Aen.*, 12, 721).
7. Al caer, Aqueloo come arena (*et harenas ore momordi* –*Met.*, 9, 61), evocando el discurso de Turno en *Eneida* 11, 417-18: *qui ... humum semel ore momordit*.

Quisiéramos detenernos en el punto 4 de esta lista. Galinsky opina que:

Where Vergil raises the simile to its height of seriousness by speaking of the prize in terms of *imperium* (*imperitet* 12, 719), Ovid's realities are of a different kind: the prize is the girl, the *coniunx*. In adapting Vergil Ovid interprets him. Similarly, he deflates Vergil's serious description of the struggle in the second part of the simile by using the simile to anticipate Achelous' metamorphosis into a bull (...) The transformation of this horn into a cornucopia merely completes the trivialization of the event.⁴⁹

Pero la pregunta es: ¿Ovidio interpreta destructivamente a Virgilio al adaptar este símil a un contexto amoroso con ciertos rasgos humorísticos, o más bien resignifica un episodio de la *Eneida* desde la perspectiva que más conviene a la construcción del suyo? Como hemos dicho, opera en primer lugar una lectura en clave amorosa de la *Eneida*, que nace de la interpretación de *Laviniaque venit/ litora* (*Aen.*, 1, 2-3): efectivamente, la ciudad de Lavinio que fundará Eneas funciona, en términos amorosos, como una alusión a Lavinia; asimismo, la lucha de Turno y Eneas es, según esos términos, una lucha por Lavinia. Para este tipo de lectura es importante recordar el contexto de la obra de Ovidio. En *Amores* 2, 12, 25-26 Ovidio escribe:

vidi ego pro nivea pugnantes coniuge tauros;
spectatrix animos ipsa iuvenca dabat.

(“yo he visto a unos toros luchar por una nivea esposa
La misma ternera que contemplaba era la que les daba ánimos”)

En este poema de juventud en el que la conquista de Corina es vista en términos guerreros, como es usual en la poesía elegíaca romana, el ejemplo de los toros que luchan incitados por la ternera se integra en un conjunto de *exempla* míticos que presentan a la mujer como causa de guerras (17-24):

Nec belli est nova causa mei. nisi rapta fuisset
Tyndaris, Europae pax Asiaeque foret.
femina silvestris Lapithas populumque biformem

⁴⁹ Galinsky (1972b: 97).

turpiter adposito vertit in arma mero;
femina Troianos iterum nova bella movere
inpulit in regno, iuste Latine, tuo;
femina Romanis etiamnunc urbe recenti
inmisit soceros armaque saeva dedit.

(“Y no es nueva la causa de mi guerra. Si no hubiera sido raptada la Tindáride, Europa y Asia tendrían paz. Una mujer a los rudos lapitas y al pueblo de dos formas llevó vergonzosamente a las armas habiéndose servido el vino. Una mujer incitó a los troyanos nuevamente a emprender nuevas guerras en tu reino, justo Latino. Una mujer, con la ciudad todavía reciente, lanzó contra los romanos a sus suegros y les dio crueles armas”)

Helena, Hipodamía, Lavinia y las sabinas (o tal vez Tarpeya) y el *exemplum* de la ternera y los toros sirven al mismo fin. Lavinia y los toros, que aparecían reelaborados en las *Metamorfosis*, están integrados en un sentido que los abarca: las mujeres son causa de guerras y, como en la guerra, se requiere combatir por ellas. El mismo tipo de disputa con reminiscencias elegíacas aparece en las *Metamorfosis*, sólo que con una alusión más explícita a la *Eneida*: como en esa obra, esta vez los toros se encuentran en un símil con complejas vinculaciones terminológicas, según veremos. Pero el paralelo textual de los *Amores* demuestra que la imagen de los toros tiene ya una función en la poesía de Ovidio y aporta, para la comprensión del episodio de las *Metamorfosis*, un sentido adicional a la *Eneida*, y, a la vez, una clave para la interpretación o reformulación de un pasaje de esta obra. Por lo demás, los pasajes de *Amores* y de *Metamorfosis* aluden también a un contexto en que la lucha de los toros se representa en términos amatorios no elegíacos (*Georg.*, 3, 215 ss.)⁵⁰ y a un símil de la *Argonáutica* (2, 88 ss.), un contexto épico, en que Polideuces y Ámico, dos héroes, luchan entre sí como lo harían dos toros por una ternera:⁵¹

ἄψ δ' αὖτις συνόρουσαν ἐναντίοι, ἥυτε ταύρω
φορβάδος ἀμφὶ βόδς κεκοτηότε δηριάσθον.

(“y de nuevo se lanzaron con ímpetu una contra otro tantas veces como dos toros furiosos pelean por una ternera que pace”)

La lectura en clave amatoria de ese símil de la *Eneida*, en términos intertextuales, implica entonces una reafirmación del primigenio sentido amatorio –no político– de este símil en contextos épicos. No obstante, esa reafirmación, en la que se evoca precisamente la lucha de

⁵⁰ *Carpit enim viris paulatim uritque videndo/ femina, nec nemorum patitur meminisse nec herbae/ dulcibus illa quidem inlecebris, et saepe superbos/ cornibus inter se subigit decernere amanti* (“pues poco a poco la hembra les arrebató las fuerzas y con verla (i.e., con su presencia) los abrasa, y, mediante su dulce atractivo, no deja aquélla que se acuerden de los bosques y de la hierba, y a menudo obliga a los amantes a competir entre sí con los cuernos”).

⁵¹ Cf. Bömer (1977: 288, *ad v.* 46).

Hércules y Aqueloo en una obra mítica, *i.e.*, las *Traquinias* de Sófocles (507 ss.), resignifica, incluyéndolos, pasajes con sentido romano. Así en los versos *spectant armenta paventque./ nescia quem maneat tanti victoria regni* (9, 48-49), Ovidio parece seguir a Virgilio (*stat pecus omne metu mutum, mussantque iuvencae/ quis nemori imperitet* –*Aen.*, 12, 718-19) y, a la vez, al pasaje de la fundación de Roma de Enio, al que también alude Virgilio: *sic expectabat populus atque ore timebat/ rebus utri magni victoria sit data regni* (Enn., *Ann.* 87s. V= 82s. Sk.). No se trata de irreverencia frente a valores romanos o de una representación que busca parodiar en forma destructiva la épica nacional: lo que está en juego es mostrar que esos “significados” están subordinados al mito en su sentido de historia narrativa. Asimismo, antes que como un ingrediente destructivo, el símil se revela como el juego literario de un virtuoso para quien poco hay por sobre ese juego pero que, indudablemente, cree en él y lo conoce. Una doble alusión romana, unida a una autoalusión y a dos alusiones amoratorias que remiten a un contexto mítico (Sófocles) deberían ser prueba suficiente de esto.⁵² Por último, el hecho de que Aqueloo adopte la figura de toro en una de sus metamorfosis una vez sujetado por Hércules no debe ser interpretado como una trivialización del símil virgiliano,⁵³ sino como una insistencia en el motivo principal de la obra y una alusión particular y simétrica a las múltiples transformaciones del episodio de Mnestra, la hija de Erisicton, que el mismo Aqueloo contó al final del libro 8, anticipando su propia capacidad para transformarse.⁵⁴

'Quid moror externis? etiam mihi nempe novandi est
 corporis, o iuvenis, numero finita potestas.
 nam modo qui nunc sum videor, modo flector in anguem,
 armenti modo dux vires in cornua sumo.

(8, 879-82)

(“¿Por qué me detengo en cosas externas? Incluso yo, oh joven, tengo a menudo el poder, limitado en su número, de transformar mi cuerpo. Pues ya soy visto como el que ahora soy, ya soy cambiado en serpiente, ya asumo, como guía de la vacada, fuerzas en mis cuernos”)

⁵² La conclusión inversa en Petersmann (1976: 40), pero este análisis no parece convincente a la luz de las nuevas perspectivas sobre el augusteísmo (*vid.* capítulo 1º de la segunda parte). Dice Petersmann, oponiéndose a Bömer (1959: 201): “Ist dies aber wirklich nur ein Spiel des *poeta ludens*, der hier die vergilische Sprache –und nicht nur diese, auch ein vergilisches Thema- in ein niedrigeren Milieu sieht? Es ist vielleicht ein Spiel, aber ein sehr gefährliches, wenn man die Signifikanz der Herculesgestalt als Vergleichspartner für Augustus in Erwägung sieht.”

⁵³ Galinsky (1972b: 97); Petersmann (1976: 39).

⁵⁴ Anderson (1972: 423 *ad vv.* 93-133). Schmitzer (1990: 176-77) opina que el *aition* de la cornucopia (9, 87-88) es una alusión no respetuosa al *Carmen Saeculare* de Horacio (57-60), que representaba la plenitud de los tiempos augusteos (177): “Die Fülle der augusteischen Zeit, die Horaz zu besingen aufgegeben war, von Ovid noch dazu in einer singulären Junktur als *Bona Copia* apostrophiert, ist also Produkt eines erotischen Konfliktes.”

Las alusiones a la *Eneida* continúan en el episodio de Neso y Deyanira (9, 101-33),⁵⁵ cuya tradición literaria comienza con Arquíloco y encuentra en Sófocles su principal representación clásica.⁵⁶ En las *Metamorfosis*, Ovidio cuenta que el centauro, habiéndose encontrado con Hércules y su esposa en las orillas del río Eveno, cuyas aguas habían crecido notablemente por las lluvias invernales, promete ayudar a Hércules transportando a la joven, pero con la secreta intención de aprovecharse de ella. Las alusiones a la *Eneida*, a diferencia del episodio de Hércules y Aqueloo, parecen ser del tipo que Bömer ha considerado dominante en las *Metamorfosis*, ya que, aunque lingüísticamente cercanas a Virgilio, pertenecen a contextos diferentes.⁵⁷ Así, cuando Hércules advierte el engaño de Neso exclama (9, 122-24):

Exaudi, nec res intercipe nostras.
si te nulla mei reverentia movit, at orbes
concubitus vetitos poterant inhibere paterni.

(“Escucha y no me arrebatas mis bienes.
Si no te ha conmovido el respeto hacia mí,
al menos las ruedas paternas podían alejarte de uniones prohibidas”)

El *si te nulla mei reverentia movit* (123) evoca el verso en que Mercurio insta a Eneas a abandonar Cartago: *si te nulla movet tantarum gloria rerum* (*Aen.*, 4, 272). De igual modo, las palabras que el centauro dice al morir alcanzado por la flecha de Hércules (*neque enim moriemur inulti* –9, 131)⁵⁸ son una adaptación de *Aen.*, 4, 659-60, en el contexto del monólogo final de Dido: *‘moriemur inultae, / sed moriamur’*.⁵⁹ Esta última referencia, pese a provenir de un contexto diferente, se integra de forma significativa en la trama: alusivamente, el lector presiente que la muerte de Neso, a diferencia de la de Dido, *sí* es anticipo de una venganza. El verso resuena en forma especial en diálogo con una obra en que se le ha atribuido a Dido el propósito de vengarse (*Aen.*, 4, 560 ss.) y en que ella misma lamenta no haberlo hecho (*Aen.*, 4, 600 ss.). La alusión sirve entonces para problematizar la idea de venganza en el episodio.

El tratamiento del *Hercules mythicus* nos permite llegar a algunas conclusiones. Aunque sin duda está puesto el acento en la fuerza del héroe, es difícil adherir a la idea de que, en su caracterización, Ovidio sigue a Lucrecio (*DRN.*, 5, 22-54), que “dismissed Hercules as a primitive strongman, whose exploits were as meaningless as they were useless.”⁶⁰ Lucrecio

⁵⁵ Galinsky (1972b: 99); Petersmann (1976: 42).

⁵⁶ Bömer (1977: 302): “Die literarische Überlieferung setzt ein mit Archil. Frg. 147 Bergk (4). 280 Tarditi. Trieu p. 108f. (bei Schol. Apoll. Rhod. I 1212 und Dio Chrys. 60, 1f. II 134 Von Arnim; dazu Stoessl. 22f.). Die wichtigste Darstellung der klassischen Zeit liefert wiederum (...) Sophokles (Trach. 555ff. 680ff. 831ff. 1141ff.).”

⁵⁷ Bömer (1959: 201).

⁵⁸ “Y no moriremos, pues, sin venganza”.

⁵⁹ “Moriremos sin venganza, pero muramos.”

⁶⁰ Galinsky (1972b: 99).

necesita la comparación y la denigración de Hércules, incluida en su general denigración del mito, como término comparativo para elevar a Epicuro. No es difícil advertir la causa: Hércules había sido considerado por la tradición un paradigma de héroe y un salvador. Luego de considerar las hazañas de Hércules (*Herculis... facta* –5, 22), el poeta-filósofo concluye que, mientras que no harían ningún daño los monstruos de los que éste libró a la tierra, dado que la tierra está aún hoy repleta de fieras y uno tiene la posibilidad de evitar los lugares en que se encuentran (38-42), constituiría un gran peligro, en cambio, vivir dominado por las pasiones. Y agrega (5, 49-51):

haec igitur qui cuncta subegerit ex animoque
expulerit dictis, non armis, nonne docebit
hunc hominem numero divom dignari esse?

(“Por tanto, quien haya subyugado todas estas pasiones
y las haya expulsado del espíritu, con sus palabras, no con armas,
¿no enseñará que este hombre es considerado digno de estar en el número de
los dioses?”)

La comparación con Hércules le sirve a Lucrecio para poner énfasis en la apoteosis de Epicuro, a la que se refiere en dos oportunidades más a lo largo de este pasaje (vv. 8 y 19). Lucrecio sugiere que Epicuro, y no Hércules, debe ser considerado un dios, porque Epicuro, y no Hércules, es el auténtico salvador de la humanidad: éste es el sentido de la alusión al héroe en el comienzo del libro 5 de Lucrecio. Nada parecido hay en Ovidio, cuya representación carece de valor filosófico, no se alude de entrada al carácter salvífico del héroe para luego destruirlo y no hay encomio de ningún personaje a expensas de él, sino que precisamente es su propia apoteosis la que se representa. Más que una vuelta a su configuración lucreciana, el Hércules de Ovidio es una respuesta literaria al de Virgilio, tal como el de Virgilio era una respuesta al de Lucrecio y Apolonio.⁶¹ Hércules funciona en Ovidio como un nexo con las alusiones heroicas anteriores y, como veremos, será también un nexo con otras partes de la obra, incluso con el final. En suma, Hércules le sirve a Ovidio para contar dos historias con cierta simetría (en ambas aparece un río), condimentadas por interesantes –desde el punto de vista del lector- alusiones a la *Eneida* y capaces de desembocar en un motivo que, más que para Hércules en particular, es importante para la trama de la obra: la apoteosis.

⁶¹ Galinsky (1972b: 112): “From a purely literary point of view, Aeneas’ Herculean role in the *Aeneid* is Vergil’s answer to Apollonius and Lucretius (*Rer.Nat.* 5 22-24) who had pointedly denied Hercules any spiritual qualities and contrasted the useless, external achievements of Hercules with Epicurus’ liberating the minds of men from the real troubles of *cupido, sollicitum, cura, timores*, and others.”

Haremos finalmente unas breves observaciones acerca del humor, ya que no es necesario abundar sobre el papel que tiene en los episodios relativos a Hércules. El '*melior mihi dextera lingua./ dummodo pugnando superem, tu vince loquendo*' (9, 29-30) en boca de Hércules y el final de la lucha entre Hércules y Aqueloo, en que Hércules clava un cuerno del río en la tierra y se lo quiebra, contado por un dios cuyos cabellos aparecen al inicio cubiertos de caña para ocultar su deformidad, evidentemente tienen intención humorística; lo mismo ocurre con el lanzamiento de Licas, aunque en este caso el autor se detiene en consideraciones científicas, con influencia de Lucrecio (6, 495 ss., 527 ss.), y, finalmente, con la explícita alusión al Hércules de la comedia antes de la apoteosis (9, 237-38).⁶² No obstante, sería un error creer que todo otro sentido se malogra a causa de los pasajes humorísticos. Como ha dicho Galinsky,

Humor is part of Augustan *humanitas*. The emperor himself, as we have seen, was no exception. Humor was a constituent part, too, of Horace's *œuvre*, but its pervasiveness in the *Metamorphoses* is something special. More is involved than comedy. Rather, it is the kind of *perpetua festivitas* Cicero described in *De Oratore* (2.219). As such it is very appropriate for Ovid's *perpetuum carmen* (*Met.* 1.4). It subsumes the other category of humor defined by Cicero as *dicacitas*, that is, the verbal, manipulative, and artistic kind; this includes conceits, word plays, clever interjections, some of the literary parodies and allusions (...). It is an ongoing attitude that is integral to the spirit of the *Metamorphoses* not in the least because play and humor are essential qualities of myth (...). Ovid's humor is not mordant or destructive (...). Nor would it make any sense to posit false dichotomies. *Humanitas* comprised both seriousness and humorous charm, and ancient literary critics, who looked at more than rhetorical utility, had only warm praise for writers who had the ability to treat somber subjects with charm and wit (Demetrius, *On Style* 134-5).⁶³

En su carrera poética anterior a las *Metamorfosis*, Ovidio se ha interesado repetidamente en el personaje de Hércules, que ha tratado en los *Fastos* (1, 543 ss.; 2, 303 ss.; 6, 519 ss.), en las *Heroidas* (la *Heroida* 9 es una carta de Deyanira al héroe) y en el *Ars amatoria* (2, 217 ss.); aun en un libro exclusivamente dedicado a la religión romana como los *Fastos*, en el que aparece el relato de Hércules y Caco, Ovidio cuenta una historia humorística: la de Hércules, Ónfale y Fauno (2, 303 ss.). No es de extrañar, entonces, que también en las *Metamorfosis* haya humor.

b. La apoteosis de Hércules

b.1. Anticipaciones textuales de la apoteosis de Hércules

La inserción del episodio de Hércules en los relatos que Aqueloo cuenta a Teseo y sus compañeros luego de la cacería del jabalí demuestra que, antes que reparando en las alusiones

⁶² Galinsky (1972b: 102-03).

⁶³ Galinsky (1996: 266-67).

augusteanas, el pasaje debe leerse en relación con los héroes del mito; la relación con la *Eneida* coadyuva, como hemos visto, a la “mitologización”.

Sin embargo, el episodio de Hércules y Aqueloo es también una prueba de que, desde el principio, la historia de Hércules tiende formalmente hacia su deificación. Cuando en la disputa por Deyanira el héroe se jacta de ser descendiente de Júpiter, Aqueloo replica que “es vergonzoso que un dios ceda a un mortal” (*‘turpe deum mortali cedere’ dixi* –9, 16) y agrega: *nondum erat ille deus* (9, 17).⁶⁴ Es claro que en este caso el narrador interno, Aqueloo, no se presenta como una voz desestabilizadora del texto, según se ha dicho en un importante estudio sobre las técnicas narrativas en la obra,⁶⁵ sino que, muy por el contrario, parece conocer el final del episodio que referirá el narrador principal, en el que se representa la apoteosis del héroe. De todas maneras, más allá del detalle de los narradores, la alusión prepara al lector para lo que vendrá.

La insistencia en la paternidad de Júpiter cumple el mismo fin en relación con la apoteosis. Luego de que Hércules se jacta de ella, Aqueloo la pone en duda (9, 23-26):

‘nam, quo te iactas, Alcmena nate, creatum,
Iuppiter aut falsus pater est aut crimine verus.
matris adulterio patrem petis; elige, fictum
esse Iovem malis an te per dedecus ortum.’

(“Pues, hijo de Alcmena, del que te jactas haber sido engendrado, Júpiter, o es un padre falso o verdadero por una culpa. Buscas un padre para el adulterio de tu madre. Elige si prefieres que Júpiter haya sido inventado o que tú hayas nacido de un deshonor”)

Sin embargo, poco antes y durante la apoteosis, sobre todo, el énfasis está puesto en la paternidad.⁶⁶ el poeta se dirige a Hércules como *Iovis inclita proles* (9, 229), Júpiter promete la eternidad de la *pars* que viene de él (*aeternum est a me quod traxit et expers/ atque immune necis* –9, 252-53) y al ser devorado por la llama Hércules conserva los vestigios de su padre (*Iovis vestigia servat* –9, 265). La imagen de la paternidad de Júpiter aparece problematizada con el fin de anticipar, en el comienzo, la dirección del relato hacia la apoteosis.

Otras referencias actúan como anticipos de la apoteosis del héroe. Superado en fuerzas (*inferior virtute* –9, 62) Aqueloo adopta la forma de una serpiente para intentar escaparse (*elaborque viro longum formatus in anguem* –9, 63),⁶⁷ lo que provoca la risa de Hércules que,

⁶⁴ “Todavía no era él un dios.”

⁶⁵ Rosati (2002: 291ss.; esp. 303-04).

⁶⁶ También en el relato de Neso y Deyanira, en que el poeta llama a Hércules *Iove natus* (104).

⁶⁷ “Y me escapó del héroe habiéndome transformado en una larga serpiente.”

aludiendo a su nacimiento y poniendo en escena su carácter de vencedor (*victor*), se ufana con estas palabras: '*cunarum labor est angues superare mearum*' (9, 67).⁶⁸ Al punto cuenta la hazaña de la hidra de Lerna (68 ss.). El pasaje preanuncia el símil de la serpiente luego de la apoteosis (9, 266-69):

utque novus serpens posita cum pelle senecta
luxuriare solet squamaque nitere recenti,
sic, ubi mortales Tirynthius exuit artus,
parte sui meliore viget.

(“y como una serpiente nueva, habiéndose despojado de la vejez junto con la piel
suele abundar en vigor y brillar con su escama reciente,
así, cuando el Tirintio se despojó de los miembros mortales,
se fortalece en la mejor parte de sí”)

La mención de la hidra de Lerna prefigura además dos pasajes de la obra, el primero de los cuales es a la vez anticipo del último. Antes de morir herido por una flecha que había sido rociada por Hércules con el veneno de la hidra, Neso le entrega a Deyanira, de quien se había querido aprovechar, una tela empapada con su sangre aduciendo que serviría como estímulo para el amor (129 ss.). Tiempo después, celosa de Íole, Deyanira le envía con Licas esa tela a Hércules (155 ss.) con el fin de volver a enamorarlo, pero provoca su muerte (*capit inscius heros/ induiturque umeris Lernaee virus echidnae* –157-58). En lo que respecta a la fuente del veneno, Ovidio innova, ya que es el veneno de la hidra de Lerna, y no el de Neso, como tradicionalmente ocurría, el que mata a Hércules.⁶⁹ Antes que en una representación en que se banaliza el episodio de Neso,⁷⁰ la hidra de Lerna se integra formalmente en una red de alusiones cuyo principal fin, común al de otras, es prefigurar la muerte del héroe hacia la que tiende el relato desde el principio.

Tres alusiones más funcionan como anticipos de la apoteosis. Aqueloo cuenta que, acosado durante la lucha, su peso impide que se lo derribe (*me mea defendit gravitas frustra que petebar* –1, 39).⁷¹ Formalmente el pasaje anticipa la *augusta... gravitate* (270) de Hércules luego de la apoteosis, que más allá de la connotación romana del término, tiene vinculación con el tamaño y el peso. En efecto, Hércules es más grande luego de la apoteosis (*maiorque videri/ coepit* –269-70) y su *gravitas* es referida pocos versos después en términos concretos: *sensit*

⁶⁸ “Vencer a las serpientes es un trabajo de mi cuna.”

⁶⁹ Galinsky (1972b: 100).

⁷⁰ Galinsky (1972b: 100).

⁷¹ “Me defiende mi peso y era buscado en vano.” Subrayados nuestros.

Atlas pondus (273).⁷² De igual modo, al final del combate Aqueloo se declara *inferior virtute* (62), inferior en fuerzas, lo que anticipa la apoteosis del héroe a causa de sus *immanibus actis* (247), cuyo carácter extraordinario puede sugerir la idea de hazañas o simplemente de hechos en los que se evidencia un gran despliegue de fuerza corporal. De todas maneras, lo interesante de la correspondencia es su aptitud para ser interpretada en los términos de Hércules como benefactor de la humanidad y en su valor cesáreo-augusteo.⁷³ Por último, poco antes de la apoteosis, luego de enumerar sus trabajos y de indignarse por su pronta muerte al tiempo que Euristeo goza de salud, Hércules exclama: *'et sunt qui credere possint/ esse deos?'* (203).⁷⁴ La referencia se ha interpretado normalmente como una manera de destruir el valor de la apoteosis que luego se contará, pero formalmente el sentido parece ser el inverso: el acto de desesperación tematiza y anticipa la apoteosis que, a diferencia de Hércules, el lector conoce por tradición y por la obra de Ovidio (*nondum erat ille deus* –9, 17).

b.2. Valores tradicionales y sentido intratextual de la apoteosis: el *sanctius animal*, Tebas y Roma

Lo primero que llama la atención en la apoteosis de Hércules es una metamorfosis en lo que respecta a la caracterización del héroe: quien hasta el momento había recibido el apelativo de *victor* pasa a ser, por primera vez en la trama, *vindex* (*timuere dei pro vindice terrae* –241). Esta palabra alude a su imagen de benefactor de la humanidad y está vinculada con la “ideología del principado”.⁷⁵ En desacuerdo con los relatos narrados en la obra, si descontamos el catálogo de los trabajos enunciados por el mismo Hércules, encontramos aquí la causa de la apoteosis, la *hazaña* realizada que pone de relieve su *virtus*: Hércules ha librado a la tierra de bestias y monstruos. El premio, que tiene la aquiescencia de los dioses (*grator,/ quod .../ mea progenies vestro quoque tuta favore est* —244-246),⁷⁶ ha sido dado a causa de “las enormes hazañas de éste mismo” (*ipsius ... immanibus actis*, 247), lo que evoca el comienzo del pasaje sobre la muerte de Hércules, en que el héroe está ofreciendo un sacrificio a Júpiter Ceneo: *actaque magni/ Herculis implerant terras* (134-35).⁷⁷

⁷² Due (1974: 83). Naturalmente, se alude también al esplendor divino: el adjetivo *magnus* en todos sus grados corresponde al campo semántico de los dioses (Bömer 1977, 358 *ad. v.* 270).

⁷³ Bömer (1977: 351 *ad loc.*): “Eine bisher offenbar noch unbekannte Verbindung zur Kaiserapotheose (IX 251f.): Diese Wortverbindung gibt es nur noch trist. II 335 *immania Caesaris acta*, bei anderen Dichtern nicht.”

⁷⁴ “¿Y hay quienes pueden creer que existen los dioses?”

⁷⁵ Anderson (1972: 433, *ad 'vindice terrae'*): “Hercules’ role as champion of mankind.” Bömer (1977: 349, *ad 'vindice terrae'*): “‘The redeemer of the world’ (Fränkel 81) (...), mit Recht etwas vorsichtiger, aber auch ohne jeden Hinweis auf die Verbindung zur Prinzipatsideologie Wilkinson 194 ‘the earth’s champion’: Das Richtige liegt wohl in der Mitte zwischen diesen Extremen.”

⁷⁶ “Y con gusto me alegro (...) de que mi descendencia esté también protegida por vuestro favor”.

⁷⁷ “Y los hechos del gran Hércules habían llenado la tierra.”

Estas referencias no llamarían la atención si la obra que estamos analizando fuera de Virgilio, de Horacio o de Enio, pero en las *Metamorfosis* de Ovidio no ha habido nada parecido, en más de doscientos versos, al relato del episodio de Hércules y Caco de la *Eneida* o a la *Oda* 3, 3 de Horacio. ¿Qué hacer con algo que parece revelarse como una contradicción? Una posibilidad sería ahondar en esa contradicción indagando en los potenciales sentidos antitradicionales o antiaugusteos de la representación ovidiana: ésta ha sido una solución frecuente entre los críticos de las últimas décadas. Pero ¿qué ocurriría con estas referencias si se aceptara, como hemos hecho, la hipótesis de que el motivo de la apoteosis tiene relación con el principio de la obra, la creación del hombre, y con el final, la consagración del poeta?

Nuestra idea es que las alusiones tradicionales y augusteas aparecen en el pasaje de la apoteosis y en otras partes de la secuencia dedicada a Hércules para darle sentido, en un plano, al motivo de la apoteosis. A Ovidio no le interesa *per se* la representación tradicional o augustea de la figura de Hércules; por eso –y porque necesitaba relatos que culminaran en metamorfosis– incluye historias en que Hércules aparece en su carácter de vencedor. Pero, a la luz del principio y del final, *sí* le interesa que el motivo de la apoteosis conserve su sentido y para lograr ese fin no podía omitir la referencia a esos valores tradicionales y augusteos. Por consiguiente, si bien no hay un largo desarrollo de las hazañas por las que el héroe recibirá la apoteosis, hay alusiones a ellas, lo que implica que en un punto las hazañas, para cuyo desarrollo Ovidio apela al conocimiento del lector, deben considerarse. El hecho de que haya alusiones tradicionales o con sentido augusteo explica que, a diferencia de las líneas críticas dominantes, autores como Lieberg o Schmidt defiendan el sentido de la apoteosis en la obra, sea con argumentos filosóficos o literarios. De acuerdo con nuestros postulados, el motivo tiene que conservar su valor en el desarrollo de la trama para que cobre su pleno sentido, según veremos, en el final, *i.e.*, la consagración del poeta; de lo contrario, tampoco ese final, que parecería ser lo más sincero de la obra, tendría validez. Para ese fin, en esta apoteosis en que se inaugura el motivo de la *virtus* y en las apoteosis de Eneas y Rómulo, el relato de Ovidio recurre a las alusiones.

Otra manera de insistir en la importancia de la apoteosis es la repetición de motivos a lo largo de sus distintas apariciones en la obra. En la apoteosis de Ino y Melicertes, Venus pedía a su tío Neptuno la deificación de sus descendientes; aquí aparece Júpiter en un *concilium* de dioses que, además de la presencia de un dios en contextos de apoteosis vinculadas con Roma, evoca con variaciones el *concilium* del libro 1 en que Júpiter refiere el episodio de Licaón y decreta el Diluvio.⁷⁸ El más distante *miserere meorum* de Venus al pedir la apoteosis de su nieta

⁷⁸ Schmitzer (1990: 180-81) sostiene la teoría de que, siendo Hércules una imagen de Augusto, no lo puede ser también Júpiter, por lo que no habría, en rigor, concejo de dioses. Wheeler (2000: 102, n. 104) adopta la idea de la asamblea de dioses, pero dice que, dado que Júpiter en este caso expresa felicidad y no deseos de venganza, la

encuentra ahora una expresión de parentesco más cercana en estos versos del padre de los dioses y padre de Hércules:

toto (...) libens mihi pectore grator,
quod memoris populi dicor rectorque paterque
et mea progenies vestro quoque tuta favore est.

(9, 244-46)

(“con gusto me alegro en todo mi corazón
de ser llamado rector y padre de un pueblo memorioso
y de que mi progenie esté también protegida por vuestro favor”)

En esta imagen, en que Júpiter se dirige a los dioses como a un pueblo, la crítica ha advertido un tono político, que se completa con la mención de Juno como opositora a sus decisiones.⁷⁹

si quis tamen Hercule, si quis
forte deo doliturus erit, data praemia nolet,
sed meruisse dari sciet invitusque probabit.
adsensere dei; coniunx quoque regia visa est
cetera non duro, duro tamen ultima vultu
dicta tulisse Iovis seque indoluisse notatam.⁸⁰

(9, 256-61)

(“ ‘Sin embargo, si alguien, por casualidad, se ha de lamentar
de que Hércules sea un dios, no querrá que los premios le sean dados,
pero sabrá que ha merecido que le sean dados y lo aprobará contra su
voluntad.’
Asintieron los dioses; también la regia esposa pareció
haber soportado no con rostro endurecido las otras palabras de Júpiter,
sin embargo, las últimas con rostro endurecido,
y pareció lamentarse de haber sido censurada”)

Sin embargo, basta recordar la importancia que adquirió el motivo en el ciclo tebano para prestar atención a su valor mítico. En cierta manera podría decirse, como ha dicho Wheeler, que el acto final de la serie de episodios que involucraban a Júpiter y Juno termina con la victoria del primero.⁸¹ Pero el hecho de que en la apoteosis de Eneas Juno, sobreentendida como opositora, reaparezca consintiendo la apoteosis (*nec coniunx regia vultus/ immotos tenuit placatoque*

escena “is both reminiscent of and different from the *concilium deorum* in Book 1.”

⁷⁹ Due (1974: 83); Anderson (1972: 433, *ad v. 245*); Bömer (1977: 356, *ad ‘notare’*): “Es handelt sich hier nicht um eine Parallele zu der *nota* ‘des hohen Vorsitzenden’ im Senat (...). Eine *nota* wurde nicht einer Frau erteilt; daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Iuno ‘a grand political lady’ war (Due 83, mit Seitenblick auf Livia).”

⁸⁰ Bömer (1977: 356, *ad ‘notare’*): “*latiore sensu*, ‘rügen’ (nicht ‘bemerken’, wie II 740).”

⁸¹ Wheeler (2000: 103).

adnuit ore –14, 592-93)⁸² y la mención explícita de Juno en el discurso de Venus antes de la apoteosis de César (*solane semper ero.../ quae videam natum .../ bella.. cum Turno gerere, aut, si vera fatemur,/ cum Iunone magis?* –15, 768-74)⁸³ son una prueba de que la oposición de Juno está ligada a contextos de apoteosis con alusión romana.⁸⁴

Tal vez la alusión intratextual más importante –y el aspecto nuevo en relación con la apoteosis antes analizada- corresponda a la supervivencia de la parte inmortal (9, 250-55):

omnia qui vicit vincet quos cernitis ignes,
nec nisi materna Vulcanum parte potentem
sentiet; aeternum est a me quod traxit, et expers
atque immune necis nullaque domabile flamma,
idque ego defunctum terra caelestibus oris
accipiam.

(“Quien ha vencido todo vencerá los fuegos que veis,
y no sentirá al poderoso Vulcano a no ser en la parte materna;
eso que de mí sacó es eterno y libre
e immune a la muerte y no será domeñado por llama alguna,
y a eso, que ya ha cumplido su función en la tierra,
yo lo recibiré en las regiones celestiales”)

Indudablemente el *aeternum est a me quod traxit* (252) refiere a Júpiter y la *materna parte* (251), a Alcmena. Sin embargo, unos versos más adelante esta imagen es reformulada de otra manera; lo que permanece es la mejor parte de sí (268-270):

sic ubi mortales Tirynthius exuit artus
parte sui meliore viget maiorque videri
coepit et augusta fieri gravitate verendus.

(“así, cuando el Tirintio se despojó de sus mortales miembros,
se fortalece/ florece en la mejor parte de sí y comienza a aparecer más grande
y a ser temible por su augusta gravedad”)

El motivo de la *pars* aparece por primera vez aquí y se repite en otras apoteosis. En la de Eneas, por ejemplo, encontramos estos versos: *corniger exsequitur Veneris mandata suisque,/ quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat et respersit aquis; pars optima restitit illi* (14, 602-604).⁸⁵ Por

⁸² “Y la regia esposa no mantuvo su rostro inmóvil y asintió con su rostro aplacado.”

⁸³ “¿Seré siempre la única... que vea a mi hijo... hacer la guerra con Turno, o, si confesamos la verdad, más con Juno?”

⁸⁴ cf. Rosati (2001: 47-48).

⁸⁵ “El provisto de cuernos sigue las órdenes de Venus y limpia y rocía con sus aguas lo que había sido mortal en Eneas; su parte mejor permaneció para él.”

su parte, el poeta describe su propia apoteosis aludiendo a este motivo: *parte tamen meliore mei super alta astra perennis/ astra ferar* (15, 875-76).⁸⁶

Stephens ha advertido en el trabajo que dedica a Hércules que la permanencia de la parte inmortal luego de su apoteosis se vincula con el relato de la creación, en el que el hombre, según postulados estoicos, se origina *divino semine*.⁸⁷ En su estudio de las distintas antropogonías de la obra, Schmidt llega a una conclusión similar: “Ohne Gigantenblutanthropologie oder Eiserne Menschheit kein Lycaon, ohne göttlichen Samen keine Apotheose eines Hercules oder Iulius Caesar.”⁸⁸ También Wheeler ofrece una perspectiva afin: “in the case of Hercules, Romulus, and Julius Caesar, apotheosis restores descendants of Jupiter to the celestial element, with which Ovid first associated human origins at the end of the cosmogony.”⁸⁹

Lo que observamos aquí no es una relación de término a término; es, más bien, una cuidada alusión, una sutil evocación propia de una obra formalmente compleja y rica en compensaciones temáticas y estructurales. Se trata de un guiño al receptor hábil para comprender la respuesta de un pasaje a otro, la mutua compensación.⁹⁰ Esa parte inmortal que permanece luego de la purificación evoca, además del lazo particular con el dios mítico progenitor, el vínculo del hombre con lo divino, la parte en la que se cifra su semejanza con los dioses. En el relato de la creación del hombre las expresiones *divino semine* (1, 78) y *semina caeli* (1, 81) se corresponden con la parte inmortal que la apoteosis representa con la imagen de *pars melior* y puede ser comparada también con la expresión *mundi melioris origo* (1, 79) con que se designaba al demiurgo precisamente en el momento de la creación del hombre. Una “lectura” del pasaje de la creación y de la apoteosis de Hércules sugiere que dicha apoteosis, con el énfasis por primera vez en la idea de *pars melior*, tematiza la imagen del hombre creado como *sanctius animal* por su procedencia o relación con lo divino, que lo lleva a dirigir su mirada al cielo y a los astros. Esta relación tendrá importancia cada vez que se represente una apoteosis insistiéndose en la destrucción de la parte mortal o en la perduración de la parte inmortal y cobrará especial importancia a la luz del final, en el que se alude a la permanencia de la *pars melior* del poeta.

Desde el punto de vista de las estirpes representadas en la obra, Hércules es una continuación de la estirpe tebana cuyas historias se representaron en los libros 3 y 4 de las

⁸⁶ “Sin embargo, seré llevado eterno en la mejor parte de mí más allá de los altos astros.”

⁸⁷ Stephens (1958b: 277, 277, n.2).

⁸⁸ Schmidt (1991: 31): “Sin la antropología de la sangre de los Gigantes o la edad de hierro no hay Licaón, sin la simiente divina no existiría la apoteosis de Hércules o de César.”

⁸⁹ Wheeler (2000: 152).

⁹⁰ Antes del estudio de Wheeler (2000), ya Fränkel (1945: 77-78) había señalado la importancia de las recurrencias en la obra. Muchas repeticiones, según el autor, sirven para conectar las historias o para conectar partes distintas de un mismo relato, y, en ocasiones, apuntan a un significado más profundo oculto en la secuencia de episodios.

Metamorfosis. Aunque no se insiste repetidamente en este punto, es de notar que, luego de su apoteosis, Alcmena aluda a Tebas al mencionar las circunstancias de su parto, en el que fue asistida por las madres cadmeas (*matres Cadmeides adsunt* –9, 304). En el capítulo anterior hemos visto la importancia que estas alusiones pueden adquirir. No es casual que, además de la referencia general a la estirpe tebana, haya aquí una referencia particular a Cadmo, puesto que el símil de la apoteosis de Hércules evoca el final de Cadmo y Harmonía convertidos en pacíficas serpientes, que hemos interpretado precisamente en los términos de una elevación.⁹¹ Normalmente los críticos señalan la ambigüedad de este símil. Due comenta “the comparison with a snake’s sloughing its skin is in itself epic and heroic. But in this context it rather detracts from the epic dignity of the apotheosis”⁹² y Anderson, luego de un análisis, concluye: “I believe that Ovid’s simile is ambiguous and that he intended it to be so. Had he desired to be unequivocally positive about Hercules’ apotheosis, he had ample models.”⁹³ Aunque tal vez reparan correctamente en los precedentes literarios del símil,⁹⁴ estas lecturas, sin embargo, no contemplan el valor intratextual del motivo, especialmente en lo que respecta a su aparición en contextos de elevación, apoteosis o visitación de un dios.⁹⁵ Este último aspecto se da en la evocación final del motivo antes de la apoteosis de César, con la llegada de Esculapio a Roma. La conclusión de un motivo debería ser importante para analizar su trayectoria a lo largo de una obra, en particular cuando ese final tiene relación semántica con algunas otras apariciones del motivo como la que estamos analizando.⁹⁶

Al vincularse alusivamente con Tebas, cuya representación en la obra hemos interpretado como una prefiguración de Roma,⁹⁷ Hércules se revela también como una alusión a los tiempos romanos de la obra. Ovidio hace efectiva esta alusión con la aparición de este personaje luego de su apoteosis. Lo importante es que logra este fin a través de la representación del *Hercules mythicus* y no mediante valores genuinamente romanos del héroe. El sentido de la proyección de la figura de Hércules a lo largo de la obra hasta el libro 15 es fortalecer la alusión romana de Tebas y consolidar la relación de su apoteosis con las posteriores, si bien insistiendo en el factor de la “mitologización”. Veamos ese itinerario.

Luego de la apoteosis, Alcmena cuenta a Íole el episodio de Galántide, la sierva que, burlando a Juno, que se oponía al nacimiento de Hércules, fue convertida en comadreja, e Íole,

⁹¹ Vid. la última parte del capítulo anterior: “El final de Cadmo y Harmonía.”

⁹² Due (1974: 83).

⁹³ Anderson (1972: 435, *ad vv.* 266-67).

⁹⁴ Haupt-Ehwald (1916²: 71, *ad v.* 266): “Das Bild ist Vergil (Aen. 2, 471ff. vgl. Georg. 3, 437) entnommen.”

⁹⁵ Genovese (1983).

⁹⁶ Cf. Genovese (1983: 154-55).

⁹⁷ En especial, por la aparición de esta ciudad en la “*Eneida*” ovidiana y en el catálogo de ciudades caídas del discurso de Pitágoras

por su parte, cuenta la historia de su hermana Dríope, metamorfoseada en loto (9, 273-393). Después de los relatos, se les aparece Iolao, el compañero de Hércules en sus trabajos, vuelto a su forma juvenil por Hebe a instancias de su marido en la inmortalidad, el dios Hércules (9, 400-01).⁹⁸ En este contexto, Temis resume los antecedentes y el desarrollo de los Siete contra Tebas (9, 394-417). En el libro 11 se representa a Hércules vivo ayudando a Laomedonte a fundar Troya. Laomedonte había sido castigado por Poseidón, quien lo había socorrido en la construcción de la nueva ciudad y había sido defraudado por aquél. Además de una inundación, el castigo era esposar a la hija de Laomedonte con un monstruo marino, lo que evita Hércules (11, 211 ss.) siendo también defraudado y vengándose con una guerra, la primera guerra de Troya.⁹⁹ En el libro 12, en el contexto de la segunda guerra de Troya, Néstor cuenta sucesos de la lucha entre Lapitas y Centauros. A pedido de Tleptólemo, que se quejó de que no se hubiera mencionado a su padre Hércules entre los contendientes, Néstor recuerda a disgusto las hazañas del héroe, a quien considera un enemigo por haber destruido las ciudades de Élide y Pilos y cuya omisión en sus relatos justifica como el silenciamiento de las hazañas de los enemigos (12, 545-48).¹⁰⁰

ille quidem maiora fide (di!) gessit et orbem
 inplevit meritis, quod mallem posse negare;
 sed neque Deiphobum nec Pulydamanta nec ipsum
 Hectora laudamus -quis enim laudaverit hostem?

(“aquél, dioses, ciertamente llevó a cabo hazañas mayores conforme la creencia,
 y llenó el orbe con sus méritos, lo que preferiría poder negar;
 pero ni alabamos a Deifobo ni a Polidamante ni al mismo Héctor -¿pues quién podría alabar a su enemigo?”)

⁹⁸ *Hoc illi dederat Iunonia muneris Hebe,/ victa viri (i.e., Hercules) precibus* (“Este regalo se lo había dado la junonia Hebe, vencida por las súplicas de su marido”). Como vemos, también en este contexto aparece su caracterización de *victor*.

⁹⁹ Pese al anacronismo (cf. Tissol, 2002: 316), la referencia es importante para el acercamiento del héroe a los pasajes relativos a Troya y a Roma. Wheeler (1999: 136) observa que “Ovid could have avoided the anachronism by placing stories about the deified Hercules in the mouths of characters who report retrospective events in inset narratives that temporarily suspend the main chronological thread.” Sin embargo, luego de señalar que la fundación de Troya y las bodas de Tetis y Peleo deberían haber ocurrido antes en el *continuum* histórico del poema, concluye (138): “It should be clear, furthermore, that Ovid’s transpositions of the foundation of Troy and the marriage of Peleus and Thetis are a deliberate structural strategy to furnish new points of origin for the narrative of the final books of the poem. That is, Ovid deliberately violates his earlier chronological scheme to provide new beginning points for the final pentad (i.e., from the foundation of Troy and the birth of Achilles to the present).”

¹⁰⁰ Análisis de este tema en Zumwalt (1977: 216 ss.) y Rosati (2001: 57).

Más allá del análisis contextual, lo importante para nuestra argumentación es que el pasaje completa las alusiones tradicionales a las hazañas del héroe,¹⁰¹ circunstancia determinante para la validez de la apoteosis.

Por último, en el libro 15 encontramos a Hércules vinculado con la fundación de la ciudad de Crotona. Un anciano cuenta a Numa, que se acerca a Crotona con ansias de conocer *quae sit rerum natura* (15, 6), cómo Míscolo fue instado y socorrido por el dios Hércules para que, abandonando la ciudad griega de Tarento, viajara con los penates al sitio en que descansaba un antepasado suyo, Crotón, que en otro tiempo había sido hospitalario con Hércules. El pasaje es importante en varios sentidos. En primer lugar, a través de la alusión a Hércules y Crotón se destaca un aspecto alternativo a la representación tradicional en un lugar geográfico (Italia)¹⁰² y en un momento de los sucesos del héroe en que podría haberse recurrido fácilmente a una alusión romana directa, dado que el suceso itálico que se evoca es complementario de la victoria de Hércules frente a Caco en tierras de Evandro y además alude a éste.¹⁰³ Asimismo, en el relato de la fundación de la ciudad de Crotona hay una alusión a pasajes de Virgilio vinculados con la fundación de Roma, especialmente del libro 3 de la *Eneida*.¹⁰⁴ Hércules mismo se le aparece en sueños a Míscolo tomando la función de Apolo.¹⁰⁵ En términos compositivos, ambos hechos guardan relación con la representación de los episodios dedicados a Hércules en el libro 9, en los que también se advierte una “mitologización”. En este caso, la “mitologización” consiste en el empleo de pasajes de la *Eneida* con fines similares a los de esos pasajes, en la medida en que se trata de un contexto de fundación; sin embargo, el hecho de que la fundación en tierra itálica corresponda a otra ciudad y no a Roma, aun aludiendo a ella, tiene como fin alejar al personaje de su valor tradicional y augusteo, acentuando su naturaleza mítica, o bien lo que, aunque inverso, es similar: presentar ese valor tradicional en términos distanciados, “mitologizados”. En segundo lugar, aparecen importantes alusiones tradicionales que confirman la vigencia del motivo de la apoteosis de Hércules y demuestran que Ovidio sigue necesitando de esa alusión

¹⁰¹ Álvarez-Iglesias (1999³: 653, n. 1469). Haupt-Ehwald (1916²: 223, ad v. 545) señalan la correspondencia terminológica con el *actaque magni Herculis implerant terrae* (9, 134-35).

¹⁰² *Litora... Lacinia* (15, 13). Cf. Bömer (1986: 255 *ad loc.*): “Das Lacinische Vorgebirge (...) bekannt durch den Tempel der Iuno Lacinia (XV 701f.), wird auch sonst zusammen mit dem etwa 10 km (...) entfernten Croton genannt, z.B. Liv XXIV 3, 1 ff. Strab. a. O.”

¹⁰³ Bömer (1986: 254, *ad vv.12-59*) ha señalado que en la relación Hércules-Crotón no se conocen las fuentes que puede haber manejado Ovidio. Según las conocidas, luego de regresar a su patria con los bueyes de Geriones, habría matado en una pelea a Lacinio, cuya hermana Lacinia era esposa de Crotón, y luego al mismo Crotón. La relación Hércules-Gerión probablemente haya sido compuesta a partir del motivo de Molorco, que influyó también en el episodio de Baucis y Filemón. Según los testimonios (Serv., *ad Verg. Georg.* 3, 19; Prob., *ad loc.*; Apollod. *Bibl.*, 2, 5, 1; Callim., *Aitia* 1, 9), Molorco dio hospitalidad a Hércules cuando éste fue a matar al león de Nemea. Schmitzer (1990: 252-53) y Hardie (1997: 184, 196) señalan los paralelos de la *Eneida* (8, 201-75, 362-73).

¹⁰⁴ *‘Nepotum/ hic locus urbis erit’* (15, 17-18) remite a Verg. *Aen.*, 3, 393; 8, 46: *is locus urbis erit, requies ea certa laborum*. Cf. Bömer (1986: 256, *ad loc.*).

¹⁰⁵ *Met.*, 15, 22 ss.; *Aen.*, 3, 93 ss.

tradicional cuando se refiere al motivo de la apoteosis. Míscelo se dirige a él cuando se le considera culpable por querer salir de la ciudad (15, 39-40):

"o cui ius caeli bis sex fecere labores,
fer, precor" inquit "opem; nam tu mihi criminis auctor."

("oh tu a quien los doce trabajos dieron derecho al cielo,
ayúdame", dijo, "te lo ruego; pues tú eres el responsable de mi culpa.")

Por último, se recuerda la divinidad de Hércules cuando socorre a Míscelo en el proceso: *candidaque Herculeo sententia numine facta/ Alemoniden* (15, 47-48). El agradecimiento (*grates agit ille parenti/ Amphitryoniadae* –48-49) es una forma de reconocer su carácter divino y, en lo que respecta a la trama, de consolidar su apoteosis en un sector en que se representarán las apoteosis romanas finales y la del poeta.

Es el *Hercules mythicus* y es el Hércules tebano el que, en términos argumentales, pasa por Troya y llega a Crotona, una Roma "mitologizada". A través de su conformación mítica y de su "mitologización" Ovidio ha convertido al Hércules de la tradición en *Hercules Ovidianus*. En el plano de la "lectura", a través de la referencia a Tebas, ha vinculado su apoteosis a una estirpe que prefigura la estirpe troyano-romana; su incidencia en las partes troyano-romanas de la obra significan un afianzamiento de esa prefiguración. Por último, a través de la referencia a su *pars melior*, Ovidio vincula a Hércules con el principio, el *sanctius animal*, y con el final de la obra, la apoteosis del poeta.

3. ENEAS, VIRGILIO Y EL MOTIVO DE LA APOTEOSIS EN LA “ENEIDA-ODISEA” OVIDIANA (*)

Desde el fundacional trabajo sobre las *Metamorfosis* de Lafaye,¹ la denominada “*Eneida* ovidiana” ha sido objeto de estudio.² En 1927 Frank Justus Miller, un prestigioso traductor en lengua inglesa de las *Metamorfosis* de Ovidio, publicó “Ovid’s *Aeneid* and Vergil’s: a Contrast in Motivation”. En ese estudio Miller afirma que el Ovidio de las *Metamorfosis* no estaba interesado en la figura de Eneas y en su historia providencial y patriótica, y que la utilizó como “a slender (very slender) thread upon which to string other (to him) more colorful and important tales, almost to the obscuration of the thread itself.”³

Este juicio de Miller apunta a la composición de la trama y, aunque con variaciones, aparece reformulado a través de los años en críticos de diversa línea. Hermann Fränkel, por ejemplo, no sólo denuncia el carácter errático de esta secuencia -carácter que extiende, por cierto, a los tres últimos libros de la obra-, sino que observa además cierta zozobra en Ovidio frente a temas de mayor profundidad que requerirían un tratamiento diferente del que venía llevando a cabo.⁴ En la década del 60, Brooks Otis, profundizando estas ideas, opina que la inclusión de historias coloridas y eróticas o el uso manifiesto de la parodia en su versión de la *Eneida* evidencian el mero carácter superficial de esta secuencia y la falta de compromiso con los temas augusteos.⁵ Según Otis, Ovidio habría intentado una obra épica augustea, pero sus inclinaciones poéticas y su filiación ideológica, harto diferentes del paradigma virgiliano, se lo habrían impedido.⁶ Charles Segal, a fines de la década del 60, sostiene que Ovidio no buscó la dignidad épica, sino elaborar una parodia deliberada del motivo épico más importante de la literatura romana reciente.⁷ Robert Coleman coincide con Segal en que no hay en la secuencia una mera reelaboración de la figura de Eneas. Ovidio habría compuesto, según él, una versión cuyo fin es disminuir intencionalmente su estatura épica.⁸

Como puede advertirse, en la crítica en inglés se ha pasado del inicial diagnóstico de una evidencia compositiva, esto es, el carácter meramente narrativo o vertebrador de la figura de Eneas, a la inferencia de que estas características de la trama, inicialmente interpretadas como un

^{1*} El presente capítulo es una reelaboración, con considerables revisiones, correcciones y ampliaciones, de Martínez Astorino (2003-4). Lafaye (1904).

² Nuestro marco de referencia, por cuestiones metodológicas, será sólo la crítica a partir del siglo XX.

³ Miller (1927: 36).

⁴ Fränkel (1945: 107).

⁵ Otis (1970²: 286).

⁶ Ver la “Conclusion” de Otis y los comentarios que sobre esta obra hace Segal (1969b: 258).

⁷ Segal (1969b: 269-278), especialmente 278.

⁸ Coleman (1971: 472).

augusteísmo fallido, en rigor ocultarían una intención paródica o antiaugustea. La crítica en lengua alemana de la década del sesenta, en cambio, parece haber sido más mesurada en sus análisis, aunque podría decirse que ha resultado asimismo menos influyente. En primer lugar, curiosamente –y a diferencia de la crítica en inglés– se trata en todos los casos de tesis doctorales, dedicadas con exclusividad al tema o que aluden a él en alguno de sus capítulos.⁹ Son trabajos minuciosos que aportan conclusiones útiles en relación con los temas generales que se han propuesto indagar. Guthmüller, por ejemplo, ha estudiado la inserción de la secuencia en la estructura de la obra y Döpp, en un trabajo muy descriptivo, se ha dedicado a la “*Eneida*” ovidiana en tanto ejemplo de la influencia que Virgilio ha tenido en la obra de Ovidio. Tal vez las conclusiones del corto capítulo de Bernbeck, cuyo libro trata sobre el modo de representación en las *Metamorfosis* de Ovidio, sirvan para sintetizar el logro de estos críticos:

Ovid treibt also sein Spiel nicht nur mit traditionellen Vorstellungen, sondern auch mit der Komposition des damals gerade modernen römischen Nationalepos, um überraschende Reize der Gedankenführung herzustellen. Er hat das Werk des grossen Zeitgenossen einem ganz andersartigen Zweck untergeordnet. Aber trotz der äusseren Unterschiede bestehen innere Analogien.¹⁰

Las analogías mencionadas radican en que, así como Virgilio une la saga romana con la historia romana, Ovidio utiliza la secuencia como transición entre el mito y la historia. Este aspecto ha sido señalado también por Guthmüller.¹¹

Los estudios léxicos de las *Metamorfosis* colaboraron en la tarea de examinar desde el punto de vista del estilo la relación entre la “*Eneida*” ovidiana y la de Virgilio y, en términos generales, entre las *Metamorfosis* y la *Eneida*. En un trabajo muy detallado, Bömer demuestra cómo Ovidio moldea el lenguaje y la “fraseología” virgilianas con fines literarios completamente diversos de su modelo. A primera vista, puede hablarse de una banalización del lenguaje; pero además, nos dice Bömer, hay principios poéticos diferentes, basados en el *ludere* y en el *ingenium* ovidiano y, por sobre todo, una tendencia a ampliar las fronteras de la lengua clásica conquistada por Virgilio.¹² Rosa Lamacchia continúa esta línea y centrándose, al igual que su predecesor, en pasajes como la “*Eneida* ovidiana”, que son de obligada comparación con

⁹ La de Stitz (1962) es una tesis doctoral dedicada al tema. Los otros críticos son Guthmüller (1964: 81-134), Bernbeck (1967: 117-22) y Döpp (1968:127-44).

¹⁰ Bernbeck (1967: 122): “En consecuencia Ovidio da impulso a su juego no sólo con representaciones tradicionales, sino también con la composición de la que en aquel momento era la moderna epopeya nacional romana, para plasmar el sorprendente encanto de su pensamiento. Él ha subordinado la obra del gran contemporáneo a un fin de naturaleza absolutamente distinta. Pero, pese a las diferencias exteriores, existen analogías internas.”

¹¹ Bernbeck (1967: 117: 122); Guthmüller (1964: 81).

¹² Bömer (1959: 286-288).

Virgilio, llega a la conclusión de que podría considerarse a Ovidio “come il primo critico di Virgilio nell’antichità.”¹³ La actitud crítica de Ovidio incluye la glosa, la variación, la explicación lógica de un pasaje, la versión más realista de las a menudo crípticas imágenes virgilianas y la corrección lingüística en virtud de distintos cánones estilísticos.¹⁴

Ovidio es según estos intérpretes el primer crítico de Virgilio o, si se prefiere, el primero que intentó innovar en la lengua virgiliana, que había hecho alcanzar al latín, tal como Racine hizo con el francés, la precisión y la elegancia de lo clásico.¹⁵ Estos estudios pudieron haber influido en una renovación crítica posterior, particularmente en trabajos de la década del 70. Algunos críticos comenzaron a considerar que era una actitud simplista reducir el *ingeniosus* estilo de Ovidio a la mera parodia. Según Due, en términos generales Ovidio buscó recrear a su modo los motivos troyanos tratados por sus predecesores Homero y Virgilio.¹⁶ Su conclusión con respecto al único episodio en que Ovidio reescribe en forma directa la *Eneida*, el episodio de Aqueménides, implica una novedad para el recorrido que venía haciendo la crítica en inglés:¹⁷ “It is probably wrong to brand Ovid’s imitation as a parody; it is rather a humorous compliment.”¹⁸

Galinsky, un crítico fundamental en este cambio de perspectiva, advirtió que Ovidio, en su gusto por contar las cosas *aliter*¹⁹ —como parece desprenderse de *Ars.* 2, 123-128—, se había servido de las técnicas de reducción de episodios, expansión y cambio de énfasis para componer su “*Eneida*.”²⁰ El resultado fue una versión alternativa de esa obra²¹ en la que lo augusteo aparece de un modo bastante diferente de la representación horaciana y virgiliana, en tanto escrito durante el período de la *pax Augusta* y en tanto definido por patrones que van más allá de la postura política de Ovidio y se extienden a los parámetros del augusteísmo como tendencia epocal.²² Galinsky apunta también a no leer crítica ideológica en lo que considera una estrategia puramente literaria, la *variatio*: “When Ovid thus plays with this myth as he plays with all

¹³ Lamacchia (1960: 329).

¹⁴ Lamacchia (1960: 329).

¹⁵ Bömer (1959: 287).

¹⁶ Due (1974: 141): “The history of Troy was written by Homer, once and for all. And Vergil, the new classic and Homer’s peer, had firmly established Troy as the background and source of Rome and her greatness. (...) The *Aeneid* was there before the *Metamorphoses*, and nobody would have expected Ovid to question the authority of the Poet. (...) Whereas so far the novelty about the *Metamorphoses* —or one of them— had been the creation of coherence and continuity out of an exuberant mythical jungle, it would now have to be almost the opposite: to arrange a number of new things or old things viewed from new angles around an established line of development.” Asimismo, Due (1974: 84): “From a literary point of view, there would not yet be anything wrong in using the ‘story’ as Ovid does in different terms and in another context, without retelling what had already been told by Vergil.

¹⁷ Incluimos a Due en esta categoría porque escribió en esa lengua, aun siendo danés.

¹⁸ Due (1974: 84). Frécaut (1972: 244): “Il s’agit toutefois de discerner, là encore, les limites d’un jeu qui, sans s’interdire les égratignures, va très rarement jusqu’à la profanation et à la parodie sarcastique.”

¹⁹ Cf. Frécaut (1972: 244).

²⁰ Galinsky (1975: 220), (1976: 4).

²¹ Solodow (1988: 154), y Galinsky (1976: 13).

²² Galinsky (1996: 261-62).

others, his treatment of it *sub specie ludi* cannot *a priori* be construed as a depreciation of the Vergilian version. Ovid simply tells this story, as he tells all others, in other ways than did some of his predecessors.”²³

En el artículo que escribió para el volumen compilado por Galinsky en 1992 (*The Interpretation of Roman Poetry*), von Albrecht cita las tesis de Galinsky y las juzga un notable avance metodológico en el tratamiento del augusteísmo, avance tal que le permite cerrar la discusión sobre este tema.²⁴ Galinsky mismo en *Augustan culture* (1996), considerada la obra más importante sobre la literatura augustea de la última década, mantiene las mismas tesis que antes.

Sin embargo, el libro de Solodow se revela como una respuesta crítica a esta revisión de las interpretaciones de los 70. Solodow estudia formal y semánticamente la historia de Eneas en las *Metamorphosis*. Concluye, al igual que Due y que Galinsky que no hay parodia,²⁵ y también está de acuerdo en que Ovidio ha representado su “*Eneida*” con una visión alternativa; pero, en una tácita alusión a Galinsky, afirma que esa visión alternativa constituye una crítica de la “*Eneida*”, en la medida en que la *Eneida* y Eneas no son, para Ovidio, el tema y el personaje central y en la medida en que el sentido nacional del pasaje y lo que el autor llama “Virgilian meanings”²⁶ se ven oscurecidos por la dimensión psicológica y personal:

Instead Ovid’s poem is the representation of an alternative view, which by the fact of its difference calls the other into question. It is true, of course, that Ovid did not want to repeat what had already been done: no writer does. But the desire to be fresh and show his originality cannot adequately explain the nature of his poem, for he might have varied from Virgil in many ways.²⁷

No creemos que haya habido grandes cambios en la crítica de los últimos veinte años. Podríamos decir que se observan cuatro tipos de orientaciones: 1. estudios que profundizan la línea de Galinsky, considerando la reelaboración de la *Eneida* en términos de originalidad literaria y desestimando la hipótesis del antiaugusteísmo y la parodia como fin de la representación; 2. estudios que, con renovadas perspectivas, ponen el acento en la ironía, la parodia y la representación destructiva de la *Eneida* como símbolo del poder romano y augusteo; 3. estudios en los que la “*Eneida*” ovidiana es interpretada como una crítica a la de Virgilio,

²³ Galinsky (1975: 219).

²⁴ von Albrecht (1992: 178).

²⁵ Solodow (1988: 154): “Nor does Ovid parody Virgilian epic. His treatment of the subject can be humorous but it goes on too long to merely mock epic, which is the usual aim of parody. *The Battle of Frogs and Mice* is a mock epic, the *Metamorphoses* is not.”

²⁶ Solodow (1988: 136).

²⁷ Solodow (1988: 154).

aunque no en la línea del antiaugusteísmo sino en la de la interpretación de la *Eneida* que hace Lyne y, en lo que respecta a *Metamorfosis*, con ideas afines a las de Solodow; 4. trabajos que ponen el acento en el diálogo intertextual o en la dimensión intratextual de la “*Eneida*” ovidiana, así como en su alejandrismo, con especial hincapié en el aspecto etiológico.

Un ejemplo de 1. es el trabajo de Döpp en el *Rheinisches Museum*.²⁸ Garth Tissol es un claro exponente de la segunda orientación. Sostiene que en la “*Eneida* ovidiana” se dan los dos elementos indispensables en toda parodia según Hutcheon,²⁹ esto es, repetición que incluye diferencia y una distancia crítica irónica respecto del texto parodiado.³⁰ En un artículo más reciente el crítico afirma que la secuencia histórica de la obra, a la que se encuentra incorporada el pasaje, ha sido asimilada desde el comienzo (el pasaje de la *Fama* —12, 39-55) a la inestable y ambigua trama fabulosa que la precede, en una suerte de “mitologización” de la historia integrada a la vez a una más general “ovidianización” del material narrativo que fractura la perspectiva histórica y el compromiso con la ideología augustea.³¹ El trabajo de Casali sobre las “otras voces” en la “*Eneida*” de Ovidio, recientemente reeditado en las *Oxford Readings in Ovid*, sigue, en el análisis particular de las diferentes voces, la línea de lo que hemos expresado en el punto 3: “A me non interessa qui discutere di Ovidio antiaugusteo, né di Ovidio anti-Virgilio. Mi interessa Ovidio critico (nel senso di critico letterario) di Virgilio. Mi interessa inserire Ovidio in quel filone critico che arriva fino alle *Further Voices* di Oliver Lyne.”³²

Por último en el punto 4, orientación con la que nuestro capítulo está parcialmente vinculado, se integran los trabajos de Ellsworth sobre la importancia de la *Odisea* en la denominada “*Eneida*” de Ovidio,³³ manifestada en la inclusión de algunas aventuras de Odiseo, en las referencias literarias a la *Odisea* y en las afinidades entre sucesos de la “*Eneida*” ovidiana y la obra de Homero.³⁴ Otro exponente es el libro de Stephen Hinds, quien, valiéndose del concepto de intertextualidad, sugiere con numerosos ejemplos que en muchas partes de la obra pero especialmente en su “*Eneida*”, Ovidio ha elaborado una tendenciosa apropiación poética de su predecesor después de cuya lectura no podemos evitar comprobar que hay en la *Eneida* una

²⁸ Döpp (1991). El autor cita expresamente a Galinsky en la p. 334, n. 24 en su consideración de que, aun cuando las *Metamorfosis* son totalmente diferentes de la *Eneida*, no son por eso una anti-*Eneida*. Su matizada opinión sobre la relación de Ovidio con el augusteísmo en pp. 345-46.

²⁹ Hutcheon (1985).

³⁰ Tissol (1997: 183-84). También Lundström (1980: 56) alude a la posibilidad de la parodia, pero le interesa sobre todo un aspecto relacionado con la política, con particular énfasis en el antiaugusteísmo: “die Frage, ob Ovid das vergilische Material so verwendet hat, dass daraus irgendwelche Schlüsse über seine Einstellung zum Regime des Kaisers gezogen werden können” (56).

³¹ Tissol (2002: esp. 314, 334-35).

³² Casali (1995: 66-67). Versión revisada, corregida y actualizada (2006: 144-65).

³³ Ellsworth (1986), (1988).

³⁴ Ellsworth (1988: 334).

Metamorfosis latente.³⁵ Con esta tendencia coincide parte del estudio de Papaioannou,³⁶ quien ha puesto también el acento en la alusión intratextual, especialmente en su análisis de la crátera de Anio. El alejandrismo de Ovidio, materializado en su aspecto etiológico, ha sido estudiado por Sara Myers, con particular énfasis en los mitos itálicos.³⁷

Nuestra lectura de la “*Eneida* ovidiana” considerará dos aspectos. En primer lugar, intentará definir, en términos diferentes de los que empleó la crítica anterior, por qué razón la “*Eneida* ovidiana” contiene una *Odisea* y cuál es su sentido, explicitando las semejanzas con esa obra. Nuestra conclusión será que el pasaje, por sus características, debe ser considerado una “*Eneida-Odisea*”, lo que intentaremos demostrar a partir de la idea de “mitologización”. En segundo lugar, intentaremos relevar las referencias a Eneas en la secuencia con el fin de demostrar que, desde el punto de vista de la “lectura”, hay, en la “mitologización” ovidiana, un Eneas con sentido romano, lo que se revela como un aspecto importante para que el motivo de la apoteosis conserve su valor a lo largo de la obra. Asimismo, “leeremos” el motivo de la apoteosis en relación con la idea de estirpe y en el contexto de toda la “*Eneida-Odisea*” ovidiana, aspecto que implicará una novedad, según creemos, en lo que respecta al análisis del motivo de la apoteosis. Este análisis permitirá demostrar en qué medida la noción de estirpe es indispensable para el estudio de la apoteosis y en qué medida la apoteosis de Eneas no puede ser considerada meramente la expansión de un motivo ya presente en la *Eneida*, aunque no desarrollado *in extenso*,³⁸ o un episodio completamente desgajado del sentido de la secuencia.

a. La “*Eneida-Odisea*” ovidiana: modelos literarios, intertexto y “mitologización”

Es necesario recordar preliminarmente algunas observaciones literarias o genéricas que surgieron en la década pasada a raíz de los nuevos puntos de vista sobre la cosmogonía ovidiana. El hecho de que Stephen Wheeler propusiera el modelo del escudo homérico de Hefesto para la cosmogonía del inicio de las *Metamorfosis*,³⁹ motivó, por un lado, un desplazamiento desde una consideración filosófica del pasaje a una poética, que se vio fortalecida, además, por la aparición en la misma época de los trabajos de Helzle y Myers.⁴⁰ En un artículo publicado en los *Papers of Leeds Latin Seminar* en 1998 y traducido para la revista *Auster* al año siguiente, Karl Galinsky,

³⁵ Hinds (1998: 104-122, esp. 106-07).

³⁶ Papaioannou (2005: 83 ss.).

³⁷ Myers (1994: 98 ss.), (2004-05).

³⁸ Como es sabido, el discurso de Júpiter en el libro primero de la *Eneida* se refiere a la apoteosis de Eneas: *Aen.*, 1, 259 s.

³⁹ Wheeler (1995).

⁴⁰ Helzle (1993); Myers (1994).

retomando algunas tesis de Myers, sugirió que el proceso cosmogónico continúa a lo largo del poema, y que el hecho adquiere un valor importante para el “programa” poético de Ovidio.⁴¹ El objetivo de Ovidio, de acuerdo con los nuevos parámetros, parecía ser entonces “... recrear y reunir las variadas formas literarias que se originaron con Homero”, ‘Océano’ “...del que fluían todas las corrientes literarias.”⁴² Las tesis de Wheeler y de Galinsky, según puede advertirse, sirvieron de diversa manera para argumentar en favor de la filiación homérica de las *Metamorfosis*.

Sin embargo, en el capítulo 2 de la primera parte,⁴³ intentamos demostrar que la cosmogonía no sólo sigue el modelo homérico, sino también, y más expresamente, el hesiódico. El lazo entre ambos modelos se cifra en la afinidad entre la cosmogonía ovidiana y la hesiódica, que no se agota en el comienzo a partir del caos (*Met.*, 1, 7; *Theog.*, 116) o en el motivo de la separación de cielo y tierra (*Met.*, 1, 80- 81; *Theog.*, 176-182). En el relato de la creación del hombre, Ovidio nombra a Prometeo como *satus Iapeto* (82), vinculándolo, en un ámbito diverso (la versión alejandrina de Prometeo como creador de los hombres), con el titán de la *Teogonía*, y sigue de cerca la versión hesiódica de la creación de Pandora. La identidad terminológica entre ambas versiones de la creación, fundada sobre todo en el motivo de la semejanza entre hombres y dioses, indica que Hesíodo, quien pudo haber escrito una versión de la creación del hombre por Prometeo, es la principal fuente literaria del pasaje. Pero la elección formal de una cosmogonía continuada en el relato de las edades y la elección, como Hesíodo, de una trama cronológica entendida como una historia mítica del universo que en el caso particular de Ovidio se extiende hasta Roma, sugieren, más medularmente, que esta fuente literaria supera la caracterización de modelo mítico. Se trata, en efecto, de una alusión manifiesta *ab initio* a aquél que, obligadamente para las pretensiones ovidianas de comenzar por el caos, constituye un modelo poético de su obra. Esto dice algo sobre la pretensión épica ovidiana: desde el inicio, en una doble alusión, Ovidio habría querido hacer ostensible su intención de continuar a los dos primeros poetas épicos: Homero y Hesíodo.⁴⁴

En la “*Eneida*” ovidiana ocurre algo parecido: Ovidio, si bien de modo particular, pretende ser un singular continuador de la tradición virgiliana; pero allí donde sólo se esperaría una continuación de los motivos virgilianos, elige representar también su versión de la *Odisea*. Esto no es casual. En términos literarios, la intención de reescribir *aliter*, de otro modo, a

⁴¹ Myers (1994: 27); Galinsky (1999: 33).

⁴² Galinsky (1999: 33), que cita a Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 46.

⁴³ “Modelos poéticos.”

⁴⁴ Cf. además nuestro artículo sobre el tema: Martínez Astorino (2003).

Virgilio reescribiendo al mismo tiempo la *Odisea* es una manera de mostrar las *Metamorfosis* como una síntesis. En toda síntesis, por supuesto, hay también una pretensión de cierre.

En términos de argumento, tampoco resulta extraño que Ovidio haya elegido incluir aventuras de Ulises o referencias y alusiones a la *Odisea* en esta secuencia. Como ha dicho Ellsworth,

the events after the Trojan War were not limited to the travels of Aeneas; they also encompassed the Returns of the Greeks, the most noteworthy being that of Odysseus. It is, therefore, unlikely that he would ignore the *Odyssey*, considering its importance to Latin literature and its fascination to the Augustan poets.⁴⁵

Pero creemos que hay todavía un fin más importante por el cual Ovidio eligió representar esta *Eneida-Odisea*. Como es sabido, en la medida en que se hiciera una distinción entre mito e historia, la guerra de Troya marcaba para los antiguos la línea divisoria entre ambas etapas.⁴⁶ Esta circunstancia no pasó inadvertida a Ovidio, cuyas *Metamorfosis*, como hemos dicho, son una historia universal, pero una de características particulares: una historia universal “mitologizada”. El viaje de Eneas al Lacio implicaba, en términos de representación, un desafío aún mayor que el que había enfrentado en la composición del episodio de Hércules, dado que Eneas era, con más énfasis que nunca luego de la obra de Virgilio, un personaje con evidente significación romana y augustea. Más allá de la restricción en el nivel del procedimiento literario que había elegido, la metamorfosis, relatar una “*Eneida*” habría significado una repetición y un riesgo compositivo, en tanto lo alejaba de la “mitologización”. La manera de eludir esos inconvenientes fue elegir una *Eneida-Odisea*. Si bien la *Odisea* se instala de manera paradigmática en la saga troyana, el aspecto de esta obra que ha elegido desarrollar Ovidio, la lejanía, en términos romanos, de la historia y las historias que pudo insertar a partir de ese marco le permitieron unir satisfactoriamente esta trama con los relatos y el tono de la parte mítica de la obra, lo que hubiera resultado difícil mediante la reescritura de la sola *Eneida*.

La construcción de esta *Eneida-Odisea* comienza, en rigor, antes de la aparición de Eneas. No es una circunstancia menor el hecho de que la caída de Troya (13, 408 ss.) no tenga estricta relación con Eneas y se concentre en Hécuba y sus hijos, aun cuando Eneas aparezca descrito por primera vez en las *Metamorfosis* como un hombre que ha sobrevivido a esa caída (*Non tamen eversam Troiae cum moenibus esse/ spem quoque fata sinunt* –13, 623-24).⁴⁷ Esta elección, sin embargo, no se explica como un distanciamiento crítico del sentido que Virgilio le

⁴⁵ Ellsworth (1988: 334).

⁴⁶ Kenney (1986: 439).

⁴⁷ Solodow (1988: 137-38).

otorgó al episodio, contado por Eneas en el transcurso del libro 2 de la *Eneida*. Ovidio relata *antes* episodios griegos que han representado los trágicos para manifestar desde el principio que sus objetivos son distintos de los de Virgilio en términos literarios: en su relato, lo griego y lo romano estarán, en cierta manera, al mismo nivel. La referencia a lo griego, manifestada como prefiguración en el relato de Hécuba y sus hijos, se hará efectiva poco después con las historias y alusiones a la *Odisea*.

La primera y más obvia manera en que se evidencia la construcción de esta *Eneida-Odisea* es la referencia a las aventuras de Ulises.⁴⁸ En primer lugar, la historia de Escila, que se narra poco después de la aparición de Eneas, en el verso 720 del libro 13. En segundo lugar, la historia virgiliana de Aqueménides, que nos presentará a Macareo, un tripulante de la nave con la que Ulises llegó a las costas de Circe.⁴⁹ Por último, la referencia a la transformación de la nave de Alcínoo en el relato de la apoteosis de las naves.

En el pasaje dedicado a Escila, Ovidio, si no formalmente al menos en lo que respecta a los acontecimientos, sigue los versos que encontramos en *Aen.*, 3, 419 ss., pero al mismo tiempo evoca la tradicional descripción de Escila en *Od.*, 12, 85-97. Refuerza este vínculo la historia que Ovidio elige enlazar con ésta, que será contada por Galatea a una Escila doncella y solicitada de pretendientes, según una posible invención de Ovidio.⁵⁰ Es la historia del amor de Polifemo por Galatea, cuyas alusiones a la *Odisea* no son pocas, pese a ser de época alejandrina.⁵¹ Luego de este relato, Ovidio presenta al dios Glauco, que cuenta a Escila, de quien se enamora, la historia de su apoteosis, pero es rechazado por ésta. Glauco, al final del libro 13, se dirige, con el fin de conquistar a la joven, al palacio de la hechicera Circe. Ella lo insta a olvidarla ofreciéndole su amor; pero es rechazada y se vengando convirtiéndose a Escila en monstruo marino. *Scylla*, dice Ovidio, *loco mansit cumque est data copia, primum/ in Circes odium sociis spoliavit Ulixem* (14, 70-1) (“Escila permaneció en el lugar y tan pronto como le fue dada la posibilidad, en prueba de su odio a Circe privó a Ulises de sus compañeros”). Hay versos similares en *Od.*, 12, 245-6, salvo en lo que respecta al odio a Circe. La secuencia dedicada a Escila, que había comenzado en el verso 719 del libro 13, culmina en el verso 74 del libro 14 y, pese a las derivaciones que se evidencian, apunta en cuanto a marco a la doble filiación de la que hablamos, *i.e.*, con la *Eneida*

⁴⁸ Cf. Ellsworth (1988: 334-35).

⁴⁹ El personaje de Macareo es una probable invención de Ovidio, del mismo modo que el de Aqueménides, una invención de Virgilio.

⁵⁰ No hay seguridad sobre fuentes respecto a esta caracterización de Escila más allá de lo que propone Bömer, que cita varios artículos de *RE* y otras fuentes (1982: 402, *ad vv.* 730-31): “Doch sollte mit hellenistischen Quellen gerechnet werden, vielleicht mit einer Dichtung der Hedyle, ‘die sicher von Glaukos’ Liebe zu Skylla erzählte: Athen. VII. 297B’.” También Nisbet y Hubbard (1970: *ad I*, 17, 20): “She also had a love-affair with the marine deity Glaucus, with was perhaps described by the third-century poetess Hedyle.” Álvarez-Iglesias (1999³: 707, n. 1636).

⁵¹ Volveremos sobre este aspecto más adelante.

y con la *Odisea*. La prueba más contundente es que el episodio había comenzado con el paso de los teucros de Eneas por el estrecho de Mesina, donde se encuentran Escila y Caribdis (13, 728-31) (*Hac subeunt Teucrici, et.../ sub noctem potitur Zancloae classis harena:/ Scylla latus dextrum, laevum inrequieta Charybdis/ infestat*)⁵², y termina con la referencia a la matanza de los compañeros de Ulises. En las dos referencias se alude al paso de la flota (de Eneas o de Ulises) por el mismo lugar, lo que otorga unidad a la secuencia. Con propósitos enfáticos, los dos últimos versos del primer ejemplo, el del libro 13, son, sugestivamente, una imitación casi textual de *Aen.* 3, 420-1: *Dextrum Scylla latus, laevum implacata Charybdis/ obsidet*.

En este punto, se retoma la historia de Eneas hasta llegar al episodio de la Sibila. Luego, Ovidio introduce la historia de Aqueménides. La flota de Eneas se detiene en Cayeta, donde se encuentra Macareo, un compañero de Ulises que reconoce a Aqueménides. Este procedimiento le sirve a Ovidio para continuar con su *Eneida-Odisea*. Aqueménides cuenta cómo fue rescatado por Eneas de la isla de Polifemo y Macareo resume lo que ocurrió luego de que la tripulación de Ulises escapara de la isla: la llegada a la isla de Eolo junto con el incidente del saco de los vientos (*Met.*, 14, 223-32- *Od.*, 10, 1-75) y el encuentro con los Lestrigones (*Met.*, 14, 233-42- *Od.*, 10, 81-132). Finalmente, llega al desembarco en las tierras de Circe, que convertirá en cerdos a Macareo y a la tripulación de Ulises (*Met.*, 14, 242-308- *Od.*, 10, 133-467). Relata además cómo Ulises salva a sus compañeros y cómo, después de funestos anuncios acerca de la navegación, decide quedarse en Cayeta, donde lo encuentran Eneas y los suyos. Antes, sin embargo, una de las siervas de Circe le cuenta las historias amorosas de Pico y Canente.⁵³ A partir de aquí, Ovidio vuelve a la *Eneida*, que concluirá en la apoteosis de Eneas. No obstante, unos versos atrás, en el relato de la transformación de las naves de Eneas en ninfas, se dice (14, 563-65) que, por el odio a los griegos a causa del desastre de Troya, las ninfas se alegraron por el naufragio de la nave de Ulises y por la transformación en peñasco de la de Alcínoo, lo que remite a *Odisea* 12, 415-25.

Una segunda manera de poner énfasis en la relación *Eneida-Odisea* es a través de las referencias literarias a la obra de Homero, que están ubicadas en contextos diferentes de aquéllos

⁵² “Por éste entran los teucros, y ... de noche la escuadra se adueña de la arena de Zancle. Escila hostiga el lado derecho, el izquierdo la incansable Caribdis”.

⁵³ Sobre la tradición itálica y griega del personaje de Pico, *vid.* Bömer (1986: 109, *ad vv.* 308 ss.) y Fränkel (1945: 103 ss.). Bömer recuerda que en Virgilio Pico pertenece a la serie de reyes de Laurento (*Aen.*, 7, 171). La transformación de este personaje en pájaro carpintero (bajo el nombre de Picumno) aparece en la *Ornitogonía* de Emilio Macro, de la que indudablemente dependen la referencia de la *Eneida* (7, 48, 189 ss.), en la que Circe es su esposa, y el relato de Ovidio, si bien este último lo ha desarrollado, de acuerdo con su estilo, poniendo el acento en el aspecto amoroso. En las *Metamorfosis* Circe no es la esposa sino una enamorada a quien Pico rechaza. En cuanto a Canente, parece ser una invención de Ovidio (Bömer, 1986: 110; Fränkel, 1945: 104; Guthmüller, 1964, 127 –“Canens ist innerhalb der Picussage sicher als Gegenfigur zu Circe gedacht”).

en los que aparecían en el texto original.⁵⁴ Los viajes de Eneas son una ocasión para insertarlas. En su viaje de Delos a Italia, Eneas pasa por Ítaca y el *regnum fallacis Ulixi* (*Met.*, 13, 711-12). Es la primera referencia a Ulises y aparece poco antes de la historia de Escila, lo cual especifica la pretensión de contar las historias griegas anunciada en el relato de la caída de Troya y prepara el ambiente para la referencia a las siguientes historias de la *Odisea*. Además, probablemente el adjetivo *fallacis* sea una manera de aludir a la caracterización de Odiseo como πολύτροπον en el primer verso de la *Odisea*.⁵⁵ Del mismo modo, la referencia a Ítaca como primera mención de la *Odisea* remite también al original, en la medida en que Homero también comienza su obra con esa ciudad.

Un poco más tarde Eneas se dirige a Feacia (13, 719-20). Su descripción de los campos de los feacios (*Phaecum felicibus obsita pomis/ rura*)⁵⁶ es una adaptación de *Odisea* 7, 112-32 y especialmente de 6, 293, en que Nausícaa describe el jardín de su padre Alcínoo: ἔνθα δὲ πατρὸς ἐμοῦ τέμενος τεθαλυῖά τ' ἄλωή.⁵⁷ La descripción posterior de Caribdis, *vorat haec raptas revomitque carinas* (13, 731)⁵⁸ remite asimismo a *Odisea* 12, 431-41, en especial a los vv. 437-38.⁵⁹

Por último, la historia de Acis, Galatea y Polifemo, un momento de la trama en que el narrador abandona la relación explícita con la *Eneida*, presenta, como se ha señalado, numerosos ecos verbales del episodio de Polifemo (*Odisea* 9) adaptados a un contexto amoroso.⁶⁰ El principal es la descripción de Polifemo arrojando una roca a Acis (*insequitur Cyclops partemque e monte revulsam/ mittit* –13, 882-83), que es una adaptación de la escena en que Polifemo arroja una piedra al barco de Odiseo (*Od.*, 9, 481): ἦκε δ' ἀπορρήξας κορυφήν ὄρειος μεγάλοιο.⁶¹ No obstante, una lista incluye las siguientes referencias: a. la aparición física del Cíclope (*Met.*, 13, 760-61 y 857- *Od.*, 9, 277-78) y a lo largo de la historia de Polifemo; b. su desprecio por los dioses olímpicos (*Met.*, 13, 761; *Od.*, 9, 275-76); c. la profecía de Télemo (*Met.*, 13, 770-76- *Od.*, 9, 507-16); d. la clava de olivo que le sirvió a Ulises para cegar al Cíclope (*Met.*, 13, 782-

⁵⁴ Ellsworth (1988: 336-37). La excepción es *Met.*, 14, 181-82, que remite a *Od.*, 9, 401.

⁵⁵ Cf. Ellsworth (1988: 336): “Πολύτροπος also has a negative sense, cf. LSJ, s.v. πολύτροπος II, 1, and Plato’s characterization (*Hp. Mi.* 365b) of Odysseus as πολύτροπος τε καὶ ψευδής. I should also point out that although modern scholars prefer to understand πολύτροπος at *Od.* 1, 1 as ‘much wandering’, the ancients referred the term to ‘the mental dexterity’ (J. S. Clay, *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey* [Princeton, N.J. 1983], 29-30.”

⁵⁶ “Campos cubiertos (o sembrados) de fértiles frutas.”

⁵⁷ “Allí está el recinto de mi padre y su florecido jardín.”

⁵⁸ “Ésta devora las quillas que ha arrebatado y las regurgita.”

⁵⁹ νωλεμέως δ' ἐχόμην, ὄφρ' ἐξεμέσειεν ὀπίσσω/ ἰστόν καὶ τρόπιν αὔτις. (“Me mantenía firme sin pausa, para que vomitara de nuevo el mástil y la quilla hacia atrás”).

⁶⁰ Ellsworth (1988: 336-37); Guthmüller (1964: 93-96); Döpp (1968: 133-34); Bömer (1982, 419 ss.).

⁶¹ “Y, habiendo arrancado la cima de una gran montaña, la lanzó.”

83- *Od.*, 9, 321-24); e. la separación de corderos por edad en diferentes clases y la división de la leche de acuerdo con sus fines (*Met.*, 13, 827-30; *Od.*, 9, 219-23 y 246-49); f. sus estruendosos gritos que remiten al episodio de la *Odisea* en que es cegado (*Met.*, 13, 876-77- *Od.*, 9, 396); g. el lanzamiento de la roca (*Met.*, 13, 882-84- *Od.*, 9, 481-82). Puede incluirse también la evocación del discurso de Polifemo luego de perder su ojo que tiene lugar en la canción de Polifemo anotada por Galatea. En ambos contextos el Cíclope pasa de la expresión de sentimientos tiernos (*Met.*, 13, 789-863- *Od.*, 9, 447-53) a la ira desaforada (*Met.*, 13, 864-69- *Od.*, 9, 453-60).⁶² Es importante el hecho de que estas referencias se complementen con el relato de Aqueménides, quien, habiendo elegido contar los episodios posteriores al alejamiento de Odiseo y su tripulación, no había hecho mención de los episodios descritos aquí. De este modo, los dos relatos en forma conjunta ofrecen una descripción completa de los hechos.

Una última referencia a la historia del Cíclope se encuentra en el episodio de Escila, Glauco y Circe. Cuando Glauco se dirige a la isla de Circe pasa por los campos del Cíclope y los describe en un lenguaje que evoca la descripción de la llegada de Odiseo a ese lugar (*Met.*, 14, 2-3- *Od.*, 9, 107-11).

El tercer modo de construir la relación con la *Odisea* es la afinidad temática: “to emphasize the similarities between these stories (las que cuenta Ovidio en su “*Eneida-Odisea*”) and stories found in Homer’s work.”⁶³ Ellsworth ha encontrado relaciones entre el comportamiento de Circe con los protagonistas masculinos en los relatos de Escila, Glauco y Circe (*Met.*, 13, 900-14, 74) y en los de Pico, Canente y Circe (*Met.*, 14, 310-434), que evoca su encuentro con Odiseo en la *Odisea* (10, 312-545; 12, 16-141). En ambos casos, y al igual que en la *Odisea*, Circe es descrita como una mujer apasionada que se ofrece (en las *Metamorfosis*, a Glauco y a Pico) y que es rechazada por otra mujer del mismo modo que en la *Odisea* el protagonista la rechaza para volver con su esposa Penélope. Asimismo, en la historia de la Sibila, Eneas se dirige a la adivina, en una conversación que no tiene lugar en la *Eneida*, de una manera que remite al modo como Odiseo se dirige a Nausícaa. Las palabras de Eneas (*Met.* 14, 123-28) son:

'seu dea tu praesens, seu dis gratissima,' dixit,
'numinis instar eris semper mihi, meque fatebor
muneris esse tui, quae me loca mortis adire,
quae loca me visae voluisti evadere mortis.
pro quibus aerias meritis evectus ad auras
templa tibi statuam, tribuam tibi turis honores.'

⁶² Seguimos el catálogo elaborado por Ellsworth (1988: 337, n. 11).

⁶³ Ellsworth (1988: 338; 337-40).

“ya seas tú una diosa en persona, ya la más agradable para los dioses”, dijo, “serás siempre para mí como una divinidad, y confesaré que yo me debo a ti, que quisiste que yo visitara los lugares de la muerte, que quisiste que yo saliera de los lugares de la muerte habiéndola visto. Por aquellos favores, una vez transportado a los aires celestes, te construiré un templo, y te ofreceré honores de incienso”)

Las palabras recuerdan el modo como Odiseo se dirige a Nausícaa al encontrarse con ella (*Od.*, 6, 149-69):

γουνούμαί σε, ἄνασσα· θεός νύ τις, ἢ βροτός ἐσσι;
εἰ μὲν τις θεός ἐσσι...

(“Te imploro, princesa: ¿eres, pues, diosa o mortal?
Si eres una diosa...”)

También evocan el diálogo previo a la partida de Odiseo de Feacia (*Od.*, 8, 461-69):

-Salve, huésped, para que en alguna ocasión, cuando estés de vuelta en tu patria, te acuerdes de mí, que me debes antes que a nadie el rescate de tu vida (ὄτι μοι πρότηι ζῶα γρι' ὀφέλλεις -462)

Respondióle el ingenioso Odiseo:

-¡Nausícaa, hija del magnánimo Alcínoo! Concédame, Zeus, el tonante esposo de Hera, que llegue a mi casa y vea el día de mi regreso, que allí te invocaré todos los días como a una diosa (τῶι κέν τοι καὶ κείθι θεῶι ὦς εὐχετοώιμην -467), porque fuiste tú, ἰοη, doncella!, quien me salvó la vida (σὺ γάρ μ' ἐβιώσαο, κούρη -469).

Trad. Segalá y Estalella

Por último, algunos aspectos de la historia de Diomedes (*Met.*, 14, 464-511) pueden explicarse en relación con la *Odisea*. Si bien adaptada de la *Eneida* (11, 252-93; 8, 9-17), los críticos han objetado su nexa con la historia de Eneas señalando que se concentra, sobre todo, en la metamorfosis de los hombres de Diomedes.⁶⁴ Sin embargo, aunque al menos formalmente tenga un vínculo con esa historia, es importante estudiar el episodio de Diomedes en relación con la *Odisea* para reparar en los cambios que Ovidio introdujo al relato de Virgilio. En el relato de Ovidio, que, como Virgilio, comienza contando los sufrimientos de los griegos después de la guerra de Troya (*Met.*, 14, 464-82- *Aen.*, 11, 255-70), se destacan los sufrimientos personales (*Met.*, 14, 478-82), lo que contrasta con el relato de Virgilio y acerca al episodio a la descripción que Odiseo hace de sus sufrimientos cuando Poseidón le envía una tormenta (*Od.*, 5, 306-12).

⁶⁴ Guthmüller (1964: 129-31); Otis (1970²: 291); Galinsky (1975: 235-37); Solodow (1988: 152).

Análogamente, los compañeros de Diomedes piden, a causa de los padecimientos, el fin de su errar⁶⁵ (*Met.*, 14, 483-84), lo que evoca la reacción de los hombres de Odiseo al enterarse de que deben ir a la tierra de los muertos (*Od.*, 10, 566-68). Finalmente, el discurso de Alcmon⁶⁶ contra Venus (*Met.*, 14, 486-93) presenta semejanzas con el que dirige Euríloco a los hombres de Odiseo en Trinacria (*Od.*, 12, 340-51): ambos expresan que se ha llegado al límite de los sufrimientos.

Consideremos ahora algunas conclusiones acerca del empleo ovidiano de referencias a la *Odisea*. Podemos encontrar una interpretación “positiva” de la secuencia tradicionalmente denominada “*Eneida*” ovidiana, que, luego de un análisis más exhaustivo, debe entenderse como una “*Eneida-Odisea*.” Desde el principio al final de la representación (y con el episodio de los compañeros de Diomedes estamos casi en el final), se pone el acento en una apropiación de la historia de la *Eneida* que contempla en toda su magnitud posible un desarrollo de la historia de la *Odisea*.⁶⁷ En un punto del relato, el episodio de Aqueménides y Macareo, ambas historias confluyen de manera intertextualmente compleja. Como señala Hinds:

Ovid thematizes his intertextual dialogue with his epic predecessor (...) by putting an Odyssean stray of his own into conversation with the Odyssean stray through whom Virgil had thematized *his* intertextual dialogue with *his* epic predecessor. Amid such appropriations and reappropriations, it becomes hard to know at any given juncture whether *we* are responding to a Virgilian Ovid, a Homeric Virgil, or a Homeric Ovid ... or indeed (...) to an Ovidian Virgil, a Virgilian Homer, or an Ovidian Homer.⁶⁸

Las ideas de Hinds son una manera más compleja y sofisticada de decir que Ovidio ha aprovechado el interés virgiliano por episodios de la *Odisea* para ampliar la presencia de esta obra en su “*Eneida*” con los fines que hemos expuesto. Probablemente este episodio haya sido el punto de partida de la imbricación de ambas obras en el relato de Ovidio.

No obstante, además de este fin en cuanto a influencias literarias parece claro que un relato como el de la *Odisea* tendría un resultado efectivo en la “mitologización” de la *Eneida*. Esto se nota especialmente en la historia de Aqueménides y Macareo, en la que Ovidio amplifica una idea virgiliana, en algunas referencias a la obra de Homero y en las afinidades temáticas que pueden verse con la *Odisea* en el episodio de la Sibila y en el de Diomedes. Sin embargo, hay un

⁶⁵ *Deficiunt finemque rogant erroris* (14, 484).

⁶⁶ Al igual que Macareo, Alcmon es un personaje inventado por Ovidio.

⁶⁷ Sugestivamente, Ellsworth (1988: 340) señala que el final de la historia de Odiseo se encuentra aludido en la de Vertumno y Pomona, que aparece poco después del pasaje que nos ocupa. Tanto la reticencia de Pomona a sus pretendientes como el disfraz adoptado por Vertumno para visitarla y el triunfo final obtenido mediante un acto de revelación de su persona, remiten a la *Odisea*; pero constituye una especial insinuación a esa obra el hecho de que Vertumno evoque esa filiación al decir que *nec coniunx timidi aut audacis Vlix* (“ni la esposa del temeroso o audaz Ulises”-14, 671) habría sido solicitada por tantos pretendientes como Pomona.

⁶⁸ Hinds (1998: 112).

modo más sorprendente en que Ovidio construye la “mitologización”. En los triángulos amorosos intercalados hay, además de alusiones a la *Odisea*, según hemos dicho, posibles alusiones a la *Eneida*.⁶⁹ Los ejemplos más importantes son el episodio de Escila, Glauco y Circe y el de Pico, Canente y Circe. La historia de Escila, Glauco y Circe puede relacionarse con la *Eneida* en la medida en que hay, como en esa obra, un extranjero que pide ayuda a una mujer que es la gobernante de un lugar, a la que luego abandona por otros propósitos.⁷⁰ Como Dido, Circe es una mujer pasional que juega el papel de mujer despreciada. Por su parte, la historia de Pico, Canente y Circe puede relacionarse con la *Eneida*, en primer lugar, por el parentesco, en tanto Pico es el abuelo de Lavinia y Canente, la hermanastra de Turno y, en segundo lugar, por la relación que puede establecerse entre Circe y Eneas, en tanto pretendientes externos, y entre Pico y Turno y Canente y Lavinia en tanto prometidos locales.⁷¹ La palabra *externa*, que remite a pasajes de la *Eneida* en los que ese adjetivo se aplica a Eneas en su carácter de pretendiente (especialmente 7, 365 ss. y 7, 423-24), aparece en esta obra aplicada a Circe. Ante las insinuaciones de esta diosa, Pico, fiel a Canente, responde: *nec Venere externa socialia foedera laedam/ dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem* (14, 380-81).⁷² Como puede verse, el atractivo de las historias amorosas contadas, aun cuando podrían bastar por sí solas en lo que refiere a la “mitologización”, se consolida a través de las alusiones a esa *Eneida-Odisea*, recordando además que están presentes aun en los sectores en que más difícilmente podrían estarlo.⁷³

De acuerdo con lo dicho entonces, el énfasis en estas historias no puede interpretarse, según solía hacerse, como una muestra de desinterés por el motivo principal, ni como la búsqueda de escenas más cautivantes que opaquen, e incluso parodien, la secuencia principal.⁷⁴ La representación de esta larga secuencia parece implicar en la reescritura de la *Eneida* una reescritura de la *Odisea* que obedece doblemente a fines literarios, y que presenta a un Ovidio autoconsciente de sus posibilidades épicas y de su pretensión de ser una síntesis de la tradición épica anterior.⁷⁵ Asimismo, a través de la “mitologización” el poeta se apropia de la historia de

⁶⁹ Sobre las características de los triángulos amorosos, *vid.* Nagle (1988; esp. 86-89, 91-96).

⁷⁰ Más explicaciones en Ellsworth (1986: 30-31).

⁷¹ Ellsworth (1986: 31-32).

⁷² Casali (1995: 71). “Y no mancillaré con una Venus externa los pactos conyugales mientras los hados conserven para mí a Canente, la hija de Jano.”

⁷³ En historias como la de Polifemo el procedimiento en términos intertextuales puede ser más complejo, ya que la historia remite a la *Odisea* pero a la vez, y deliberadamente, a la lectura que hace Virgilio de Teócrito (*Eidyllia* 11) en la *Égloga* 2. Ovidio pretende dilatar el objetivo virgiliano: cita al Virgilio épico lector de Homero y al Virgilio bucólico lector de Teócrito en un contexto en el que pretende “leer” al Virgilio y al Homero épicos. Cf. Farrell (1992: 240-67).

⁷⁴ Segal (1969b: 270-73) y Otis (1970²: 288-292). Asimismo Solodow (1988: 136 ss.). Para un tratamiento más actual de la parodia ver el libro de Garth Tissol (1997: 177-91, esp. 183-84).

⁷⁵ En este punto, la comparación de Hinds (1998: 113) parece ser atendible. El crítico dice que en las *Metamorfosis* se presenta a Aqueménides como *iam non hirsutus amictu, iam suus et sinis conserto tegmine nullis* (14, 165-6),

Eneas, lo que constituye además una parcial apropiación de la historia universal que se está contando. Esta apropiación significa una subordinación de la historia –en la medida en que la saga de Eneas lo es para el imaginario augusteo– a los fines de la poesía, revelados específicamente en el final de la obra, que representa la exaltación del poeta.

b. “Lectura” de la “*Eneida-Odissea*”: *Aeneas Romanus*, estirpe y apoteosis

Al margen de la “mitologización”, cuyo fin es incluir estas historias en la trama precedente constituyendo una historia universal “mitologizada”, hay marcas textuales que sirven para mantener vigente el valor de la figura y la historia de Eneas en relación con la significación romana del héroe y, en especial, con la apoteosis, que da fin a la secuencia. Discutiremos, en primer lugar, las alusiones al *Aeneas Romanus*, construido en particular por la obra de Virgilio y al que Ovidio sigue en cuanto a significado general, más allá de ocasionales referencias a tradiciones previas no incluidas por Virgilio. Nuestro segundo fin será analizar la vigencia del motivo de la apoteosis en toda la secuencia y la continuación del motivo de la estirpe tebana, problematizado en la écfrasis de la cratera de Anio, que posee además, como veremos, un vínculo con el motivo de la apoteosis.

b. 1 Ovidio, Virgilio y el *Aeneas Romanus*

La historia de Eneas comienza con estos versos (13, 623-27):

Non tamen eversam Troiae cum moenibus esse
spem quoque fata sinunt; sacra et, sacra altera, patrem
fert umeris, venerabile onus, Cythereius heros.
(de tantis opibus praedam pius eligit illam
Ascaniumque suum).

(“Sin embargo, los hados no permiten que sea destruida la esperanza de Troya junto con sus murallas; y el héroe Cítereo lleva en sus hombros

como contraparte y respuesta a su aspecto mísero en la *Eneida*, que, a la vez, hace recordar el episodio de la huida de Ulises de la isla de Polifemo en la *Odissea*, momento en que, pese a no atestiguarlo en Homero, Aqueménides habría sido abandonado. Hinds concluye que el diálogo entre estas secuencias no es meramente mítico sino histórico-literario. Es el diálogo a través de un vasto tiempo real que sostienen los tres autores y procura crear la sensación de que Aqueménides fue abandonado en tiempos homéricos, rescatado en tiempos virgilianos y retomado (aseado y correctamente vestido) en tiempos de Ovidio.

los objetos sagrados y otros objetos sagrados, su padre, venerable carga
-de tantas riquezas el piadoso elige aquel botín
y a su Ascanio”)

Lo primero que se advierte en el pasaje son variaciones de referencias virgilianas. Los *fata* (624) remedan el *fatum* (*Aen.*, 1, 2 –*fato*) que gobierna las peripecias de Eneas desde el principio al final de la *Eneida*, también mencionado en plural en esa obra (cf. *fata viam invenient* –*Aen.*, 10, 113).⁷⁶ Eneas es presentado como *pius* de una manera especial, ya que el adjetivo supera en el pasaje la dimensión de epíteto del héroe para adquirir la de sinónimo (626).⁷⁷ El acto de *pietas* se manifiesta en los vv. 124-25: *sacra et, sacra altera, patrem/ fert umeris*. El paréntesis alude a una tradición distinta de la de Virgilio, según la cual los griegos propusieron a Eneas una partida honrosa de Troya con todo lo que quisiera y él eligió a su padre y, en segundo lugar, a los penates.⁷⁸ Es una variación de Ovidio, que, sin embargo, no excluye presuponer la versión de Virgilio.⁷⁹ Aunque se ha sospechado del valor del sustantivo *praeda*,⁸⁰ es más seguro aceptar que los versos retoman una imagen de los *Fastos* (*di veteris Troiae, dignissima praeda ferenti,/qua gravis Aeneas tutus ab hoste fuit* –*Fast.*, 3, 423-24)⁸¹ en la que esos objetos religiosos son pensados como un botín de victoria a la luz de la Roma de César y Augusto. Dado que el mismo Ovidio ha empleado esta palabra en un contexto afín, sería conveniente para el análisis considerarla en forma independiente de textos posiblemente relacionados. En el pasaje de *Metamorfosis*, la palabra no parece contener una alusión irónica o suspicaz, sino más bien una alusión a la esencia del poder futuro de Roma.

En el episodio de Anio, en Delos, continúa la representación del Eneas que Ovidio necesita para su vinculación con los pasajes augusteos y con el motivo de la apoteosis. Más allá de las historias contadas, *i.e.*, la de las hijas de Anio y el écfrasis de las hijas de Orión, el relato

⁷⁶ Bömer (1982: 366, *ad* ‘*fata sinunt*’): “Auch hier (...) gibt sich Ovid ganz ‘virgilisch’ (XII 76), sowohl in der Junktur (...) als auch, und vor allem, in dem Gedanken, dass die *fata* die Geschichte zu einen Ablauf der Dinge im römischen Sinne zur römischen Grösse führen müssen.”

⁷⁷ Döpp (1968: 123); Galinsky (1975: 220). Poco después el adjetivo *pius* aparece atribuyendo a Anquises (13, 640). Esta transferencia a Anquises de adjetivos que en la *Eneida* se aplican a Eneas se observa también en el uso de *magnanimus* (14, 114-15 –*umbram senilem/ magnanimi Anchisae*). Cf. Solodow (1988: 149). En nuestra opinión, se trata meramente de juegos verbales que, de todos modos, evocan la *Eneida*.

⁷⁸ Especialmente Varrón *apud Servius Danielis ad Aen.*, 2, 636. Más referencias en Casali (1995: 60, n. 2).

⁷⁹ Cf. Bömer (1982: 368, *ad* vv. 626-27).

⁸⁰ Cf. Solodow (1988: 144): “The word *praeda* (‘booty’) strangely suggests that Aeneas was a victor of the Trojan War. Though contradicted by the text and plainly wrong, the suggestion misleads for a moment and does so on a crucial matter, almost as if Ovid were indifferent to whether Aeneas was in fact victorious or vanquished.” Casali (1995: 60-61): “Chiamare *praeda* quello che Enea porta via da Troia significa mettersi dal punto di vista di un Greco conquistatore piuttosto che da quello di un Troiano conquistato. Il che è un po’ pericoloso, quando abbiamo voci che dicono che Enea tradì Priamo e (...) ‘divenne uno degli Achei’ (Menecrate, ap. Dion. Hal. 1, 48, 3).” Cf. también Tissol (1997: 182).

⁸¹ “Dioses de la vieja Troya, botín dignísimo del que os llevó, cargado con el cual Eneas estuvo a salvo del enemigo.”

menciona en líneas generales, referencialmente, la trama de la *Eneida*. En primer lugar, el encuentro de Anquises y Anio (*Aen.*, 3, 80-82- *Met.*, 13, 640-42), que en el caso de las *Metamorfosis* motiva una historia, la de las hijas del sacerdote y rey (13, 643 ss.). De modo similar, el banquete que tiene lugar en las *Metamorfosis*, aunque inexistente en la *Eneida*, no descarta la mención del oráculo de Apolo (13, 675-79):

Talibus atque aliis postquam convivia dictis
inplerunt, mensa somnum petiere remota.
cumque die surgunt adeuntque oracula Phoebi,
qui petere antiquam matrem cognataque iussit
litora.

(“Después de que llenaron el banquete con tales palabras y otras,
una vez apartada la mesa, buscaron el sueño.
Y se levantan con el día y acuden al oráculo de Febo,
que ordenó dirigirse a la antigua madre y a las costas emparentadas”)

Dicha mención en los versos 678-79 evoca el correspondiente pasaje de la *Eneida*: *antiquam exquirite matrem* –*Aen.*, 3, 96. Por su parte, la cratera de Anio, que da lugar a la écfrasis de las hijas de Orión, recuerda alusivamente la caída de Troya y, al igual que en la *Eneida*, pone el acento en las ideas de *pietas* (en este caso de dos jóvenes mujeres sacrificadas por Tebas) y de regeneración de una ciudad, todos aspectos que atañen a la representación de la *Eneida*.⁸²

En el resto del libro 13 hay alusiones a algunos otros episodios importantes del libro 3 de la *Eneida*. Eneas y los suyos viajan a Creta pero deben abandonar rápidamente esa isla (13, 705-07):

Inde recordati Teucros a sanguine Teucri
ducere principium, Creten tenuere; locique
ferre diu nequiere Iovem.

(“De allí, habiendo recordado que los teucros derivan su origen
de la sangre de Teucro, alcanzaron Creta; y no pudieron soportar
el Júpiter del lugar”)

“Júpiter” presenta en este contexto, dada su relación con fenómenos de la naturaleza, el nada mítico sentido de “clima”; sin embargo, a través de la mención de Júpiter y del suceso el lector recuerda el pasaje virgiliano de la peste de Creta, tomado por Eneas como un signo de que no era esa isla sino Italia la tierra prometida (*Aen.*, 3, 137-71). Por supuesto, el juego literario no sería

⁸² Galinsky (1975: 221).

posible sin el conocimiento del lector, que Ovidio presupone.⁸³ En los versos 720-24. se anuncia la llegada de Eneas a Butroto:

Epiros ab his regnataque vati
Buthrotos Phrygio simulataque Troia tenetur.
inde futurorum certi, quae cuncta fideli
Priamides Helenus monitu praedixerat, intrans
Sicaniam.

(“Es alcanzado por éstos el Epiro y Butroto, gobernada por el vate frigio y simulada Troya. Desde allí, conocedores de los hechos futuros, que en su totalidad con fiel oráculo les había predicho el Priámida Héleno, entran en Sicania”)

El pasaje ha sido reducido al mínimo para evitar la repetición, aunque encuentra un desarrollo más completo en el discurso de Pitágoras (15, 431-52), que, alejándose de Virgilio, Ovidio ha concluido con una referencia a Augusto.⁸⁴ Desde el punto de vista virgiliano, falta un tratamiento profundo de esta segunda Troya en relación con el destino de Eneas, quien, a diferencia de Héleno, debe fundar otra ciudad y no repetir la fundación de la ciudad caída;⁸⁵ pero en lo superficial, es decir en lo relativo al argumento, está lo necesario.

Luego del desenlace de las historias dedicadas al triángulo Glauco-Escila-Circe, el libro 14 introduce breves referencias al episodio de Dido (14, 78-81) y a los juegos en honor de Anquises seguidos del incendio de las naves (14, 82 ss.); resumidos por consiguiente los libros 4 y 5 de la *Eneida*, el relato se concentra en el 6. Aunque Ovidio incluirá la historia del amor de Febo por la Sibila, contada por la profetisa misma, y hará de ésta el clímax del pasaje, no faltan alusiones al Eneas virgiliano. Como ejemplo, la Sibila, a quien Eneas pide entrar en el Averno, se dirige a él en estos términos (14, 108-15):

'magna petis,' dixit, 'vir factis maxime, cuius
dextera per ferrum, pietas spectata per ignes.
pone tamen, Troiane, metum; potiere petitis,
Elysiasque domos et regna novissima mundi
me duce cognosces simulacraque cara parentis.
in via virtuti nulla est via.' dixit et auro
fulgentem ramum silva Iunonis Avernae
monstravit iussitque suo divellere trunco.

⁸³ Galinsky (1975: 223); Solodow (1988: 145; 247, n. 34).

⁸⁴ Galinsky (1975: 222); Döpp (1991: 343): “Damit hat Ovid auch für diesen so zentralen Gedanken Vergils in seinen *Metamorphosen* Raum geschaffen. Und das ist um so bemerkenswerter, als Ovid ja –im Unterschied zu Vergil- im Gang seiner Erzählung schliesslich zur Augustuszeit selber gelangt.”

⁸⁵ Solodow (1988: 145).

(“ ‘pides grandes cosas,’ dijo, ‘tú, el hombre más grande por sus hazañas, cuya diestra ha sido probada por el hierro, cuya piedad, por los fuegos. Depón, sin embargo, el miedo, troyano; alcanzarás lo pedido y, teniéndome a mí como guía, conocerás las moradas del Elisio, los últimos reinos del mundo y la querida imagen de tu padre. No hay ningún camino inaccesible al valor.’ Dijo y le mostró la rama que resplandecía por el oro en el bosque de la Juno del Averno y le ordenó arrancarla de su tronco”)

En su *variatio*, no hay profanación alguna:⁸⁶ Ovidio ha seguido la disposición corriente de las virtudes de Eneas: primero el valor guerrero y luego la *pietas*. De hecho, será Virgilio quien equiparará ambas virtudes poniendo el acento en la *pietas*, lo que motivará que ante Caronte, Eneas sea presentado por la Sibila como *pietate insignis et armis* (*Aen.*, 6, 403).⁸⁷ Otra diferencia con el relato de la *Eneida* se da en el nivel de la trama: no es la Sibila en esa obra sino las aves de Venus quienes le muestran la rama dorada. La Sibila sólo le da instrucciones acerca de lo que debe hacer con ella.

Antes de la historia de la Sibila, cuyo inicio Ovidio facilita al incluir la conversación entre ésta y Eneas en el tramo final, se resume lo que ocurrió en los *Inferi*, en particular los dos discursos de Anquises (14, 116-19):

paruit Aeneas et formidabilis Orco
vidit opes atavosque suos umbramque senilem
magnanimi Anchisae. didicit quoque iura locorum,
quaeque novis essent adeunda pericula bellis

(“obedeció Eneas y vio las riquezas del Orco que debe ser temido y sus antepasados y la anciana sombra del magnánimo Anquises. Aprendió también las leyes de los lugares y qué peligros debían ser afrontados en las nuevas guerras”)

Aunque hay lugar para juegos literarios como aludir a otro nombre del dios de los *Inferi* (*Dis*) con la palabra *opes*⁸⁸ o desplazar el adjetivo *magnanimus*, que la *Eneida* reserva para la figura de Eneas, a Anquises, el paso por el Hades es referencialmente exhaustivo, al menos para el lector conocedor de Virgilio.

En el episodio de Aquémenides y Macareo, si bien la única referencia argumental a la *Eneida* es la estancia en Cayeta, aparecen importantes menciones sobre la *pietas* de Eneas, un

⁸⁶ Cf. Bömer (1986: 48, *ad vv. 108-09*; 44-45, *ad v. 103*): “Ovid handelt also im Prinzip ähnlich wie Vergil, d.h. er schaltet frei mit den vorgegebenen Elementen, suo iure. Das ist eine Frage der Komposition, nicht der Quellenlage, es ist kaum anzunehmen, dass Ovid eine ausservergilische Tradition gegen Vergil ausspielt.”

⁸⁷ Galinsky (1975: 225).

⁸⁸ Bömer (1986: 51, *ad ‘opes’*); Solodow (1988: 149).

aspecto que incidirá en una secuencia que culmina con la apoteosis del héroe (14, 167-76).⁸⁹ Ante un Macareo sorprendido de que se encuentre vivo y en una nave bárbara, Aqueménides dice con énfasis:

iterum Polyphemon et illos
adspiciam fluidos humano sanguine rictus,
hac mihi si potior domus est Ithaceque carina,
si minus Aenean veneror genitore; nec umquam
esse satis potero, praestem licet omnia, gratus.
quod loquor et spiro caelumque et sidera solis
respicio, possimne ingratus et inmemor esse?
ille dedit, quod non anima haec Cyclopi in ora
venit et, ut iam nunc lumen vitale relinquam,
aut tumulo aut certe non illa condar in alvo.

(“que de nuevo vea a Polifemo
y aquella boca que manaba sangre humana
si para mí es preferible mi casa e Ítaca a esta barca,
si respeto a Eneas menos que a mi padre. Y nunca
podré ser suficientemente agradecido, aunque ofrezca todo.
Dado que hablo y respiro y veo el cielo y los astros del sol,
¿podría ser desagradecido y desmemoriado?
Él ha hecho posible el que esta alma no haya llegado a la boca del Cíclope,
y que, aunque abandone ahora la luz de la vida,
sea enterrado en una tumba o, al menos, no en aquel vientre”)

No exento de retoricismos, el agradecimiento incluye palabras de la esfera religiosa (*veneror* – 170).⁹⁰ Sin embargo, sería un error medir el énfasis general del discurso, y en especial algunos versos, con rígidos criterios de religión romana, según los cuales habría impiedad, tal vez, en honrar a alguien por encima del padre (*si minus Aenean veneror genitore* –170).⁹¹ Versos como éste son sólo la expresión de un sentimiento de gratitud frente al *pius Aeneas*, que, superando incluso a su modelo virgiliano, se ha acercado a rescatar a Aqueménides aun cuando esta empresa requería desviar su curso (14, 218-20).⁹² La referencia directa a la *pietas* de Eneas en

⁸⁹ Cf. Solodow (1988: 142): “This quality (*i.e. pietas*) finds no resonance anywhere else in Ovid’s story of Aeneas; the theme is confined to this one episode. Thus in its content the story of Achaemenides, like many of the other inserts, has no particular relevance to its setting.” Lundström (1980: 56-57), a propósito de la exigua referencia a Dido en las *Metamorfosis*, dice: “Ferner schreibt Ovid 14, 81 als Kommentar zum kurzen Bericht über den Selbstmord der Königin: *decepta... decipit omnes*. Hier ist Aeneas keineswegs *pius*, sondern täuscht die Königin.” Señala que en Ovidio el pasaje está desprovisto del conflicto moral de la *Eneida*, lo que además de una interpretación de la *Eneida* implicaría una alusión a la *gens Iulia*, que se decía descendiente de este héroe presentado como traidor. Nuestra opinión es que, al igual que en las *Heroidas* (7, esp. 69-70), el poeta ha elegido, en función de la *variatio*, el punto de vista de Dido

⁹⁰ Cf. Bömer (1986: 70-71, *ad vv. 170-76*).

⁹¹ Solodow (1988: 142): “One wonders what kind of piety this would have seemed to the Romans.”

⁹² En la *Eneida*, la nave troyana ya estaba cerca de la costa.

este contexto evoca además una referencia indirecta: el lamento de Anio de que su hijo, por cobardía, hubiera entregado a sus hermanas a Agamenón (13, 663-66):

victa metu pietas; consortia corpora poenae
dedit, et timido possis ignoscere fratri:
non hic Aeneas, non, qui defenderet Andron,
Hector erat, per quem decimum durastis in annum.

(“La piedad es vencida por el miedo. Entregó los cuerpos fraternos al castigo, y podrías perdonar a un hermano temeroso: no había aquí un Eneas, no había, para defender a Andros, un Héctor, por el cual resististeis hasta el décimo año)

Aunque la *virtus* de Eneas (y no su *pietas*) es mencionada directamente, la referencia a la falta de *pietas* del hermano no puede sino recordar que Eneas sí es *pius* y lo hubiera sido en ese caso particular, en la medida en que *virtus* y *pietas* aparecen como rasgos concomitantes en el imaginario romano del héroe luego de Virgilio. Para confirmar su aplicación a las *Metamorfosis* están además las palabras de la Sibila, que recuerdan ambos aspectos de Eneas: *cuius/ dextera per ferrum, pietas spectata per ignes* (14, 108-09).⁹³

Al contar su historia, Macareo hace una alusión, si no a la *pietas*, a las virtudes de Eneas, invocando su justicia en una advertencia que reformula un pasaje de la profecía de Héleno (14, 245-47):

Tuque, o iustissime Troum,
nate dea, (neque enim finito Marte vocandus
hostis es, Aenea), moneo, fuge litora Circes!

(“Y tú, o el más justo de los troyanos, nacido de diosa (pues, terminada la guerra, no debes ser llamado enemigo, Eneas), te lo advierto: ¡huye de las costas de Circe!”)

La invocación es formularia y además inserta un adjetivo que Virgilio no aplica a Eneas y que es utilizado como epíteto poético pocas veces en Ovidio.⁹⁴ No obstante, adquiere valor en la representación en la medida en que es una atribución que recibe Augusto, quien es designado hacia el final de la obra como *iustissimus auctor* (15, 833).

Sin embargo, a partir de este punto, el lector puede advertir un notorio cambio en el modo de aludir a la *Eneida* de Virgilio. Hasta el momento, el narrador había procedido referencialmente; no obstante esas referencias habían aparecido a lo largo de la secuencia e

⁹³ Cf. el análisis de Tissol (1997: 183-84).

⁹⁴ Cf. Bömer (1986: 91, *ad loc.*).

incluso permitían, en ocasiones, deslizar algún detalle. Entre el final del episodio de Aqueménides y Macareo y la historia de los compañeros de Diomedes, Ovidio resume un amplio sector argumental de la *Eneida*, que va del libro 7 al 11: Eneas y los troyanos llegan al Tíber, es conquistada –el zeugma expresa distancia y cierta ironía– la casa de Latino y también su hija (*Faunigenaeque domo potitur nataque Latini* –449)⁹⁵, aunque debe luchar con Turno, a quien Lavinia le había sido prometida. Eneas pide la ayuda de Evandro, y Turno en vano, a través de Vénulo, la de Diomedes (14, 447-58). El tono es apresurado y superficial. Desde el v. 445 al 449 hay sólo una línea, que conecta hechos de distinta importancia: las amarras cortadas, Circe y la llegada al Tíber.⁹⁶ Parece claro que estos potenciales relatos del libro 7 al 11 de la *Eneida* no han resultado atractivos para Ovidio, que pondrá el acento en otros más pintorescos como la metamorfosis de los compañeros de Diomedes, la de las naves de Eneas y la de la ciudad de Árdea en pájaro.

En particular, la historia de Diomedes está subordinada a la metamorfosis final y su valor dista de ser el virgiliano, como intentamos demostrar en el apartado de la “mitologización”. Ovidio presenta a Diomedes en los términos de una alianza frustrada. Su regreso de Troya ha sido desafortunado no por la culpa que esa guerra implicaba, como leemos en Virgilio, sino por la sola culpa personal de Áyax de Oileo; él mismo y los suyos han padecido indeciblemente el castigo de Venus, que finalmente, a causa de la actitud desafiante de Alción, transforma a sus hombres en aves. Su ejército, en consecuencia, se encuentra diezmado; su ayuda es imposible.⁹⁷ Poco después, referencialmente hablando, llega el final, en el que el acento parece estar puesto sobre la guerra no como un medio, sino como un fin (14, 569-74).⁹⁸

nec iam dotalia regna
nec sceptrum soceri nec te, Lavinia virgo,
sed vicisse petunt deponendique pudore
bella gerunt. tandemque Venus victricia nati
arma videt, Turnusque cadit; cadit Ardea, Turno
sospite dicta potens.

(“y no buscan ya un reino como dote,
ni el cetro de un suegro ni a ti, virgen Lavinia,
sino vencer⁹⁹ y hacen la guerra
por vergüenza de dejarla. Y finalmente Venus ve vencedoras
las armas de su hijo. Y Turno cae, cae Árdea, llamada poderosa
mientras Turno estaba vivo”)

⁹⁵ Döpp (1991: 339).

⁹⁶ Solodow (1988: 150).

⁹⁷ Döpp (1968:138).

⁹⁸ Galinsky (1975: 242); Solodow (1988: 153).

⁹⁹ Bömer (1986: 186, *ad* ‘vicisse’): “(Aoristischer) Infinitiv Perf. pro Praes.”

Sería necesario volver atrás para evaluar con más exactitud lo que ocurre con la trama de la *Eneida* desde que comienza el resumen de los libros 7-11. Cabe preguntar si la última palabra de la secuencia podría ser que la guerra, un motivo que Virgilio reviste de causas profundas, ha sido inmotivada o que sólo puede explicarse por causas psicológicas, en virtud de las cuales el medio se ha convertido en un fin.¹⁰⁰ El final podría resultar un tanto anticlimático teniendo en cuenta que, pese a que Ovidio ha mantenido, sobre todo en lo que respecta a la primera mitad, el relato de la *Eneida* en el plano referencial, la inclusión de referencias importantes como el *fatum*, la insistencia en el valor y la *pietas* de Eneas y revelaciones como el oráculo de Febo y los discursos de Anquises, deberían encontrar su cierre. Un apretado resumen de la segunda parte que además concluye en la idea de que la guerra es un fin en sí mismo ciertamente no parece ser ese cierre formalmente esperado.

Sin embargo, existe la posibilidad de postular que ese cierre formal existe. Eneas no aparecía designado por primera vez en la secuencia mediante su nombre, sino como *Cythereius heros* (13, 625). Formalmente, el epíteto no tiene el fin de desdibujar la importancia de la figura del héroe en la secuencia,¹⁰¹ sino que busca más bien poner énfasis en la relación de Eneas con Venus, lo que puede explicarse intratextualmente por la importancia de esta divinidad en su apoteosis y en la de sus descendientes.¹⁰² Sin embargo, en el plano referencial hay otro aspecto para destacar. La expresión *Cythereius heros* recuerda el diálogo de Júpiter y Venus al comienzo de la *Eneida*, en el que tras un discurso que no carece de alusiones personales al compromiso de la diosa con Eneas y con los consabidos hados victoriosos (*meus Aeneas* –*Aen.*, 1, 231; *nos, tua progenies caeli quibus annuis arcem* –*Aen.*, 1, 250; *prodimur* –*Aen.*, 1, 252; *Aen.*, 1, 263 ss.), hay una respuesta de Júpiter encabezada por las siguientes palabras (*Aen.*, 1, 257-58):

parce metu, Cytherea, manent immota tuorum
fata tibi.

(“Abstente del miedo, Citerea, permanecen inmovibles para ti los hados de los tuyos”)

En el plano referencial, llamar héroe Citereo a Eneas es establecer su filiación con esa primera aparición de Venus en la *Eneida*, que está ligada al *fatum*, una de cuyas principales realizaciones, según la profecía de Júpiter, será el triunfo sobre los rútilos y los latinos (*Aen.*, 1, 263 ss.). La consideración del inicio de la historia de Eneas conduce a una revisión del final. Si bien la

¹⁰⁰ Solodow (1988: 153).

¹⁰¹ Solodow (1988:247, n. 32).

¹⁰² von Albrecht (1981: 107).

reelaboración de Ovidio adquiere una nota ambigua en su reflexión sobre la guerra, tal reflexión, con todo, no es formalmente el cierre de la secuencia. Ésta, antes de pasar al motivo de la metamorfosis de la ciudad, termina con Venus contemplando la victoria de su hijo: *Venus victricia nati/ arma videt* (572-73).¹⁰³ La presencia de la divinidad, emparentada, como hemos visto, con importantes sentidos virgilianos, se define entonces como una evidencia formal decisiva. El hecho de que en el pasaje de la apoteosis Eneas vuelva a ser llamado *Cythereius heros* (14, 584), fortalece el vínculo, en una suerte de *Ringkomposition*. Esta referencia a Venus asegura el propósito representativo de mantener el valor virgiliano de la secuencia. Antes de la apoteosis, hay una alusión virgiliana que parece confirmar la tesis de este apartado: *bene fundatis opibus crescentis Iuli* –14, 583; cf. *surgentis Iuli* –*Aen.*, 6, 364, 10, 524. Sólo se produce la apoteosis, cuando el poder de Iulo, hijo de Eneas y epónimo de la *gens Iulia*, se encuentra consolidado. Puede decirse que, más allá de la complejidad de la representación, esta misma es la prueba de que Ovidio construye a través de Virgilio, en forma referencial y con propósitos formales, también un *Aeneas Romanus*.

La construcción del *Aeneas Romanus* obedece a un motivo intratextual. El final de la obra representa la apoteosis de Ovidio, de cuya sinceridad representativa es difícil dudar. No obstante, para que el motivo de la apoteosis tenga validez en el final debe tenerlo también a lo largo de toda la obra. Las referencias tradicionales, romanas y augusteas han asegurado, según vimos en el anterior capítulo, el valor de representación de la apoteosis de Hércules. En el caso de Eneas, la forma de asegurar la continuidad del motivo es la alusión, durante todo el pasaje, a Virgilio y al *Aeneas Romanus*.

b. 2 Estirpe y apoteosis

b. 2. 1. La apoteosis en la *Eneida*-*Odisea* ovidiana

Karl Galinsky ha reconocido la influencia del diálogo entre Júpiter y Venus de Virgilio en el pasaje de la apoteosis de Eneas, agregando que, a diferencia de Virgilio, Ovidio no estaba interesado por aspectos profundos sino por el atractivo visual y descriptivo de la apoteosis, que es, a fin de cuentas, un tipo de transformación.¹⁰⁴ Por consiguiente, señala que no hay una relación orgánica entre este relato y el resto de la secuencia, lo que, sin embargo, no debe considerarse sospechoso de un propósito destructivo:

¹⁰³ Hay aquí una alusión a Propertio en su canto a Roma (*Elegiae* 4, 1, 46-47): *vexit et ipsa sui Caesaris arma Venus,/ arma resurgentis portans victricia Troiae*. Subrayados nuestros. Cf. Granobs (1997: 102, n. 42).

¹⁰⁴ Galinsky (1975: 244). “Ovid clearly had the Vergilian scene in mind because he precedes Aeneas’ apotheosis with a description, which alludes to Vergil’s, of Venus plea to Jupiter (14, 585-95). Besides, the mechanics of the apotheosis, which is a special kind of transformation, attracted his visual and descriptive temperament.”

It would be unwarranted to read profound intentions into the lack of organic connection between the tale of Aeneas' apotheosis and the preceding stories. Far more often than not, it is Ovid's structural procedure not to develop one story organically out of the other. More significant, at first sight, may be Ovid's technique to intersperse his *Aeneid* with the amorous stories (...) of Glaucus, Scylla, the Cyclops, Galatea, and the immediately following tale of Vertumnus and Pomona. What is done to undercut the *Aeneid*?

This is more than doubtful. Such *variatio* is a fundamental characteristic of the *Metamorphoses*.¹⁰⁵

Esta idea aporta una nota de equilibrio en relación con una secuencia y un motivo cuya representación ha sido severamente cuestionada por gran parte de la tradición filológica. Sin embargo, una mirada atenta a la secuencia advierte la importancia del motivo, especificada en la repetición de sus ejemplos. En efecto, la *Eneida-Odisea* ovidiana presenta, además de la de Eneas, tres apoteosis: la de Acis, que es transformado en dios por su amada Galatea (13, 885-97),¹⁰⁶ la de Glauco, a quien Tetis y Océano convierten en divinidad marina (13, 916-65) y la transformación de las naves de Eneas en ninfas marinas, que es una adaptación del relato de la *Eneida* (14, 527-65). Se observa una tendencia formal a concentrar apoteosis cerca del comienzo (Acis y Glauco) y del final (naves de Eneas, Eneas) de la *Eneida-Odisea*.

Acis

La apoteosis de Acis, asesinado por Polifemo, ha sido vista como un triunfo del amor.¹⁰⁷ Galatea la obtiene como compensación de los dioses, impotentes ante el *fatum*.¹⁰⁸ La relación de Acis con sus ascendiente divino, el río Simeto, se expresa en la apoteosis con la construcción *vires avitae (ut vires adsumeret Acis avitas* –13, 886). En la imagen de que la sangre de Acis adopta primero el color de un río turbio y luego comienza a limpiarse (887-90) aparece una palabra, *purgare (purgaturque mora* –890), cuyo sentido excede el físico, leído a partir de otros contextos de apoteosis.¹⁰⁹ El pasaje termina con estos versos (13, 893-97):

miraque res, subito media tenus exstitit alvo
incinctus iuvenis flexis nova cornua cannis,
qui, nisi quod maior, quod toto caerulus ore,
Acis erat, sed sic quoque erat tamen Acis, in amnem
versus, et antiquum tenuerunt flumina nomen.

(“y, hecho admirable, de repente hasta el medio de su vientre

¹⁰⁵ Galinsky (1975: 245).

¹⁰⁶ Para referencias bibliográficas sobre este episodio, cf. Bömer (1982: 410).

¹⁰⁷ Segal (1969b: 31).

¹⁰⁸ Bömer (1982: 448 *ad. vv.* 885-86); Hopkinson (2000: 229, *ad v.* 885).

¹⁰⁹ Ernout-Meillet (1979, 4.ed.: 546, *ad 'purgo'*): “purifier, nettoyer (sens physique et moral).” Cf. Petersmann (1976: 14-15).

se elevó un joven ceñido con flexibles cañas en sus nuevos cuernos, que, salvo porque era más grande y cerúleo en todo su rostro, era Acis, pero, con todo, así también ara Acis, transformado en corriente, y mantuvo el río su nombre antiguo”)

Maior es un adjetivo convencional para referirse a la divinidad¹¹⁰ y ha aparecido ya en la apoteosis de Hércules (*maiorque videri/ coepit* –9, 269-70). Hay dos palabras más típicas de la imagen y la idea de la apoteosis: *iuvenis*, en la medida en que los dioses representan una humanidad en su esplendor,¹¹¹ y el verbo *exstitit*, que, además de su sentido físico, adquiere un matiz similar a su aparición en el libro 15 en el contexto de la paternidad de César (*quam quod pater exstitit huius* –15, 751), *i.e.*, con una alusión a las ideas de eminencia y divinidad.¹¹²

Glauco

La apoteosis de Glauco, como se da a entender, tiene carácter maravilloso (*res similis fictae -sed quid mihi fingere prodest?* –13, 935)¹¹³ Ocurre cuando el personaje, que era un pescador, se sienta sobre el césped de un lugar en cierta manera sagrado que hasta el momento nadie había tocado.¹¹⁴ En términos intratextuales es importante que esta apoteosis evoque explícitamente la primera apoteosis destacada de las *Metamorfosis*, la de Ino y Melicertes. En efecto, cuando se presenta ante Escila, cuyos amores requerirá, Glauco dice (13, 916-18):

'non ego prodigium nec sum fera belua, virgo,
sed deus' inquit 'aquae; nec maius in aequora Proteus
ius habet et Triton Athamantiadesque Palaemon.'

(“ ‘yo no soy un ser monstruoso ni una fiera bestia, doncella, sino un dios del agua’, dice; ni tiene mayor derecho sobre los mares Proteo, Tritón o el Atamantiade Palemón.”)

A través de esta simetría textual, la representación de las apoteosis se revela como un elemento formalmente significativo. La simetría ha sido interpretada como una correspondencia entre la parte histórica y la parte mítica de la obra.¹¹⁵

En el relato de la apoteosis hay una alusión al arrebató de la parte mortal (*mortalia* –950) y a la purificación a través del agua (13, 949-53):

¹¹⁰ Bömer (1982: 451, *ad loc.*); Hopkinson (2000: 230, *ad loc.*).

¹¹¹ Bömer (1982: 410, 450, *ad 'iuvenis'*).

¹¹² *ThLL* 5 e, 1931, *ad exsto*: “in comparatione humiliorum accedente notione excellentiae, praestantiae”. Cf. Bömer (1982: 450, *ad 'exstitit'*). Hopkinson (2000: 230, *ad v. 893*) considera que el verbo es con más probabilidades *exsisto*.

¹¹³ “El hecho es similar a una ficción (pero ¿de qué me sirve inventar?)”

¹¹⁴ Hopkinson (2000: 233-34, *ad vv. 924-31*).

¹¹⁵ Lieberg (1970: 130).

di maris exceptum socio dignantur honore,
utque mihi quaecumque feram mortalia demant,
Oceanumque Tethynque rogant. ego lustror ab illis
et purgante nefas noviens mihi carmine dicto
pectora fluminibus iubeor supponere centum

(“los dioses del mar consideran al recibido digno de un honor asociado
(al de ellos)”¹¹⁶)

y ruegan a Océano y a Tetis
que me quiten cualesquiera cosas mortales que yo lleve. Yo soy purificado por
ellos y, habiendo dicho nueve veces un sortilegio que me limpia de la
impureza,
se me ordena poner mi pecho bajo cien ríos”)

La idea de purificación, de características gigantescas aquí, ya que Glauco, además de pasar por Océano y Tetis, debe bañarse en cien ríos,¹¹⁷ está expresada por los verbos *lustrare* y *purgare* y por los sustantivos *nefas* y *carmen*. Tras la purificación el relato pone de manifiesto, por única vez en contextos de apoteosis, el instante del tránsito del estado mortal hacia el inmortal, con una fraseología que adquiere los rasgos de una iniciación (vv. 956-57).¹¹⁸ Más allá de las reminiscencias órfico-platónicas vinculadas con la separación de cuerpo y alma,¹¹⁹ la metamorfosis trae a la representación, en términos de “lectura” (y como ocurre en toda apoteosis en que se hace explícita la alusión a la parte mortal o inmortal), el relato de la creación del hombre. El acento no está puesto aquí en la parte inmortal, sino en la purificación de la parte mortal a fin de que se convierta en inmortal y divina, lo que en el relato de la creación se expresa a través de las imágenes de *divinum semen* y de *semina caeli*. Igual que la apoteosis de Ino y Melicertes, la apoteosis de Glauco remite entonces a la creación paradigmática en forma indirecta.

Sin embargo, luego de contar su propia apoteosis, Glauco vuelve al marco amoroso del episodio y dice a Escila, de quien se ha enamorado y a quien contó el episodio de su apoteosis para mostrarse como un pretendiente digno (13, 964-65):

quid tamen haec species, quid dis placuisse marinis,
quid iuvat esse deum, si tu non tangeris istis?

¹¹⁶ Hopkinson (2000: 235, *ad* ‘socio... honore’): “the privilege of being one of their number.”

¹¹⁷ Hopkinson (2000: 236, *ad* vv. 251-53).

¹¹⁸ *Hactenus acta tibi possum memoranda referre, / hactenus et memini; nec mens mea cetera sensit* (“hasta aquí puedo contarte los hechos que pueden ser recordados, hasta aquí también recuerdo y mi mente no advirtió lo demás”).

¹¹⁹ Bömer (1982: 466-68).

(“¿en qué, sin embargo, me ayuda este aspecto, en qué haber agradado a los dioses del mar, en qué ser un dios, si tú no te has conmovido con estas cosas (i.e., su aspecto; el hecho de ser un dios)?”)

Como ha observado Bömer, se trata de una exageración retórica,¹²⁰ que, a primera vista, podría implicar una banalización del motivo, incluido en un frívolo relato amoroso. Segal no duda en considerar esta apoteosis una apoteosis “un-Augustan”.¹²¹ Sin embargo, el relato de apoteosis es, en sí, serio, salvo que está integrado en una forma no habitual en relación a lo que el lector romano espera de una apoteosis. No se trata de que la apoteosis deba tener sentido romano o augusteo, porque hemos visto que la primera apoteosis destacada de la obra, la de Ino y Melicertes, pone el acento en el aspecto mítico sin alusión, directa al menos, a Roma, con lo cual el énfasis desde el inicio no está en lo romano. Ese sentido se esperaría en otras apoteosis, como la de Hércules, Eneas y Rómulo, pero no en este caso. Lo que se observa en la apoteosis de Glauco no es una trivialización, sino, más bien, la “mitologización” del motivo de la apoteosis, i.e., la adaptación de un motivo de la esfera religiosa a un contexto poético en el que su aparición resulta una novedad.¹²²

Junto con la de Acis, la apoteosis de Glauco tiene otro fin: “Beide Geschichten von Verwandlungen in Meergottheiten präfigurieren auch das Wunder, wie die Schiffe des Aeneas gerettet und in Meeresnymphen verwandelt werden (...), eine Apotheose, die von der des Aeneas selbst nur durch 13 Verse getrennt ist.”¹²³ La apoteosis de las naves, cuyo sentido está reforzado por la importancia del motivo en la secuencia, prepara la apoteosis romana que da fin a la historia de Eneas.

Apoteosis de Eneas

Como ha observado Petersmann,¹²⁴ el relato de la apoteosis de Eneas en Ovidio sigue dos tradiciones: 1. la que dice que, tras reinar tres años en el Lacio una vez derrotados los rútilos, Venus lo llevaría a las estrellas del cielo, tradición que encontramos en la *Eneida* (1, 265-66; 259-60); 2. la tradición según la cual Eneas desapareció repentinamente en medio de la lucha en

¹²⁰ Bömer (1982: 470, *ad vv.* 964-65).

¹²¹ Segal (1969b: 268).

¹²² Retomando una idea formal de Ludwig (1965: 67), Segal (1969b: 269-70) y Petersmann (1976: 75-76) opinan que el posterior viaje de Glauco de Grecia a Italia puede interpretarse como una parodia del viaje de Eneas. A la luz de nuestras tesis creemos que es más correcto interpretar la secuencia como una alusión “mitologizada” a ese viaje.

¹²³ Schmidt (1991: 134). “Ambas historias de transformaciones en divinidades marinas prefiguran también el prodigio de cómo las naves de Eneas son salvadas y transformadas en ninfas marinas, una apoteosis que está separada de la del propio Eneas sólo por trece versos.”

¹²⁴ Petersmann (1976: 64-65).

el río Numicio, a partir de la cual se creyó que fue arrebatado al cielo.¹²⁵ A la primera tradición corresponden la alusión a las fuerzas consolidadas de Iulo y a la madurez de Eneas para alcanzar el cielo (14, 583-84), así como la intervención de Venus en la apoteosis (14, 605 ss.). La colaboración, por orden de Venus, del río Numicio en la purificación de Eneas corresponde a la segunda tradición.

El relato de la apoteosis continúa su vínculo con la *Eneida* en la medida en que puede observarse una alusión al *fatum* cuando se dice que Eneas se encontraba maduro para el cielo (*tempestivus erat caelo* –14, 584).¹²⁶ Sin embargo, la causa principal de la apoteosis es su valor (*Aeneia virtus* –580), lo que, sin contradecir la alusión a la *Eneida*, remite intratextualmente al motivo de la *virtus* y del mérito registrado por primera vez en la apoteosis de Hércules con la expresión *immania acta* (cf. 9, 247). Estas imágenes, unidas a la imagen de la consolidación del poder de Iulo (*bene fundatis opibus crescentis Iuli* –583), que retoma y varía pasajes de la *Eneida*,¹²⁷ y a la intervención de Venus, cuyo protegido es denominado *Cythereius heros* (584), instalan el sentido romano de la apoteosis de Eneas, que había sido prefigurado argumentalmente mediante alusiones e imágenes a lo largo de su historia.

Se ha dicho que la actitud de Venus en la petición a Júpiter se asemeja a la de un político romano, que pide para Eneas la divinidad a cualquier precio, lo cual se opone a la manera en que Virgilio alude a la apoteosis (*Aen.*, 1, 259-60), en un contexto en que no se necesita de *ambitus* (14, 585-90):¹²⁸

ambieratque Venus superos colloque parentis
circumfusa sui 'numquam mihi' dixerat 'ullo
tempore dure pater, nunc sis mitissimus, opto,
Aeneaeque meo, qui te de sanguine nostro
fecit avum,quamvis parvum des, optime, numen
dummodo des aliquod

(“y Venus se había ganado el favor de los dioses y abrazada al cuello de su padre

¹²⁵ Servio, *Auct. Aen.*, 12, 794: *sane de Aenea fabula talis est: cum Turno occiso et accepta Lavinia, condita civitate in Numicum fluvium, ut alii volunt, sacrificans, ut alii, Mezentium, ut alii, Messapum fugiens, cecidisset, nec eius esset cadaver inventum, Ascanius, filius eius, victo Mezentio cum ceteris Troianis credens et iactitans inter numina receptum, sive patrem volens consecrare, templum ei constituit, quod indigetis appellari iussit.* Cf. Tibulo 2, 5, 43: *cum te veneranda Numici unda deum miserit Indigetem.*

¹²⁶ No creemos que deba interpretarse humorísticamente –y excluyendo otros significados– la palabra *tempestivus* como una alusión a la edad longeva de Eneas. Cf. Due (1974: 85) y Myers (2004-5: 102). La alusión romana y virgiliana al *fatum*, que Ovidio necesita, está presente en el contexto y es previa a esa interpretación.

¹²⁷ En primer lugar, el discurso de Venus y Júpiter en el libro 1; pero también 6, 364 y 10, 524: *spes surgentis Iuli*. Se ha interpretado el uso de *crescentis* en un lugar de *surgentis* como una atenuación de la metáfora de Virgilio. Sin embargo, dice Bömer (1986, 189, *ad loc.*): “In Wirklichkeit sind weder die Situationen noch die Höhenlage vergleichbar: Patetische Beschwörungen bei Vergil in der Unterwelt und Worte des Magus, der um sein Leben bittet, sachliche Begründung für die Apotheose des Aeneas bei Ovid.”

¹²⁸ Petersmann (1976: 66-67); Galinsky (1976: 9); Tissol (2002: 325). Cf. *ThLL*, 1846-51, *ad* ‘ambio’.

había dicho: ‘oh padre nunca duro para mí en ningún momento,
te ruego que seas ahora muy benévolo
y que a mi Eneas, que de mi sangre
te hizo abuelo, des, oh eminente, una divinidad, aunque/
ésta sea pequeña,
con tal de que le des alguna”)

La apreciación es acertada, pero habría que agregar que detrás de la Venus política parece encontrarse la Venus familiar, capaz de conseguir lo que desea frente a los suyos, en este caso su padre Júpiter. Ovidio tiene en mente el pasaje del libro 8 de la *Eneida*, en que Venus pide las armas de Eneas precisamente a uno de los suyos, su esposo Vulcano (*Aen.*, 8, 387-93):

dixerat et niveis hinc atque hinc diva lacertis
cunctantem amplexu molli fouet. ille repente
accepit solitam flammam, notusque medullas
intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit,
non secus atque olim tonitru cum rupta corusco
igne rima micans percurrit lumine nimbos;
sensit laeta dolis et formae conscia coniunx.

(“Había dicho esto y, echando sus brazos por aquí y por allí,
acaricia la diosa en blando abrazo al que vacila. Él, de repente,
recibió la acostumbrada llama y el conocido calor
penetró sus entrañas y corrió por sus conmovidos huesos,
no de otra manera que cuando, a veces, la ígnea hendidura
producida por el vibrante trueno recorre las nubes brillando con su luz.
Lo advirtió su esposa alegrándose de su engaño y consciente de su hermosura”)

Como vemos, también en la *Eneida* la diosa parece tener la costumbre de pedir. Ovidio evoca esa obra en un pasaje en el que autores como Virgilio y Horacio habrían mantenido un tono elevado. Sin embargo, no es necesario suponer que la alusión interrumpe el sentido romano de la secuencia si consideramos el resto del pasaje, en especial el final.

Lo que parece destacarse en los versos siguientes es la relación de la apoteosis de Eneas con la de Hércules,¹²⁹ si bien las simetrías aparecen desde el principio: ambos relatos comienzan con la construcción *iamque* (9, 239; 14, 581). La apoteosis de Hércules presenta una asamblea de dioses en la que Júpiter refiere y elogia las obras del héroe; en la apoteosis de Eneas, Venus se dirige a Júpiter y le reclama que le conceda a su hijo la divinidad en razón de sus padecimientos: *satis est inamabile regnum/ adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes* (14, 590-91) (“bastante es haber contemplado una vez el reino que no puede ser amado, haber marchado una

¹²⁹ Otis (1970²: 292); Lieberg (1970: 126).

vez por las corrientes estigias”).¹³⁰ No obstante, hay diferencias en este punto: las *labores* de Eneas están condensadas en un único *exemplum* y además presentadas de manera personal, en el modo en que una madre defendería a su hijo, lo que contrasta con el discurso de Júpiter en la apoteosis de Hércules (9, 243 ss.), cuyos *immania acta*, además, aparecen poco antes descritos en un catálogo. Sin embargo, esta circunstancia puede explicarse en los términos de las diferentes funciones que desempeñan los dioses: el elogio de Júpiter a Hércules, en la medida en que Júpiter es el padre de los dioses, tiene el carácter de sanción, mientras que, más allá de que Eneas esté emparentado con Júpiter (258-60), Venus está obligada a pedir. Ambas reuniones de dioses terminan con el *adsensere dei* (9, 259; 14, 592) y con la descripción de la actitud de Juno, cuya oposición es un motivo recurrente en apoteosis con alusión romana, según hemos visto en el capítulo anterior: *nec coniunx regia vultus/ immotos tenuit placatoque adnuit ore* (“y la regia esposa no mantuvo su rostro inmóvil y asintió con rostro aplacado” –592-93).¹³¹

La última correspondencia se da en la separación de las parte mortal e inmortal. En el caso de Hércules se habla de la permanencia de *parte sui meliore* (9, 269) después de una purificación por medio del fuego; en el caso de Eneas, el río (arroyo) Numicio¹³² es comandado por Venus para la purificación de Eneas (*abluere –601; lustratum... corpus –605*) en una apoteosis a través del agua: *quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat/ et respersit aquis; pars optima restitit illi* (“limpia y rocía con sus aguas todo cuanto había sido mortal; permanece para él su parte mejor” –14, 603-04). La naturaleza de Numicio, que, siendo un río, tiene cuernos, y el empleo del verbo *repurgare* (603), evocan la apoteosis de Acis en dios fluvial, en cuya purificación se emplea el verbo *purgare* (13, 890).

La referencia a la parte inmortal (*pars optima*, en este caso), además de vincularse con la apoteosis de Hércules remeda, en términos de “lectura”, el relato de la creación del hombre. A diferencia de la apoteosis de Glauco, hay aquí una alusión directa a las imágenes con las que se representaba la creación paradigmática del *sanctius animal*, cuyo acento estaba puesto en la procedencia de los dioses, en tanto el hombre había sido creado *divino semine* (1, 78) y retenía *semina caeli* (1, 81). Todas las apoteosis evocan o “continúan”, en términos de Wheeler,¹³³ este

¹³⁰ El pasaje es una lúdica corrección de *Eneida* 6, 133-34: *si tantus amor menti, si tanta cupido est/ bis Stygios innare lacus, bis nigra videre Tartara...* (subrayados nuestros). La Sibila de Virgilio ha olvidado que Eneas no volverá a los *Inferi* porque recibirá la apoteosis. Cf. Petersmann (1976: 68); Tissol (2002: 326): “Servius proposes that *simulacra* of apotheosized heroes (...) are to be found in the underworld. We do not know whether readers and critics in Ovid’s time were already vexed about the Sibyl’s evident lack of knowledge, but Ovid’s Venus, correcting *bis* with *semel*, sets the record straight.”

¹³¹ Como se ha señalado, el motivo puede aludir a *Aen.*, 1, 279 ss., en que Júpiter se refiere al cambio de actitud de Juno (*quin aspera Iuno... mecum fovebit Romanos*). Cf. Stitz (1962: 110), Döpp (1968: 122-23) y Granobs (1997: 103).

¹³² Cf. Bömer (1986: 192, *ad loc.*).

¹³³ Wheeler (2000). En términos de Schmidt (1991: 31), las apoteosis remiten a esa primera antropogonía, que para el autor está relacionada con los hombres que recibirán la apoteosis, así como las otras dos con los criminales (el

motivo, pero la imagen de la *pars* se revela como especialmente importante porque aparecerá también en la *sphragis* de Ovidio (15, 875).

Como se ha reconocido, la apoteosis termina con una nota digna, *i.e.*, la referencia al culto de Eneas *Indiges* en Lavinio (14, 605-08):¹³⁴

lustratum genetrix divino corpus odore
unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta
contigit os fecitque deum, quem turba Quirini
nuncupat Indigetem temploque arisque recepit.

(“su madre ungió su cuerpo purificado con una fragancia divina
y tocó su boca con ambrosía mezclada con dulce néctar
y lo convirtió en el dios al que el pueblo de Quirino
llama Indígete y ha recibido en un templo y sus altares”)

Esta alternancia entre humorismo y seriedad lleva a Galinsky a concluir que tal actitud literaria no puede imputarse a la profanación o a la ridiculización,¹³⁵ sino más bien a una presentación alternativa de la *Eneida*. En nuestros términos, lo importante es que el final de la apoteosis consolida el *Aeneas Romanus*, que una vez más se construye con una alusión a Virgilio, ya que la referencia al culto evoca el diálogo final entre Júpiter y Juno en la *Eneida* (12, 794-95):¹³⁶

indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris
deberi caelo fatisque ad sidera tolli.

(“tú misma sabes y confiesas saberlo que Eneas es debido al cielo
como un dios tutelar y es elevado por los hados hasta las estrellas”)

En términos de “lectura” es significativa también la alusión a Rómulo divinizado (607), dado que la apoteosis de este héroe se representará sólo unos versos más adelante. La alusión sirve para consolidar el valor del motivo de la apoteosis.¹³⁷

genus sanguineum) y los hombres corrientes (el *genus durum*).

¹³⁴ Galinsky (1976: 9). Cf. Bömer (1986: 194, *ad loc.*): “Tempel und Altäre für Aeneas sind in Rom nicht erhalten; es gibt keine Anzeichen dafür, dass es welche gegeben hat.” Para el culto de Eneas bajo los nombres de *Indiges*, *pater Indiges*, *deus Indiges*, *pater deus Indiges*, *Aeneas Indiges*, *Iuppiter Indiges* o *Sol Indiges*, cf. Petersmann (1976: 59-62) y bibliografía y referencias allí citadas. Para la identificación de Eneas con Júpiter Indígete, cf. Petersmann (1976: 62 ss.).

¹³⁵ Galinsky (1976: 10).

¹³⁶ Tissol (2002: 324).

¹³⁷ Algunos críticos (Petersmann, 1976: 70; Granobs, 1997: 59, n. 65) han señalado que en esta apoteosis y en la de Glauco (aunque podría agregarse también la de Acis) no hay ascenso al cielo, por lo que el sentido de la apoteosis se debilitaría. No hay ascenso al cielo porque el énfasis está puesto en la función que desempeñarán estas divinidades: Glauco y Acis serán divinidades acuáticas y Eneas se convertirá en una divinidad tutelar, vinculada a la tierra. En el caso de Eneas la omisión no implica necesariamente excluir la posibilidad de un ascenso, sugerida, más bien, por las referencias romanas (*turba Quirini* –607) y por el tratamiento de Venus. En todos los casos, sin embargo, hay un ascenso metafórico, en la medida en que la obtención de la divinidad implica cualitativamente un ascenso. Cf. apoteosis de Glauco: *di maris exceptum socio dignantur honore* (13, 949).

b. 2. 2. Estirpe y apoteosis

En el pasaje de Hércules la referencia a su nacimiento (*matres Cadmeides adsunt* –9, 304) tiene como objeto recordar su inserción en la estirpe tebana y su relación particular con Cadmo, fortalecida además por la aparición del motivo de la serpiente en los finales de ambos personajes y por otras alusiones a Tebas en el libro 9. Algunas referencias textuales demuestran, según hemos visto, la relación de Hércules con Troya y con Roma, dado que el héroe aparece en contextos del libro 11, 12 y 15.¹³⁸

En la *Eneida-Odissea* de Ovidio hay un pasaje en el que se problematiza la relación de Troya y Tebas, con una alusión adicional a Roma. Se trata de la écfrasis de la cratera de Anio,¹³⁹ en la que se representa el sacrificio de las hijas de Orión por la ciudad de Tebas, que sufría una peste (13, 685-99).¹⁴⁰

urbs erat, et septem posses ostendere portas:
(hae pro nomine erant, et quae foret illa docebant.)
ante urbem exequiae tumulique ignesque rogique
effusaeque comas et apertae pectora matres
significant luctum; nymphae quoque flere videntur
siccatosque queri fontes; sine frondibus arbor
nuda riget, rodunt arentia saxa capellae.
ecce facit mediis natas Orione Thebis,
hanc non femineum iugulo dare vulnus aperto,
illam demisso per fortia pectora telo
pro populo cecidisse suo pulchrisque per urbem
funeribus ferri celebrique in parte cremari.
tum de virginea geminos exire favilla,
ne genus intereat, iuvenes, quos fama Coronas
nominat, et cineri materno ducere pompam.

(“Había una ciudad y podrías contemplar las siete puertas.
-Éstas estaban en lugar del nombre e indicaban cuál era aquella-.
Delante de la ciudad los funerales y los túmulos y los fuegos y las piras
y las madres con las cabelleras en desorden y con sus pechos abiertos
expresan el luto; también se ve a las ninfas llorar
y lamentar que se hayan secado las fuentes. Sin fronda
se alza desnudo el árbol, roen las cabras piedras resecas.
He aquí que representa en medio de Tebas a las hijas de Orión,
a una haciéndose una no femenina herida en el cuello abierto,
a otra, una vez hundida la espada a través de su pecho valiente,
habiendo caído por su pueblo y siendo llevada por la ciudad en hermosos
funerales y siendo quemadas en una parte muy concurrida.
Entonces de la virginal ceniza salen, para que no perezca la estirpe,

¹³⁸ *Vid.* capítulo anterior.

¹³⁹ Imitando la *Égloga* 3 de Virgilio, en que aparece Alcimedón, un artista desconocido tal vez inventado por Virgilio, Ovidio atribuye la cratera a Alcón, en este caso un reconocido artista helenístico. Cf. Hopkinson (2000: 201, *ad vv.* 693-94).

¹⁴⁰ Para los problemas textuales del pasaje, cf. Hopkinson (2000: 203).

unos jóvenes gemelos a los que la fama llama Coronas
y que guían el cortejo de la ceniza de sus madres”)

La historia aparece en Antonino Liberal (*Metamorphoses* 25), que sigue y recopila las versiones de Nicandro, en sus *Heteroioumena*, y Corinna, en sus *Geroia* o *Weroia*. En el contexto de la historia de Eneas narrada por Ovidio, la historia tiene relación con la caída y regeneración de Troya, como ha advertido Galinsky.¹⁴¹

Sin embargo, pueden encontrarse otras relaciones. Desde el punto de vista de las estirpes representadas en la obra, es importante que la estirpe tebana, nombrada explícitamente a través de las palabras *populo* (695) y *genus* (698), sea evocada en este contexto. Pertenecen a esta estirpe los tres personajes cuyas apoteosis hemos analizado hasta el momento, *i.e.*, Ino, Melicertes y Hércules, y dos personajes cuyo final ha sido representado en los términos de una elevación: Cadmo y Harmonía. El hecho de que se nombre la ciudad en una secuencia que, formalmente, representa la saga troyana de una *Eneida-Odissea* y que termina con la apoteosis del personaje troyano fundacional de la historia romana, Eneas, se revela como un elemento altamente significativo. Lo que se observa en el plano de la “lectura” es la elevación de los miembros eminentes de dos ciudades, Tebas y Troya, que culminará en la elevación de miembros eminentes de la ciudad de Roma y en la de la Roma misma, en el discurso de Pitágoras. La representación del motivo de la apoteosis está subordinada al comienzo y al valor que el motivo adquiere en el final; pero, de igual modo, está relacionado con la idea de estirpe.

Pero veamos aun otros posibles vínculos de esta historia. Sophia Papaioannou ha estudiado la relación entre el episodio de las hijas de Orión y el episodio de Esculapio, en la medida en que tanto las primeras como el último desempeñan la función de salvadores (15, 624-744): “A closer collation of the two units shows that the circumstances causing the migration of Aesculapius westwards parallel those that dictated the self-sacrifice of Orion’s daughters. Both Rome and Thebes suffer the blow of a devastating pestilence marked by death and disease.”¹⁴² Ha llamado la atención sobre el hecho de que Ovidio haya inventado la transformación de las jóvenes en dos gemelos llamados *Coronae*, a partir del relato de Nicandro y Corinna recogido en las *Metamorfosis* de Antonino Liberal, que termina con un catasterismo de las jóvenes, a las que se llama luego Κορωνίδας παρθένους (25, 5). El relato de Esculapio es, en rigor, una prefiguración de la apoteosis de César, que al igual que las vírgenes en Antonino Liberal, será también un catasterismo (κομήτας -*Met.*, 25, 4/ *flammiiferumque trahens spatioso limite crinem*

¹⁴¹ Galinsky (1975: 221).

¹⁴² Papaioannou (2005: 33). Correspondencias referenciales y verbales en pp. 33-34.

stella micat –15, 849-50).¹⁴³ Por lo demás, Esculapio mismo, que también se convertirá en dios, es rescatado por Febo de las llamas para impedir que se disuelva en las cenizas de su madre, llamada según la forma griega del acusativo *Coronida* (2, 599), lo que evoca el final de la écfrasis de las *Metamorfosis* y el pasaje de Antonino Liberal. Estas circunstancias permiten concluir que los jóvenes gemelos del episodio de Orión están vinculados con la imagen de la apoteosis:¹⁴⁴

Thus the rise of the youths on the cup of Anius resembles an apotheosis, and looks forward to a series of celebrated deifications that crowd Book 15, in particular to those featuring in the section that refers to the most recent Roman past. These include the ascension of Julius' Caesar soul to heaven (15. 848-51), and Ovid's 'prophesying' a similar fate for Augustus, and for himself.¹⁴⁵

En suma, el pasaje en donde se problematiza la idea de estirpe en una secuencia como la *Eneida-Odissea* que representa varias apoteosis y termina en la apoteosis de Eneas, contiene también él mismo una alusión a la imagen de la apoteosis

Conclusiones

En términos de “mitologización” la construcción de Ovidio en su *Eneida-Odissea* se inscribe en el punto d. de la introducción a la segunda parte, *i.e.*, estructurar pasajes romanos a partir de la utilización creativa de textos conocidos de la tradición literaria griega e incluso romana que han devenido ejemplares, o bien incluir en pasajes con valor romano historias provenientes de la literatura griega. A través de la “mitologización” el poeta se apropia del relato poniendo el acento en sí mismo con una actitud de autoconciencia poética. Este punto es importante para el final de la obra, en que el poeta mismo se vuelve objeto de representación y se revela como meta de la obra.

En términos de “lectura”, es necesario considerar las referencias a Virgilio y al Eneas romano a lo largo de la *Eneida-Odissea* y con un particular énfasis en el principio y el final. Estas referencias son importantes para la continuidad y el valor del motivo de la apoteosis en la obra, que se ve especialmente consolidado en la secuencia por varias apoteosis que prefiguran la de Eneas. De ahí que interpretaciones que ven la secuencia como una *Anti-Eneida* o como una crítica a la *Eneida* deben ser revisadas en función del motivo de la apoteosis.

¹⁴³ Papaioannou (2005: 35-36).

¹⁴⁴ Papaioannou (2005: 39-40).

¹⁴⁵ Papaioannou (2005: 40).

La apoteosis remite al principio y al final de la obra. Como en secuencias anteriores, en particular el ciclo tebano y el episodio de Hércules, la *Eneida-Odisea* recapitulará, si bien en forma especial, la continuidad del motivo de la estirpe a través de la referencia a Tebas en la crátera de Anio. Esta referencia a la estirpe servirá, concomitantemente, para problematizar también el motivo de la apoteosis en relación con los pasajes finales de la obra.

4. “MITOLOGIZACIÓN” Y “LECTURA” EN EL PASAJE DE RÓMULO Y HERSILIA (*)

Recientes estudios de Wheeler, Hardie y Granobs sobre las *Metamorfosis* y el papel de la historia han renovado la interpretación de la obra. Basándose en el hecho de que Ovidio ha empleado “fraseología” perteneciente a la tradición historiográfica, en la visible combinación de diacronía y sincronía presente en la obra, que es un elemento típico de las historias universales previas, y en la existencia de marcos temporales tales como genealogías, sucesión de reyes y secuencias míticas reconocibles y relativamente aptas para ser ubicadas en el tiempo, Wheeler ha sostenido que en las *Metamorfosis* hay un “orden cronológico subyacente”.¹ Asimismo afirmó que el movimiento del mito a la historia representa el paso de una *theologia fabulosa* a una *theologia civilis*, lo que nos invita a considerar la obra, en la que es posible reconocer la impronta de las *Antiquitates*, en términos varronianos.² Por su parte, Philip Hardie ha señalado las correspondencias entre las *Metamorfosis* y la *Historia* de Tito Livio³ y Roland Granobs ha dedicado un libro a la representación de la historia en la obra, con particular énfasis en los pasajes a partir de Rómulo y en el motivo de la apoteosis.⁴ El capítulo de Garth Tissol en el *Brill’s Companion to Ovid* es, según creemos, una sugestiva respuesta a estas consideraciones. Tissol opina que la secuencia histórica de la obra ha sido asimilada desde el comienzo, el polémico pasaje de la *Fama* –12, 39-55, a la trama fabulosa que la precede, en una suerte de “mitologización” de la historia integrada a la vez a una más general “ovidianización” del material narrativo.⁵ Esta “ovidianización”, según el crítico, actúa como una fractura de la perspectiva histórica y del compromiso con la ideología augustea, a la vez que hace ingresar a la historia en el terreno de la ambigüedad, la contradicción y la inestabilidad del mito. Sobre el pasaje de Rómulo, del que destaca la total falta de referencia a hechos virtuosos que motiven la apoteosis, el crítico dice:

Historians who record their exploits give them standing as historical figures; deprived of exploits, they re-enter myth. By remythologizing history Ovid incorporates it into the world of the *Metamorphoses*, in which divinities are active and humans largely are acted upon. He also opposes euhemeristic modes of interpreting the shift from mortal to divinity, in accordance with which a human’s actions approach and approximate the

¹(*) El presente capítulo es una versión corregida y amplificada con nuevas perspectivas y bibliografía de un trabajo publicado en *Journal of Roman Studies* (2002: 172) a la homologación entre historia y cronografía que hace Feeney (1999: 13-30).

² Wheeler (2000: 139-140; 2002: 175-6). Von Albrecht (1988: 2) había señalado ya esta correspondencia.

³ Hardie (2002).

⁴ Granobs (1997).

⁵ Tissol (2002: esp. 314, 334-5).

divine, resulting in the hero's veneration as divine by other humans, and his reception among the divinities as one of them.⁶

Partiendo de estas ideas y de este debate, nuestro análisis de los pasajes dedicados a Rómulo y a Hersilia servirán para indagar los alcances de otro sentido de la “mitologización”, que es el que proponemos en este capítulo. Analizaremos primero cómo se opera y cuál es el propósito de la “mitologización” en esos pasajes en relación con la versión de los *Fastos*, para el caso de Rómulo, y en los términos de invención de una historia amorosa, para el caso de Hersilia. En segundo lugar, veremos en qué medida la “mitologización” en la obra no restringe la impronta histórica, sino que más bien la incluye, a través de una “lectura” de la construcción de la historia con énfasis en la representación de la apoteosis y, en especial, de la construcción de la apoteosis de Hersilia sobre la base de la de Rómulo. Finalmente, veremos la continuidad del valor intratextual del motivo de la apoteosis. En la discusión sobre ese motivo consideraremos especialmente las contribuciones de Petersmann y Granobs.⁷

a. “Mitologización” de la historia

a. 1. Rómulo

En comparación con los *Fastos* el espacio dedicado a Rómulo en las *Metamorfosis* es pequeño y está casi totalmente concentrado en su apoteosis. Sin duda, deben considerarse las diferencias genéricas. Los *Fastos* son la representación de un calendario romano⁸ en el que no falta ocasión para tratar a un personaje central de una mitología que, como la romana, no era tan amplia. Es así como aparecen los sucesos relativos a su nacimiento y exposición (2, 381 ss, 3, 11 ss), la fundación de Roma (4, 807 ss), el rapto de las sabinas (3, 167 ss), el episodio de Tarpeya y la fuente de Jano (1, 260-76) y, además de algunas otras menciones o evocaciones menores, su apoteosis (2, 475 ss.). En las *Metamorfosis*, en cambio, hay un pasaje inicial que, enlazado con la sucesión de reyes latinos previa al relato de Vertumno y Pomona, culmina en la guerra entre romanos y sabinos. Tras la pacificación y la muerte de Tacio, se narra la apoteosis de Rómulo. Esto ha provocado sospechas en la crítica, ya que la representación de los sucesos relacionados con Rómulo, aun no estando insertos en una trama completamente romana como la de los *Fastos*, debería ser importante para la parte histórica de la obra.

⁶ Tissol (2002: 328-29).

⁷ Petersmann (1976: 76-115). Granobs (1997: 54-70).

⁸ Es importante esta distinción de Barchiesi (1994: 102), que nos invita a considerar la *continuidad* del poema y sus ulteriores efectos en la interpretación.

Bömer ha explicado los sucesos ausentes en la historia de Rómulo, en particular la fundación de Roma, limitada a una alusión sumaria (*festisque Palilibus urbis/ moenia conduntur*),⁹ sugiriendo que Ovidio no quiso repetir lo que ya había narrado en los *Fastos*.¹⁰ Otra explicación ha sido señalar que este pasaje y otros no eran adecuados para el procedimiento de la metamorfosis.¹¹ Sin embargo, Wheeler ha objetado estas explicaciones con válidos argumentos. En efecto, Ovidio incluyó en las *Metamorfosis* dos episodios (el de la fuente de Jano –14, 778-804- y la apoteosis de Rómulo –14, 805-28) que habían sido representados en los *Fastos* (1, 260-76; 2, 475-512) y, asimismo, introdujo la metamorfosis de Roma en el discurso de Pitágoras (*haec igitur formam crescendo mutat et olim/ immensi caput orbis erit* –15, 434-35), por lo que los criterios mencionados no parecerían ser los decisivos.¹² Su hipótesis de que Ovidio se concentra en el final de la guerra civil aludiendo, en una dinámica de repetición, al final de la guerra entre troyanos e itálicos (14, 450-580), es más convincente. La causa, sin embargo, es continuar con la dinámica de clausura que la narración había adquirido a partir del episodio de Vertumno y Pomona, que puede leerse como un cierre de la historia de amor frustrada de Apolo y Dafne en el libro 1:

In light of closural dynamics already set in motion by Pomona and Vertumnus, it makes narratological sense that Ovid passes over the beginning and middle of Romulus's career and concentrates on this role of conclusion of the civil war with the Sabines (14. 775-804), which is repetition of the war fought between the Trojans and Italians (14. 450-588).¹³

En todo caso, queda por ver cuál es el resultado de esa actitud en términos literarios. Nuestra idea es que hay en el relato algunos elementos que le permiten a Ovidio vincular esta secuencia con las historias anteriores, de carácter mítico en el sentido griego. Veamos de qué manera influye esta tendencia, llamada “mitologización”, en la trama histórica del episodio de Rómulo.

⁹ *Met.* 14, 774-5: “y en las fiestas de Pales se fundan las murallas de Roma.”

¹⁰ Bömer (1986: 231, *ad v.* 775.): “Auch hier (...) steht in den *Met.* die Kurzfassung; in den *Fasten* wird die Stadtgründung ausführlich beschrieben.”

¹¹ Granobs (1997: 108-09). “Zwei historisch bedeutsame Ereignisse (*i.e.* las fiestas de Pales y la fundación de Roma) werden somit in kaum zu überbietender Kürze mitgeteilt, beide Male wird Romulus als Handlungsträger nicht namentlich genannt. Der Grund dafür ist der Vorrang der Verwandlungsthematik: Die historischen Ereignisse bieten keine Verwandlung, sie dienen als Übergang und werden deshalb schnell abgehandelt. Romulus selbst erfährt erst später mit seiner Apotheose eine Verwandlung (vv. 805 ff.), und hier wird die Darstellung ausführlich.” Asimismo Bömer (1986: 230), que extiende este criterio a la ausencia de otros episodios significativos: “Die *Fasten* berichten dort ausserdem von dem Mauersprung des Remus und später, IV 807 ff., von der *Urbis origo*, anlässlich der *Parilia*, und IV 837 ff. Von dem Tod des Remus, zugegeben, alles keine *Metamorphosen*-Themen.”

¹² Wheeler (2000: 112). En el próximo capítulo veremos que la metamorfosis de Roma puede ser considerada en los términos de una apoteosis.

¹³ Wheeler (2000: 113).

Ovidio ha tomado aparentemente el quinto libro de las *Antiquitates rerum divinarum* de Varrón como fuente del episodio, según testimonia Macrobio en las *Saturnales* (1, 9, 17-18), si bien ha introducido significativos cambios.¹⁴ El episodio aparece también representado en los *Fastos* de manera menos desarrollada. Allí es Jano el protagonista, al que el poeta interroga con el fin de conocer un *aition*: por qué el dios tiene preferencia por un templo en especial. En los versos de las *Metamorfosis* en que se narra la entrada de los sabinos en la ciudadela, Juno y Venus aparecen como protagonistas y actúan con la enemistad que las caracteriza en la *Eneida* y la *Iliada* (14, 780-85):

... portasque petunt, quas obice firmo
 clauserat Iliades. unam tamen ipse reclusit
 nec strepitum verso Saturnia cardine fecit;
 sola Venus portae cecidisse repagula sensit
 et clausura fuit, nisi quod rescindere numquam
 dis licet acta deum.

(‘y se dirigen a las puertas que el ilfada
 había cerrado con firme cerrojo: pero la propia Saturnia abrió una
 y, al girar los goznes, no hizo ruido.
 Sólo Venus advirtió que habían caído las barras de la puerta,
 y la habría cerrado, si no fuera porque nunca es lícito para los dioses
 anular las acciones de los dioses’)

El pasaje evoca la actitud de Juno en la *Eneida*, que, luego de la reacción de los latinos ante el ciervo herido por Ascanio y de su reclamo a su rey, abre las puertas del templo de Jano (7, 620-22):

tum regina deum caelo delapsa morantis
 impulit ipsa manu portas, et cardine verso
 Belli ferratos rumpit Saturnia postis.

(“entonces la reina de los dioses, habiéndose deslizado desde el cielo,
 empujó ella misma con su mano las puertas que se demoraban (en abrirse),
 y, habiendo girado los goznes, rompe la Saturnia las jambas de hierro de la
 Guerra.”)

Además de la afinidad de los hechos, las expresiones *Saturnia* y *verso... cardine* (*cardine verso* en la *Eneida*) son una prueba de la influencia del pasaje de Virgilio sobre Ovidio. Siguiendo a Heinze, Granobs sostiene que Ovidio, a través de la alusión a la enemistad de Venus y Juno y mediante este pasaje en especial, hace explícita su pretensión épica:

¹⁴ Haupt-Ehwald (1916: 345, *ad v.* 778). Granobs (1997: 48). Para referencias, cf. n. 17.

Während Venus die trojanisch-römische Seite unterstützt, ist Juno in der epischen Tradition die Feindin der Trojaner und ihrer Nachkommen. Ovid überträgt diese Konstellation auf die römische Lokalsage und verleiht seiner Darstellung der Sabiner-Krieges somit epische Züge.¹⁵

Para Petersmann, la aparición de Venus y Juno en este contexto presenta, en cambio, una significación intratextual: unir la figura y los episodios de Rómulo con Eneas y, junto con éste, con César y Augusto, en cuyas apoteosis Venus y Juno tienen un papel destacado.¹⁶

Ambos aspectos se aplican a este pasaje, pero un análisis más detenido permite llegar a otro tipo de conclusiones. Podría decirse que, con las perspectivas mencionadas, sólo exploramos particularidades formales de la obra sin entrar en un análisis más profundo. En efecto, el hecho de que Ovidio dé a su relato un tono épico a través de estas referencias no opera más allá del ámbito alusivo. El lector reconoce en esta actitud un juego literario, aunque sabe, por supuesto, que la obra de Ovidio es muy diferente, en cuanto a pretensión épica, de la de sus predecesores. La referencia a la épica en este pasaje tiene otro fin, en conformidad con usos anteriores: contar una historia completamente romana, lo que a esta altura de la obra es algo esperable, del mismo modo como –y con la misma vivacidad con la que– se han contado relatos en la parte griega de la obra. A diferencia de la historia de Eneas e igual que en el caso del episodio de Hércules, Ovidio puede lograr este cometido mediante la alusión a la *Eneida*. Sin embargo, no sólo alude a esa obra, en la medida en que la oposición de Juno y Venus remite a la guerra de Troya y a los poemas homéricos. No es casual que Rómulo aparezca denominado como *Iliades* (781). Además de a Ilia, designación con la que se conoce a la madre de Rómulo a partir de Enio –en cuya obra era la madre de Eneas-¹⁷ el epíteto remite a Troya, Ilión, y a la obra que ha inmortalizado esa ciudad: la *Ilíada*.

Los versos 781-82 son un ejemplo del giro que puede adquirir en Ovidio la evocación de Virgilio. Juno abre las puertas de la ciudadela para facilitar la entrada de los sabinos, lo que recuerda los versos del libro 7 de la *Eneida* en que el cónsul latino también abre las puertas y da el grito de guerra (7, 611 ss.). En las *Metamorfosis* Juno actúa silenciosamente (*nec strepitum... fecit* –782), mientras que en la *Eneida* las puertas son designadas como *stridentia limina* (613). Granobs concluye:

¹⁵ Granobs (1997: 104). Heinze (1919: 37). “Mientras que Venus favorece al bando troyano-romano, Juno es en la tradición épica la enemiga de los troyanos y de sus descendientes. Ovidio traslada esta constelación (de sentido) a la saga local romana y otorga por tanto matices épicos a su representación de la guerra sabina.”

¹⁶ Petersmann (1976: 103).

¹⁷ Petersmann (1976: 104).

Die Symbolik und das Pathos der Vergilischen Szene fehlen bei Ovid ganz, die Bedeutung hat sich bei ihm auf eine konkret-anschauliche Ebene verlagert. Beginnt bei Vergil mit dieser Szene ein Krieg, der die gesamte zweite ‘Aeneis’-Hälfte beherrscht, so ist sie bei Ovid nicht mehr als ein Vorspiel zur späteren Verwandlungsdarstellung.¹⁸

Sin embargo, éste no es el punto. La diosa actúa furtivamente, como si intentara ocultar ante alguien (*i.e.* Venus) esa acción. Esa divinidad lo advierte y en principio se ajusta a las normas divinas: las acciones de los dioses deben respetarse.¹⁹ Pero luego pide ayuda a unas náyades ausonias, que provocan una inundación para entorpecer la entrada de los sabinos. Si bien Ovidio reformula a Varrón, estos ingredientes son de su propia invención.²⁰ ¿Cuál es el sentido de presentar a estas divinidades como si se divirtieran engañándose mutuamente en un relato que no aparece en otros autores que han tratado la historia de Rómulo, como Livio o Dionisio de Halicarnaso? Contar la historia de Rómulo, cuya significación romana era indudable, de manera de resaltar otros aspectos, más adecuados al desarrollo de su trama.

Poco antes del fragmento correspondiente a la apoteosis, se pone de relieve la impiedad que supone una guerra entre pueblos con lazos de parentesco (*generique cruorem/ sanguine cum soceri permiscuit impius ensis* —14, 801-2 —“y la impía espada mezcló la sangre del yerno con la sangre de su suegro”).²¹ El poeta se refiere aquí a la alianza de romanos y sabinos sin poner el acento, como en otras ocasiones, en el rapto. En *Fastos* 2, 139, comparando a Rómulo con Augusto para hacer el elogio del último, había escrito *tu rapis, hic castas duce se iubet esse maritas* (“tú raptas; éste ordena, siendo jefe, que las casadas sean castas”)²² y en el *Arte de amar* (1, 101 ss) había dado una versión poco acorde con el sentido patriótico romano, si bien no necesariamente irreverente y escandalosa;²³ aquí elude el tema, continuando la imagen que aparece en su versión del rapto de *Fastos* 3, 227-8, en el momento de la pacificación (*scutoque nepotem/ fert avus: hic scuti dulcior usus erat* —“y sobre el escudo el abuelo lleva a su nieto:

¹⁸ Granobs (1997: 106): “El carácter simbólico y el *pathos* de la escena virgiliana faltan por completo en Ovidio, la significación se ha transferido en él a un nivel concreto-expresivo. En Virgilio comienza con esta escena una guerra que domina la segunda mitad de la *Eneida* en su conjunto; en Ovidio no es más que un prelude para la posterior representación de metamorfosis.”

¹⁹ Bömer (1986: 234, *ad loc.*) y Haupt-Ehwald (1916: 345, *ad loc.*) recuerdan que esta ley es un tópico poético, que remite a Calímaco, *Hymn.* 5, 100 ss. y, más exactamente, a Eurípides, *Hippolytos* 1328 ss.

²⁰ Petersmann (1976: 101).

²¹ Wheeler (2000: 113) afirma que esta imagen evoca la descripción de la edad de hierro, en la cual el suegro no puede estar seguro de su yerno (*non hospes ab hospite tutus,/ non socer a genero* —1, 144-5). Asimismo Granobs (1997: 95, n. 10). Petersmann (1976: 105) y Granobs (1997: 95, n. 10) señalan que hay aquí una alusión a la guerra civil entre César y Pompeyo. La construcción había sido usada por Catulo (29, 24) y, más tarde, por Virgilio (*Aen.* 6, 830-31) para aludir a ambos líderes romanos.

²² Es conveniente considerar asimismo el discurso directo de Rómulo en el libro 2 (431-3): ‘*quid mihi clamabat prodest rapuisse Sabinas/ Romulus (hoc illo sceptrum tenente fuit), ‘si mea non vires, sed bellum iniuria fecit?*’ (“¿de qué me sirve”, exclamaba Rómulo —esto fue mientras aquél sostenía el cetro-, ‘haber raptado a las Sabinas si mi ofensa no me dio fuerzas sino una guerra?’”).

²³ Tissol (2002: 334).

éste era un uso más dulce del escudo”).²⁴ Ovidio, tal vez por la influencia de su formación elegíaca, se siente más atraído por adherir al final de esta historia, la pacificación, y destaca como positivo, a despecho del rapto, el hecho de que sabinos y romanos estén ligados por dicho rapto y la alianza que de él se deriva (14, 803-4): *nec in ultima ferro/ decertare placet Tatiumque accedere regno* (“y les agrada que no luchen hasta las últimas consecuencias con el hierro y que Tacio acceda al reino”).²⁵ Este distanciamiento de la historia,²⁶ que consiste en poner el acento en otro aspecto, contribuye indirectamente, a través de la supresión de sus rasgos históricos más notorios, a “mitologizarla”. Ovidio prefiere el distanciamiento porque contar la historia del rapto desde una perspectiva amorosa como la del *Arte de amar* no habría sido adecuado como “mitologización” para los fines de las *Metamorfosis*.²⁷ La alusión que ha elegido, en cambio, cuadra perfectamente en el contexto “mitologizado”. El comienzo del pasaje sobre la apoteosis (vv. 805-6) insiste en la idea de pacificación a través de la imagen de la justicia: *occiderat Tatius, populisque aequata duobus,/ Romule, iura dabas...* (“había muerto Tacio y tú, Rómulo, dabas leyes *igualitarias* a dos pueblos...”).²⁸

Si volviéramos a los puntos indicados en la introducción a la segunda parte acerca de la forma en que Ovidio construye la “mitologización” de la historia en Rómulo, podríamos concluir que Ovidio sigue los puntos c y d: inventa (parcialmente en este caso) historias romanas en base a características del mito griego; d. estructura pasajes romanos a partir de la utilización creativa de textos conocidos de la tradición literaria griega e incluso romana que han devenido ejemplares. Además de estos procedimientos, agrega una manera indirecta: suprimir rasgos históricos notorios poniendo el acento en otro aspecto no aprovechado poéticamente con anterioridad.

a. 2. Hersilia

²⁴ Granobs (1997: 95) opina que Ovidio ha evitado el tema para no echar sombras sobre la figura de Rómulo: “Hat Ovid den Raub der Sabinerinnen noch übergangen, um keinen Schatten auf Romulus und seine Stadt fallen zu lassen, so deutet nun der Hinweis auf die Verwandtschaft der am Krieg Beteligen (*gener – socer*) auf dessen Unangemessenheit hin (V. 802 *inpius ensis*).”

²⁵ Cf. con la posición de Barchiesi (1994: 12): “la storia figura anche nelle epiche *Metamorfosi* (14, 799 sgg.) e culmina in un massacro di Romani e Sabini.”

²⁶ El relato aparecía en los siguientes pasajes de autores anteriores a (y contemporáneos de) Ovidio: Enio, *Annales*, 1, fragm. 52 Vahlen; Tito Livio, 1, 9; Dionisio de Halicarnaso, 2, 30; Cicerón, *De re publica* 2, 7, 12, Varrón, *De lingua latina* 6, 20. Cf. Carter, *Roscher* 4, 185.

²⁷ A diferencia de Petersmann (1976: 106) y Granobs (1997: 93), no creemos que el comienzo de la guerra entre sabinos y romanos (*Tatiusque patresque Sabini/ bella gerunt –14, 775-76*) tenga como propósito presentar a los sabinos como agresores, porque en el final del relato (*generique cruorem/ sanguine cum soceri permiscuit impius ensis –801-02*) se alude a las causas de la guerra. La alusión indirecta prueba, más bien, que el relato era muy conocido por lectores u oyentes. Desde el punto de vista de la representación, lo que se evidencia es el acento en el final de la historia.

²⁸ Cursivas nuestras.

La apoteosis de Hersilia parece haber sido una invención de Ovidio.²⁹ El hecho de que se presente a Hersilia como esposa de Rómulo tal vez date también de la época de Ovidio, dado que no se encuentra un testimonio anterior al de Tito Livio (1, 11, 2) y los testimonios previos la hacen esposa de Hosto Hostilio y abuela del rey Tulo Hostilio.³⁰ Roland Granobs ha propuesto la siguiente teoría: a partir de la importancia que seguramente ejerció Hércules en la tradición para la deificación de Rómulo,³¹ Ovidio habría tenido en cuenta al inventar la apoteosis de Hersilia la representación de las bodas de Hércules y Hebe en el cielo, que aparece a menudo en la literatura griega, especialmente en las *Heracidas* de Eurípides.³² Ovidio alude a ese relato y, en especial, al pasaje en que un servidor cuenta el rejuvenecimiento de Iolao (851 ss.). El deseo de Iolao de ser rejuvenecido por un día y el pedido a Hebe y a Zeus se asemeja al deseo y al pedido de Hersilia a Iris de contemplar nuevamente a Rómulo. Otros elementos semejantes son el lugar, la colina de Palas en Eurípides y *collis Quirini* (14, 836) en Ovidio, la aparición de los astros (uno en Ovidio) y el arrebato. La imagen de Rómulo y Hersilia en el cielo (14, 849 ss.) evoca la más tardía referencia, en el coro de las *Heracidas* (917-18), de Hércules y Hebe en el cielo.³³

Como ocurre con el pasaje de Rómulo, la afinidad del relato de la apoteosis de Hersilia con el texto de Eurípides puede englobarse en el punto d. de la “mitologización”: estructurar pasajes romanos a partir de la utilización creativa de textos conocidos de la tradición literaria griega. Sin embargo, de una manera más medular la construcción del episodio de Hersilia refleja el punto c.: inventar historias romanas en base a características del mito griego. La respuesta de Hersilia a Iris es una demostración de esto (841-44):

'o dea (namque mihi nec, quae sis dicere promptum est,
et liquet esse deam) duc, o duc' inquit 'et offer
coniugis ora mihi; quem si modo posse videre
fata semel dederint, caelum accepisse fatebor'

(“ ‘oh diosa –pues no es fácil para mí decir qué diosa eres
y es evidente que eres una diosa- guíame, oh guíame”, dice,

²⁹ Bömer (1986: 244). Wissowa (1904: 142). Otto, *RE* 8, 1149, 45 ss.

³⁰ Bömer (1986: 244). Haupt-Ehwald (1916: 348, *ad v.* 830) presenta los hechos de otra manera, dando a entender que la relación de Hersilia con Rómulo era ya corriente: “Ovid folgt der historischen vulgata (vgl. Liv. 1, 11, 2), welche die Hersilia dem Romulus zur Gemahlin gibt, während andere wissen wollten, dass sie die Gemahlin des Hostilius gewesen.”

³¹ Granobs (1997: 68): “Zunächst ist festzuhalten, dass sich der Erfinder der Romulus-Apotheose (Ennius oder ein früherer Autor) mit Sicherheit am Verlauf der Herkules-Apotheose orientiert hat.”

³² Granobs (1997: 68-70), siguiendo especialmente a Haupt-Ehwald (1916: 349, *ad v.* 850) y a Anderson (1928: 29 ss.). Entre las obras en que aparece la alusión mítica se destacan la *Odisea* (11, 603), la *Teogonía* (950 ss.), las *Olimpicas* (6, 75) y las *Nemeas* (1, 71; 10, 17) de Píndaro, las *Heracidas* (915 ss.) de Eurípides y los *Idilios* (17, 26 ss.) de Teócrito. En Homero, Píndaro y Teócrito se nombra a Hércules y Hebe como pareja o esposos; Hesíodo y Eurípides aluden a las bodas en el cielo.

³³ Granobs (1997: 69-70).

‘y muéstrame el rostro de mi esposo; al cual si solamente los hados me conceden poder verlo una vez, confesaré haber alcanzado el cielo’)

Las palabras de Hersilia y el hecho de que el episodio comience con su llanto por la desaparición de su esposo (*flebat ut amissum coniunx* –829) retoman el tono de las historias amorosas de los libro 10 y 11, en particular la de Orfeo y Eurídice (10, 1-85), Venus y Adonis (10, 519-59; 710-39) y Céix y Alcíone (11, 410-748), que representan la muerte de uno de los amantes.³⁴ En el verso 844, Hersilia emplea, en términos amorosos, la palabra *caelum* como “culminación de la dicha”.³⁵ Sin embargo, es para resaltar la afinidad con las historias de parejas míticas y no para destruir el sentido de la apoteosis y la perspectiva histórica romana que Ovidio ha empleado esta imagen y el lamento de Hersilia por considerar a Rómulo perdido.³⁶ Por lo demás, la referencia al *caelum* textualmente constituye una anticipación de la apoteosis.

En resumen, la representación del pasaje de Rómulo y Hersilia recuerda que la naturaleza de la obra es mítica y que aun los relatos de apoteosis pueden contribuir a ella. El motivo del amor en la apoteosis de Hersilia, como hemos visto, no está desvinculado de una importante función en la trama de la obra, pero además continúa una tendencia que se observa en el comienzo de la sección estrictamente romana. La primera historia que Ovidio cuenta luego de la genealogía de reyes latinos que sigue a la apoteosis de Eneas (14, 609-22) es la historia amorosa de Vertumno y Pomona, que incluye el relato enmarcado de Ifis y Anaxárate. La tesis de Johnson de que estas historias, colocadas después de la apoteosis de Eneas y antes de la de Rómulo, desbaratan el final de la obra y resienten toda esperanza en una conclusión adecuadamente romana no es pertinente, porque el verdadero propósito de la obra, como lo ilustra su representación, no es un final romano al estilo de Enio, sino incluir los pasajes romanos en la dinámica de la “mitologización”.³⁷

Como hemos dicho en la introducción a la segunda parte, la “mitologización” en último término puede ser analizada como un artificio literario. El pasaje de la *Fama*, con su referencia a

³⁴ Schmidt (1991: 131 ss.) ha estudiado la relación entre las historias de amor en que muere uno de los amantes y la apoteosis, como ilustración del motivo del fracaso en la búsqueda de la conquista de la muerte.

³⁵ Bömer (1986: 247, *ad loc.*).

³⁶ Cf. Tissol (2002: 334-35).

³⁷ Johnson (1997: 373-74). Wheeler (2000: 111) estudia el carácter de cierre que tiene este pasaje en relación con el motivo del amor frustrado iniciado con la primera historia amorosa de Apolo y Dafne y con el motivo del amor en general. Además de la necesidad estructural del pasaje en lo que respecta al amor, Ovidio busca a través de él insertar en medio de la secuencia histórica un relato colorido como los que aparecían en la parte dedicada a la *theologia fabulosa*. El marco temporal (*iamque Palatinae summam Proca gentis habebat./ Rege sub hoc Pomona fuit*, 14, 622-23 —“y ya Proca tenía el poder del pueblo palatino. Bajo este reinado, vivió Pomona”) no actúa como contraste sino como disparador. El hecho de que el pasaje pueda ser considerado una “comedia romántica”, como afirma Johnson (1997: 372-73), malogra el carácter romano del final sólo si hemos decretado previamente cómo debería ser tal carácter.

la veracidad y a la falsedad (*mixtaque cum veris passim comenta vagantur/ milia rumorum* –“y vagan por doquier mezclados con cosas verdaderas mil comentarios de rumores,” 12, 54), no tiene el fin de poner en duda los sucesos de la guerra de Troya inmediatamente narrados, con los que se iniciará la secuencia histórica,³⁸ sino insinuar la versión ovidiana de esos relatos, verdaderos o falsos (*et auditis aliquid novus adicit auctor* –“y un nuevo *autor* añade algo a las cosas oídas” –12, 58).³⁹

b. “Lectura”: representación de la historia y apoteosis

b. 1. Rómulo

b. 1. 1. Antecedentes

El primer autor en introducir la apoteosis de Rómulo ha sido Enio en el libro 1 de los *Anales*.⁴⁰ Los pasajes nos han llegado fragmentariamente a través de Varrón, Cicerón, Servio, Aulo Gelio y Nonio.⁴¹ Dado que Enio tradujo la *Hierà anagraphé* de Evémero,⁴² cuya tesis es que los dioses son hombres eminentes de una edad remota que fueron divinizados por su eminencia, se ha pensado que, siguiendo esta idea, él mismo instituyó a través de los *Anales*, y previamente a culto alguno, la apoteosis de Rómulo. Sin embargo, consideraciones histórico-

³⁸ Cf. Tissol (2002: 307-10) y Zumwalt (1977).

³⁹ Cf. “Lectura, mitologización y poesía en el estudio de las apoteosis”.

⁴⁰ Seguimos de cerca a Granobs (1997: 54 ss.) en esta síntesis, si bien, a partir de su estructura, introducimos comentarios, alusiones y citas que no se encuentran en su argumentación.

⁴¹ Los pasajes son los cuatro siguientes:

Vnus erit quem tu tolles in caerula caeli
templa.
Varrón, *De lingua latina* 7, 6 (Fragm. 1, 33 Sk.)

Pectora . . . tenet desiderium; simul inter
sese sic memorant: 'O Romule, Romule die,
qualem te patriae custodem di genuerunt!
o pater, o genitor, o sanguen dis oriundum!
tu produxisti nos intra luminis oras.
Cicerón, *De Republica* 1, 64 (Fragm. 1, 61 Sk.)

Romulus in caelo cum dis genitalibus aevom
degit.
Servio, *Ad. Aen.*, 6, 763 (Fragm. 1, 62 Sk.)

<Te Mavors, te> Nerienem Mavortis et Heriem
Aulo Gelio, *Noctes Atticae* 13, 23,18 (Fragm. 1, 55 Sk.)
<teque> Quirine pater veneror Horamque Quirini.
Nonio 120, 1 (Fragm. 1, 56 Sk.)

⁴² Con el título de *Sacra historia*.

religiosas sugieren que esta circunstancia es improbable tratándose de un héroe fundador y que es más verosímil que Rómulo haya recibido un culto afín al de un dios antes de la época de Enio.⁴³

La identificación de Rómulo con la divinidad sabina Quirino también puede remontarse a Enio, si bien, como señala Granobs, con algunos significativos reparos, dependiendo de la ordenación que se le dé a los fragmentos citados:

Entscheidend für die Beantwortung der Frage, ob Romulus bereits bei Ennius nach seiner Apotheose mit Quirinus gleichgesetzt wird, ist die Einordnung dieses Bruchstückes (i.e. 1, 55-56) innerhalb des ersten ‘Annalen’-Buches: Stellt man es hinter Fragm. I 62, so ist es möglich, dass Romulus hier als Quirinus angebetet wird; ordnet man es einer früheren Stelle zu, so scheint die Gleichsetzung noch nicht stattgefunden zu haben, da Quirinus als eigenständige Gottheit noch präsent ist. Für die zweite Möglichkeit spricht, dass man sich für solch ein Gebet nach der Apotheose kaum einen Sprecher denken kann; auch klingen die Worte eher nach einem beschwörenden, persönlich gehaltenen Gebet (*veneror*) als nach einem offiziellen Preislied zur Begrüssung des neuen Gottes, das angesichts des versammelten Volkes angemessen wäre.

Zusammenfassend lässt sich somit sagen: Romulus erfuhr bereits bei Ennius eine Apotheose, doch seine Gleichsetzung mit Quirinus ist aus dem erhaltenen Text nicht ersichtlich, sie ist sogar unwahrscheinlich.⁴⁴

La hipótesis más segura, no obstante, es que la identificación se haya producido después de la época de Enio y poco antes de la de Cicerón, que presenta la primera alusión fidedigna en la *República* (2, 20). Allí es Julio Próculo quien anuncia que Rómulo se le ha aparecido en el Quirinal y que le ha ordenado la construcción de un templo en esa colina para ser adorado como el dios Quirino.⁴⁵ En los poetas augusteos la identificación se ha convertido en un tópico, según

⁴³ Cf. Granobs (1997: 55); Latte (1992: 113); Bömer (1986: 237-38, *ad vv.* 805-28): “Ein Kult des Romulus ist vor der Gleichsetzung mit Quirinus (...) vielleicht vorhanden (...), aber nicht erkennbar; trotzdem ist es einigermaßen unwahrscheinlich, dass eine so grundsätzliche und weitreichende Vorstellung wie die von der Göttlichkeit des Stadtgründers ihre Entstehung einer poetischen Fiktion der frühen Epik verdankt (...), mit anderen Worten: Man muss, da Göttlichkeit und göttliche Verehrung prinzipiell nicht zu trennen sind, dass es in Rom spätestens zur Zeit des Ennius religiöse Voraussetzungen welcher Art auch immer (...) in welcher Umgebung auch immer gegeben hat.” La repetición de las expresiones subrayadas está en el texto original.

⁴⁴ Granobs (1997: 56). “Es decisiva, para la respuesta a la pregunta de si Rómulo ya en Enio fue identificado con Quirino después de su apoteosis, la ordenación del fragmento (1, 55-56) en el interior del primer libro de los *Anales*. Si se lo pone después del fragmento 1, 62, es posible que Rómulo sea venerado como Quirino; si se lo agrega a un sitio anterior, la identificación no parece aún haber tenido lugar, ya que Quirino está presente aún como divinidad independiente. En favor de la segunda posibilidad habla el hecho de que apenas se puede pensar un orador para una plegaria como ésta después de la apoteosis; además las palabras suenan mejor en conformidad con una plegaria suplicante hecha en forma personal (*veneror*) que en conformidad con un canto de alabanza para saludar al nuevo dios, que se adecuaría al pueblo.

En resumen, se puede decir por consiguiente que Rómulo experimentó ya en Enio una apoteosis, pero que su identificación con Quirino no es evidente a partir del texto recibido y es incluso improbable.“

⁴⁵ Cicerón alude a esta identificación en otros pasajes: *De legibus* 1, 3; *De natura deorum* 2, 62; *De officiis* 1, 28. Se ha supuesto además –pero no demostrado– que la identificación de Rómulo con Quirino surgió con la leyenda de Julio Próculo y que puede atribuirse a Julio César, que fue *pontifex maximus* en el 63 a.C. Cf. Petersmann (1976:

se observa en pasajes de la *Eneida* (1, 292; 6, 859), Propercio (*Eleg.*, 4, 10, 11) y Horacio (*Carm.*, 3, 3, 15-16), en los que Quirino designa a Rómulo.⁴⁶

b. 1. 2. “Lectura”: representación de la historia y apoteosis de Rómulo

Ovidio es consciente de la importancia del personaje de Rómulo y de su apoteosis en la tradición romana. Como hemos visto, necesitaba insertar la historia del personaje en su “mitologización” de la historia universal porque no habría sido posible que una historia universal careciera de temas romanos. Sin embargo, la “mitologización” implicaba en un punto que no hubiera un largo desarrollo de la *virtus* del personaje, algo que, sin embargo, se esperaría en una secuencia que culmina en la apoteosis de ese personaje. Además, la apoteosis de Rómulo constituía un caso especial porque Enio, en la tradición de Evémero, representa la apoteosis de Rómulo destacando su eminencia como rey en la tierra. No importa si Enio inventó o no el relato de la apoteosis; lo que resulta claro es que se trata de la apoteosis de un personaje cuya historia y su *virtus* se refieren en el libro 1 de los *Anales*.⁴⁷ Nada similar se observa en las *Metamorfosis*.

Como hemos visto, formalmente resultaba necesario que el motivo de la apoteosis mantuviera su fuerza y su sentido a lo largo de la obra, puesto que apunta hacia el final, en el que se representa la apoteosis del poeta. ¿Cómo podía lograr Ovidio este fin en el relato de la apoteosis de Rómulo? Según podemos advertir por la representación, lo ha hecho de tres maneras: 1. insertando referencias históricas; 2. evitando las referencias problemáticas a la figura de Rómulo; 3. sirviéndose del relato de Enio, al que alude e incluso cita para dar validez al suyo. Este último punto pone de manifiesto la importancia de la literatura en la representación de la historia y sugiere conclusiones sobre la relación entre la cita literaria como forma de otorgar sentido romano y la “mitologización”, y sobre la relación entre esta representación de apoteosis y la apoteosis de Eneas, en la que la *Eneida* aparecía como garante principal del sentido romano del episodio.

El pasaje de Rómulo, en efecto, comienza con un resumen de hechos importantes de la saga de Rómulo (772-77):

87-89), Granobs (1997: 57, n. 56). Cf. además las fuentes de esa suposición, en especial Koch (1960: 32), Burkert (1962: 371 ss.) y Classen (1962: 192 ss.). Según Petersmann (1976: 86-87), que cita a Koch y a Classen, la leyenda de Julio Prócuro y la identificación de Rómulo con Quirino sería una respuesta a la versión, en tiempos de Sila, de que Rómulo había sido asesinado por tirano. El culto de Quirino fue importante en algún momento, pero palideció ante el de Marte, por lo que a través de la identificación con Rómulo habría encontrado nueva vida.

⁴⁶ Tito Livio, en cambio, no se refiere a la identificación en 1, 16.

⁴⁷ Petersmann (1976: 85-86, 110) opina que el motivo de la *virtus* no es decisivo en la apoteosis de Rómulo de los *Anales*, que pondría el acento en el *o sanguen dis oriundum!*, y que en este punto Ovidio sigue a Enio. Sin embargo, en el mismo pasaje (1, 61 Sk.) figura un verso que sería difícil interpretar sin relación con el motivo de la *virtus*: *qualem te patriae custodem di genuerunt!*

Proximus Ausonias iniusti miles Amuli
 rexit opes, Numitorque senex amissa nepotis
 munere regna capit, festisque Palilibus urbis
 moenia conduntur, Tatiisque patresque Sabini
 bella gerunt, arcisque via Tarpeia reclusa
 dignam animam poena congestis exuit armis.

(“La fuerza militar del injusto Amulio fue la siguiente en gobernar el poder ausonio, y el anciano Númerito recobra el reino perdido con la ayuda de su nieto, y en las fiestas de Pales se fundan las murallas de la ciudad y Tacio y los padres sabinos declaran la guerra y Tarpeya, habiendo abierto el camino de la ciudadela, perdió la vida digna del castigo con las armas amontonadas sobre ella”)

Los versos retoman el tono de la lista de reyes que sigue a la apoteosis de Eneas (609-21). El verso 772, en que se caracteriza a Amulio como *iniustus*, puede ser comparado –y contrapuesto– con los versos que dan comienzo a la apoteosis de Rómulo, en los que el héroe aparece representado como un *rex iustus*: *occiderat Tatius, populisque aequata duobus,/ Romule iura dabas* (805-06).⁴⁸

Veamos ahora el segundo punto. A diferencia de los *Fastos*, en los que conviven expresiones positivas y negativas de la figura de Rómulo, se ha reducido (piénsese en el rapto de las sabinas) o evitado aquí todo aquello que podía provocar escándalo o evocar las tradicionales críticas a Rómulo,⁴⁹ cuya acción política había sido sospechada de tirana y cuya apoteosis fue puesta en duda por Tito Livio.⁵⁰ Al comparar ambas versiones, podemos advertir que, si bien en la de las *Metamorfosis* no hay una celebración similar a la de *Fastos* 2, 481-82 (*nam pater armipotens postquam nova moenia vidit,/ multaque Romulea bella peracta manu...* — “pues el padre de armas, luego que vio las nuevas murallas/ y las muchas guerras llevadas a cabo por la mano de Rómulo...”), del mismo modo no se registran acontecimientos polémicos, en especial la aparición, como garante de la apoteosis, de Julio Próculo (*Fast.* 2, 497 ss), que está problemáticamente emparentada con la idea de un posible tiranicidio de Rómulo⁵¹ y con la versión más o menos contemporánea de Tito Livio (1, 16), cuyo final, además de referir como

⁴⁸ Granobs (1997: 97) dice que el verbo *occiderat* sugiere la muerte del rey en el campo de batalla, más allá de que, según sabemos por los testimonios de Tito Livio (1, 14, 1 ss.) Dionisio de Halicarnaso (2, 51, 1 ss.) y Plutarco (*Rom.*, 22, 2), Tacio fue asesinado porque no respetó el derecho de gentes invocado por los delegados de los laurentes que habían sido maltratados por parientes del rey, a causa de lo cual fue asesinado durante una revuelta en Lavinio. Sin embargo, los versos anteriores, en que se habla del gobierno compartido de Tacio y Rómulo, no permiten esa interpretación.

⁴⁹ Granobs (1997: 112). Colabora en esta selección el límite que establece el artificio de la metamorfosis.

⁵⁰ Tissol (2002: 328 ss); también Fabre-Serris (1995: 160). Para la figura de Rómulo en la tradición, cf. Barchiesi (1994: 103 ss) y la bibliografía allí citada.

⁵¹ *Luctus erat, falsaeque patres in crimine caedis* (“había duelo y los padres se encontraban en la acusación de un falso crimen” –*Fast.*, 2, 497).

posible el asesinato por parte de los senadores, es escéptico: *mirum quantum illi viro nuntianti haec fides fuerit* (“es sorprendente cuánto se confió en aquel hombre que anunció estas cosas”). Se ha explicado esta ausencia en términos genéricos y temáticos. Heinze señaló que la escena del testigo no es necesaria en la épica porque la apoteosis de un dios no requiere certificación, y Bömer, que para descubrir el motivo de esta ausencia lo importante es diferenciar las tendencias de *Fastos* y de *Metamorfosis*, que ponen el acento respectivamente en lo romano y en lo griego.⁵² Sin embargo, la épica de las *Metamorfosis* no es convencional y, más allá de su profusión de mitos griegos, incluye temas romanos, por lo que ambas explicaciones no parecen satisfactorias. Es convincente en cambio la explicación de Roland Granobs, que se centra en un motivo de composición:

In den *Metamorphosen* wäre sie (i.e. die Proculus-Legende) nicht nur deplaziert, weil sie als ‚irdisches Nachspiel‘ die Erhabenheit des Vorganges beeinträchtigt hätte (Heinze, S. 40), sondern auch, weil der Gedanke an den stets mit ihr verbundenen Mordverdacht die Apotheose und damit die Verwandlung grundsätzlich in Frage gestellt hätte.⁵³

La misma idea puede aplicarse al episodio del asesinato de Remo, que Ovidio, en respuesta a las versiones de Horacio y Virgilio, ya había atenuado en *Fastos* 4, 807-57, haciendo de Céler, un personaje con nombre motivado, el responsable de su muerte.⁵⁴ Constituye también una respuesta, en este caso a la versión del tiranicidio, el verso del arrebato de Rómulo en que se dice que el héroe administraba justicia no propia de un rey a sus quirites (*reddentemque suo non regia iura Quiriti* –823), juego de palabras que recuerda el concepto negativo que los romanos tenían de la monarquía, identificada, a la luz de su propia historia, con la tiranía.⁵⁵

La tercera manera que Ovidio eligió para dar validez al motivo de la apoteosis es también la más importante y la más compleja. Nos referimos a la alusión a Enio, que puede rastrearse a lo largo de la representación del pasaje de Rómulo. En rigor, la alusión comienza en los versos del inicio de la guerra contra los sabinos, es decir inmediatamente después del resumen de los hechos sucedidos entre Amulio y Rómulo (14, 780-82):

⁵² Heinze (1919: 17 ss.; 39 ss.); Bömer (1957: 131-32). Cf. Petersmann (1976: 108-09).

⁵³ Granobs (1997: 59, n. 64): “En las *Metamorfosis* la leyenda de Próculo habría sido desplazada no sólo porque habría perjudicado la elevación del episodio como ‘epílogo terreno’ (Heinze, p. 40), sino también porque el pensamiento en la sospecha de asesinato ligada con éste habría puesto en duda en sus fundamentos la apoteosis y, por consiguiente, la transformación.”

⁵⁴ Cf. Buisel de Sequeiros (1998: 26). No obstante, en *Fastos* 2, 143 “Remo apostrofa con horaciana dureza a Rómulo como asesino.” Para las versiones de Horacio y Virgilio, ver nuestra introducción.

⁵⁵ Cf. Granobs (1997: 111-12); Haupt-Ehwald (1916: 347, *ad loc.*); Bömer (1986: 408, *ad v. 581*). Petersmann (1976: 110-11) encuentra en el pasaje una alusión indirecta a un nuevo tirano, i.e. Augusto. La interpretación es un ejemplo paradigmático del “culto a la sospecha” que caracteriza la crítica antiaugustea.

... portasque petunt, quas obice firmo
clauserat Iliades. unam tamen ipse reclusit
nec strepitum verso Saturnia cardine fecit

(“y se dirigen a las puertas que el iliada
había cerrado con firme cerrojo: pero la propia Saturnia abrió una
y, al girar los goznes, no hizo ruido”)

Como habíamos visto, el pasaje presentaba afinidades con los versos de la *Eneida* en que Juno abre las puertas del templo de Jano (7, 620-22). Sin embargo, en estos versos de Virgilio se alude a un pasaje de Enio (Fragm. 7, 13 Sk.) en que aparece la Discordia abriendo las puertas del templo de Jano al comienzo de la guerra entre Roma y Cartago:⁵⁶

... postquam Discordia taetra
Belli ferratos postes portasque refregit

(“Y después de que la horrible Discordia
quebrantó las jambas de hierro de la guerra y sus puertas”)

Encontramos *Belli ferratos postes* en el verso de 7, 622 de Virgilio, si bien con otra disposición sintáctica. A los efectos de la “mitologización” Ovidio había citado a Virgilio; pero la referencia de Virgilio remite explícitamente a un contexto histórico significativo de Enio. La doble alusión pone de relieve, en un contexto “mitologizado”, la imagen del comienzo de la guerra, que sirve para recordar el marco histórico. En un plano más complejo, la alusión indirecta a Enio opera como anticipo de la posterior alusión directa.

La alusión directa comienza en la presentación de Marte antes de su discurso ante Júpiter (14, 805-07):

Occiderat Tatius, populisque aequata duobus,
Romule, iura dabas, posita cum casside Mavors
talibus adfatur divumque hominumque parentem.

(“Había muerto Tacio, y tú Rómulo dabas leyes igualitarias
a dos pueblos, cuando Marte, habiéndose quitado el casco,
habla al padre de los dioses y de los hombres con tales palabras”)

El discurso de Marte en las *Metamorfosis* contiene una cita explícita de Enio (*unus erit quem tu tolles in caerula caeli* –14, 814; 1, 33 Sk.). Si combinamos esta cita con un pasaje de Horacio que se refiere a la apoteosis de Rómulo (*Quirinus/ Martis equis Acheronta fugit* –*Carm.*, 3, 3,

⁵⁶ Granobs (1997: 106).

15-16), lo que concuerda con el final de la apoteosis en Ovidio, podemos inferir que en el propio Enio se representó la intervención de Marte durante la apoteosis de Rómulo.⁵⁷ A la alusión indirecta, el ambiente eniano (el *concilium deorum* del libro 1 de los *Anales*) y la cita directa se agrega el tono épico, que, a imitación de Enio, Ovidio despliega en el pasaje para darle credibilidad a la apoteosis (808-15).⁵⁸

'tempus adest, genitor, quoniam fundamine magno
res Romana valet nec praeside pendet ab uno,
praemia iam promissa mihi dignoque nepoti
solvere et ablatum terris inponere caelo.
tu mihi concilio quondam praesente deorum
(nam memoro memorique animo pia verba notavi)
"unus erit, quem tu tolles in caerula caeli"
dixisti: rata sit verborum summa tuorum!'

(“ ‘Llega el momento, padre, puesto que el pueblo romano se ve fortalecido con un gran fundamento y no depende de un único protector, de cumplir la recompensa prometida a mí y a tu digno nieto y de colocarlo en el cielo habiéndolo arrebatado de la tierra. Tú en otro tiempo, estando presente la asamblea de los dioses, me dijiste –pues lo recuerdo y anoté las piadosas palabras en mi memoriosa mente-
uno será aquél al que elevarás a los azules del cielo.
Que se ratifique la totalidad de tus palabras’.”)

Es indudable que Ovidio sigue a Enio en esta representación,⁵⁹ pero lo más significativo es que la cita y la alusión a Enio son la manera más importante de sostener la validez y el sentido de la apoteosis en este pasaje, lo que en apoteosis anteriores como la de Hércules y Eneas se había logrado a través de la referencia a valores tradicionales del héroe (Hércules) o a la *Eneida* de Virgilio (Eneas). Sin embargo, la alusión a Enio en este pasaje se revela también como un juego literario. Además de como un personaje histórico destacado de la tradición romana, Rómulo es tratado como un personaje proveniente de otro texto. La alusión, en rigor, es doble: de Ovidio a un verso de Enio y de Marte a palabras que Júpiter, también presente en las *Metamorfosis*, dijo en un texto de Enio.⁶⁰ La historia, en consecuencia, aparece, más claramente que en la “*Eneida-Odissea*” ovidiana, como una referencia a lo escrito sobre ella, porque en ese largo pasaje la *Eneida* sólo garantizaba el marco referencial necesario, mientras que en el de Rómulo los

⁵⁷ Granobs (1997: 54, 58), que cita a Skutsch (1986: 260).

⁵⁸ Cf. Bömer (1986: 240, *ad vv. 814-15*) y su referencia a G. Müller (“Dieses Vers verleiht der Stelle nicht nur epische Höhenlage, sondern auch Glaubwürdigkeit, da er gleichsam urkundlich Worte des Iuppiter wiedergibt”); Due (1974: 28-29; 85): “In dignified heroic verses the military god, with his helmet under his arm, reminds the King of gods his promise and quotes it from Ennius.”

⁵⁹ Granobs (1997: 61).

⁶⁰ Tissol (2002: 330).

personajes mismos, como los autores y los hombres cultivados de la época, conocen pasajes de Enio.⁶¹ Estamos ante el punto crítico del *carmen perpetuum* en que aun la representación de la historia cede a la “mitologización”, entendida como una preeminencia del autor sobre la materia narrada y de la poesía transformadora sobre la representación de la historia.

La influencia de Enio, no obstante, debe evaluarse en último término como una estrategia de composición. Lo que se evidencia es el uso de Enio que hace Ovidio y no, a la inversa, lo que Ovidio debió hacer en la representación de la apoteosis por ser este motivo un motivo tratado por Enio. Ésta parece ser la posición de Garth Tissol, quien afirma sobre el pasaje:

In all this there is no mention of Romulus’s great benefactions, such as might sustain a euhemeristic interpretation of the hero’s advancement to divine status. Far from avoiding comparison to Ennius, Ovid ostentatiously quotes his predecessor’s work, as if to flaunt the fact that in stripping the hero of exploits he has eliminated Ennius’s interpretation of them.⁶²

La alusión a las hazañas o, en otras palabras, a la *virtus* aparece en el pasaje que hemos citado (*quoniam fundamine magno/ res Romana valet* –808-09), pero sólo en forma referencial, como hemos visto en la apoteosis de Hércules y en la de Eneas. Las apoteosis de los héroes carecen de un largo desarrollo no porque la *virtus* no sea importante en ellos, sino porque adquirirá su sentido pleno sólo en la apoteosis del poeta, que se ve prefigurada por la mención del motivo de la *virtus* en apoteosis previas.

Los versos en que se describe el episodio final de Rómulo siguen los de la oda de Horacio (3, 3, 15-16). Sin embargo, es posible, si consideramos más a fondo el valor del fragmento 1, 33 de Enio y las posibilidades de interpretación que se derivan del vínculo entre Horacio y Ovidio, que los versos de Horacio hayan sido influidos por un pasaje similar de Enio.⁶³ Ovidio continuaría entonces la impronta eniana del relato (816-24):

adnuit omnipotens et nubibus aera caecis
occulit tonitruque et fulgure terruit urbem.
quae sibi promissae sensit rata signa rapinae
innixusque hastae pressos temone cruento
inpavidus conscendit equos Gradivus et ictu
verberis increpuit pronusque per aera lapsus
constitit in summo nemorosi colle Palati

⁶¹ Due (1974: 29): “...The god of war, when quoting Ennius, takes the trouble to announce that he is quite sure to remember the exact wording. He knows his Ennius as well as Ovid and his readers.”

⁶² Como opina Tissol (2002: 331).

⁶³ Cf. Petersmann (1976: 101, n.1); Nisbet-Rudd (2004: 43, *ad vv. 15-16*).

reddentemque suo iam regia iura Quiriti
abstulit Iliaden.

(“Asintió el todopoderoso y ocultó los aires con oscuras nubes
y aterrorizó a la ciudad con truenos y relámpagos.
Advirtió que habían sido confirmadas las señales del rapto prometido
y, habiéndose apoyado en la lanza, subió Gradivo sin temor a sus caballos
oprimidos por el timón ensangrentado y con un golpe de látigo
los azuzó y, habiéndose deslizado inclinado por los aires,
se detuvo en lo alto de la colina del boscoso Palatino
y arrebató al Iliada, que daba a sus quirites
leyes ya no propias de un rey”)

Si bien no hay aquí una fusión de dos versiones, la de la desaparición en un eclipse de sol (Cic., *Rep.*, 2, 17) o en una tormenta (Tito Livio 1, 16, 1) y la del rapto,⁶⁴ tampoco puede decirse que no se observe al menos una alusión a las versiones de Cicerón y Tito Livio, de carácter más histórico. Como opina Granobs, a Ovidio, influido por el relato épico de Enio, le interesa más el hecho mítico que el histórico; por eso prefirió la versión del rapto.⁶⁵ Sin embargo, hay lugar para una “mitologización” de la versión histórica en el asentimiento de Júpiter expresado mediante truenos y relámpagos, sobre todo si consideramos que Ovidio compuso una versión afín en los *Fastos* (2, 491 ss.) en que claramente combinó las dos versiones, dado que incluye el motivo de la tormenta (*et gravis effusus decidit imber aquis* –494)⁶⁶ y el del rapto por parte del dios (*rex patriis astra petebat equis* –496).⁶⁷ La versión de los *Fastos* introduce también una referencia al lugar, la Laguna de la Cabra, que juega un papel importante en el relato de Livio (1, 16, 1) y que no se encuentra en las *Metamorfosis* por las mismas razones que el motivo de la tormenta: para insistir en el carácter mítico del relato.

Luego del rapto, se representa la apoteosis (824-28):

corpus mortale per auras
dilapsum tenues, ceu lata plumbea funda
missa solet medio glans intabescere caelo;
pulchra subit facies et pulvinaribus altis
dignior, est qualis trabeati forma Quirini.

(“el cuerpo mortal se disipó a través de las tenues brisas

⁶⁴ Petersmann (1976: 101). Cf. Bömer (1986: 241, *ad v. 816*): “Was Ovid hier berichtet, spielt sich in Himmel ab, und als Mars 5 Verse später auf dem Palatium eintrifft, um Romulus zu entführen, herrscht dort normales Wetter.“ Myers (2004-5: 103) encuentra sospechoso el uso de la palabra *rapina*, empleada con sentido erótico en 10, 28, en alusión al rapto de Proserpina.

⁶⁵ Granobs (1997: 111).

⁶⁶ “Y cae una lluvia pesada con abundantes aguas”. Traducimos *effusus* por un adjetivo –y no por un participio- en función del castellano.

⁶⁷ “Y el rey se dirigía a los astros en los caballos paternos.”

como una bala de plomo lanzada por una ancha honda
suele derretirse en medio del cielo;
aparece una figura bella y digna de los altos almohadones,
como es la figura de Quirino vestido por la trábea”)

Se ha considerado repetidamente el símil mencionando su empleo para describir la pasión erótica de Mercurio por Herse en 2, 726-29 o su valor técnico de filiación lucreciana.⁶⁸ Una interpretación correcta, sin embargo, no parece ser la parodia del motivo de la apoteosis, sino la expresión de cierta distancia que como narrador tiene Ovidio con respecto a su material.⁶⁹ Esto no implica en absoluto que no deba considerarse la importancia que los versos tienen en relación con las apoteosis de la obra que hemos tratado. En efecto, la apoteosis de Rómulo comparte con las anteriores varios aspectos, el primero de los cuales remite a los elementos que intervienen en la separación de la parte moral e inmortal. Éstos, como se ha señalado, evocan la cosmogonía.⁷⁰ La parte mortal de Rómulo se disipa en el aire: *corpus mortale per auras/ dilapsum tenues, ceu lata plumbea funda/ missa solet medio glans intabescere caelo* (14, 824-6). La de Hércules, es purificada en el fuego del monte Eta (9, 262-3). La de Eneas, en el agua del Río Numicio (14, 598-601). Por último, el alma de César, cuya apoteosis analizaremos más adelante, llega al éter (15, 843 ss). Otro aspecto tiene que ver con el dios que pide la apoteosis: Marte en el caso de Rómulo, Venus en el caso de Eneas y César, y el mismo Júpiter ante la asamblea de los dioses en el de Hércules. Finalmente, están las denominaciones que recibe, luego de la purificación, la parte inmortal, llamada *pars melior* en el episodio de Hércules, *pars optima* en el de Eneas, *stella* en el caso de César y *pulchra facies* en el de Rómulo: *pulchra subit facies et pulvinaribus altis/ dignior, est qualis trabeati forma Quirini*.⁷¹ La parte inmortal, como el resto de las apoteosis, evoca el relato de la creación del hombre, en particular las imágenes de procedencia y relación con lo divino especificadas en los *semina caeli*, el *divinum semen* y la idea de *sanctius animal*.

Es importante además indagar qué relación hay entre la apoteosis de este personaje y sus alusiones en otras partes del poema. En los versos 607 y 608 de la apoteosis de Eneas —libro 14— (*fecitque [genetrix] deum, quem turba Quirini/ nuncupat Indigetem temploque arisque recepit*)⁷² se alude a la imagen de Rómulo divinizado como si ya de antemano se quisiera señalar

⁶⁸ Due (1974: 85-86); Granobs (1997: 59-60); Myers (2004-5:103). Cf. Lucrecio, *De rerum natura* 6, 178-79; 6, 306 ss.

⁶⁹ Granobs (1997: 60, 61).

⁷⁰ Cf. Davis (1980: 126).

⁷¹ Granobs (1997: 60) pone el acento en el antropomorfismo del final: “Die Erwähnung der Götterlager (V. 827 *altis pulvinaribus*), auf die man beim Lectisternium die Götterstandbilder stellte, lässt den neuen Gott in anthropomorpher Gestalt erscheinen.“

⁷² “Y (su madre) lo convirtió en el dios al que la multitud de Quirino llama Indígete y ha recibido en su templo y sus altares.”

que esa imagen, y no otra, es la determinante en el poema y la que incidirá en la representación del personaje. Asimismo, hacia el final del poema, en la invocación por Augusto (15, 861-2), aparecen los “dioses Indígetes y Quirino, padre de la ciudad, y Gradivo, padre del invicto Quirino” (*dique Indigetes genitorque Quirine/ Urbis et invicti genitor Gradive Quirini*), en una versión sumaria de las hazañas de Rómulo subordinadas a la imagen divinizada que se decidió representar. De esta manera, Rómulo aparece en la clausura de las *Metamorfosis* reflejando su función de cierre en el final del libro 14 junto con la apoteosis final de Hersilia.⁷³

b. 2. Hersilia

Los fragmentos conservados de los *Anales* no nombran a Hersilia. Sin embargo, el fragmento 1, 56 (Sk.) presenta una parte de una plegaria que invoca a dos divinidades itálicas antiguas, Quirino y Hora:

<teque> Quirine pater veneror Horamque Quirini.

(“a ti, padre Quirino, te venero, y a Hora de Quirino”)

Ocurre que si se ha aceptado la identificación de Rómulo con Quirino, fácilmente se identifica a Hora con la esposa de Rómulo, la sabina Hersilia. No hay, sin embargo, pruebas sólidas que nos permitan llegar a esta conclusión mediante la lectura de los *Anales*, de manera que, como hemos dicho más arriba, la apoteosis de Hersilia parece haber sido invención de Ovidio. De hecho, si hubiera sido representada por Enio, con toda seguridad habría tenido un efecto en la composición de las *Metamorfosis*.⁷⁴

Como ha demostrado Granobs, desde el punto de vista de la representación de la historia la apoteosis de Hersilia está construida con una estructura paralela a la apoteosis de Rómulo, lo que es tal vez una prueba de que no tenía un precedente eniano. El fin es legitimar ante el lector la nueva apoteosis a través de una estructura confiable. Los paralelos más importantes son: a) el diálogo entre Juno e Iris y el de Marte y Júpiter; b) el encargo de Juno y el cumplimiento de lo pedido por Iris, que evocan el pedido de Marte y el asentimiento de Júpiter; c) el descenso a la

⁷³ Wheeler (2000: 152).

⁷⁴ Granobs (1997: 62). No obstante, Hofmann (1985: 225-26) sostiene que los libros 14 y 15 de las *Metamorfosis* están compuestos sobre la base de los libros 1 y 2 de los *Anales*. Según el crítico alemán, el libro 1 de los *Anales* y el libro 14 de las *Metamorfosis* terminan con las apoteosis de Rómulo y Hersilia y los libros 2 y 15 de ambas obras empiezan con Numa y su instrucción pitagórica. Para críticas a esta posición, cf. Granobs (1997: 62). Puede decirse en contra de esta argumentación que no es segura la apoteosis de Hersilia y que en los *Anales* no aparece ninguna referencia a la instrucción de Numa en la doctrina de Pitágoras.

tierra de Marte e Iris; d) los acontecimientos en la tierra relativos a Rómulo y Hersilia; e) el rapto; f) la transformación en los cielos.⁷⁵

De acuerdo con nuestro concepto de “lectura”, estos paralelos son los que mantienen, en forma subyacente, la sensación de que se ha elaborado un relato romano, aun cuando se preste especialmente a la “mitologización”. Contrariamente, Tissol ha afirmado que Ovidio no hace ningún esfuerzo por incluir referencias explícitas a las acciones de Hersilia, de las que tenemos noticia especialmente por el relato de Tito Livio y, luego, de Plutarco, este último posterior a Ovidio.⁷⁶ Sin embargo, resulta claro que Ovidio no necesitaba el desarrollo de sus acciones, sino que más bien introduce el episodio de Hersilia para consolidar el motivo de la apoteosis, que había aparecido antes como corolario del episodio de Rómulo. En ese relato la *virtus* de Rómulo había sido consignada referencialmente. La *virtus* de Hersilia, a diferencia de lo que presentan los historiadores, radica en su condición de esposa; por eso el final restaura el matrimonio de Rómulo y Hersilia en el cielo, con el patrocinio de Juno, que debe tal vez el haber actuado en forma benevolente por primera vez al hecho de ser precisamente la diosa del matrimonio (849-51):⁷⁷

hanc manibus notis Romanae conditor urbis
excipit et priscum pariter cum corpore nomen
mutat Horamque vocat, quae nunc dea iuncta Quirino est.

(“con manos conocidas la recibe el fundador de la ciudad
y junto con su cuerpo le cambia el nombre antiguo y la llama Hora,
que es ahora la diosa unida a Quirino”)

Asimismo, sólo en el final, cuando recibe a su esposa en los cielos, Rómulo es identificado como fundador de la ciudad, “implying that Rome’s foundation is based upon the institution of marriage rather than fratricide or civil war”⁷⁸ y, agregando de paso, como cierre del libro, una expresa referencia romana.

La apoteosis de Hersilia se relaciona, como todas las otras, con el principio, *i.e.*, el relato de la creación paradigmática del hombre, y de forma especial, con el final de la obra. Con la

⁷⁵ Cf. Granobs (1997: 66-67). En esas páginas Granobs refiere asimismo afinidades lingüísticas: a. los dos relatos empiezan con tiempos secundarios (*occiderat...*; *dabas* –895-06; *flebat* –829); b. Marte y Juno aparecen en finales de verso rítmicamente similares con estructuras de *cum inversum* (*cum casside Mavors* –806; *cum regia Iuno* –829); c. hay finales de verso paralelos (*per aera lapsus* –821; *ab aethere lapsus* –846/ *auras*; *auras* –824; 848).

⁷⁶ Tissol (2002: 332-34).

⁷⁷ Cf. Wheeler (2000: 113). Myers (2004-5: 104): “Juno is the agent of catasterism and Juno and Hersilia are also associated in the *Fasti* with the establishment of the Matronalia on March 1 after the war between the Sabines and the Romans.”

⁷⁸ Wheeler (2000: 114).

palabra *corpore* (850) se alude a su parte mortal. A su parte inmortal aluden estos versos (846-48):

ibi sidus ab aethere lapsum
decidit in terras, a cuius lumine flagrans
Hersilie crinis cum sidere cessit in auras:⁷⁹

(Traducción 1: “allí, habiéndose deslizado desde el éter,
cayó a la tierra un astro, encendiéndose en cuanto a sus cabellos con el fuego
del cual
Hersilia marchó hacia los aires junto con el astro”)

(Traducción 2: “allí, habiéndose deslizado desde el éter,
cayó a la tierra un astro, encendiéndose con el fuego del cual
Hersilia marchó como una cabellera hacia los aires junto con el astro”)⁸⁰

Sus cabellos encendidos constituyen la parte inmortal,⁸¹ más claramente expresada si interpretamos *crinis* como nominativo con función de predicativo subjetivo. El sustantivo recuerda la traducción de Calímaco que Catulo hace en el *Carmen* 66, conocido como la cabellera de Berenice.⁸² La apoteosis es, por consiguiente, un catasterismo y, ubicada en el final del libro 14, evoca en forma “mitologizada” el catasterismo de César al final del libro 15.⁸³

Para concluir, mientras en el relato de Rómulo es la cita y la alusión a Enio el elemento que mantiene el sentido romano del pasaje y, por lo tanto, otorga validez a la apoteosis, en la apoteosis de Hersilia, que es una invención de Ovidio, las correspondencias con la apoteosis de Rómulo son las que legitiman la invención de la apoteosis. Lo que observamos en el pasaje de Rómulo a diferencia del de Eneas es que la alusión misma a la historia está emparentada con la “mitologización” en la medida en que la historia aparece como juego textual. Algo parecido ocurre en la apoteosis de Hersilia, pero, en este caso, la referencia a lo histórico es más indirecta: se hace a través de un texto de Ovidio que remite a Enio y sus valores tradicionales. Además de mantener su significación en vistas al final, el motivo de la apoteosis puede vincularse con el resto de las apoteosis y con la creación del hombre a través de la alusión a la parte mortal, que remite a importantes imágenes de esa creación paradigmática.

⁷⁹ No seguimos en el verso 850 la edición de Tarrant, que presenta la variante *crines*. Como veremos, la variante *crinis*, atestiguada por el *Codex Sangallensis* permite interpretar la palabra como acusativo plural o como nominativo singular.

⁸⁰ Para esta traducción, cf. Granobs (1997: 64-65).

⁸¹ Haupt-Ehwald (1916: 349, *ad loc.*): “Der auf Hersilias Haupt, erscheinende Lichtglanz verkündigt ihre Erhebung zur höchsten Herrlichkeit.”

⁸² Myers (1994: 128, n. 145) encuentra relaciones entre el v. 848 de Ovidio y 66, 39 de Catulo: *tuo de vertice cessi*.

⁸³ Myers (2004-5: 105).

5. PITÁGORAS Y LA ‘APOTEOSIS’ DE ROMA (*METAMORFOSIS* 15, 418- 452) (*)

El discurso de Pitágoras es uno de los episodios de las *Metamorfosis* que más comentarios ha merecido en la tradición crítica. Los aportes recientes más significativos al discurso en su conjunto han sido los trabajos de Sara Myers, Philip Hardie, Karl Galinsky, Aldo Setaioli y Charles Segal.¹ En este capítulo no haremos un análisis completo del pasaje, sino que nos limitaremos a examinar el catálogo de ciudades, que, por culminar en Roma en el marco de un discurso que representa la idea de cambio constante, ha despertado una gran polémica. El fin de nuestro comentario será discutir las afinidades entre Roma, tal como se presenta en el catálogo y en la profecía posterior de Héleno, y el motivo de la apoteosis. El capítulo se divide en dos puntos. En primer lugar, intentaremos demostrar que hay en el pasaje una celebración de Roma asimilable en cuanto a forma a la estructura de las apoteosis. Veremos que el hecho de que este segmento se encuentre en el final del discurso, poco antes de la recapitulación temática en estructura de *Ringkomposition*, resulta formalmente significativo. En segundo lugar, añadiremos algunas ideas sobre el sentido poético de las figuras de Héleno, Pitágoras y Ovidio en relación con la apoteosis de Roma.

a. El catálogo de ciudades y las apoteosis

El final del discurso de Pitágoras, antes de volver al motivo de la transmigración de las almas, alude a los *tempora* históricos² y presenta un catálogo de ciudades antaño insignes y poderosas que luego han caído. Las ciudades nombradas son Troya, Esparta, Micenas, Tebas y Atenas. Luego de referirse a estas ciudades, Pitágoras habla de Roma (15, 431-35):

nunc quoque Dardanium fama est consurgere Romam,
Appenninigenae quae proxima Thybridis undis
mole sub ingenti rerum fundamina ponit:
haec igitur formam crescendo mutat et olim
inmensi caput orbis erit

(‘ahora también es fama que se eleva la dardania Roma,
la que muy cercana de las olas del Tíber engendrado por el Apenino,
pone los cimientos de su poder bajo una mole enorme:
ésta, por consiguiente, cambia al crecer su forma y alguna vez

¹(*) Una versión preliminar de este capítulo fue leída en las “Terceras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos” Myers (1994: 31-6), Hardie (1995: 204-214), Galinsky (1998: 20-36); 1999: 21-40); Setaioli (1999: 487-514) y Segal (2001: 63-101).

² Wheeler (2000: 122).

será la cabeza del inmenso orbe’)

Es una actitud muy corriente en la crítica de los últimos cincuenta años ver en estos versos una insinuación de que Roma, como el resto de las ciudades, caerá. En ese sentido, el *nunc quoque* ha sido destacado por algunos críticos como una construcción que expresa continuidad con lo anterior.³ Sin embargo, Wheeler ha señalado que el catálogo comienza con unos versos que aluden no sólo a la caída sino también al surgimiento de grandes pueblos: *sic tempora verti/ cernimus atque illas adsumere robora gentes,/ concidere has* (15, 420-2) (“vemos así que los tiempos cambian y que algunos pueblos adquieren fuerza y otros caen”). En conformidad con esta imagen, Roma parece ser más bien el ejemplo de las ciudades que están surgiendo y el *nunc quoque* puede entenderse entonces como una construcción copulativa enfática con sentido adversativo. El hecho de que uno de los motivos del discurso sea la doctrina pitagórica del flujo (*nihil est toto, quod perstat, in orbe./ Cuncta fluunt*, 15, 177-8 — “nada hay de tal condición que persista en todo el orbe. Todas las cosas fluyen”), aunque puede recuperarse en el nivel de las alusiones, no parece determinante, al menos, en el marco de esta argumentación poética.⁴ Además, no hay que olvidar que las ciudades han aparecido representadas o al menos citadas a lo largo de la obra y que, reunidas en este contexto, reflejan significativamente el itinerario de la obra, en particular el tránsito desde Grecia a Roma.⁵

El pasaje, como lo impone el carácter formal de la obra, representa una metamorfosis. Roma *formam crescendo mutat et olim/ inmensi caput orbis erit* (434-5). Ahora bien, se trata en todo caso de la transformación de una ciudad ya transformada. *Dardanium... Romam* (431) alude

³ La implicación de que Roma caerá ha sido sugerida, poniendo o no el acento en el *nunc quoque*, por Anderson (1963: 27), Segal (1969: 288), Coleman (1971: 473), Due (1974: 66-67), Galinsky (1975: 44), Zumwalt (1977: 218-19), Lundström (1980: 101), Solodow (1988: 168), Barchiesi (1989: 86-89), Miller (1994: 486), Tissol (1997: 186-88) y Granobs (1997: 124-25). El primero en señalarla fue Otis (1938: 229). Cf. Wheeler (2000: 123. n. 78).

⁴ Wheeler (2000: 123-24): “There is no hint that Rome is *now also* falling; on the contrary, the implication is that Troy *now also* is rising. Pythagoras thus presents a cyclical view of history that bears out his doctrine of death and rebirth (15. 254-55): *nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,/ sed variat faciemque novat*. It is also a critical commonplace that Pythagoras’s doctrine of flux implies the eventual collapse of Rome, which contradicts the idea of *Roma aeterna* found in the Vergilian Jupiter’s dispensation (*Aen.* 1. 276-79): *his ego nec metas rerum nec tempora pono:/ imperium sine fine*. Be this as it may, it does not make rhetorical sense for Pythagoras to mention Rome’s fall when the argument is set up as an antithesis between *gentes* that lose power (Troy and Greece) and *gentes* that gain power (Rome).” Perspectivas afines, más allá de las conclusiones, en Granobs (1997: 126 y 127): “Die bisherige Untersuchung der Verse 418 ff. hat gezeigt, dass Ovid keine Rom-kritik formulieren will; mag die Unterscheidung zwischen dem Aufstieg und dem Untergang von Städten auch wenig naheliegend sein, so soll Rom bei Pythagoras doch allein als Beispiel für den Aufstieg einer Stadt stehen”; “er will das Bild Roms und seiner Geschichte nicht schmälern und versucht, den sich aufgrund des philosophischen Kontextes aufdrängenden Gedanken an Roms Untergang beim Leser nicht aufkommen zu lassen.” Sobre el carácter adversativo del *nunc quoque*, cf. Bömer (1986: 363, *ad loc.*): “*nunc quoque*, nicht, wie üblich, ‘auch jetzt noch’ (XIV 73), sondern etwa ‘jetzt jedoch’.”

⁵ Wheeler (2000: 124): “The important point is the emergence of continuity between Troy and Rome, the cities that frame Pythagoras’s encapsulation of history, not to mention the beginning and end of the last pentad of the *Metamorphoses*.”

al hecho de que Roma es la continuidad de Troya, una de las ciudades caídas del catálogo. Más adelante en la narración Héleno, cuya profecía cita Pitágoras,⁶ le recordará a Eneas que *non tota cadet te sospite Troia* (“estando tu a salvo, no caerá del todo Troya”-440), que a esa ciudad y a él le tocarán en suerte (*contingat*, 443) un territorio extranjero más favorable y que ese territorio alcanzará un esplendor desacostumbrado (*urbem .../ quanta nec est nec erit nec visa prioribus annis*, 444-45 —“una ciudad ... cuanta no hay ni habrá ni ha sido vista en anteriores años”).⁷ El punto central es que la idea de metamorfosis, duplicada en este pasaje, implica formalmente una elevación.

Nuestra tesis es que la elevación de Roma ha sido construida con una alusión al procedimiento formal de las apoteosis. En las apoteosis suele aparecer una divinidad que pide o un dios que habla en el *concilium deorum* sobre la necesidad de que un héroe adquiriera carácter divino. En ese sentido, no sólo guardan relación con este pasaje las apoteosis vinculadas con la secuencia final de la obra, sino también la apoteosis de Ino y Melicertes, indirectamente emparentada. En el caso de Ino y Melicertes, Eneas y César es Venus quien pide a Júpiter la apoteosis; en el caso de Rómulo, Marte; Hércules es elevado por Júpiter en el *concilium deorum*. En el pasaje que nos ocupa no es un dios sino un *vates* el que interviene. Semánticamente, hay aquí obvias diferencias, pero un punto que no ha sido destacado es la necesidad formal que parecen tener las apoteosis vinculadas con Troya y Roma (e Ino y Melicertes no son una excepción, en la medida en que la estirpe tebana es una prefiguración de Roma) de un “discurso directo” en ocasión de una apoteosis, aspecto que también aparece en este episodio.⁸ Este ingrediente diferencia las apoteosis mencionadas de otras, como la de Calisto y Arcas y como las de Glauco y Acis, que no tienen directa relación con los pasajes romanos del final.

La elevación de la ciudad de Roma puede observarse en los versos que siguen al citado v. 445: *hanc alii proceres per saecula longa potentem,/ sed dominam rerum de sanguine natus Iuli/*

⁶ En el período de la guerra de Troya el alma de Pitágoras, según cuenta en su discurso, se alojó en el cuerpo del guerrero troyano Euforbo: *ipse ego (nam memini) Troiani tempore belli/ Panthoides Euphorbus eram, cui pectore quondam/ haesit in adverso gravis hasta minoris Atridae* (“yo mismo, pues lo recuerdo, era, en tiempos de la guerra de Troya, Euforbo, hijo de Pantoo, al que en otro tiempo la lanza del menor de los Atridas se le clavó de frente en el pecho”-15, 160-62). Para esta tradición, que se remonta a Heráclides Póntico, cf. Bömer (1986: 300-01, *ad loc.*).

⁷ Creemos que no pierde fuerza esta metamorfosis positiva por el hecho de que no se ponga el acento, como en Virgilio, en el *fatum*. Cf. Lamacchia (1960: 318): “si osservi al contrario quanto più dovuto alla sorte ed al caso che al volere supremo degli dei sia pero Ovidio il destino di Enea: al virgiliano e solenne *Sic fata deum rex/ sortitur volvitque vices, is vertitur ordo* (*Aen.* III 375 sg.) fa eco il ben più cauto è distaccato *sic dicere vates fatinasque ferunt sortes* (*Met.* XV 435 sg.); al *Fata viam invenient aderitque vocatus Apollo* (*Aen.* III 395) con cui Eleno consagra l’arrivo di Enea nel Lazio incoraggiando l’eroe, corrisponde l’ovidiano (442/3): *donec Troiaeque tibi/ externum patria contingat amicus arvum*, che segna il termine di un faticoso cammino in cui il divino ed il fato sono per lo meno sottintesi (si noti l’assoluta *contingat* privo di un qualsiasi agente), se non assenti.” Más allá de las obvias diferencias con Virgilio, en la segunda parte del capítulo veremos también importantes semejanzas.

⁸ Ha sido reconocido que el discurso de los dioses pone el acento en la *virtus* o en los *elogia* (en términos estatuarios) de los héroes, aun cuando para algunos críticos estas cualidades no estén debidamente representadas en todas las apoteosis. Cf. por ejemplo, Tissol (2002: 328 ss).

efficiet (15, 446-8 —“a ésta la harán poderosa a través de largos siglos otros próceres, pero un descendiente de la sangre de Iulo la hará señora de los pueblos”). Significativamente, el *dominam rerum* puede ser leído como una evocación de las *gentes* del verso 421. La forma representada, lejos de sugerir una posible caída de Roma, indica por el contrario que se volverá *domina* de esos pueblos antes mencionados que intermitentemente adquieren poder o caen.⁹ Para acentuar el carácter de elevación afín a la idea de apoteosis, que se manifiesta en las formas *consurgere* (431) y *crescendo* (434),¹⁰ el oráculo de Héleno termina precisamente con una apoteosis: la de César o Augusto, el indefinido *de sanguine natus Iuli: quo cum tellus erit usa, fruentur/ aetheriae sedes, caelumque erit exitus illi* (15, 448-49 —“cuando la tierra se haya servido de éste, lo disfrutarán las moradas etéreas y el cielo será el fin para él”).¹¹ Asimismo, en un verso previo a la revelación de Héleno (*mole sub ingenti rerum fundamina ponit* —433) Pitágoras se refiere al poder de Roma con un eco de las palabras que profiere Marte cuando pide la apoteosis de Rómulo: *fundamine magno/ res Romana valet* (14, 808-09 —“el poder romano tiene vigor a causa de un gran fundamento”).¹² Las simetrías, como es de ver, no parecen casuales.

Sin embargo, es aún más llamativo el hecho de que este pasaje se encuentre en el final del largo despliegue temático del discurso de Pitágoras. De hecho, éste es el último tema que se representa antes de que la *Ringkomposition* nos recuerde de nuevo la idea de la metempsicosis y la consecuente prohibición de comer carne. El procedimiento del cierre (*closure*) ha sido ampliamente estudiado en las últimas tres décadas.¹³ El motivo de la apoteosis ha sido reconocido como una de las formas de hacer efectivo el cierre de una secuencia temática e incluso de un libro. La apoteosis de Rómulo y Hersilia en el libro 14 y las de César, Augusto y Ovidio en el libro 15 son un ejemplo de ese carácter en el fin de un libro; la de Eneas en el libro 14 clausura lo que la crítica ha llamado “*Eneida ovidiana*” y nosotros “*Eneida-Odisea*”. Por lo

⁹ El lenguaje es virgiliano. Cf. Bömer (1986: 373, ad loc.): “Verg. Aen. I 282 *Romanos, rerum dominos*.” Granobis (1997: 129, n. 166) ha puesto el énfasis en la relación que hay entre *domina* y Augusto y sus resonancias horacianas: “Vgl. Hor. Carm. IV 14, 43: *o tutela praesens/ Italiae dominaeque Romae*. Hier erscheint Rom im Zusammenhang mit einem Augustus-Preis ebenfalls als *domina*; vielleicht hat Ovid die Horaz-Stelle vor Augen. Auch betet Romulus in den ‘Fasten’ für Rom als künftige *domina terrae* (IV 831).” En las versiones de Ovidio el acento parece estar puesto en la ciudad. Más adelante volveremos a la relación de estos versos con las ciudades caídas del catálogo.

¹⁰ *Consurgere* no significa sólo “alzarse” sino además “elevarse.” *Crescere* puede constituir una alusión al tamaño de los dioses (*maior*), que ha sido destacado precisamente en contextos de apoteosis como la de Hércules (9, 269-70) y Acis (13, 895-96).

¹¹ Bömer (1986: 373, ad loc.) sostiene que *de sanguine natus Iuli* (448) sería Augusto porque remite a *Aen.*, 1, 288 (*a magno demissum nomen Iulo*), que juzga una referencia más directa al *princeps* que a su padre adoptivo. Sin embargo, la referencia del pasaje de la *Eneida* es ambigua Cf. Austin (1971: 108-10, ad vv. 286 ss.). Asimismo, Wheeler (2000: 125, n. 85) y la bibliografía allí citada, en especial Hardie (1997a: 187).

¹² Cf. Wheeler (2000: 124).

¹³ Davis (1980: 123-32); Fowler (1989: 75-122), (1997: 3-22); Hardie (1997b: 139-62). El citado libro de Wheeler es otro ejemplo.

demás, el discurso de Pitágoras mismo ha sido visto como un gesto de clausura.¹⁴ Lo que parece demostrar este pasaje del discurso es que en una dinámica de clausura aun un discurso cuyo tema central es el cambio debe terminar formalmente en Roma, en sintonía con el final de la obra en la apoteosis del poeta, que también nombra a Roma (*Romana potentia* –15, 877). Lo importante desde el punto de vista de la forma es que el “poema catalógico o filosófico” de Pitágoras (el que Ovidio eligió no escribir)¹⁵ y el de Ovidio, ambos, hablan del cambio, pero terminan en un punto más allá del cual no hay cambio: Roma.¹⁶

Pero permítasenos volver un momento atrás para citar los versos con que se inicia el catálogo de las ciudades (15, 420-30):

sic tempora verti
cernimus atque illas adsumere robora gentes,
concidere has; sic magna fuit censuque virisque
perque decem potuit tantum dare sanguinis annos,
nunc humilis veteres tantummodo Troia ruinas
et pro divitiis tumulos ostendit avorum.
[clara fuit Sparte, magnae viguere Mycenae,
nec non et Cecropis, nec non Amphionis arces;
vile solum Sparte est, altae cecidere Mycenae.
Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae?
quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?]

(“vemos que así cambian los tiempos y que unos pueblos asumen fuerzas
y otros caen. Así fue grande en recursos y en hombres
y por diez años pudo dar tanta sangre, ahora insignificante tan sólo muestra
viejas ruinas Troya
y, en lugar de riquezas, los sepulcros de los antepasados.
Fue ilustre Esparta, tuvo auge la gran Micenas
Y no dejaron de hacerlo ni las murallas de Cécrope ni las de Anfión:
un suelo vil es Esparta, cayó la alta Micenas.

¹⁴ Wheeler (2000: 117): “Ovid’s turn from narrative to didactic is a gesture of closure, which is described well by Werner Müller: ‘Die Rede des Pythagoras klingt wie ein Epilog am Schluss des Werkes: Das Geschehen ist eine konkrete Zeitphase getreten, in der die mythische Wirklichkeit des Menschen in seiner engen Bindung an den umgebenden Raum zerbrochen ist, in der die Welt nicht mehr erlebt, sondern nur noch begriffen wird. Aufklärung aber bedeutet Abschluss.’ Müller (1975: 481).

¹⁵ Galinsky (1975: 103-07; esp. 104 y 107): “Ovid devoted a large part of Book 15 to creating a foil to his own *Metamorphoses*”; “The hallmark of Pythagoras’ discourse is its strict, formal organization. It follows (...) the rules of rhetorical composition but, most importantly, it is a regression to the inartistic arrangement of the catalog poem ... The Pythagoras episode serves Ovid to demonstrate in how different a manner from his own he could have treated the subjects of metamorphosis and myth.” Cf. Galinsky (1999: 40). Holzberg (2002: 146) insiste en su carácter de *carmen perpetuum* condensado que refleja estructural y temáticamente las *Metamorfosis*. Wheeler (2000: 117 ss.) opina que es a la vez término de comparación y reflejo de la obra; en ese sentido, estudia cómo refleja las dinámicas de continuación y cierre o clausura.

¹⁶ Como dice Habinek (2002: 52, 54): “Critics often speak of the *Metamorphoses* as a poem of ceaseless transformation... But ceaseless transformation is an inaccurate description of the activity of the poem, since in fact each metamorphosis is final: once Daphne becomes a laurel, she stays a laurel; once Aesculapius moves to Rome, he stays there; once Caesar reaches the heavens he doesn’t return to earth”; “the transfer of empire to Rome is the topic of the final book of the *Metamorphoses* not only because that is as far as history has come but because this change has been authorized and validated by the heavens.”

¿Qué es sino un nombre la Tebas de Edipo?
¿Qué le queda a la Atenas de Pandión a no ser el nombre?")

Los versos entre corchetes han sido suprimidos por Heinsius y gran parte de los intérpretes está de acuerdo en señalar como causas principales diferencias en el estilo y el anacronismo que supone el hecho de que Pitágoras se refiera a la caída de ciudades que en su tiempo eran famosas y que incluso, salvo el caso de Micenas, no habían desaparecido en tiempos de Ovidio, si bien habían perdido su antiguo esplendor.¹⁷ Sin embargo, se ha advertido que el anacronismo puede ser intencional y que Pitágoras puede estar hablando “con la voz de Ovidio”, para cuya época las ciudades nombradas eran poco más que nombres en comparación con Roma. Ovidio refuerza la diferencia de importancia mediante la distancia temporal, agregando a cada nombre de ciudad epítetos míticos que remiten a historias muy lejanas en la cronología de su poema.¹⁸

El pasaje, sin embargo, tiene importancia en lo que respecta a las estirpes representadas en la obra, tema vinculado con el motivo de la apoteosis. En el ámbito de la representación –no importan en este punto las precisiones históricas– Tebas ha desaparecido y es sólo un nombre. A lo largo de nuestro trabajo hemos visto la importancia que había adquirido la estirpe tebana. No sólo Ovidio le concede dos libros en los que su permanencia se ve asegurada por varias referencias, sino que además su aparición en la obra, luego del ciclo, es sostenida y ejerce un papel especial en la *Eneida-Odissea* a través de la écfrasis de las hijas de Orión, que está ligada con el motivo de la apoteosis. Por lo demás, varios miembros de su estirpe obtienen la apoteosis o una elevación especial. Estas características, en particular su aparición en sectores de la obra con valor romano, hacen de Tebas y de su estirpe una prefiguración de Roma y la estirpe romana. El catálogo de ciudades del discurso de Pitágoras es un testimonio textual de que esa prefiguración ha llegado a su fin: Tebas, la prefiguración, es reemplazada por la figura y la realidad de Roma. Pese a sus ruinas, Troya y su estirpe, en cambio, no desaparecen, sino que se transforman en Roma (*Dardanium... Romam* –431; *non tota cadet te sospite Troia* –440). Tebas es la prefiguración, pero es también la contraparte de Roma, mientras que entre Troya y Roma la relación es de continuidad.¹⁹

¹⁷ Bömer (1986: 366-68, *ad vv.* 426-30). Sobre la consignación de que se trata del estilo de Ovidio, cf. Fränkel (1945: 234 ss.).

¹⁸ Barchiesi (1989: 86-88), (2001: 71-73).

¹⁹ Para el motivo de Roma como *Troia resurgens sive renascens*, cf. Bömer (1986: 365, *ad vv.* 420-22).

b. Héleno, Pitágoras poeta y Ovidio

La revelación de Héleno en las *Metamorfosis* comienza exactamente de la misma manera que el pasaje virgiliano del libro 3 de la *Eneida*: con las palabras *nate dea* (*Met.*, 15, 439; *Aen.*, 3, 374).²⁰ La elección de este personaje, para el cual ha sido necesario que Ovidio retomara y adaptara el pasaje de la *Eneida* presentándolo como ocurrido en Troya y no en Butroto, en términos compositivos no es casual: se trata de un *vates* en sentido religioso, según puede verse también en las *Metamorfosis* (*cecinnisse* —v. 450— es un verbo propio de la revelación). Como ha señalado Miller, el comienzo del discurso de Héleno (*si nota satis praesagia nostrae/ mentis habes* —“si te son suficientemente conocidos los presagios de nuestra mente”) remite a un conocimiento textual: el presagio representado en la *Eneida*.²¹ La revelación de Héleno termina además en la *Eneida* con versos que, como en la revelación contenida en el discurso de Pitágoras, representan la apoteosis de Troya: *vade age et ingentem factis fer ad aethera Troiam* (3, 462 —“ve pues y lleva al éter con tus hechos a la gran Troya”).

Esta evocación de la *Eneida*, según parece, no tiene sólo un sentido alusivo. El *cecinnisse* de Héleno recuerda el prólogo de las *Metamorfosis*, que termina con la palabra *carmen* (*Met.*, 1, 4). Como hemos dicho en el capítulo sobre los modelos poéticos, esa palabra en el proemio de Ovidio, más allá de su filiación poética, juega con el sentido de carácter revelatorio y tiene efectos en la representación literaria. La alusión a la predicción de la *Eneida* y a Héleno en este pasaje retoma entonces la misma ambigüedad del proemio, ya que en el discurso de Pitágoras la palabra *vates*, además de a su carácter revelatorio (*vates* —435; *cecinnisse* —450), aparece asociada al ámbito de la poesía (*materiem vatum* —15, 155).²² Héleno se presenta como un *vates* profético que, al recordar su participación en una obra literaria como la *Eneida*, configura además su carácter poético.

Sin embargo, hay algo más importante en términos de composición. Héleno canta aquí un historia que podría haberse representado en la llamada “*Eneida*” ovidiana y que expresa un desarrollo poético afín al de la parte histórica de las *Metamorfosis*. Aunque él mismo tenga un doble carácter de *vates*, su figura se integra en otro “poema” incluido en la obra: el de

²⁰ Aunque no es tema de nuestro análisis, es importante recordar que la revelación de Héleno en las *Metamorfosis* combina elementos de los libros 3 y 6 de la *Eneida*. Cf. Lamacchia (1960: 315-17), Stitz (1962: 54 ss.), Bömer (1986: 368 ss., *ad vv.* 431-33), Granobs (1997: 127).

²¹ Miller (1994: 464).

²² En época de Ovidio, el término *vates* había adquirido un carácter poético mayor que en el de sus predecesores. Cf. Setaioli (1999: 510): “a differenza dei grandi Augustei, in Ovidio il termine *vates*, quando è spogliato delle sue originarie connotazioni sacrali, è spesso perfettamente intercambiabile con *poeta*.” Granobs (1997: 130) dice lo mismo sobre el verbo *canere*.

Pitágoras.²³ El discurso de Pitágoras tiene *forma philosophica*, pero el personaje que lo refiere se presenta en cierto modo como un poeta-profeta cuando dice (15, 143-149):

et quoniam deus ora movet, sequar ora moventem
rite deum Delphosque meos ipsumque recludam
aethera et augustae reserabo oracula mentis:
magna nec ingeniis investigata priorum
quaeque diu latuere, canam; iuvat ire per alta
astra, iuvat terris et inertis sede relicta
nube vehi validique umeris insistere Atlantis

(‘y ya que un dios mueve mi boca, seguiré como es debido
al dios que mueve mi boca y abriré mis Delfos y el propio éter
y revelaré los oráculos de mi augusto pensamiento:
cantaré cosas grandes y no investigadas por el ingenio de los anteriores,
y las que estuvieron escondidas largo tiempo; me agrada ir por los altos
astros, me agrada, habiendo abandonado la tierra y su inerte morada,
ser llevado en una nube y apoyarme en los hombros del fuerte Atlante’)

La referencia a Delfos ciertamente evoca el carácter poético y revelatorio. Setaioli ha ahondado más en el análisis de estos versos y ha encontrado una semejanza con un papiro boloñés escrito en hexámetros de inspiración órfica, en el que las almas de los poetas son representadas como transportadas sobre las aéreas nubes (cf. *nube vehi* —149).²⁴ Según este crítico,

il verso successivo indica che i poeti qui considerati non sono gli autori di narrazioni fantastiche, bensì i rivelatori di conoscenza e i dispensatori di utili ammaestramenti, tra i quali può essere annoverato anche il Pitagora delle *Metamorfosi*.²⁵

Con su negación de la *materies vatium* identificada con el mito (*quid Stygia, quid tenebras et nomina vana timetis, materiem vatium, falsi terricula mundi* —15, 154.5), el Pitágoras ovidiano define cuál es el tipo de poesía que prefiere (la de la *theologia naturalis*) y cuál es la que descarta (la de la *theologia fabulosa*, i. e. la “mitologización” ovidiana). Como ha dicho Galinsky, el discurso de Pitágoras es una demostración ovidiana de qué tipo de poema podría haber hecho pero eligió no hacer. Sin embargo, lo notable de esto es que la representación del poema que Ovidio eligió no hacer también culmina en Roma y en la idea de apoteosis. Detrás de estas afinidades hay, no obstante, importantes diferencias. La última apoteosis del poema es, como sabemos, la del propio poeta. Esta apoteosis, como hemos dicho, obedece a uno de los

²³ Continuamos con la idea de que el discurso de Pitágoras puede verse como un reflejo o un término de comparación del poema de Ovidio. Nuestra tesis, sin embargo, es que el poema de Pitágoras, más allá de ser una síntesis temática de las *Metamorfosis* (Holzberg) o, literariamente, un ejemplo de la poesía catalógica que Ovidio desestimó (Galinsky), se aboca en mayor medida a la *theologia naturalis*.

²⁴ Setaioli (1999: 501-02). El verso citado por el autor es ἡερίων ἐφύ[π]ερθεν ὀχησάμεναι νε[φελᾶ]ων (Lloyd-Jones-Parsons, v. 105).

²⁵ Setaioli (1999: 502).

modelos poéticos de la cosmogonía, el canto de Sileno de la *Égloga* 6, en el que el poeta Galo recibe una consagración que ha sido interpretada como una apoteosis.²⁶ Las *Metamorfosis* de Ovidio sugieren que es el poeta, creador de una construcción literaria basada en la “mitologización”, quien llega a la apoteosis. No hay lugar para la elevación del *poeta philosophus*, o, mejor dicho, su elevación (*iuvat ire per alta/ astra* —147-8) es inferior a la del poeta del mito, como puede verse comparándola con la *sphragis* (*super alta.../ astra ferar* — 875-6).

Por consiguiente, aunque en el discurso de Pitágoras se representa formalmente una apoteosis de Roma, esta representación, sin embargo, no es suficiente. La figura del poeta de la “mitologización” es la que debe encargarse de esta última tarea. Pero en las *Metamorfosis* el elogio final de Roma estará subordinado a la apoteosis del poeta, que termina su obra precisamente con una alusión a la *materies vatium* de Pitágoras (15, 875-9):

parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatium praesagia, vivam.

(‘sin embargo en la parte mejor de mí, seré llevado eterno
sobre los altos astros y mi nombre será indestructible,
y por donde el poder romano se extiende sobre las tierras dominadas,
seré leído por la boca del pueblo, y a través de todos los siglos, gracias a la
fama,
si tienen algo de verdad los presagios de los vates, viviré’)

²⁶ Buisel de Sequeiros (1995: 127).

6. LAS APOTEOSIS DE CÉSAR Y AUGUSTO Y EL FINAL DE LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO (*)

Si bien la crítica sobre las *Metamorfosis* de las últimas cuatro décadas es casi inabarcable, no parece del todo inexacto acordar que el llamado “antiaugusteísmo”, con diferentes matices a través de los años hasta llegar a una nueva versión orientada al discurso –en términos de Sara Myers-, ha sido una de las principales corrientes.¹ En ese contexto, el *monumentum* crítico más recordable podría ser la mesurada y por momentos dramática imparcialidad con que Franz Bömer ha anotado en su famoso comentario las interpretaciones augusteas y antiagusteas de pasajes ovidianos polémicos.² Las anotaciones de Franz Bömer son el signo visible de una fundamental discrepancia, aun hoy de difícil planteo y abordaje.

Ahora bien, es claro que, en relación con el tema del augusteísmo, no hay en toda la obra un pasaje más polémico que el que trataremos. Desde la década del 60 y con diversos argumentos, han sostenido el carácter antiagusteo del pasaje críticos como Otis, Holleman y Segal entre otros.³ Aunque no faltan defensores del sentido augusteo de las *Metamorfosis*,⁴ obras más recientes como las de Garth Tissol, Alessandro Barchiesi o Gianpiero Rosati han reformulado los postulados del antiaugusteísmo poniendo el acento con más detalle en la ironía, la parodia, el carácter contestatario al discurso del poder o el aspecto estético de la inclusión de

¹(*) Versiones preliminares de este trabajo fueron leídas como ponencias en Rosario y Córdoba durante los años 2006 y 2007, y como conferencia (“The Apotheosis of Caesar and the Ending of Ovid’s *Metamorphoses*”) el 21 de junio de 2007 en el Philologisches Seminar (Institutscolloquium), Fakultät für Kulturwissenschaften. Eberhard Karls Universität Tübingen. Agradezco al Deutscher Akademischer Austauschdienst, que me otorgó la beca con la que he podido realizar estudios bajo la dirección del Prof. Dr. Heinz Hofmann. Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a las autoridades de la Universidad Nacional de La Plata (en especial a la Dra. Lía Galán) y del CONICET, que me concedieron la licencia necesaria para estudiar en Alemania, al Prof. Karl Galinsky (Universidad de Texas-Austin), a quien debo una generosa carta de recomendación, y al Prof. Hofmann, que aceptó dirigir mi investigación (1999: 197).

² Bömer (1969-1986).

³ Otis (1970²: 286, 304, 306-374) sostiene que Ovidio habría emprendido una obra épica augustea, pero sus inclinaciones poéticas y su filiación ideológica, harto diferentes del paradigma virgiliano, habrían hecho fracasar su propósito. Holleman (1969: 42-60) cree que todo el pasaje final es una reacción contra (y una parodia de) la “propaganda augustea”, a la vez que una apocalíptica advertencia a sus contemporáneos sobre los peligros del principado y de la deificación del *princeps*. Para Segal (1969b: 257-292, esp. 259 y 292) el augusteísmo del libro XV está incorporado a una cínica y antiaugustea levedad, que linda con la exageración, la parodia y la ironía, y que no oculta ningún principio superior al cambio sin fin. Due (1974: 69) afirma que “the anti-Augustan and anti-epic features are important but additional elements in the *Metamorphoses*”; encuentra ironía y exageración en el pasaje de César, pero, si bien descarta cualquier adhesión de Ovidio al programa augusteo, no ve en su representación literaria fines políticos (88-89).

⁴ Por ejemplo, el trabajo de Buchheit (1966: 80-108): “Der Verlauf der *Metamorphosen* Ovids ist oft als ein Weg vom Chaos zum Kosmos bezeichnet worden. Versteht man dies konkret, so ist dieser Kosmos verwirklicht worden in Rom, enger gefasst, in Augustus und der Herbeiführung der *pax Augusta*” (84). Asimismo, Ludwig (1965: 82): “Ein grosser Bogen ist vom Chaos zum Kosmos der augusteischen Ordnung gespannt, in der die Welt ihre Bestimmung gefunden hat.”

la esfera política.⁵ Recientemente Thomas Habinek ha llamado la atención sobre un tema crucial y polémico: el hecho de que los defensores del antiaugusteísmo sólo apuntan a la relación entre el poeta y la figura del *princeps*, descuidando aspectos culturales, sociales y políticos de la ideología augustea con los que Ovidio, antes que ofuscado, parecía más bien estar implicado.⁶ En sintonía con Habinek, Karl Galinsky ha señalado que la época en que escribió Ovidio, la de la *pax Augusta*, era en rigor muy diferente desde el punto de vista político a la de Horacio y Virgilio. La conclusión inferida es, sencillamente, que gran parte de la crítica antiaugustea podría estar empleando categorías anacrónicas.⁷

Al margen de este debate, en las tres últimas décadas aparecieron estudios que intentan destacar las afinidades internas de las *Metamorfosis*. Estos trabajos son, voluntaria o involuntariamente y en algunos casos *avant la lettre*, una respuesta o una reacción al conocido libro de Solodow, quien afirma que el propósito de la obra es “to demonstrate the inadequacy of schemes and structures for making sense of the world.”⁸ Desde el valioso estudio de Crabbe, que profundiza sobre intentos previos (como los de Ludwig u Otis) por descifrar una estructura en la obra, y el artículo de Davis, hasta los trabajos de Stephen Wheeler sobre la dinámica narrativa y la visión de la obra como una historia universal “mitologizada” que culmina en Roma, se perfila una nueva actitud.⁹ Los estudios sobre el cierre (*closure*) de las obras épicas propiciados por Don Fowler y otros han sido de enorme importancia en esta nueva y más provechosa corriente crítica.¹⁰ Se trata ahora de apreciar la *forma* de la obra y, asimismo, el sentido de ciertos pasajes en su vinculación con secuencias narrativas que han quedado semánticamente irresueltas o en tensión a lo largo de la trama, mediante un procedimiento apto para un género tan particular como el *carmen continuum*: la idea de cierre o clausura.

Esta última línea, con la que estamos emparentados, abre a nuestro juicio un tercer momento en las perspectivas críticas sobre la obra, que es también un giro en el estudio de su

⁵ Tissol (2002: 305-35). Barchiesi (1994). Rosati (2001: 39-61).

⁶ Habinek (2002: 56).

⁷ Habinek (2002: 46): “This generational difference, while routinely acknowledged by Ovidian criticism, is not always given the weight that it deserves inasmuch as it is still possible to read of an ‘anti-Augustan’ Ovid or an Ovid who endorses *libertas* in its republican connotation of free political speech.” Galinsky (1996: 265). Para una discusión más extensa sobre el tema, *vid.* Galinsky (1975: 210-65, esp. 251-65) y Little (1972: 389-401). Un excelente ejemplo de objeción a la lectura antiaugustea en Bömer (1982: 365), que cita a Herter (1980: 565 ss.): “Es ist unvorstellbar, dass Ovid von Tomis aus (trist. II 555 ff.) dem Kaiser die Lektüre der *Metamorphosen* empfohlen habe könnte in der sicheren Erwartung, dieser (und/oder seine Umgebung) werde schon nicht merken, das alles, was in diesem Gedicht augusteisch klingt, in Wirklichkeit ‚Anti-Augustanism‘ und ins Gegenteil zu verkehren sei.” (“es inconcebible/ inimaginable que Ovidio desde Tomis -*Trist.*, 2, 555 ss.- pudiera haber recomendado al César la lectura de las *Metamorfosis* en la segura esperanza de que éste -y/o su entorno- no notaría que todo lo que en ese poema suena a augusteo es, en realidad, antiagusteísmo y debe ser invertido hacia lo contrario”).

⁸ Solodow (1988: 34).

⁹ Crabbe, (1981: 2275-327, esp. 2322 ss.). Ludwig (1965). Otis (1970²). Davis (1980: 123-32). Wheeler (2000) y (2002: 163-90).

¹⁰ Fowler (1989: 75-122) y (1997: 3-22).

aspecto augusteo. Si una primera línea apuntó a subrayar el lado político del compromiso augusteo, en general con conclusiones negativas sobre la adhesión ovidiana, y una segunda línea, en la que se inscriben Galinsky, Habinek y otros, señaló que las *Metamorfosis* son augusteas desde el punto de vista cultural, esta tercera línea de interpretación materializada en trabajos como los de Wheeler plantea las siguientes preguntas: 1) ¿pueden las imágenes augusteas funcionar literariamente en las *Metamorfosis* de Ovidio, más allá de la intención personal ovidiana?; 2) ¿es posible que una historia universal que culmina en Roma prescinda, formalmente, de la tradición cesáreo-augustea?

El propósito de este capítulo es, preliminarmente, ofrecer argumentos sobre el sentido formal o literario del “augusteísmo” en el pasaje final de las *Metamorfosis*. En primer lugar, intentaremos examinar si la ironía tiene carácter mordaz y de qué manera influye en el pasaje. En segundo lugar ahondaremos sobre el sentido de la “mitologización” como clave para la representación de la historia universal que termina en Roma. No pondremos el acento en el análisis del valor que adquirirían en el plano de la “lectura” las referencias augusteas, que, más allá de las posibles observaciones, son suficientes, sino en cómo se integran en la dinámica mítica de la obra. En tercer lugar, analizaremos el valor del motivo de la apoteosis y el sentido que adquiere en el final de la obra empleando el concepto de “lectura”. Esto motivará conclusiones sobre la relación entre las últimas apoteosis políticas y la apoteosis final del poeta y sobre el sentido formal de una obra que termina en apoteosis.

a. Ironía

Nos detendremos en tres pasajes considerados irónicos –y no en el análisis detenido de cada verso que los críticos hayan considerado sospechoso- con el fin de demostrar que su significado no se agota en la ironía. Esto servirá para precisar el sentido de ese procedimiento en la obra y para decir algo sobre la ironía como artificio.

Ya el comienzo mismo del pasaje ha llamado la atención de los críticos. Ovidio dice que Esculapio ha llegado a los templos romanos siendo un dios extranjero, mientras que César es dios en su propia ciudad (*Caesar in urbe sua deus est*, 746). Y enseguida añade (746-51):

quem Marte togaque
praecipuum non bella magis finita triumphis
resque domi gestae properataque gloria rerum
in sidus vertere novum stellamque comantem,
quam sua progenies; neque enim de Caesaris actis
ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius.

(‘A éste, destacado en Marte y en la paz,
ni las guerras terminadas en triunfos
ni las hazañas realizadas en su tierra ni la rápida gloria de sus hazañas
lo convirtieron en un nuevo astro y en una estrella con cabellera
más que su descendencia; y de los hechos de César
ninguna obra es mayor que el ser padre de éste’)

Quienes defienden una lectura irónica como clave para la interpretación de la obra ponen el acento en el *quam progenies*. Hay incluso una nota humorística si pensamos que fue justamente *sua progenies*, Octavio (junto con Antonio), quien proclamó a César dios en las Calendas de enero del 42 a. C. Sin embargo, el final de verso y el verso siguiente añaden una aclaración que no es posible omitir. El *actum* principal de César es su paternidad respecto de Augusto, que como señala Bömer está particularmente acentuada en todo el pasaje.¹¹ El motivo de los hijos que suceden a sus padres y tienen un carácter salvífico no es una novedad en la obra: ya ha aparecido en la historia de Esculapio.¹² Aquí, además, el hijo es un *maius opus*. Partiendo de la *sphragis* (*iamque opus exegi* –15, 871), Wickkiser ha defendido el carácter arquitectónico de este vocablo en las *Metamorfosis*, lo que, según ella, compromete a Ovidio en la empresa cultural de las *opera* augustea.¹³ Pero este verso retoma, asimismo, el carácter artístico que podemos ver en la *sphragis* y remite a la propia definición sobre las *Metamorfosis* que Ovidio da en los *Tristia* (2, 63-4): *inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora versa modos* (“mira mi obra mayor, que hasta ahora permanece sin fin: los cuerpos cambiados en formas que no han de creerse”). Con *maius opus* Ovidio parece sugerir una creación por parte de César en términos artísticos, lo que podríamos llamar el símbolo de Augusto por un lado, y su propia creación de una figura literaria en su obra a partir de la imagen de Augusto, lo que llamamos “mitologización”.¹⁴ Asimismo, la relación entre el hecho de que César obtenga la apoteosis en su calidad de artífice y la apoteosis final del poeta es evidente y, como veremos, influirá en el sentido de la apoteosis en la obra. Por lo demás, es llamativo también el uso del verbo *exstitit* del verso 751. Normalmente ha sido interpretado como un equivalente del verbo *esse*,¹⁵ pero es probable que el lector perciba asimismo el eco del sentido de eminencia o excelencia, posible en este verbo.¹⁶ En todo caso, la elección del verbo no parece casual y complementa la idea de que César ha obtenido un logro con su paternidad, logro que como hemos visto se define con lenguaje propio del arte.

¹¹ Bömer (1986: 456, 458, 472, *ad vv.* 751, 758, 760, 819): *pater, genuisse, semine cretus, natusque suus*.

¹² Como ha señalado Wheeler (2000: 138). Haremos observaciones sobre ese pasaje en la parte b.

¹³ Wickkiser (1999: 129 ss).

¹⁴ Hemos encontrado perspectivas similares en Hardie (1997a: 191).

¹⁵ *Vid.* Bömer (1986: 456, *ad loc.*).

¹⁶ *ThLL* 5 e, 1931, *ad exsto*: “in comparatione humiliorum accedente notione excellentiae, praestantiae”.

En términos de ironía, el pasaje es programático y servirá para la consideración de otros ejemplos, ya que pone el acento en la evidencia de que todos los pasajes “irónicos” presentan, siempre, alusiones no irónicas. La ironía, por lo demás, existe, pero es siempre sutil y tiende a veces al humor. Aun así, es importante tener en cuenta que la complejidad de las alusiones en esta obra convierte usualmente a la ironía en un ingrediente más –y nunca decisivo en términos de interpretación- de la creación literaria.¹⁷

Luego de una *amplificatio* sobre los triunfos de César, considerados menores *quam tantum genuisse virum* (v. 758), aparece un segundo pasaje: *ne foret hic igitur mortali semine cretus,/ ille deus faciendus erat* (vv. 760-1) (“para que éste, entonces, no hubiera nacido de semilla mortal, él tenía que ser hecho dios”). La ironía es magistral por su sutileza. Sin embargo, algo más que ironía parece haber en estos versos. Como se ha observado, el pasaje refleja en términos narrativos la maquinaria del poder augusteo en la medida en que esta apoteosis será el modelo de la propia apoteosis de Augusto.¹⁸ En palabras de Philip Hardie, hay aquí una “poética de la divinidad”, acentuada en el diálogo final de Júpiter y Venus (con su *tu facies natusque suus*, v. 819), que remite indefectiblemente al diálogo de los mismos dioses en el libro primero de la *Eneida*, con sus implicaciones en la construcción de un sentido augusteo.¹⁹ El valor artístico se acentúa por el empleo del verbo *facere* en los dos contextos. El *deus* es visto entonces como un *chef d’œuvre* y, si se considera la apoteosis como una forma particular de metamorfosis, se comprobará que los versos pueden ser entendidos en relación con otras obras artísticas de las *Metamorfosis* que “producen” mitos y como un capítulo más de la “mitologización” ovidiana que incluye la parte histórica de la obra. En suma, la ironía, nuevamente, no es decisiva para la comprensión del pasaje y los fines de Ovidio parecen haber sido más complejos.

Por último, el pasaje final de la apoteosis de César es muy sugestivo y ha merecido el comentario de Alessandro Barchiesi, entre otros:

tarda sit illa dies et nostro serior aevo,
qua caput Augustum, quem temperat, orbe relicto
accedat caelo faveatque precantibus absens.
(15, 868-70)

(‘sea lejano y más tardío que mi vida el día
en que la persona de Augusto, habiendo abandonado el mundo que gobierna,
llegue al cielo y, ausente, sea propicia a los que le supliquen’)

¹⁷ cf. Graf (1988: 67): “il est essentiel de souligner que cette ironie est toujours restreinte et fine; elle ne conduit jamais à la parodie.”

¹⁸ Wheeler (2000: 138).

¹⁹ Hardie (1997a: 191).

Barchiesi encuentra una deliberada oposición entre el *vivam* del final y el *absens* con que, en forma muy destacada, termina la plegaria a Augusto. Recuerda además que en *Fastos* 4, 931-32 un dios maligno, Robigo, es calificado como *absens*, a la vez que en conocidos pasajes horacianos (*Carm.*, 3, 5; *Ep.*, 2, 1, 15) Augusto aparece representado como un dios *praesens*.²⁰

Esta evocación ciertamente podía influir en el lector u oyente de la época e invita a la consideración a los lectores actuales. Pero dista mucho de ser tan definitiva como sugiere Barchiesi. Inmediatamente después de la palabra *absens* viene el recordado *iamque opus exegi* (v. 871) de la *sphragís*. Este *opus* es una respuesta a los ya citados versos 750-51: *neque enim de Caesaris actis/ ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius*. La obra del artífice Ovidio se define como mayor que la del artífice César; en rigor, podríamos decir que incluye la obra de este último. Augusto estará ausente entre los romanos porque, más allá de su carácter de dios, habrá muerto físicamente, pero la declaración de su *absentia* física no oculta que la obra representa, más bien, su *praesentia* mítico-literaria, como lo expresan los versos 750-51. Es importante recordar que aun la propia elevación de Ovidio caracterizada como superior a la de Augusto (*super alta.../ astra ferar* —875-6, frente a *accedat caelo* —870) está construida en una estructura de *priamel* que destaca primero a Augusto por sobre César y luego a Ovidio por sobre Augusto.²¹ Con esta figura se busca elevar a alguien en relación con otro que también debe ser digno de elogio; de otro modo, la elevación del segundo no sería tal. Ovidio, pues, necesita literariamente la elevación de Augusto, de un Augusto *praesens* (más allá de su muerte, que lo volverá *absens*), para elevarse aún más, *super astra*. Precisamente en el contexto semántico de la elevación y de la superioridad puede entenderse el valor del *absens*, que debe leerse como un énfasis en relación con la última palabra de la obra, proferida por el poeta: *vivam* (879). En comparación con el *vivam* del poeta el *princeps* está *absens*; sin embargo, es el *opus* y el *vivam* el que lo vuelven *praesens*. El sentido del pasaje, nuevamente, no parece agotarse en la irreverencia, aun cuando sea adecuado señalar el limitado valor que ésta puede adquirir.²²

No pretendemos multiplicar los ejemplos y hemos tomado como criterio citar sólo las ironías referidas a Augusto, ya que la figura de César está supeditada a él.²³ Galinsky ha dicho

²⁰ Barchiesi (1994: 263-64). La importancia del *absens* ha sido señalada también por Moulton (1973: 6-7), Lundström (1980: 102-04), Holleman (1982: 384-85), Schmitzer (1990: 296-97) y Feeney (1991: 210-14).

²¹ Wickkiser (1999: 134-39).

²² Para una opinión alternativa a la de Barchiesi y los críticos citados, cf. también Wheeler (2000: 145-46): “To make a prayer for the welfare of a ruler is a conventional gesture of closure in court poetry as well as in panegyric. It may be possible to squeeze some face-saving irony out of the prayer if one focuses on the final word *absens* and draws the conclusion that Augustus will not be a *deus praesens*. Yet I find it troubling that Ovid would choose such a moment and manner to be irreverent... Let us assume for the sake of fiction that the poet-narrator accepts and enters into the rituals of court literature and civic life.”

²³ No obstante, se han encontrado también algunas ironías a propósito de la mención de los triunfos de César en los vv. 752 ss. (Lundström, 1980: 92 ss., Fabre-Serris, 1995: 160-61), que Ovidio habría rebajado y tratado frívolamente. En efecto, hubo expediciones a Britania (55 y 54 a. C.) pero no fueron triunfos; hubo una expedición a

que la ironía y el humor existen en la obra pero que no tienen un carácter destructivo. El humor, en particular, obedece más bien al criterio ciceroniano de la *dicacitas*, en la que se incluyen los juegos de palabras, las interjecciones, las parodias literarias y las alusiones, los dobles y aun triple sentidos. De igual modo, es apropiado para el tono de un *carmen perpetuum* y resulta compatible, además, con la naturaleza del mito, que también incluye lo humorístico²⁴. En suma, el humor es un aspecto más de la *humanitas*, y raramente estaría ausente en una obra que representa la humanidad.²⁵

Más allá de estas ideas, hay quienes sostienen que el elogio a César y a Augusto es convencional y exagerado. La nómina de los triunfos de César, los presagios que hacen intervenir a Venus para esconder al *dictator*, denominado *Aeneaden* (v. 804), en una nube, la intervención de Júpiter en diálogo con Venus como si se tratara del propio Eneas, luego (a través de la alusión a Tiberio) la referencia laudatoria a Livia, el *prolem sancta de coniuge natam* (v. 836)²⁶ hasta llegar al encomiástico final, todo esto, escrito por Ovidio, parece sospechoso. Sin embargo, la exageración no es tampoco definitiva toda vez que, en otro plano, el pasaje es absolutamente necesario para la dinámica narrativa de la obra. Como ha dicho Wheeler, el final de la obra evoca el *concilium deorum* del libro 1 en el que Augusto aparece, como aquí, vinculado con Júpiter, retoma la idea de apoteosis con las características ya aparecidas en apoteosis previas y revela su sentido de cierre en relación con el primer libro de la *Eneida*, obra que se reelabora además a lo largo de las *Metamorfosis*.²⁷ La exageración, que es también desde otro punto de vista un artificio, añade una nota de sospecha, pero no sería adecuado ni seguro

Egipto (47 a. C.), que recuerda además el *affaire* con Cleopatra; en cuanto a Numidia y al Ponto evocan a César, pero muy especialmente a Pompeyo. Aunque puede aceptarse que no hay aquí, en términos referenciales, una afirmación de los hechos de César, no hay que exacerbar el análisis, ya que el acento no está puesto en las obras militares de César sino en la obra de la paternidad. También se ha encontrado ironía en los versos 803-05, en los que, a través del motivo de la nube, César aparece comparado con Paris. Dejamos esta última ironía para el desarrollo de nuestra argumentación.

Otra posible ironía a Augusto sería la referencia a la batalla de *Mutina* (Módena) (v. 823), que no habría sido precisamente una gran actuación suya, pero en la que fue proclamado *imperator* (*vid.* Bömer, 1986: 473-74, *ad loc.* y Due, 1974: 86-87). En cuanto a la segunda, no es imposible que, más allá de que otros poetas eviten el tema, Ovidio haya tomado “die Partie des Kaisers” (Bömer, 1986: 474, *ad loc.*) poniendo el acento en la circunstancia de la proclamación. En todo caso, esta posibilidad enriquece la ironía o la hace más sutil. Por otro lado —y no es un hecho menor—, no hay que olvidar que Ovidio, a diferencia de Virgilio, Horacio o Propertio, está más alejado en el tiempo de esa batalla y que, pasados los años, como sabemos, el olvido suele colaborar en escritores y público, que se vuelven menos exigentes con las precisiones temporales y fácticas. Finalmente, Moulton (1973: 7) y Petersmann (1976: 166) encuentran ironía en los versos 853-54, que Bömer (1986: 482-83) y otros consideran una alusión a la *modestia* de Augusto.

²⁴ En uno de sus trabajos, Galinsky (1976: 18) cita para apoyar esta afirmación el libro de J. Huizinga, *Homo ludens* (trad. de R.F.C. Hull, Boston, 1955, pp. 129-30). Cicerón habla de la *dicacitas* en *De oratore* 2, 247. Cf. asimismo Quintiliano, *Institutio oratoria* 6, 3, 29.

²⁵ Galinsky (1996: 266-67) y (1975: 245-46). Asimismo, Wilkinson (1955: 163): “There is a kind of humor that evokes the response ‘how charming!’ rather than ‘how funny!’ (...) Most of Ovid’s humor is of this kind, and it pervades the *Metamorphoses*”.

²⁶ Subrayados nuestros.

²⁷ Wheeler (2000: 143-44). Para el tema de la ‘*Eneida*’ ovidiana, ver ahora Papaioannou (2005).

interpretarla como denigratoria. Parece más acertada, creemos, la conclusión de Galinsky, para quien Ovidio decidió aferrarse a una convención porque era ya imposible innovar luego de una larga tradición de poesía encomiástica en torno de la familia de Augusto, y porque el motivo de la muerte de César, en tiempos de la *pax Augusta*, había perdido toda la fuerza que había sabido tener.²⁸

b. “Mitologización”

b. 1. “Mitologización”, mito e historia universal

Quisiéramos volver por un momento al famoso pasaje de los *Tristia* (2, 63-64) referido a las *Metamorfosis*: *inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora versa modos*. Estos versos han sido frecuentemente citados como prueba de que Ovidio no creía en la materia de su obra.²⁹ Sin embargo, pocas veces se han recordado, con fines interpretativos, los versos que siguen, que evocan al destinatario de la elegía, i. e., Augusto: *invenies vestri praeconia nominis illic, / invenies animi pignora certa mei* (65-66) (“encontrarás allí elogios de tu *nomen*, encontrarás pruebas ciertas de mi sentimiento —*animus*”). En rigor, no asombra la actitud de Ovidio hacia el mito porque era la actitud de cualquier romano culto. Lo curioso, en todo caso, es que también el *nomen Augustum* haya sido incluido junto a este tipo de historias en los versos citados. La primera función de estos versos, si los leemos integrados en su contexto, está subordinada, como se sabe, a la defensa de la poesía de Ovidio. La idea, sucintamente, es: aun en los libros que más comprensiblemente podrían ser censurados hay un elogio al *princeps*. Pero también aparece aquí la declaración del recurso que aplica Ovidio a partir de la guerra de Troya, es decir cuando se inicia la parte histórica de la obra: la “mitologización”. Decir que el *nomen Augustum* aparece en una obra sobre cuerpos transformados *in non credendos ... modos* es, en términos de composición, decir que Augusto y su casa entran en la “mitologización” ovidiana.³⁰ La cita no es en absoluto despectiva en la medida en que identifica el arduo propósito de la obra: incorporar todo, aun la parte histórica, en el terreno de las fabulosas metamorfosis.

La idea de la “mitologización” en las *Metamorfosis* está vinculada estrechamente a la de historia universal. La consideración de la obra como historia universal, sin embargo, no ha

²⁸ Galinsky (1975: 259-60): “There is no indication and, of course, no evidence that any other poets in Augustus’ late reign, after the death of Horace, could cope with the problem any better than Ovid did” (260). En un sentido (el paso del tiempo), la idea de que el motivo de César había perdido cierta vigencia no contradice las tesis de White (1988: 334-56).

²⁹ Por ejemplo: Galinsky (1999: 32).

³⁰ Luck (1968: 102, *ad loc.*) señala que el pronombre *vestri*, pese a ser *pluralis reverentiae*, implica no sólo a Augusto sino su casa.

gozado siempre de estima entre los críticos. Galinsky, por ejemplo, aun aceptando este carácter, opinó que su universalidad se debe más a la inclusión de diversas tradiciones, géneros literarios y emociones humanas.³¹ Recientemente, ha habido nuevas perspectivas sobre el tema. Stephen Wheeler sostiene con argumentos más sólidos que los que se han ofrecido antes que en las *Metamorfosis* hay un “orden cronológico subyacente”. Se basa en el hecho de que Ovidio ha empleado “fraseología” perteneciente a la tradición historiográfica, en la visible combinación de diacronía y sincronía presente en la obra (que es un elemento típico de las historias universales previas), y en la existencia de marcos temporales tales como genealogías, sucesión de reyes y secuencias míticas reconocibles y relativamente aptas para ser ubicadas en el tiempo.³² Complementariamente, Wheeler ha argumentado en otro libro que ese sentido cronológico de la obra se recupera además en la relación entre poeta y audiencia. Es el progreso del lector en la lectura de la obra lo que define su temporalidad y su continuidad.³³

En el marco de las historias universales, lo característico de las *Metamorfosis* es el hecho de ser una “mitologización” de la historia universal. En la obra, se han utilizado procedimientos de las historias universales pero aplicados al mito y se ha hecho ingresar en el terreno y en la dinámica del mito incluso aquellos sectores más relacionados con la historia. La matriz hesiódica de la obra ha sido señalada en ocasiones como una de las causas para su tendencia a la mitologización.³⁴ Sin embargo, esta mitologización, una obligación compositiva si consideramos el proemio, que evoca el artificio mítico de la transformación, ha sido vista también como un elemento distorsivo en la representación de los sectores históricos de la obra en un trabajo reciente de Garth Tissol. Para el crítico la secuencia histórica de la obra ha sido asimilada desde el comienzo (el pasaje de la *Fama* –12, 39-55) a la trama fabulosa que la precede en una suerte de “remitologización” de la historia romana, que Enio había dotado de carácter evemerístico. Esta actitud de Ovidio, en opinión de Tissol, actúa como una fractura de la perspectiva histórica y del compromiso con la ideología augustea e inserta la secuencia en el terreno de la ambigüedad, la contradicción y la inestabilidad del mito.³⁵

Dos observaciones parecen necesarias en relación con las ideas de Tissol. La primera, que hemos comentado en la introducción a la segunda parte, atañe al pasaje de la *Fama* (12, 53-58):

³¹ Galinsky (1996: 262). Sin embargo, reconoce el valor de la historia universal, a partir del artículo de Wheeler (2002), en Galinsky (2005: 353).

³² Wheeler (2002: 181-89). La cita es de la p. 186. Son importantes a este respecto las críticas de Wheeler (172) a la homologación de historia y cronografía que hace Feeney (1999: 13-30).

³³ Wheeler (1999: 117 ss).

³⁴ cf. Ludwig (1965: 165). Nuestra idea ha sido que la matriz hesiódica está programáticamente anunciada en la cosmogonía y en la creación del hombre, que evoca la creación de Pandora; cf. Martínez Astorino (2003: 335-49) y el capítulo 2 de la primera parte: “Modelos poéticos”.

³⁵ Tissol (2002: 314, 334-35).

Atria turba tenet; veniunt leve vulgus, euntque
mixtaque cum veris passim commenta vagantur
milia rumorum confusaque verba volutant;
e quibus hi vacuas implent sermonibus aures,
hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti
crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.

(‘La multitud ocupa los atrios. Vienen y van, ligero vulgo,
y mezclados con verdades, vagan por doquier
mil comentarios de rumores y dan vueltas confusas palabras.
De éstos unos llenan en conversaciones los vacíos oídos,
otros cuentan lo narrado por otro y crece la medida de lo inventado
y un nuevo autor añade algo a lo oído’)

Tissol ha señalado la relación entre el *mixtaque cum veris passim commenta vagantur/ milia rumorum* (12, 54) y los sucesos de la guerra de Troya inmediatamente narrados, con los que se iniciará la secuencia histórica.³⁶ No negamos que, en cierto grado, esta referencia pueda recuperarse cuando se leen partes como las que estamos analizando. Sin embargo, los dos versos finales, especialmente el verso 58 (*et auditis aliquid novus adicit auctor*),³⁷ invitan a desplazar la atención a otro punto. *Narrata*, *ficti* y *auctor* no parecen apuntar sólo a la veracidad, sino además a la representación literaria. Con una actitud metaliteraria, Ovidio parece insinuar que lo que sigue será su propia versión de la secuencia histórica. El pasaje de la *Fama* entonces, antes que apuntar exclusiva y denigratoriamente a la veracidad de los relatos que siguen, tiene un sentido más complejo: alude a la idea de que esos relatos, verdaderos o falsos, serán parte del tratamiento poético ovidiano, que se hace efectivo en la “mitologización”.

La segunda observación está relacionada directamente con el mito. La perspectiva de Tissol sobre el mito griego en las *Metamorfosis* es, según parece, bastante negativa. Para Tissol, que la secuencia histórica ingrese en la trama mítica implica obligatoriamente un grave e inconfesable deterioro. Sin embargo, no hay completo acuerdo en relación con este punto en las *Metamorfosis* e incluso críticos como Fritz Graf han puesto de relieve, contrariamente, que el mito tiene carácter serio en la obra. Graf sugiere que la función etiológica es predominante y ha reparado en la construcción de una figura de narrador creyente y crédulo acerca de los mitos, si bien desautorizado en ocasiones por el autor.³⁸ Está claro que éste es el narrador que Ovidio necesita en líneas generales: un narrador que muestre una cierta confianza *literaria* en la materia. Pero la actitud de crítica hacia el mito no se revela como hostil hacia éste, sino que sirve, precisamente, para poner aún más el acento en la materia del mito en una suerte de

³⁶ Cf. Tissol (2002: 307-10) y Zumwalt (1977: 209-22).

³⁷ Subrayados nuestros.

³⁸ Graf (1988: 57, 70, esp.67). En relación con la etiología es también importante el libro de Myers (1994).

problematización. El éxito posterior de las *Metamorfosis* es tal vez una prueba de que esa problematización no atentaba ni contra el mito ni contra la obra. Como concluye Graf en otro artículo: “Ovid brought myth to life in an even more seductive way, and the fact that the seducer intimated to the seduced what the two were doing, helped, as often, in the seduction.”³⁹ Más audazmente, puede decirse que el tópico de la credibilidad, que aparece también en otros poetas, y sugestivamente en Virgilio,⁴⁰ es una forma más (y una forma bastante sutil) de aludir a la “mitologización”. Aquello en lo que puede *no* creerse es aquello que, sin embargo, puede narrarse y puede ser creído en términos literarios.⁴¹ Éste es el sentido de la cita de los *Tristia* y la forma en que Ovidio parece ver su propia obra.

b. 2. “Mitologización” en el pasaje de César y Augusto

b. 2. 1. El precedente de Esculapio: “mitologización” de Augusto⁴²

Antes de la narración de los episodios finales dedicados a César y a Augusto hay un pasaje importante para la estructura de la obra, en la medida en que significa un eslabón más en el tránsito de Grecia a Roma, y que está introducido por una invocación a las Musas (15, 622 ss.). Se trata del episodio de Esculapio.

En rigor, el relato establece una relación de continuidad y cierre con una historia de los comienzos de la obra. En el libro 2 (626 ss.) se cuenta el relato de la infidelidad de Coronis, amada de Apolo, a quien el dios castiga quitándole la vida, pero, arrepentido, arrebatada de las llamas el fruto de sus uniones: Esculapio. El niño es criado por el centauro Quirón. Su hija Ocíroo profetizará sobre su capacidad de curar y resucitar seres, a la que se alude en la historia de la resurrección de Hipólito (*nec nisi Apollineae valido medicamine proles/ reddita vita foret* -15, 533-34)⁴³, y sobre su propia muerte y resurrección (2, 640 ss.), hecho que no se narra en las *Metamorfosis*.⁴⁴ Pero la realización formal más significativa en la obra es la predicción de Ocíroo de que Esculapio será *salutifer orbi* (2, 642), que se concreta en la parte histórica de las

³⁹ Graf (2002: 121).

⁴⁰ cf. *Aen.*, 8, 140-1: *at Maïam, auditis si quicquam credimus, Atlas,/ idem Atlas generat caeli qui sidera tollit*. Además *Aen.*, 6, 173 (*si credere dignum est*) y *Aen.*, 3, 551= *Georg.*, 4, 42 (*si vera est fama*). Austin (1977: 92, *ad Aen.*, 6, 173) dice que esta actitud no implica escepticismo sino “only a disclaimer of personal responsibility.” Como vemos, Ovidio acentúa una tendencia previa y virgiliana frente al mito.

⁴¹ Galinsky (1975: 257) ha señalado que, lejos de toda actitud denigratoria, Ovidio se ha propuesto destacar la función narrativa del mito emparentándolo con las historias que hoy denominamos ficción.

⁴² Entre los críticos que se dedicaron al pasaje de Esculapio en las *Metamorfosis* pueden incluirse Saint-Denis (1940: 131-39), Holleman (1969: 42-47), (1988: 379-92), Segal (1969b: 275-78), Petersmann (1976: 116-26), Lundström (1980: 80-89), Schmitzer (1990: 273-78). Feeney (1991: 208-10), Barchiesi (1994: 258-61), (1997: 187-91), Granobs (1997: 75-80, 143-51), Wheeler (2000: 130-37) y Papaioannou (2005: 32-42).

⁴³ “Y no me hubiera sido devuelta la vida, a no ser por el poderoso remedio del hijo de Apolo.”

⁴⁴ Wheeler (2000: 133).

Metamorfosis con su intervención durante la peste de Roma, una reelaboración de un hecho ocurrido en el 293 a. C.⁴⁵ Al final del relato, Esculapio aparece designado con palabras que evocan las del libro 2: *salutifer urbi* (15, 744).⁴⁶

En el relato del libro 15 Esculapio, que es ahora un dios, adopta la forma de una serpiente; retoma así un motivo que el poeta había incluido en el pasaje final de Cadmo y Harmonía, mediante el artificio de la metamorfosis (4, 600-03), y en la apoteosis de Hércules, en forma de símil que caracteriza la apoteosis (9, 266-69). Intratextualmente, lo importante es que, en la aparición final del motivo, será un dios quien se transforme en una serpiente que conservará, pese a la transformación, la apariencia divina, especificada en el adjetivo *maior*. Dice el dios (15, 661-62):

vertar in hunc (i.e., serpentem), sed maior ero tantusque videbor,
in quantum verti caelestia corpora debent.

(“me convertiré en ésta, pero seré mayor y pareceré de tan gran tamaño
cuanto deben alcanzar los cuerpos celestiales al transformarse”)

El adjetivo, en tanto perteneciente al campo semántico de lo divino, aparecía en la apoteosis de Hércules (9, 269). Hacia el final de las *Metamorfosis*, el dios-serpiente recuerda que las anteriores apariciones del motivo en contextos de apoteosis (Hércules) o elevación (Cadmo y Harmonía) actúan como prefiguraciones, por lo que se exige un esfuerzo interpretativo para trascender los posibles rasgos humorísticos de los pasajes en que el motivo aparece. El dios transformado en serpiente permite interpretar de otra manera, alternativa a la humorística, la imagen de la conversión en serpiente o la de la comparación del florecer de la *pars melior* en la apoteosis con el cambio de piel de una serpiente: la elevación de esta transformación final de Esculapio (*maior* –661) lleva a concluir que el motivo *también* expresa elevación en esos contextos relacionados.

Sin embargo, más allá del análisis intratextual, hay otro aspecto importante vinculado con la “mitologización”, que es el objeto de este punto. El viaje de Esculapio desde Epidauro a Roma ha sido comparado en términos negativos con el viaje de Augusto desde Apolonia (Iliria) a Roma en el 44 a. C para hacerse cargo de la herencia política de César.⁴⁷ Nuestra idea es que, antes que como una velada advertencia sobre el peligro que significaría Augusto –en una suerte de visión apocalíptica poco afín a Ovidio- o una demoledora criptoironía, el episodio puede leerse como

⁴⁵ Lundström (1980: 80-82). Bömer (1986: 418).

⁴⁶ Ludwig (1965: 70), Feeney (1991: 209), Granobs (1997: 145-46), Wheeler (2000: 133).

⁴⁷ Holleman (1969: 44 ss.), (1988: 379: 82). Entre los autores que ven en Esculapio una alegoría negativa de Augusto se encuentran además Lundström (1980), Schmitzer (1990) y Barchiesi (1994, 1997).

una versión o anticipación “mitologizada” de la figura de Augusto, cuyo panegírico aparece luego. En la imagen de *salutifer urbi/orbi* tanto Esculapio como Augusto están representados: ambos son salvadores de la ciudad y, desde la visión romana, del mundo, y ambos son hijos que suceden a sus padres.⁴⁸ Asimismo la vinculación entre Esculapio y Augusto en términos de “mitologización” permite entender mejor el final de la plegaria a Augusto con la palabra *absens* (870). En el apartado sobre la ironía dijimos que, con respecto al *vivam* del poeta, el *absens* podía entenderse como una cuestión de énfasis. Sin embargo, si aceptamos la idea de “mitologización”, el *praesens* del verso 646, que evoca la ayuda pedida por la embajada que se dirige a Grecia en busca de Esculapio, constituiría una alusión al Augusto presente que la representación del poeta necesita. Es importante que el *praesens* del episodio de Esculapio, que expresa un término medio entre su presencia y su ayuda como dios,⁴⁹ también adquiriera su lugar en el pasaje final, aplicado al Augusto histórico. Allí es Augusto quien, al igual que Esculapio, ha obrado como un salvador del mundo (*salutifer orbi*) en su carácter de *praeses rerum* (758). Si bien la raíz, pese a la indudable afinidad sonora, no es la misma, es en el “presidir” que se hace efectivo el carácter salvífico que Augusto comparte con Esculapio y es esto mismo lo que, formalmente, define en los hechos su *praesentia* benefactora del género humano.

El pasaje, por consiguiente, puede considerarse un eslabón más en el intento de Ovidio, previo a toda filiación política, de asimilar la parte histórica de la obra al mito y, en particular, de equiparar la “mitologización” de Augusto a la de su padre adoptivo.

b. 2. 2. Venus en el pasaje de César y Augusto

Volvamos ahora al pasaje de César y Augusto.⁵⁰ Ovidio representó en los *Fastos* (3, 697-710) una corta versión de la muerte de César. En esa versión, que pertenece a una obra dedicada al mito romano, César aparece asociado a Vesta. Es esta divinidad, de gran sentido cívico, quien le dice al poeta, que casi pasa por alto los idus de marzo: *ne dubita meminisse: meus fuit ille sacerdos* (699) (“no dudes en recordarlo: él fue mi sacerdote”). La referencia romana se recupera en las *Metamorfosis*, donde Venus advierte *neve/ caede sacerdotis flammis*

⁴⁸ Cf. 15, 758-59: *quo praeside rerum/ humano generi, superi, favistis abunde* (“presidiendo éste =Augusto el pueblo, favorecisteis abundantemente, dioses, al género humano”). Wheeler (2000: 138).

⁴⁹ Bömer (1986: 426, *ad loc.*).

⁵⁰ *vid.* Wheeler (2000: 140) para la idea de la apoteosis de César como creación de un nuevo mito en relación con las apoteosis previamente representadas.

exstinguite Vestae (777-8) (“no extingáis con el crimen las llamas del sacerdote de Vesta”), pero en este contexto no hubiera sido posible ni conveniente que Vesta tuviera un rol importante. Las pocas referencias a Vesta que hay en la obra además de la que mencionamos (15, 731, 864, 865) tienen un sentido análogo al de los *Fastos*. En otras obras (por ejemplo, *A. A.*, 3, 463) presenta una mera función alusiva. Según parece, una divinidad como Vesta habría sido muy difícil de “mitologizar”. No es necesario pensar que Ovidio haya temido no tratar debidamente un tema perteneciente a la más vigorosa tradición romana, ya que la versión del rapto de las sabinas del *Arte de Amar* (1, 101 ss.) parece ser una prueba de que no lo guiaban tales temores en la composición. El punto aquí es otro. Para hacer ingresar a César en la “mitologización” que venía operando, necesitaba un personaje más apto. Venus le permitía vincular el pasaje con las historias griegas, asociarlo con las apoteosis previas en los que un dios afín también a la tradición griega pide a Júpiter la apoteosis de su protegido y, más importante aún, aludir al comienzo de la *Eneida*, reelaborándolo literariamente a través de la “mitologización”.

Es llamativo ver cómo la “mitologización” aquí puede entenderse precisamente como una constante alusión a la *Eneida* y como una comparación con la Venus que ha aparecido en la previa apoteosis de Eneas y, en cierta medida, de Ino y Melicertes:

'adspice,' dicebat 'quanta mihi mole parentur
insidiae, quantaque caput cum fraude petatur,
quod de Dardanio solum mihi restat Iulo.
solane semper ero iustis exercita curis,
quam modo Tydidæ Calydonia vulneret hasta,
nunc male defensæ confundant moenia Troiæ,
quæ videam natum longis erroribus actum
iactarique freto sedesque intrare silentum
bellaque cum Turno gerere, aut, si vera fatemur,
cum Iunone magis? quid nunc antiqua recordor
damna mei generis?

(15, 765-75)

(‘mira, decía, de cuánta magnitud son las asechanzas
que se preparan y con cuánto engaño se busca
la única cabeza que me queda del dardanio Iulo.
¿Sólo yo seré siempre atormentada con legítimas preocupaciones,
yo, a quien ahora hiera la lanza calidonia del Tidida,
ahora turben las murallas de la mal defendida Troya,
la que vea que su hijo, perseguido en largos rodeos,
es sacudido por el mar y entre en las moradas de los silenciosos
y hace la guerra con Turno, o si confesamos la verdad,
más bien con Juno? ¿Por qué recuerdo ahora los antiguas
desgracias de mi linaje?’)

Esto ha sido señalado en algunas ocasiones y no es difícil advertir las alusiones más obvias.⁵¹ Parte de la terminología usada evoca, con variaciones, la *Eneida* y en este sentido se ha dicho que hay en Ovidio una tendencia a ampliar las fronteras de la lengua clásica conquistada por Virgilio o que podría ser considerado el primer crítico de Virgilio en la antigüedad.⁵² Particularmente, el *natum longis erroribus actum iactarique freto* (771) tiene reminiscencias de *multum ille et terris iactatus et alto* (*Aen.* 1, 3) y de *errabant acti fati maria omnia circum* (*Aen.* 1, 32). De esta manera, la relación que este pasaje busca tener con el primer libro de la *Eneida* se vuelve más compleja, ya que en un pasaje que evoca el diálogo de Júpiter y Venus de la *Eneida* se está aludiendo también (programáticamente) al proemio. Pero el verso que tal vez llame más la atención es *solane semper ero iustis exercita curis* (768). Si bien por la elección de palabras remite a similares pasajes de la *Eneida*,⁵³ por el tono de indignación y de querrela acerca a Venus a la Juno del proemio que, luego de citar el caso de Palas, concluye con *ast ego, quae divum incedo regina Iovisque/ et soror et coniunx, una cum gente tot annos/ bella gero* (*Aen.* 1, 46-8) ('en cambio, yo, que soy la reina de los dioses, hermana y esposa a la vez de Júpiter, mantengo una guerra por tantos años con un único pueblo'). Nuevamente, la relación que el texto busca establecer con la *Eneida* revela una pretensión de complejidad, pues es al comienzo de esta referencia, en el que aún se está preparando la queja y el desahogo de la indignación, donde aparece la partícula *ne* que Ovidio ha querido insertar en la pregunta de su Venus-Juno: *mene incepto desistere victam* (*Aen.* 1, 37-8), *Pallasne exurere classem/ Argivum ... potuit* (*Aen.* 1, 39-40). Por otro lado, la mención expresa de la enemistad en términos de disputa femenina (*aut si vera fatemur, cum Iunone magis? -773-74*) refuerza estas evocaciones. Es precisamente ese tono el que le interesa a Ovidio de esa obra, porque no es muy diferente del de las historias griegas a las que dedicó gran parte de su obra.⁵⁴

La actitud de esta Venus no dista mucho de la que ha tenido durante la apoteosis de Eneas. La expresión que allí se utiliza (*ambieratque Venus superos —14, 585*) aparece reformulada con valores semánticos similares en otros contextos en que la diosa interviene para obtener una apoteosis y constituye una hábil simetría de la obra. Como dice Bömer, la apoteosis de Eneas en Virgilio se obtiene sin *ambitus*; allí Venus no necesita utilizar sus encantos o su insistencia "política" para ganar el favor de alguien —éste es el sentido de *ambire* y de *ambitus*.⁵⁵ Una actitud semejante observamos en el pedido de apoteosis para Ino: *at Venus .../ sic patruo*

⁵¹ Vid., por ejemplo, Bömer (1986: 459-60, *ad vv.* 765-67).

⁵² Cf. Bömer (1959: 286-88) y Lamacchia (1960: 329).

⁵³ cf. Bömer (1986: 460, *ad loc.*), que cita *Aen.* 5, 779 (*Venus... exercita curis*) y *Aen.* 10, 132s. (*Veneris iustissima cura*).

⁵⁴ Para otras relaciones entre Venus y la Juno de la *Eneida* vid. Wheeler (2000: 140-41).

⁵⁵ cf. Bömer (1986: 189-90, *ad v.* 585).

blandita suo est (4, 531-32) (“entretanto Venus halagó así a su tío”).⁵⁶ Como hemos dicho, no es la excepción el pasaje que nos ocupa. El discurso directo de Venus está precedido por *palluit et cunctis, ut cuique erat obvia, divis/... dicebat* (15, 764-65) (“palideció y a todos los dioses, según le salía al encuentro a cada uno, les decía”). Venus puede “perseguir” a una o a varias divinidades y distintos términos pueden emplearse, pero el fin es idéntico. Ahora bien, el sentido de todo esto difícilmente sea destructivo. El ingrediente de la “mitologización” en esta historia, unido a las evocaciones, enriquece el texto y tiene como fin otorgar más ligereza y fluidez al *carmen perpetuum*.

Venus lanza una queja desconsolada por los *antiqua damna*, pero, como dice Wheeler, estas experiencias no remiten a las *Metamorfosis*, sino más bien a la *Iliada* y a la *Eneida*.⁵⁷ La alusión literaria, el intertexto, se revelan entonces como un modo de mitologizar en la obra. En un punto, no es importante que los *antiqua damna* estén claramente explicitados en la obra para que el lector descifre un sentido preciso y contundente. Por un lado, el molde genérico de la obra y su interés por contar las cosas *aliter*⁵⁸ hacen imposible lo que muchos críticos intentan buscar en ella: una sucesión abarcadora y completa de mitos, fracturada la cual sólo puede haber parodia y burla. Por otro lado, Ovidio cree en las relaciones que puede hacer el lector; sin su participación la “mitologización” no se hace efectiva.

La referencia a Diomedes (*Tydidæ Calidonia ... hasta —769*) en el pasaje es, sin duda, una forma de seguir insistiendo en la “mitologización”. En este caso se incluye una cita de *Iliada* 5, 330-42 y de *Eneida* 11, 275-7, donde el episodio aparece representado o evocado, y a la vez de las propias *Metamorfosis* (14, 477-8). Esta referencia múltiple a obras épicas se completa en un pasaje que ha suscitado comentarios. Smith, deteniéndose en las afinidades de los pasajes finales con la *Eneida*, ha señalado que Ovidio lleva al presente de la narración tres hechos muy lejanos en el marco de una historia universal con el fin de crear lazos épicos.⁵⁹ La participación de la memoria del lector cobra un especial vigor aquí porque César es llamado *Aeneaden* (804) evocando una referencia previa a Rómulo, quien en su apoteosis un libro atrás es llamado *Iliaden* (14, 824). Podría decirse, completando las tesis de Smith, que la evocación épica de la secuencia, en toda su complejidad, está subordinada a la “mitologización”. El epíteto de César (*Aeneaden*) asociado al de Rómulo (*Iliaden*) sirve para evocar una trama que culmina en la historia de Roma pero también recuerda la guerra de Troya en tanto mito griego de la *Iliada* y por eso mismo más distante. Ovidio busca incluso acentuar esa distancia y en los vv. 780-81 refleja una concepción

⁵⁶ cf. Anderson (1996: 471, *ad loc.*): “Venus is flattering and cajoling her uncle, but the format of his speech is that of a prayer, beginning with honorary epithet, followed by a relative clause listing some of his powers.”

⁵⁷ Wheeler (2000: 141).

⁵⁸ Galinsky (1975: 217-51); (1976: 4).

⁵⁹ Smith (1994: 46-47).

del hado ajena a la *Eneida* y a los temas romanos, al decir que los dioses dan señales del asesinato de César “si bien no pueden romper los férreos decretos de las viejas hermanas” (*rumpere quamquam/ferrea non possunt veterum decreta sororum*).

El pasaje del *ambitus* de Venus es central para analizar otro desvío de la ironía u otra demostración de cómo siempre la ironía en la obra esconde alusiones no irónicas. Se han descrito los presagios sobre la muerte de César —que como se sabe son una variación de un motivo que Virgilio representa en *Georg.* 1, 474 ss. como prodigios posteriores a su muerte—y aparecen luego estas líneas: *et Aeneaden molitur condere nube/ qua prius infesto Paris est ereptus Atridae,/ et Diomedeos Aeneas fugerat enses* (804-6) (“y urde esconder al Enéada en la nube en que antiguamente —en otro tiempo— había sido arrebatado Paris al odioso Atrida y en que Eneas había huido de la espada de Diomedes”). Due, Lundström y otros han visto ironía en este pasaje;⁶⁰ Eneas es evocado allí en una huida y en una relación no muy satisfactoria con Paris. Que César ingrese en esta tríada podría ser sospechoso. Sin embargo, no se ha advertido la importancia del adverbio *prius*, que corrientemente se traduce como “antes” pero que aquí parece adquirir el sentido especial que tiene, por ejemplo, en el *carmen* 51 (15-16) de Catulo: *otium et reges prius et beatas/ perdidit urbes*. La traducción “antiguamente” o “en otro tiempo” ilumina otro aspecto del pasaje adicional a la sospecha de ironía. Con *prius* Ovidio parece querer vincular el intento de Venus en el presente de la narración con las historias míticas que refieren al otro tiempo. Smith, siguiendo sus propias tesis, recuerda además que este pasaje evoca el episodio de Eneas y Acates entrando en Cartago, también envueltos en una nube (*Aen.* 1, 411-414).⁶¹

La intervención de Venus da lugar al relato de los presagios sobre la muerte de César (783 ss.), que son un ejemplo paradigmático de la “mitologización”. El primer aspecto que contribuye a “mitologizarlos” es precisamente el hecho de que constituyen una *variatio* de Virgilio que además no descarta la invención.⁶² Pero es importante además la repetición durante todo el pasaje de verbos que producen la sensación de que el suceso no se encuentra en el plano histórico: *ferunt* –783; *feruntur* –792; *ferunt* –798.⁶³ El fin de este empleo no es el distanciamiento o la falta de compromiso frente al tema, sino más bien la pretensión de incluir el motivo de la muerte de César en la esfera mítica.

b. 2. 3. Júpiter en el pasaje de César y Augusto: historia con marco “mitologizado”

⁶⁰ Lundström (1980: 98) y Due (1974: 86).

⁶¹ Smith (1994: 47).

⁶² Los prodigios del Lucífero y del carro de la luna ensangrentado parecen ser invenciones de Ovidio. Cf. Bömer (1986: 465, *ad vv.* 789-90). Álvarez-Iglesias (1999³: 790, n. 1956).

⁶³ Cf. Jouteur (2001: 233).

El discurso de Júpiter, luego de los presagios de la muerte de César y del intento de Venus de salvar a César de la muerte nos recuerda que hubo previamente unas palabras de Venus y que ésta es la respuesta. El pasaje rememora el diálogo de ambas divinidades en el libro 1 de la *Eneida*, si bien en este caso no es un diálogo entre dos personajes, ya que las palabras de Venus fueron dirigidas pasionalmente a los dioses que le salían al encuentro.

Júpiter le mostrará a Venus los hados de su estirpe (*fata tui generis* –814), que están grabados en acero en los *rerum tabularia* (810). Más allá de la designación prosaica –los *rerum tabularia* no son otra cosa que los archivos públicos de Roma- lo que anuncian estas palabras es la pretensión de revelar, de manera más desarrollada que en los versos previos, aspectos de la historia romana reciente. Nuestro fin no es analizar la parte histórica porque, a esta altura, no aparece ya en forma referencial o alusiva, sino de manera explícita, lo que implica que no hay necesidad de emplear nuestro concepto de “lectura”.

Lo que llama la atención en este pasaje, antes que la consignación de qué hechos históricos se nombran y de qué manera, es el contraste con respecto a las palabras anteriores de Venus. Venus se había esforzado en su discurso por ligar a César con Troya (*Dardanio... Iulo* –767), la guerra de Troya (*Tydidae Calydonia... hasta* –769) y con la guerra contra los rútuos (*bellaque cum Turno gerere* –773). En términos de “mitologización”, esto significaba relacionar el pasaje con las historias que se venían contando desde el libro 12 y, en especial, desde la caída de Troya en el libro 13. El discurso de Júpiter (807 ss.) obviamente es una profecía, pero una profecía de hechos próximos que contiene una única referencia mítica (vv. 838-39), además del sustantivo propio *Cytherea*. Asistimos nuevamente, al igual que en el caso de Rómulo, a un punto crítico de la “mitologización”. En el caso de Rómulo, la referencia constante a Enio durante su apoteosis a la vez que legitimar el discurso histórico recordaba, mediante la cita literaria directa, que Rómulo era un personaje mítico tratado por otro poeta y que incluir el discurso de ese poeta significaba también “mitologizarlo”. En el caso de César ocurre exactamente lo contrario. Aunque el pasaje virgiliano actúa como una manera de retrotraer la historia a los relatos de una época más lejana y mítica, en el discurso de Júpiter sólo actúa como marco “mitologizado” frente al advenimiento irrevocable de la historia. La designación *Cytherea* (816), cuya mención en la apoteosis de Eneas había sido una manera de consolidar el valor romano de la secuencia *Eneida-Odissea*, es en el pasaje que estamos analizando una estrategia para continuar, aunque sólo sea como marco, el deber de la “mitologización”.

b. 2. 4. Otras alusiones

Desde la perspectiva de la “mitologización”, otras alusiones pueden ser tal vez mejor comprendidas. Los versos 838-39 referidos a Augusto (*nec nisi cum senior Pyllos aequaverit annos,/ aetherias sedes cognataque sidera tanget* —“y a no ser cuando, anciano, haya igualado los años de Néstor, no tocará las moradas etéreas y los astros parientes”) no son casuales. La referencia a Néstor, símbolo de longevidad, es una manera de entroncar el relato con los mitos narrados antes⁶⁴ y la “mitologización” puede ser aquí un criterio para la decisión sobre un pasaje corrupto.⁶⁵ De igual manera, diversos sentidos se han buscado en la enumeración de los vv. 855 ss. que tiende a demostrar con ejemplos de la tradición mítica cómo frecuentemente los hijos superan a los padres, por lo cual Augusto es superior aún a Julio César.

sic magnus cedit titulis Agamemnonis Atreus,
Aegea sic Theseus, sic Pelea vicit Achilles;
denique, ut exemplis ipsos aequantibus utar,
sic et Saturnus minor est Iove. Iuppiter arces
temperat aetherias et mundi regna triformis,
terra sub Augusto est; pater est et rector uterque

(“así cede el gran Atreo ante los títulos de Agamenón,
así Teseo ha vencido a Egeo, así Aquiles a Peleo;
finalmente, para usar ejemplos que igualen a estos mismos,
así también Saturno es menor que Júpiter. Júpiter gobierna
las fortalezas etéreas y los reinos del mundo de tres formas,
la tierra está bajo Augusto; uno y otro son padres y gobernantes”)

El nombre de Atreo ha sido especial objeto de sospecha a causa de sus crímenes,⁶⁶ pero la función esencial del pasaje parece ser sugerir la instalación literaria de un nuevo mito añadido a los antiguos, que son a la vez factores de una relación y una continuidad.⁶⁷ Por último, la referencia a la apoteosis de César (*flammiferumque trahens spatioso limite crinem/ stella micat* —849-50), que retoma la imagen de la *stellam comantem* del verso 749, recuerda la literaria apoteosis de Hersilia (*a cuius lumine flagrans/ Hersilie crinis cum sidere cessit in auras* —14, 846-7). Pero lo que vuelve más rica la “mitologización” es, como ha sido señalado, su alusión

⁶⁴ Néstor aparece en el libro 12 de las *Metamorfosis*.

⁶⁵ En su edición, Richard Tarrant ha adoptado esta *lectio*, debida a Heinsius.

⁶⁶ Cf. Holleman (1969: 49 ss.), Moulton (1973: 6), Lundström (1980: 99-100). Para Bömer (1986: 483, *ad loc.*) la situación es más retórica que política: “Hier dürfte die Situation eher rhetorisch als politisch zu beurteilen sein: (1) Der Vergleich Vater-Sohn, XV 850 f. (2) Das Epitheton, immerhin auf einen Heros des Mythos bezogen (XV 15), zielt nach dem Prinzip *magnus-maior* (XV 825 ...) topisch auf eine Erhöhung des Agamemnon, des Sohnes.”

⁶⁷ Cf. Due (1974: 143): “The fruit of this connection will be Achilles, the destroyer of Troy; his birth is then appropriately placed in the beginning of that development which ends with Augustus, the redeemer of Rome. He too surpassed his father’s *acta* by his own and is explicitly compared to Achilles in that respect.” Y cita el pasaje en cuestión.

compleja a la *Coma Berenices* de Calímaco, al cabello de Lavinia en el libro 7 de la *Eneida* y al de Ascanio en el libro 2.⁶⁸

En su capítulo dedicado a las *Metamorfosis* de Ovidio, Denis Feeney (*The Gods in Epic*) destacó la preeminencia de lo individual sobre lo comunitario en las apoteosis de la secuencia troyano-romana. César es llamado *Aeneaden* (804) alterando el epíteto colectivo lucreciano, en el que Venus es denominada *Aeneadum genetrix*, y Venus considera a César (vv. 766-7) *caput.../ quod de Dardanio solum mihi restat Iulo* (“la única cabeza que me queda del dardanio Iulo”), poniendo de relieve una relación individual sin referencia alguna a los romanos.⁶⁹ La mención de Apolo y Vesta en los versos 864-5 (*Phoebe domestice; Caesarea...Vesta*) es otro ejemplo (Feeney cita más) de la misma tendencia.⁷⁰ Sin negar la importancia y la aplicación de esta idea, nos preguntamos si la preeminencia de lo individual no puede explicarse mejor en los términos de la “mitologización” que como una exposición irónicamente velada de cómo se agudiza el poder personal de Augusto desde los tiempos de Virgilio. En todo caso, la mitologización apunta a una visión más integral del sentido de la obra, mientras que considerar las ideas de Feeney como la clave para discernir su sentido nos permite sólo develar un detalle particular no literario cuyo valor irónico distorsivo además no parece seguro.

Conclusiones

Si evaluamos los procedimientos que hacían efectiva la “mitologización”, según hemos dicho en la introducción a esta segunda parte, podemos concluir que el pasaje de César y Augusto introduce los puntos a y d: a. incluye elementos del (y alusiones al) mito griego o de obras griegas en pasajes romanos y d. estructura pasajes romanos a partir de la utilización creativa de textos conocidos de la tradición literaria griega e incluso romana que han devenido ejemplares. A esto se suma también un aspecto que es propio de este pasaje: aludir a personajes históricos mediante la referencia a personajes míticos. En suma, es a través de la “mitologización” que aun este relato del pasado reciente puede ingresar al tono mitológico de la

⁶⁸ Hardie (1997a: 191-92) y Knox (1986). Petersmann (1976: 160-61) cree que la “mitologización” (‘Mythifizierung’ en su terminología) implicaría un socavamiento de la creencia en el *sidus Iulium* y su significación. Perspectivas similares en Jouteur (2001: 233), que pone el acento en los prodigios anteriores a la muerte de César: “... Si Vénus ne peut apporter à César l’aide qu’elle a fournie jadis à Enée et à Paris, c’est sans doute parce que César et les héros troyens n’appartiennent pas au même monde... Définitivement obsolète, l’épopée peut certes mythifier les hommes, mais cède le pas devant le tragique de l’histoire.”

⁶⁹ Estos versos, además, han sido generalmente interpretados como irónicos o sospechosos. Muchos críticos no se explican cómo la Venus de Ovidio puede considerar *caput... solum* a César olvidando a Augusto. La mejor explicación del pasaje a nuestro juicio se encuentra en Wheeler (2000: 142, n.152): “Venus’s ignorance of Augustus’s succession is clearly a problem that invites interpretation. Ovid’s mythopoiesis dramatizes the ambivalence of the transition of imperial power from father to son. The resistance to Caesar’s assassination is the proper response, for the same resistance is expected to Augustus’s death.”

⁷⁰ Feeney (1991: 210-24). Subrayados nuestros.

trama previa, con una significativa presencia de las alusiones literarias cuyo sentido es interrogar al lector acerca de la trama y motivar su protagonismo en la recuperación total de las historias.⁷¹

c. **Apoteosis: “lectura” y *closure*.**

c. 1. Recapitulación

A primera vista considerar importante la idea de apoteosis en el poema implicaría adherir a un tipo de lectura profunda definida en términos casi iniciáticos. Trabajos como los de Alfonsi, Crahay y Hubaux, Buchheit y Stephens⁷² se han centrado en una parte de la obra separándola del contexto global o distinguiéndola como clave o soporte estructural para comprender el resto. El discurso de Pitágoras ha gozado de especial atención a la hora de decidir qué parte de una obra tan heterogénea constituiría esa clave y las afinidades entre la idea de metamorfosis y metempsicosis han servido de base para esa sospecha.

El problema es complejo pero no es arriesgado afirmar que la obra misma da lugar a ese tipo de conjeturas, ya que uno de sus modelos compositivos es el canto de Sileno de la *Égloga 6*. El canto de Sileno es una prueba de que al emprender una historia universal el poeta, en este caso Sileno, puede acentuar un motivo sobre otros. El motivo acentuado en el canto de Sileno es la consagración del poeta Galo. Correspondientemente, puede suponerse que las apoteosis sobre el final de la obra adquieren un valor afín a éste, complementario además de la idea de clausura señalada por Wheeler. Por otro lado, ha sido reconocido también por Wheeler⁷³ que el lector espera hacer relaciones con lo que ha leído estableciendo vínculos que constituyen finalmente cierres temáticos o afinidades estructurales con la trama precedente, y en ese sentido no es extraño que espere algo así como una “noche de las noches”, es decir, una que contenga todas las demás (como ocurre en *Las Mil y Una Noches*).⁷⁴ Si se topa con el discurso de Pitágoras difícilmente no encuentre cierta relación con la idea de metamorfosis y nadie podría afirmar que esa relación es caprichosa. Sin embargo, no es lícito creer por eso que es el único sentido de la obra o la dimensión dominante. En rigor, parece haber en la obra un despliegue de motivos y sentidos concurrentes que gradualmente se resuelven en un cierre.⁷⁵ Nada habilita la idea de que la obra sólo puede explicarse por un sentido cifrado.

⁷¹ Para estudiar el papel del lector en la obra, *vid.* además del ya citado libro de Wheeler (1999), el trabajo de von Albrecht (1981b: 207-15).

⁷² Alfonsi (1958: 265-72). Crahay & Hubaux (1958: 283- 300). Buchheit (1966: 80-108). Stephens (1957).

⁷³ Wheeler (2000).

⁷⁴ Esta referencia aparece frecuentemente en Borges.

⁷⁵ Wheeler (2000: 153).

Nada lo habilita, pero asimismo –y éste es el punto central de nuestro análisis- el sentido que se construye a través de ciertos pasajes como el discurso de Pitágoras o las apoteosis *tiene* un lugar en ese despliegue de motivos y sentidos. Otra forma de explicar esto es a través del concepto de “lectura”, que, como hemos visto, no consiste en una variante de la “teoría de la recepción” porque no apunta al lector sino a algo que la misma obra despliega o provoca en el lector. Llamamos “lectura” a ese repaso del lector sobre lo leído (o, desde otra perspectiva, a la evocación del receptor sobre lo escuchado) y a la posibilidad de que el mismo texto sugiera redes de sentido en ese repaso. Sucede frecuentemente que cuando un crítico quiere desentrañar ese sentido comete excesos o tiende a la simplificación. Así, cuando Godo Lieberg estudia la idea de apoteosis en la obra encuentra válidos paralelos con el concepto filosófico de inmortalidad conforme a textos del estoicismo y descubre afinidades entre la representación de apoteosis y la doctrina estoica de la inmortalidad astral, pero no dice demasiado sobre la inserción de esta idea en la obra.⁷⁶ La obra que da marco a la idea de apoteosis no parece, a primera vista, tener mucha relación con esta elevada concepción filosófica, pero, como hemos dicho, es esa obra misma la que permite elaborar tales conjeturas no adecuadas en los lectores y en la crítica.

El concepto de “lectura” es apto para comprender la dimensión que adquieren algunos sentidos o motivos de la obra. En primer lugar, hay una relación entre la creación paradigmática del hombre y la de apoteosis. Al margen de la concepción griega sobre la apoteosis, esto es, la idea de que sólo reciben la apoteosis los personajes míticos que poseen una doble naturaleza, el lector puede encontrar en la obra un eco textual entre la creación del hombre como *sanctius animal* (*sanctius his animal mentisque capacius altae* (1, 76), hecho por *ille opifex rerum* (79) con un *divino semine* (1, 78) o por *satus Iapeto* (82), Prometeo, a imagen de los dioses (*in effigiem moderantum cuncta deorum*—83), con tierra que retenía *cognati ... semina caeli* (1, 81) y la consagración de su *pars melior* o su *pars optima*, que remite a la divinidad, según la terminología más destacada en las apoteosis. Son precisamente esas dos imágenes (*divinum semen* y *semina caeli*) las que se retoman en las apoteosis, en particular en aquéllas que hacen referencia a la parte inmortal, designadas en dos apoteosis y en la apoteosis final con la expresión *pars*.⁷⁷ Como es de esperar, cada vez que se representa una apoteosis el lector recuerda que se representó alguna vez una creación del hombre en estos términos. Este recuerdo o

⁷⁶ Lieberg (1970: 134-35). Los textos que permiten reconstruir esta idea son los siguientes: Cic. *Tusc.* 1, 42-43; Sen. *Cons. ad Marciam* 25; Sext. *Emp. Adv. Math.* 9, 71. La fuente de transmisión para Ovidio pudo haber sido Soción. En lo que respecta a interpretación, sería interesante un desarrollo de la siguiente idea de Lieberg: “el poeta deja claro que también este mundo alejado de los dioses sigue siendo digno del ascenso a lo divino en cuanto a sus grandes figuras” (130); por desgracia, ese desarrollo no se encuentra en el artículo, de todas maneras muy valioso.

⁷⁷ Wheeler (2000: 152) ofrece una perspectiva afín: “in the case of Hercules, Romulus, and Julius Caesar, apotheosis restores descendants of Jupiter to the celestial element, with which Ovid first associated human origins at the end of the cosmogony.”

evocación adquiere un sentido en la obra que no puede ser descartado para su comprensión global. Veremos luego que tal sentido será importante si consideramos que la obra misma culmina en una consagración del poeta con la terminología de las apoteosis.

En segundo lugar, el motivo de la apoteosis está emparentado con la idea de stirpe, según hemos visto en el estudio de las apoteosis vinculadas con Tebas, Troya y Roma. El ciclo tebano culmina con la apoteosis de Ino y Melicertes y con la elevación de Cadmo y Harmonía (libro 4); más tarde nos encontramos con otro personaje tebano deificado: Hércules (libro 9).⁷⁸ Los exponentes de Troya y de Roma son Eneas (libro 14), Rómulo y Hersilia (libro 14), César y Augusto (libro 15). Hay otras apoteosis, pero un lector atento no puede dejar de sospechar esa relación posible que hace la obra entre stirpe y apoteosis, dando a entender que no sólo son grandes figuras las que ascienden a lo divino, como dice Lieberg,⁷⁹ sino además figuras vinculadas con un pueblo determinado.

Según hemos dicho, algunos críticos han puesto el acento en que Ovidio no destaca las obras por las que merecerían las apoteosis los personajes en cuestión, lo que infringe el sentido cívico de la idea de apoteosis, legado literariamente por Enio y materializado además en monumentos arquitectónicos de la época augustea como el Foro de Augusto (2. a.C.), donde cada imagen aparecía acompañada de su *titulus* y su *elogium*.⁸⁰ Se han discutido mucho además los motivos que habrían inducido a Ovidio a no incluir ciertas partes de la historia mítica normalmente atribuida a estos personajes; algunos han sospechado un propósito irónico mientras que otros han recordado que los límites inherentes al procedimiento de la metamorfosis o el problema de la innovación literaria fueron las verdaderas causas que explican muchas ausencias. Nuestra idea ha sido que, pese a las variaciones de la trama y a su “mitologización”, el valor de las apoteosis se sostenía a través de las referencias tradicionales o romanas que podían descubrirse en la “lectura” de cada secuencia de apoteosis. No obstante, los pasajes finales, en que se representan la apoteosis de Roma en el discurso de Pitágoras, la llegada de Esculapio a Roma y las apoteosis de César, Augusto y el poeta, si bien deben ser analizados de acuerdo con el concepto de “lectura”, poseen una contundencia que no se ha dado en ninguna parte de la obra y exigen otros criterios de análisis.

Stephen Wheeler ha abierto una línea de interpretación más interesante al advertir que la abundancia de apoteosis sobre el final se revela como una manera de formular un sentido de clausura o de conclusión.⁸¹ Creemos que esta idea sirve de base para proponer otra perspectiva

⁷⁸ Las hijas de Orión, sacrificadas para salvar a Tebas de la peste, son, además de una alusión a esa ciudad, una alusión a Esculapio y a la apoteosis de César. Cf. capítulo 3 de la segunda parte.

⁷⁹ Lieberg (1970: 134).

⁸⁰ En especial, Tissol (2002: 311-12).

⁸¹ Wheeler (2000: 139-40).

sobre el concepto de apoteosis. Como hemos dicho, hay en la obra una insinuación del vínculo entre la idea de apoteosis y las de creación paradigmática del hombre y estirpe, pero es precisamente el final de la obra el que permite comprender más acabadamente en qué términos se resuelve la idea.

c. 2. Apoteosis de César, Augusto y Ovidio: priamel y *closure*

Una “lectura” detenida del final de la obra encuentra la imagen de que el hombre culmina en apoteosis. Nuevamente, puede haber quien decida “mirar hacia atrás” y evocar el pasaje de la creación del hombre; quien lo haga comprobará con cierta sorpresa que los últimos hombres representados de la obra han dejado de ser meros hombres. No obstante, advertirá también que quienes alcanzan esa dignidad no son hombres corrientes: son dos gobernantes (César y Augusto) y el poeta. No sólo se piensa en Enio cuando se leen los versos destinados a las apoteosis políticas; el lector versado en Cicerón evocará aquí formalmente, en el nivel de las imágenes y de las ideas, si bien en un tono muy distinto, la apoteosis del gobernante del *Somnium Scipionis*.⁸²

Con esta perspectiva puede comprenderse de otra manera la inclusión de los pasajes augusteos. Aunque válido para responder a sectores de la crítica que ponían el acento en que la obra representaba un augusteísmo fallido,⁸³ en otro sentido no es tan importante detallar con cuánta frecuencia aparecen César y Augusto en la obra porque no se trata de una cuestión meramente estadística, sino de representación (*Darstellung*) literaria.⁸⁴ Como ha advertido Wheeler, que repara en correspondencias literarias, en el balance de la obra Ovidio se ha preocupado por detallar una simetría: Augusto es evocado al comienzo de la obra, en el *concilium deorum* del libro 1, y luego aparece en forma clara en el libro 15.⁸⁵ Esa correspondencia, en el contexto de la dinámica narrativa de la obra, no es trivial y recuerda que la visión cuantitativa sencillamente no corresponde aquí. Además, en una historia universal con pretensión temporal era necesario que César y Augusto aparecieran donde era adecuado, y eso ocurría sólo en el final. El augusteísmo tiene un sentido literario y esto contradice toda censura al final de la obra como mero elogio formal o como mera ironía. César y Augusto se integran en la “mitologización” ovidiana y, a través de ella, Ovidio pretende que el lector recupere el

⁸² Cf. “Introducción”.

⁸³ En especial, Otis (1970^o).

⁸⁴ cf. Little (1972: 396); Galinsky (1975: 252).

⁸⁵ Wheeler (2000: 143-44).

comienzo de la obra y la idea de que un gobernante célebre accede a la apoteosis; sólo que ha convertido en imagen aquello que en otros autores podía tener un sentido más profundo.⁸⁶

Es importante ese sentido augusteo de la obra. La “mitologización” tenía que alcanzar formalmente la historia contemporánea convertida en mito y Wheeler ha dado pruebas suficientes de que la apoteosis de César retoma los elementos formales de las anteriores con el fin de insertarla en una red de sentido amplia. Estas semejanzas son además una prueba de que el pasaje final no está desvinculado del resto de la obra.⁸⁷ Sin embargo, cuando el lector llega al final y lee las apoteosis representadas no puede dejar de recordar el pasaje del proemio en el que Ovidio pide a los dioses que conduzcan su *carmen perpetuum ad mea ... tempora* (v. 4). Tal como se ha dicho, Ovidio no escribió como en *Trist.*, 2, 560 *in ... tua tempora, Caesar*.⁸⁸ Se ha afirmado que Ovidio tiene una actitud provocadora o desafiante y para algunos esta actitud determina un quiebre del tono augusteo. Como ha demostrado Galinsky, ese quiebre se opera únicamente si uno ha decidido antes que el tono elegido por Ovidio es idéntico al de Virgilio u Horacio;⁸⁹ también se ha dicho que esto constituye en realidad una demostración de que la obra no tiene pretensiones augusteas. Sin embargo, el pasaje parece leerse más adecuadamente en el contexto de la representación de apoteosis. En efecto sobre el final de la obra, encontramos estos versos (871-6):

iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi;
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum.

(“Y ya he terminado una obra que ni la ira de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni la voraz vejez podrán destruir. Que cuando quiera, aquel día que ningún derecho tiene como no sea del cuerpo ponga fin al espacio de mi incierta edad; sin embargo seré llevado —nombrado— eterno en la parte mejor de mí por sobre los altos astros, y mi nombre será indestructible”)

No nos detendremos en explicar que el sentido de *Iovis ira* no es irónico (o al menos no se agota en la evocación a Augusto) porque con distintas perspectivas Galinsky y Wheeler han propuesto

⁸⁶ Es preciso recordar no obstante que también en autores como Virgilio u Horacio hay una representación literaria de la esfera política. El sentido es obviamente más profundo, pero no estamos autorizados a tomar estos textos como mera propaganda política.

⁸⁷ Wheeler (2000: 143 ss).

⁸⁸ Galinsky (1975: 251).

⁸⁹ Galinsky (1975: 210-65, esp. p. 256).

lecturas más adecuadas a las que remitimos.⁹⁰ El punto aquí es otro. Cuando Ovidio dice que será llevado por sobre los altos astros (*super alta.../ astra ferar*—875-6) está evocando dos pasajes anteriores. Venus colocó el alma de César entre los astros del cielo (845-50), en un pasaje en que el catasterismo que vincula a esta apoteosis con la de Hersilia se corresponde con la evidente “mitologización” de la idea de alma:

constitut alma Venus nulli cernenda sui que
Caesaris eripuit membris nec in aera solvi
passa recentem animam caelestibus intulit astris.
dumque tulit, lumen capere atque ignescere sensit
emisitque sinu; luna volat altius illa
flammiferumque trahens spatioso limite crinem
stella micat.

(“se detuvo la nutricia Venus no habiendo de ser vista por nadie y a los miembros de su César arrebató su alma reciente y, no habiendo soportado que se disolviera en los aires, la colocó entre los /astros del cielo y mientras la llevaba, sintió que tomaba luz y comenzaba a arder y la echó de su regazo; vuela más alto que la luna y arrastrando su cabellera portadora de llama por un espacioso sendero, brilla como una estrella”)

La apoteosis de Augusto, quien supera a su padre por sus obras (*natique videns bene facta fatetur/ esse suis maiora et vinci gaudet ab illo* —850-1) está representada con las palabras *accedat caelo* (870) y con el verso *aetherias sedes cognataque sidera tanget* (839), ambos del discurso de Júpiter. La apoteosis del poeta, por su parte, se revela como superior a estas dos: Ovidio será llevado *super alta.../ astra*. Como ha dicho Wickkiser, se necesita que ambas representaciones sean elevadas para construir una estructura de *priamel*,⁹¹ pero esta última apoteosis no agota aquí su sentido sino que explica además el *ad mea... tempora* del proemio. La obra incluye una representación literaria augustea, pero no termina con Augusto, sino con el poeta escribiendo unos versos sobre su futura apoteosis, de manera que el verso del proemio no se revela ni como un desafío, ni como una ironía, ni como una contradicción. Es más adecuado ver en el final otra correspondencia de la obra, que termina precisamente en el *ad mea... tempora*.⁹²

Esta apoteosis del poeta no sólo sirve para entender mejor el sentido de la inclusión del augusteísmo literario en el *ad mea... tempora* de Ovidio, sino que permite comprender además

⁹⁰ Galinsky (1975: 254); Wheeler (2000: 148 ss). Al leer este pasaje el lector tiene en mente el verso 866, en que se nombra a Júpiter como diferente de Augusto, y no puede confundirlo con él. Además, la imagen de la ira de Júpiter remite en la obra al Diluvio, primer episodio en que se nombra esa ira.

⁹¹ Wickkiser (1999: 134-39).

⁹² Wheeler (2000: 154).

cómo se resuelve la idea y la imagen de la apoteosis en la obra en relación con el modelo de la égloga 6, y a su vez, qué valor adquiere la apoteosis en la idea de *closure*.

Una de las imágenes que más se destaca en las apoteosis es la de *pars*, que aparece en la apoteosis de Hércules, en la de Eneas y en la apoteosis final de Ovidio. Después de la apoteosis de Hércules, se lee: *sic ubi mortales Tirynthius exuit artus,/ parte sui meliore viget* [9, 269-270] ('así, cuando el Tirintio se ha desvestido de sus miembros mortales,/ se fortalece en la mejor parte de sí'). Después de la purificación de Eneas, *pars optima restitit illi* [14, 604] ('su parte mejor permaneció para él'). En la *sphragis* final, Ovidio dice: *parte tamen meliore mei super alta perennis/ astra ferar* [15, 875-876] ('sin embargo, en la mejor parte de mí, seré llevado eterno sobre los altos astros'). Para el caso de César, se insiste en que el crimen sólo ha afectado al *corpus* o a los *membra*, pero no al *anima*. En las apoteosis en las que no se alude a la parte inmortal, suele haber una referencia a la disolución de la parte mortal. Así 'el cuerpo mortal —de Rómulo— se dispersó por las ligeras brisas' (*corpus mortale per auras/ dilapsum tenues* —14, 824-825). En el relato de Glauco, *di maris exceptum socio dignantur honore,/ utque mihi, quaecumque feram, mortalia demant,/ Oceanum Tethynque rogant* [13, 949-951] ('los dioses del mar juzgan al acogido digno del honor de ser camarada,/ y ruegan a Océano y Tetis que me quiten todo cuanto llevo de mortal').⁹³

El final de la obra retoma la imagen de la *pars* de una manera especial. El final parece ser una afirmación de que la apoteosis del hombre creado puede alcanzarse más claramente en la creación literaria. Esa apoteosis consiste sin duda en ser leído *ore ... populi* (878) en todo lugar al que llegue el poderío romano (*quaque patet domitis Romana potentia terris* —877), es decir, en la perduración como obra. No obstante, no hay que olvidar la decisión del poeta de enmarcar la idea de inmortalidad en un contexto de apoteosis previas y que esa terminología adquiere entonces un valor especial.⁹⁴ La ambigüedad del *ferar* ("seré llevado, seré nombrado") vuelve más compleja la representación, pero no anula el sentido de esos versos en el contexto de las apoteosis. Formalmente, el poeta no se convierte sólo en poesía perdurable, sino en la apoteosis de esa poesía perdurable.

El valor que adquiere la figura del poeta se comprende con más detalle si recordamos el modelo de la *Égloga* 6 de Virgilio, que parece haber sido clave para las *Metamorfosis*.⁹⁵ Los motivos míticos que representa el canto de Sileno desde los tiempos cosmogónicos hasta el "*ad mea tempora*" de Virgilio, i.e., la consagración del poeta Galo, en gran medida aparecerán en las

⁹³ Subrayados nuestros.

⁹⁴ cf. Wheeler (2000: 150).

⁹⁵ El mejor análisis de la importancia que adquiere este modelo en relación con las *Metamorfosis* está, según creemos, en L. Spahlinger (1996: 9-14), quien advierte que el canto de Sileno, al igual que las *Metamorfosis*, llega al presente (10). Vid. además Martínez Astorino (2004: 19-30).

Metamorfosis. El canto no sólo ilumina la idea de que todo *carmen perpetuum* (en realidad, el canto de Sileno es también uno, sólo que Virgilio lo ha incluido en forma de *carmen deductum*) debe tener una secuencia destacada; revela además que esa secuencia destacada, como en la *Égloga* 6, es precisamente la consagración del poeta. Al leer las *Metamorfosis* en relación con el canto de Sileno, el lector comprueba que dicha consagración se define como recompensa a la composición de poesía y se siente invitado a preguntarse si no habría en la consagración poética una recuperación literaria de la idea de *virtus*, sólo aludida pero no desarrollada al tratarse héroes míticos e históricos.⁹⁶

Dado que la obra termina en apoteosis, el motivo adquiere un sentido especial en la idea de *closure*. Como dice Wheeler, cuando la obra se acerca al fin se van cerrando gradualmente motivos, tramas y sentidos, de manera tal que el lector pueda advertir ese cierre.⁹⁷ El cierre que marca la *sphragis* corresponde al motivo de la creación en la obra y de la idea de inmortalidad a través de la apoteosis. Es como si en un sentido la obra construyera variables posibles de inmortalidad que finalmente se resuelven en la definitiva. El hombre creado (*sanctius animal*) parece alcanzar su elevación en la idea de estirpe hasta llegar a Roma y la apoteosis del gobernante de la actualidad romana. Todo eso, en un punto, se revela como una construcción poética; verdadera, pero en términos poéticos. En rigor, sin la apoteosis del poeta no son posibles las anteriores porque es el poeta quien ha alcanzado el lugar más elevado (*super astra*) y es él también quien puede celebrar las otras apoteosis y transmitir las a la posteridad en forma íntegra (del Foro de Augusto, en cambio, sólo quedan ruinas).⁹⁸ Sin embargo, para que su apoteosis fuera válida, era necesario que el motivo, en un sentido, tuviera un valor en el marco de la obra, y de ahí su insistencia y la verdad poética de su representación, más allá del *esprit* y el humor ovidiano.

Al llegar al final, el lector no sólo asiste a la apoteosis del poeta: tiene la impresión de que la obra misma se ha elevado en una apoteosis y que esa elevación adquiere una fuerza literaria capaz de hacerse efectiva en la recepción de la posteridad. Es como si en su cierre (y especialmente en el *vivam* del final) la obra se revelara como un testimonio objetivo de las palabras que hace casi cuatro décadas escribió Barbara Herrnstein Smith sobre la idea de cierre:

the devices of closure often achieve their characteristic effect by imparting to a poem's conclusion a certain quality that is experienced by the reader as striking validity, a

⁹⁶ Cf. capítulo 7.

⁹⁷ Vid. Wheeler (2000: 107-54 *passim*).

⁹⁸ Como decíamos en la introducción, Ovidio se revela como un particular continuador de la oda 4, 8 de Horacio.

quality that leaves him with the feeling that what has just been said has the 'conclusiveness', the settled finality of apparently self-evident truth.⁹⁹

De modo análogo, sólo en el cierre el lector percibe claramente el sentido metafórico que E. A. Schmidt, en su valioso libro, encuentra en la apoteosis: *Überwindung des Todes*.¹⁰⁰ La obra nos deja con la nítida convicción literaria de que no sólo su poeta sino su representación, una representación que, al margen de cómo se la quiera analizar, culmina en Roma, en la medida en que el último en obtener la apoteosis es un *poeta Romanus*, no perecerán porque se han convertido en poesía.¹⁰¹

⁹⁹ Smith, B. H., *Poetic Closure*, Chicago, 1968, 152 (citado en Wheeler, 2000: 151)

¹⁰⁰ Schmidt (1991: 129-38).

¹⁰¹ *Vid.* las conclusiones de Schmidt (1991:137)

7. LA APOTEOSIS EN LA *SPHRAGÍS* OVIDIANA: LA *VIRTUS* DEL POETA, EL *SANCTIUS ANIMAL* Y ROMA (*)

Como hemos visto en capítulos anteriores, ha sido un argumento frecuente en los últimos años señalar que las apoteosis de las *Metamorfosis* de Ovidio, particularmente las que Petersmann denomina “políticas”,¹ no tienen vinculación formal con la secuencia mítica que las precede, en el sentido de que no aparecen en la obra los hechos de valor por los que los héroes divinizados merecerían tal honor. Garth Tissol, un exponente de esa tendencia interpretativa, ha observado que, dado que personajes como Rómulo y Eneas poseían una clara significación augustea y ocupaban en consecuencia un destacado lugar en el Foro de Augusto, inaugurado el 2 a. C., el hecho de que Ovidio eligiera representarlos sin mérito, sin el *titulus* y el *elogium* necesarios para la obtención de la apoteosis (haciendo uso de la correspondiente terminología estatutaria) tenía como fin desbaratar el sentido romano de la secuencia.²

Hay un argumento sencillo para refutar esta tesis. Puede decirse que, aun cuando Ovidio no haya desarrollado *in extenso* aspectos de la *virtus* de esos personajes, de todas maneras no ha omitido una referencia a ésta al describir sus respectivas apoteosis. Así la apoteosis de Hércules se debe a *ipsius ... immanibus actis* (9, 247), la *Aeneia virtus* (14, 581) es causa de que Eneas *tempestivus (sit) caelo* en el libro 14 (v.582) y Rómulo sólo alcanza la dignidad de dios cuando *fundamine magno/ res Romana valet* (14, 808-9). En el caso de César y Octavio, la nómina de los hechos puede incluso ser mayor (15, 746 ss.; 15, 819 ss.).³

Sin embargo, un argumento como éste deja algunas dudas. Ciertamente no se despejan estas dudas si se apela a otros complementarios, como la idea de que el artificio de la metamorfosis limitaba a Ovidio para componer una obra similar a los *Anales* de Enio y que por ese motivo la suya carecía de episodios míticos medulares en relación con los héroes que reciben apoteosis. En apoteosis anteriores como la de Hércules, Eneas, Rómulo y Hersilia hemos analizado exhaustivamente el plano referencial. Nuestra conclusión había sido que, aun cuando el relato de las historias vinculadas con los personajes mencionados no se concentrara en las hazañas, la representación siempre incluía -a veces sólo en el relato de la apoteosis, a veces a lo largo de toda la secuencia- referencias tradicionales o romanas que permitían justificar la apoteosis. En el caso de César y Augusto, más allá de la ironía, que no era decisiva para la

¹* Una versión previa de este capítulo fue presentada como ponencia en la Universidad Nacional de La Plata (septiembre de 2007).

Petersmann (1976: 5).

² Tissol (2002: 311 ss.).

³ Petersmann (1976: 8).

interpretación, encontrábamos un elogio convencional.⁴ Para este tipo de análisis era central el concepto de “lectura”, que empleamos a lo largo de la segunda parte. No obstante, es evidente que el motivo de la *virtus*, en términos de representación, no podría resolverse formalmente de esta manera. En efecto, si hemos sostenido, contra una larga tradición interpretativa, que es necesario respetar el valor del motivo de la *virtus* en esas apoteosis es porque creemos que hay un sector de la obra que justifica la alusión a la *virtus* y la inclusión de referencias tradicionales y romanas para conferir validez al motivo a la luz de ese sector.

En este último capítulo de nuestro trabajo proponemos desplazar el acento a la parte de la obra que, a nuestro juicio, resuelve formal y semánticamente las alusiones al motivo de la *virtus*. Nos referimos a la *sphragis*, mediante el examen de la cual intentaremos concluir en qué términos puede ser entendida la idea de *virtus* en contextos de apoteosis. Esta relación entre el final de la obra y el motivo de la *virtus* no ha sido estudiada en toda su significación por la crítica, pese a que ilumina con mayor claridad un aspecto que, de no resaltarse, es analizado siempre en términos irónicos e inmolado como víctima favorita a la crítica antiagustea. A partir de este análisis del motivo de la *virtus*, añadiremos también algunas conclusiones sobre la relación entre el poeta y Roma y sobre la relación del poeta con la idea de *sanctius animal* que aparecía en el comienzo de la obra.

Uno de los puntos cruciales para la interpretación está en el comienzo de la *sphragis*: *iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis/ nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas* (vv. 871-2) (“y ya he terminado una obra que ni la ira de Júpiter ni el fuego/ ni el hierro ni la voraz vejez podrán destruir”). Fuera de la corriente equiparación con la oda de Horacio conocida como *Exegi monumentum* (aunque en el desarrollo de este trabajo veremos también importantes diferencias), cierta parte de la crítica ha destacado repetidamente la nota suspicaz de la expresión *Iovis ira*, identificando a Júpiter con Augusto y recordando que en la primera referencia a Júpiter en la obra, el episodio de Licaón, el dios aparece dominado por la cólera en una asamblea de divinidades comparada con el senado romano.⁵ Sin embargo, parece que la ironía de Ovidio ha sido muy sutil porque otros críticos han negado la identificación con el *princeps* insistiendo en su más correcta asociación con el episodio del Diluvio o en que Júpiter había sido nombrado recientemente en la obra (15, 866) y que por esa razón el lector, al leer este pasaje, no pensaría

⁴ Galinsky (1975: 259-60).

⁵ Poniendo el acento o no en el nexo con el episodio de Licaón, han propuesto que Ovidio escribió la *sphragis* luego de su *relegatio* y que *Iovis ira* remite a Augusto Haupt-Ehwald (1916: 407, *ad loc.*), Fränkel (1945: 111, 226, n. 105), Segal (1969: 291), Coleman (1971: 476, n. 6), Due (1974: 35), Petersmann (1976: 209) y Feeney (1991: 221-22), entre otros.

en Augusto sino en ese dios, invocado en una plegaria y sin eco alguno de identificación.⁶ Estas divergencias impiden aceptar el final anticlimático que algunos críticos postulan⁷ e invitan a concentrar la atención en un punto más seguro.

Sorprendentemente –y la causa ha sido la fascinación característica de la crítica antiagustea con la persona de Augusto–,⁸ se ha relegado al analizar estos versos una palabra muy importante: *opus*. El término que emplea Horacio en su oda (*monumentum*) remite sin duda a la creación literaria de los anteriores poemas y, en todo caso, como señalan Nisbet y Rudd, está enriquecido con la idea particular de monumento funerario y con la idea general de memoria que subyace en la palabra *monumentum*.⁹ Ovidio, en cambio, utiliza la expresión *opus*, que puede aplicarse específicamente a una obra artística pero asimismo a una tarea, trabajo o actividad y, lo que es más importante para nuestra tesis, a una hazaña o hecho destacable. Con este último sentido aparece once veces en las *Metamorfosis* antes de la *sphragis*.¹⁰ La primera vez que Ovidio utiliza esa palabra es para referirse a la institución de los Juegos Píticos en honor de Apolo, que había vencido a la serpiente Pitón: *neve operis famam possit delere vetustas,/ instituit sacros celebri certamine ludos,/ Pythia perdomitae serpentis nomine dictos* (1, 445-7) (“y para que la antigüedad no pueda destruir la fama de la obra,/ instituye juegos sagrados con un concurrido certamen,/ llamados píticos por el nombre de la serpiente subyugada”).¹¹ Posteriormente la emplea para aludir a la fundación de Tebas por Cadmo (*hos [terrigenas] operis comites habuit Sidonius hospes*; 3, 129 –“y el extranjero sidonio tuvo a éstos [los nacidos de la tierra] como compañeros de su obra”) y a la de Troya por Laomedonte, ayudado por Neptuno (*stabat opus*; 10, 205 –“se alzaba la obra”). Aparece además en los episodios relativos a Teseo para destacar el exterminio del jabalí de Cromión como don y obra suya (*munus opusque tuum est* 7, 436) y de Meleagro, que mata al jabalí de Calidón (*maius opus magni certaminis urget*; 8, 328 –lo apremia la mayor obra de una gran lid”). Asimismo, Hércules la utiliza en su monólogo final para referirse a su quinto trabajo, la limpieza de los establos del rey Augías (*vestrum opus [=vos, manus] Elis habet*; 9, 187 –“vuestra obra, [manos mías], la tiene la Élida”) y, en otro contexto, remite a la no retribuida ayuda que brindó este héroe a la hija de Laomedonte, reclamada por un monstruo marino (*tantique operis mercede negata*; 11, 214 –“negado el pago de una obra tan grande”). En el libro 12 (v. 112) es Aquiles el que habla de sus

⁶ Wheeler (2000: 149); Galinsky (1975: 254).

⁷ Segal (1969b: 290); Lundström (1980: 104) y Barchiesi (1994: 263-65).

⁸ Habinek (2002: 56).

⁹ Nisbet y Rudd (2004: 368, *ad loc.*).

¹⁰ 1, 445; 3, 129; 7, 436; 8, 328; 8, 393; 9, 187; 11, 214; 12, 112; 12, 187; 13, 159; 15, 751. No es nuestra intención discutir el valor de las hazañas representadas en estos pasajes o su posible sentido humorístico (piénsese, por ejemplo, en el episodio del jabalí de Calidón), sino sólo dar cuenta de un uso lingüístico.

¹¹ Todos los subrayados son nuestros.

propias hazañas: *opusque meae bis sensit Telephus hastae* (“y Télefo sintió dos veces la obra de mi lanza”).

Las referencias sirven para inferir que la palabra adquiere un valor importante en contextos de fundación (Tebas y Troya) y para describir hazañas de los dioses (Apolo) y de algunos de los principales héroes míticos representados en la obra (Teseo, Meleagro, Hércules y Aquiles). La penúltima referencia de la obra en la apoteosis de César (15, 751), sobre la que volveremos más adelante, es además una demostración de que el término también resulta significativo en contextos de apoteosis.

En un plano Ovidio parece decir en el final que lo que ha completado (*exegi*) es la hazaña (*opus*) que le permite obtener una apoteosis y que en esa hazaña se manifiesta su *virtus*.¹² Por sus asociaciones con la lírica de Horacio, el verbo *exigere* ciertamente hace pensar en poesía, pero el lector encontrará la expresión con otro uso en el episodio de Macareo. Macareo, que, como hemos visto, es un personaje inventado por Ovidio en la reelaboración de la *Odisea* que hace en su “*Eneida*”, cuenta que Circe *quod hae [Nymphae et Nereides] faciunt, opus exigit* (14, 268) (“supervisa la obra que éstas [las Ninfas y las Nereidas] hacen”. La obra que Circe supervisa (éste es el sentido de *exigit* en este contexto)¹³ es un trabajo de jardinería. La idea de que *exigere* pueda usarse con *opus* en contextos que no se refieren a la poesía influye regresivamente al leer el final y sirve para emancipar a *opus* de un sentido exclusivamente poético.

Sin embargo, al leer la *sphragis* el lector atento evocará especialmente la penúltima de las referencias, el comienzo de la apoteosis de César:

quem Marte togaque
praecipuum non bella magis finita triumphis
resque domi gestae properataque gloria rerum
in sidus vertere novum stellamque comantem,
quam sua progenies; neque enim de Caesaris actis
ullum maius opus, quam quod pater exstitit huius

(‘A éste, destacado en Marte y en la paz,
ni las guerras terminadas en triunfos
ni las hazañas realizadas en su tierra ni la rápida gloria de sus hazañas
lo convirtieron en un nuevo astro y en una estrella con cabellera
más que su descendencia; y de los hechos de César
ninguna obra es mayor que el elevarse como padre de éste’)

¹² Petersmann (1976: 198) sostiene esta idea pero con argumentos basados en la ascendencia divina: “Ovids eigene ‘göttliche Abkunft’, aber stellt sich tatsächlich so dar, das sie sich aus seiner hervorragenden Leistung –worauf er zu Beginn des Epiloge auch stolz hinweist, erschliesst; sein grossartiges Verdienst, die Schöpfung des Metamorphosengedichts, liefert also den Beweis für das Vorhandensein seiner *melior pars*.”

¹³ Cf. Bömer (1986: 97, *ad loc.*): “*exigere* (...) wohl richtiger ‘poscere’, ‘regere’ (Thes. a. O.) als ‘prüfen’ (X 587), denn das ‘Prüfen’ folgt erst in 270 *examinat*.”

Pese a la evidente filiación artística de *maius opus*, esta expresión evoca en primer lugar en la obra una referencia a Meleagro, que renuncia a los amores con Atalanta porque “lo apremia la mayor obra de una gran lid” (*maius opus magni certaminis urget*; 8, 328): la cacería del jabalí de Calidón. Esto implica que el primer sentido de la expresión es el de hazaña o, más bien, que el valor artístico que el término ciertamente adquiere incluye además, en el plano de las imágenes de la obra, el valor de hazaña.¹⁴

El valor artístico del término está dado por la comparación con el final de las *Metamorfosis*, pero lo refuerza el hecho de que en los *Tristia* (2, 63-4) Ovidio se refiera a esa obra con los siguientes versos: *inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora versa modos* (“mira mi obra mayor, que hasta ahora permanece sin fin: los cuerpos cambiados en formas que no han de creerse”). Asimismo, otras obras artísticas del poema aparecen designadas con la palabra *opus*, en particular la tela de Aracne (*non illud Pallas, non illud carpere Livor possit opus*; 6, 129).¹⁵

La principal hazaña de César es, como la de Ovidio, un *maius opus*. Ese *actum* de César implica una idea de eminencia o elevación explicitada en el verbo *exstitit* que, en este contexto, no debe ser equiparado con el mero sentido copulativo del verbo *esse*, como normalmente se lo ha hecho.¹⁶ Es una elevación conferida a César en su carácter de artífice,¹⁷ que se hace efectivo en el hecho de haber engendrado a Augusto: *tantum genuisse virum* (v. 758). Si bien no es la causa de su apoteosis, la idea de que Augusto mismo sea también considerado un artífice está sugerida en los versos 760-61: *ne foret hic igitur mortali semine cretus, / ille (i.e. Caesar) deus faciendus erat* (“para que éste, entonces, no hubiera nacido de semilla mortal, él tenía que ser hecho dios”), donde la perifrástica pasiva remite a una obra (*la obra*) llevada a cabo por el *princeps*. Eso mismo es lo que invita a leer el pasaje en relación con el final. El final parece ser una demostración de que el *opus* de Ovidio incluye las obras de los otros dos artífices y es por tanto superior. Más adelante veremos en qué términos se define esa superioridad, pero es claro que una comparación de las apoteosis de César, Augusto y Ovidio revela la superioridad de la última en una estructura de priamel. Así, mientras el alma de César es colocada por Venus entre

¹⁴ Es importante considerar el valor referencial de esta expresión en relación con la secuencia que proponemos, más allá de la posible aplicación de las observaciones que hacen los comentaristas sobre el episodio y la referencia. De igual modo, más allá del eco virgiliano, que remite a un uso literario, hay que tener en cuenta para una primera aproximación el contexto mítico. Cf. Anderson (1972: 364, *ad loc.*): “He (i.e. Ovid) at the same time reminds us of his forbearance by the sly pair *tempusque pudorque, maius opus* 328: a Vergilian echo. We are invited to compare Ovid’s “greater task” with that so grandly presented by Vergil in *Aen.* 7. 45. The slightness of this hunt and its antiheroic elements come as a delicious anticlimax after this introduction.”

¹⁵ Petersmann (1976: 210).

¹⁶ Bömer (1986: 456, *ad v. 751.*). *ThLL* 5 e, p. 1931, *ad exsto*: “in comparatione humiliorum accedente notione excellentiae, praestantiae”.

¹⁷ cf. Hardie (1997a: 191).

los astros del cielo (*animam caelestibus intulit astris* -15, 846) y mientras se presagia para Augusto, cuyas obras son superiores a la de su padre adoptivo (15, 850-1), el cielo (*accedat caelo*; 870), el poema nos dice que Ovidio llegará más alto: *super alta .../ astra ferar* (15, 875-6).¹⁸

Volvamos ahora al motivo inicial, la idea de que en muchas de las apoteosis no aparecía representada la *virtus* por la que los personajes merecerían tal honor. Como hemos demostrado a través de referencias textuales, la expresión *opus exegi* tiene el sentido de realizar una hazaña. La hazaña llevada a cabo por Ovidio es la redacción del *carmen continuum* que encuentra su conclusión en la *sphragis* a la que nos hemos referido; es esa obra lo que constituye su *virtus*. La obra pretende afirmar que la idea de *virtus* como elemento de las apoteosis alcanza una representación más eficaz en la apoteosis del poeta y por consiguiente puede entenderse como una *virtus* de carácter poético. El final, sin embargo, da sentido a la mera consignación de la *virtus* heroica en apoteosis anteriores, que no se revela entonces como una contradicción o una nota suspicaz o irónica, sino más bien como un anticipo de la plenitud semántica que la imagen de la *virtus* cobra al llegar a ese punto. Inversamente, si el motivo de la *virtus* no tuviera ningún sentido en las apoteosis previas, tampoco podría tenerlo en el final. Esto permite revisar algunas ideas de Petersmann sobre la subordinación en la obra de la *virtus* a la ascendencia divina.¹⁹ Por otro lado, las apoteosis finales de la obra, en particular el comienzo de la apoteosis de César, insertan adrede el ambiente de la creación artística con el fin de preparar y problematizar el significado que la *virtus* sólo adquirirá plenamente en el final. Así como la apoteosis del poeta, comparada con las otras en una estructura de priamel, resulta superior, la obra (*opus*) del poeta será también superior y, como anuncian luego los *Tristia*, auténtico *maius opus* que contiene el *maius opus* político.

El final de las *Metamorfosis* remite a uno de sus modelos compositivos. El hecho de que la obra culmine en la apoteosis del poeta y en una contemporaneidad que, como veremos, no se materializa en los tiempos de Augusto sino en los de Ovidio, puede interpretarse de otra manera que como una actitud de desafío al *princeps*. El canto de Sileno de la *Égloga* 6, además de desarrollar motivos afines a los representados en la obra, llega también a la contemporaneidad de Virgilio; en términos de Ovidio, alcanza el *ad mea ... tempora*.²⁰ Esa contemporaneidad está representada en el poema por la consagración del poeta Galo (*Ecl.*, 6, 64-71).

¹⁸ cf. Wickkiser (1999: 134-39).

¹⁹ Petersmann (1976: 10-11).

²⁰ Spahlinger (1996: 10).

tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 Aonas in montis ut duxerit una sororum,
 utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
 ut Linus haec illi divino carmine pastor
 floribus atque apio crinis ornatus amaro
 dixerit: 'hos tibi dant calamos (en accipe) Musae,
 Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat
cantando rigidas deducere montibus ornos.'

(“canta después cómo una de las hermanas condujo a Galo,
 que vagaba junto a las fuentes del Permeso, a los montes Aonios,
 y cómo todo el coro de Febo se levantó en honor de un hombre.
 Cómo el pastor Lino, de divino canto,
 adornados sus cabellos con flores y con amargo apio, le dijo estas palabras:
 ‘Las Musas te dan, acéptalas, estas flautas,
 que antes dieron al anciano de Ascra, con las que aquél solía
 hacer bajar de los montes cantando los rígidos olmos”)

El último verso encuentra un sugestivo eco en la cuarta línea de las *Metamorfosis*: *ad mea perpetuum deducite tempora carmen*. Como hemos dicho en el capítulo sobre los modelos poéticos, el eco apunta a resaltar el valor de la poesía como *carmen*.²¹ Sorprende además que Ovidio haya decidido evocar una parte de la obra de Virgilio que nombra a Hesíodo, dos de cuyas obras (*Teogonía* y *Trabajos y días*) son modelos compositivos de las *Metamorfosis*.²² Sin embargo, el punto central para nuestro capítulo es que en el *carmen perpetuum* de Sileno (incluido en el *carmen deductum* de Virgilio) también hay una elevación del poeta que coincide además con la contemporaneidad del momento en que se escribe la égloga y aparece como un episodio destacado al aproximarnos al final. Asimismo, Virgilio no sólo ha citado a Galo en esta égloga y en la décima; según el testimonio de Servio, hasta el año 26 a. C. las *laudes Galli* constituían el episodio final de las *Geórgicas*.²³ Debido a motivos de índole política, Virgilio lo habría reemplazado por el episodio de Aristeo, que incluía el de Orfeo y Eurídice, pero, en caso de haber sido así, ese reemplazo no deshizo sino que más bien acrecentó y enriqueció, a través de la figura de un poeta mítico y de una historia semánticamente más compleja, la idea de poner el acento sobre la elevación poética en el final de un texto. Cuando Ovidio insiste en la *virtus poetica* en el final de su obra, quiere emular esa actitud poética de Virgilio y entroncarse en una tradición literaria que se revela como una respuesta formal, en tanto episodio de cierre, a todos los episodios poéticos que “ficcionalizan” la idea de inspiración desde el encuentro de Hesíodo con las Musas. La tradición incluye a Calímaco, Enio y Propercio. Por lo demás (y

²¹ Hemos desarrollado esta idea en Martínez Astorino (2004b) y en el capítulo “Modelos poéticos”.

²² Cf. Martínez Astorino (2003) y el capítulo “Modelos poéticos”.

²³ Para el tratamiento de esta *quaestio disputata* vid. Jacobson (1984: 271-300) y la bibliografía allí citada. Asimismo, Hofmann (2009).

correspondientemente), también en las *Metamorfosis* aparece la figura de Orfeo y puede ser leída en relación con el final.²⁴

A partir de estas consideraciones sobre el rol del poeta en la obra, quisiéramos hacer algunos comentarios sobre un aspecto claramente vinculado: la representación de Roma que se desprende de esta elevación del poeta.

En nuestra argumentación anterior hemos querido demostrar que, a diferencia de lo que escribió en *Tristia* 2, 560 (donde recuerda que las *Metamorfosis* llegan in ... *tua tempora, Caesar*),²⁵ Ovidio ha terminado su obra con una *sphragis* posterior a la plegaria de Augusto para ser coherente con su prólogo, en el que avisa que su obra alcanza *sus* tiempos (*ad mea... tempora*).²⁶ El hecho de que la *sphragis* comience con la palabra *iam* es una manera de evocar el prólogo y recordar que el poema ha llegado a su fin. En lo que atañe a Augusto, formalmente y más allá de las divergencias críticas, hay en la obra un elogio; ese elogio (o esa representación) ocupa el lugar adecuado en la “mitologización” de la historia universal que es las *Metamorfosis*. No era necesario, como se ha sugerido, que apareciera en contextos previos y, tampoco, como vemos ahora, en el final.²⁷

La *sphragis*, en cambio, no incluye ninguna referencia a Augusto, pero sí a Roma (vv. 877-9):²⁸

quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama
(si quid habent veri vatum praesagia) vivam.

(“y por donde se extienda el poder romano sobre las tierras dominadas,
seré leído por la boca el pueblo, y a través de todos los siglos, por la fama,
si hay algo de verdad en los presagios de los vates, viviré.”)

Comparado con la *oda* 3, 30 de Horacio, que es un paralelo casi obligado, el pasaje dedicado a la perduración de la poesía de Ovidio se muestra bastante diferente.²⁹ En la oda de Horacio abundan

²⁴ En el libro 10, luego del episodio de Eurídice y del de Cipariso, Orfeo comienza un canto (10, 148 ss.) cuya significación en la estructura de las *Metamorfosis*, en tanto *carmen* incluido en el *carmen* de Ovidio, ha sido advertida por la crítica: Galinsky (1975: 90; 1998); Hofmann (1985: 226-27); Knox (1986: 48-62); Nagle (1988: 111 ss.); Holzberg (2002: 127). Discusiones sobre el comienzo del canto en Galinsky (1975: 185-86) y Solodow (1988: 92). Para un tratamiento comparativo del mito de Orfeo en Virgilio y Ovidio, *vid.* von Albrecht (1995: 17-33). Segal (1989) ha estudiado el mito como mito del poeta en Virgilio y Ovidio y sus incidencias en la literatura posterior.

²⁵ Galinsky (1975: 251).

²⁶ Wheeler (2000: 154).

²⁷ Little (1972: 396); Galinsky (1975: 252).

²⁸ Para el motivo de la *sphragis* y el uso ovidiano, *vid.* Paratore (1959: 173-203). *Vid.* también Nisbet y Hubbard (1978: 335, *ad Horat. Carm.*, 2, 20).

²⁹ Otros paralelos son Enn., *Var.* 17-18 (=FLP, fragm., 46): *nemo me dacrumis decoret, nec funera fletu/ faxit, cur? volito vivus per ora virum*; Prop. *Eleg.*, 3, 1, 35-38; Hor., *Carm.*, 2, 20. Los paralelos ovidianos más importantes son *Amores* 1, 15 y 3, 15. Para una recensión más minuciosa de paralelos ovidianos cf. Petersmann (1976: 191, n. 2) y Paratore (1959: 173-203).

las referencias religiosas, geográficas e histórico-míticas a Roma (*Capitolium*, v. 8; *tacita virgine*, v. 9; *pontifex*, v. 9; *Aufidus*, v. 10; *Daunus*, v. 11) y la mención de Melpómene es ambivalente, ya que a la vez que implica la coronación del poeta pone el acento en la inspiración (*sume*, v. 14), con lo que atenúa la singularidad de este último. Sintéticamente, en Horacio Roma y la Musa son medulares como marco de la exaltación del poeta. En contraposición, Ovidio insiste en la figura del poeta en los últimos dos versos (*legar, fama, praesagia vatum, vivam*). Los sitios por donde se extiende la *potentia Romana* (877) no están especificados en Ovidio: se emplea el adverbio *qua* en una proposición subordinada que, a diferencia del poema de Horacio, es sumaria. La última palabra de la obra, *vivam*, remite a la apoteosis previamente representada (*parte tamen meliore mei super alta perennis/ astra ferar* –vv. 875-6 “sin embargo seré llevado en la mejor parte de mí, eterno, sobre los altos astros”), relacionada a la vez con otras apoteosis como la de Hércules (*parte sui meliore viget*; 9, 270) y Eneas (*pars optima restitit illi*; 14, 604),³⁰ y marca un contraste en comparación con el más tenue *non omnis moriar multaue pars mei/ vitabit Libitinam* (3, 30, 6-7) (“no moriré por completo y mucha parte de mí esquivará a Libitina”). Por último no está garantizada la relación semántica entre la proposición que empieza en *perque* y lo anterior y no es necesario entenderla con el sentido de una conjunción consecutiva. El *per omnia saecula* no afirma con toda seguridad que Roma es eterna, sino que la poesía de Ovidio lo será. Esa poesía, no obstante, evoca Roma, que deviene eterna a través de la poesía a causa de *nomen... indelebile nostrum* (876) (“mi nombre indestructible”), *per omnia saecula* (878) (“a través de todos los siglos”).³¹

El fin que mueve a Ovidio a concluir la obra de este modo no obedece, según creemos, a una actitud de desafío; es, más bien, de carácter literario. Casi sobre el final del discurso de Pitágoras (15, 418-52), Ovidio había representado una elevación de Roma que hemos considerado, por los elementos y las características que adquiere, una apoteosis.³² Más allá de la burla a la *materies vatum* (cf. 15, 155), *i.e.*, el mito, el discurso de Pitágoras ha sido visto como unas *Metamorfosis* en miniatura.³³ Sin embargo, hay también algunas diferencias: el poeta-Pitágoras compuso dentro de la obra de Ovidio el poema con *forma philosophica* que Ovidio, aunque insinuó en la cosmogonía, desestimó. En el final de la obra hay una alusión al verso en que Pitágoras se burla de la *materies vatum*: *quid Styga, quid tenebras et nomina vana timetis,/ materiem vatum, falsique pericula mundi?* —15, 154-5 (“¿por qué teméis a la Estigia, por qué a las tinieblas y a los nombres vanos, materia de poetas, y a los peligros de un mundo falso?”).

³⁰ Para esta relación *vid.* Coleman (1971: 476, n. 5), Solodow (1988: 222) y Wheeler (2000: 150). Para la relación con la apoteosis de Hércules cf. Petersmann (1976: 196: 97).

³¹ Un análisis diferente de la *sphragis* en Solodow (1988: 223-24).

³² Cf. el capítulo “Pitágoras y la ‘apoteosis’ de Roma”.

³³ Wheeler (2000: 117, 121-22) y la bibliografía allí citada.

Literariamente, el cierre de la obra afirma que sólo el poeta del mito y la “mitologización” puede representar la exaltación de Roma. Sólo el que más se ha elevado puede elevar algo *rite*, debidamente: la elevación de Pitágoras, como surge de la comparación (*iuvat ire per alta/ astra*; 147-8 frente a *super alta.../ astra ferar* —875-6), es inferior a la de Ovidio. Hay lugar en el poema para una exaltación de Roma, lo que se observa especialmente en el discurso de Pitágoras, en la plegaria a Augusto (15, 861-70), en la que aparecen todos los elementos romanos que faltan en la *sphragis*, y asimismo en la propia *sphragis*. El final de la obra, sin embargo, quiere ser una declaración de que, en rigor, el poeta y su *virtus poetica* están por sobre esa exaltación y son su condición de posibilidad.

El poeta es indudablemente el punto al que se dirige la obra y, en términos de Charles Segal, su carácter puede definirse como el de auténtico héroe en comparación con los héroes cuyo tratamiento aparece en las *Metamorfosis*.³⁴ Sin embargo, mientras que el crítico toma la comparación en términos de oposición, nuestra idea es que el poeta se encuentra en un plano superior sobre el ámbito de lo representado, lo que se hace explícito en el final. Esa elevación tiene una causa y una consecuencia cuyo análisis es importante para concluir sobre dos aspectos que hemos tratado a lo largo de nuestro trabajo. Veamos estos puntos.

En primer lugar, si la *virtus* sólo se hace plenamente efectiva en la apoteosis del poeta y si el motivo de la apoteosis estaba relacionado estructural y semánticamente con la creación paradigmática del hombre, entonces la idea de *sanctius animal*, que hemos retomado en el análisis de cada apoteosis, llega también a su plenitud con la apoteosis del poeta.³⁵ El poeta, por sobre los héroes del mito y la política romana e incluso por sobre el filósofo (Pitágoras), merece la designación de *sanctius animal*, imagen que expresaba la procedencia y la relación con los dioses. Una conclusión semejante no constituye una novedad si consideramos que uno de los modelos compositivos de las *Metamorfosis* es el canto de Sileno.³⁶

Esa superioridad del poeta y de la poesía se traduce en el empleo del artificio de la “mitologización”. Hemos incluido en nuestros análisis un tratamiento de este tema para demostrar que su función en la obra no consistía en destruir la representación de los sectores con interés romano, para lo cual postulamos que su verdadero fin era integrar los pasajes romanos en una dinámica mítica. Sin embargo, sólo a luz del final puede entenderse plenamente el sentido de este artificio. La “mitologización” es una apropiación del poeta de la historia romana y de la historia universal, es la subordinación de la representación de la historia a la poesía entendida

³⁴ Segal (1985: 62).

³⁵ Cf. Rhorer (1980: 307): “by making it clear that he (i.e., Ovid) regards himself as a descendant of the first creation.”

³⁶ *Vid.* capítulo “Modelos poéticos”.

como una transformación. Nuevamente, no se trata de un desafío político, sino de uno literario: es sólo a través de esta transformación que el poeta se define como meta de la poesía, como héroe y, en último término, como dios.

CONCLUSIONES

Luego de un detallado análisis sobre la función estructural y el valor semántico de la apoteosis en la obra son necesarias algunas conclusiones que retomem las que elaboramos parcialmente en el transcurso de nuestro trabajo. Daremos cuenta de cada uno de los aspectos que se trataron en el análisis de esta obra, esperando precisar aún más, aclarar o incluso justificar ideas que consideramos importantes para el desarrollo de nuestra investigación.

En primer lugar, hemos intentado demostrar que la apoteosis es una parte inescindible de la “representación” (*Darstellung*) de las *Metamorfosis*, lo que implica respetar su sentido en la trama de la obra y analizarlo como un elemento formal positivo. Secuencias como la *Eneida-Odisea* o el catálogo de las ciudades y la profecía de Héleno en el discurso de Pitágoras han servido para demostrar hasta qué punto el motivo tiene singular importancia para la interpretación. En el primer pasaje la apoteosis de Eneas ha sido prefigurada por dos apoteosis al comienzo de la secuencia, la de Acis y Glauco, y por la apoteosis de las naves, poco antes de la apoteosis de Eneas. En cuanto al pasaje del discurso de Pitágoras, la metamorfosis de Roma puede ser interpretada como una apoteosis y el discurso de Héleno, en el contexto de la apoteosis de la ciudad, se refiere a la de César-Augusto. Por último, el motivo mismo de la metamorfosis termina en la obra en apoteosis, un aspecto que, extrañamente, no ha sido considerado por la crítica.

Hemos dicho que nuestro estudio ha querido respetar el valor del motivo de la apoteosis, por lo que evitó las interpretaciones irónicas o críticas, pero asimismo ha intentado sobrepasar el plano estructural o el plano semántico acontextual. Aunque no negamos la importancia de trabajos con estas orientaciones, como actitud crítica no resulta completamente provechoso estudiar un motivo sin buscar consecuencias semánticas o bien estudiar su contenido filosófico o temático independientemente de su inserción en un texto. Por esa razón, hemos propuesto un análisis estructural y un análisis semántico de la apoteosis.

El análisis de la función estructural tuvo como fin demostrar la relación del motivo de la apoteosis con el comienzo de la obra, *i.e.*, la cosmogonía que culmina en la creación del hombre, para lo cual fue necesario probar que esa creación del hombre era la creación paradigmática evocada por todos los contextos de apoteosis, en particular por aquéllos que hacían referencia a la parte inmortal. La relación entre la creación del hombre y la apoteosis presupone la idea de que el énfasis en la obra está puesto en el hombre. Esta idea ha sido discutida, pero en nuestra opinión no es casual que la primera metamorfosis de la obra –y la cosmogonía implica una metamorfosis- sea el pasaje del caos al *mundus*, con un corolario en la figura del hombre (1,

87-88). Hemos analizado en términos estructurales esa relación entre el énfasis inicial de la obra en la aparición del hombre y la apoteosis, sosteniendo que es una continuación del modelo poético hesiódico de la *teogonía* y la *herogonía* en una *antropogonía* y una *antropotélesis*. El hecho de que esa *antropotélesis* se hiciera efectiva en un tipo especial de hombre, el poeta, cuya apoteosis se representa en la *sphragis*, despertó la relación con el otro gran modelo poético: el canto de Sileno de la *Égloga* 6. Con la creación paradigmática y los modelos poéticos quedaba definido intratextual e intertextualmente el valor del motivo de la apoteosis.

Nuestro segundo objetivo fue el más largo análisis semántico del motivo de la apoteosis. Ese segundo aspecto era más arduo para el examen porque requería elementos de análisis que permitieran dar cuenta de su valor positivo sin recaer en interpretaciones simplistas que equipararan la poesía de Ovidio a la de poetas más profundos como Horacio o Virgilio. Éste había sido un defecto de buena parte de la crítica que intentó examinar la representación de pasajes con forma filosófica o el sentido del *augusteísmo* en la trama.

El primer concepto postulado para explicar lo que ocurre en el nivel del sentido con el motivo de la apoteosis fue el concepto de “lectura”. Diremos algunas palabras más sobre él, intentando despejar, en caso de que existan en el lector, eventuales dudas sobre su inserción en la trama. Esta vez citaremos un ejemplo de la experiencia hermenéutica, que es el que dio origen a nuestra hipótesis.

Lo que comprobábamos en nuestros primeros acercamientos a la complejidad narrativa de las *Metamorfosis* era que la afirmación de un aspecto de la obra como la apoteosis o el valor filosófico del discurso de Pitágoras como clave interpretativa dejaba completamente a un lado una parte significativa que no se relacionaba con esos motivos. Nos referimos especialmente a los amores de dioses y mortales, a los amores humanos y, en general, a las historias fabulosas que dominan la trama de la obra. Sin embargo, la operación contraria, que suponía recrearse con el virtuosismo narrativo, a la larga llevaba a descubrir que había otros pasajes necesitados de otro tipo de interpretación, aunque sólo fuera en un plano superficial. El concepto de “lectura” nos ayudó a comprender más acabadamente esa dualidad o, en todo caso, esa ambigua complejidad de la obra. Aun cuando hubiera relatos virtuosos y superficiales, la referencia a la apoteosis, en una obra que había comenzado con una creación con forma filosófica que ha provocado los más dispares análisis, no podía ser una referencia casual y sin ninguna derivación en la interpretación de la trama. Comprobamos entonces que, por detrás de las variadas historias, se tejía una “historia” interpretativa. No sólo cada apoteosis evocaba explícitamente la creación del hombre, sino que, pese a que no parecía haber una construcción tradicional o romana de las historias de los personajes que recibían la apoteosis, los relatos de apoteosis *siempre* incluían referencias

tradicionales o romanas y alusiones a la *virtus* que hacían pensar en un interés de la representación por mantener la validez del sentido de la apoteosis. Como hemos visto en nuestro capítulo sobre los modelos poéticos, ese constante “apuntalamiento” del motivo de la apoteosis, mediante las estrategias textuales expuestas, respondía al modelo del canto de Sileno: la exaltación final del poeta.

Hemos visto que cada relato de apoteosis y cada contexto en que ese relato se integra implica una forma de sostener la validez de ese motivo. En el caso del ciclo tebano, son las referencias a dicha estirpe a lo largo de los libros 3 y 4, generalmente acusados de falta de unidad; en el caso de Hércules, las anticipaciones textuales y las referencias tradicionales al héroe; en el caso de Eneas, el marco de la *Eneida*; en el de Rómulo, la inserción de referencias históricas, la elusión de referencias problemáticas y la alusión a Enio; en el de Hersilia, el marco legitimador de la apoteosis de Rómulo. Las apoteosis de César y Augusto incluyen mayor cantidad de referencias y la apoteosis de Roma constituye un caso especial de “lectura”.

Asimismo hay una importante relación entre apoteosis y estirpe. Desde el comienzo del ciclo tebano, Tebas se propone como una prefiguración de Roma. Las alusiones a la ciudad llegan al libro 15 y entre los personajes que han alcanzado una apoteosis o una consagración se cuentan Ino, Melicertes, Cadmo, Harmonía y Hércules. En el libro 13 la écfrasis de las hijas de Orión alude también a Esculapio y a la idea de apoteosis, en especial a la de César. La influencia de personajes como Hércules llega también al libro 15 pasando previamente por contextos troyanos. El análisis de las apoteosis y de los distintos relatos míticos permite concluir que Tebas es una prefiguración de Roma, pero también su contraparte. Este aspecto se problematiza especialmente en el catálogo de las ciudades, en el que, al tiempo que se anuncia la caducidad de Tebas, se proclama la continuación de Troya en Roma. Tebas, Troya y Roma son, entonces, ciudades y estirpes vinculadas en la obra, pero la relación entre el tríptico es disímil: entre la primera y la tercera hay una suerte de antinomia; entre la segunda y la tercera la relación es de continuidad. Finalmente, entre la primera y la segunda la relación es de afinidad, como lo prueba la écfrasis de las hijas de Orión, que alude en primer lugar a la caída de Troya.

El concepto de “lectura” surgió como una manera de facilitar el análisis del ciclo tebano. En posteriores investigaciones acuñamos el concepto de “mitologización”. Tal vez sea ésta la ocasión para explicitar algunos problemas que planteó su tratamiento. En su trabajo sobre los libros 12-15 de las *Metamorfosis* Garth Tissol puso el acento en la idea de “remitologización” como respuesta a un artículo de Wheeler que, sobre el final, presentaba la obra como una “mitologización” de la historia universal.¹ La hipótesis de Tissol es que si la apoteosis en Enio

¹ Tissol (2002); Wheeler (2002).

estaba vinculada con el pensamiento de Evémero de que los dioses eran hombres divinizados por sus acciones, entonces la “remitologización” ovidiana implicaba un quiebre de la concepción tradicional de la apoteosis en Roma.

Sin embargo, lo que advertimos al compulsar este concepto en el análisis de las *Metamorfosis* es que la “mitologización” no era distorsiva, sino que se definía como una estrategia –desesperada, como hemos visto, en los tramos finales de César y Augusto- por insertar la parte histórica en la dinámica del mito, lo que podía observarse en el uso que el pasaje de Hércules hacía de la *Eneida* o en la inclusión de una *Odisea* en la “*Eneida*” ovidiana, o bien en las referencias a la *Eneida* y al mito griego, así como en la supresión de rasgos históricos notorios en Rómulo y en el tono amoroso de historias anteriores que adoptaba la apoteosis de Hersilia, cuya asociación con Rómulo sigue el precedente mítico de Hércules y Hebe. No obstante, el análisis de estos pasajes, en la medida en que no tenían relación semántica con el motivo de la apoteosis en esos contextos, podía parecer caprichoso, o meramente una reacción a la hipótesis de Garth Tissol.

Según creemos, esa objeción pudo ser neutralizada con nuestro planteo de que la “mitologización” debe ser considerada una estrategia del poeta, a cuya apoteosis se dirige la obra, para apropiarse del relato histórico. De esta manera, el estudio de la “mitologización” se mostró como parte necesaria del análisis del motivo de la apoteosis, en tanto ligado con la apoteosis decisiva de la obra.

La “mitologización” se relaciona también, según hemos dicho, con la idea de historia universal. En ese sentido, la historia universal que es las *Metamorfosis* encuentra complejamente su filiación con Hesíodo, en la medida en que las *Metamorfosis* se revelan como una continuación del plan de la *Teogonía*. Desde el punto de vista de las estirpes esa historia universal termina en Roma, lo que puede plantear una contradicción con el último verso del proemio, en el que se declara que la historia llegará *ad mea... tempora* (1, 4), es decir a los tiempos del poeta. Como aclara la *sphragis*, sin embargo, al ser leído por el pueblo en todos los sitios por los que se extienda la *Romana potentia* (15, 877), el poeta, en su apoteosis, se define no sólo como un poeta que se apropia de la historia, sino como un *poeta Romanus*.

La apoteosis del poeta se revela como una respuesta conclusiva al valor moderado de las apoteosis políticas de la obra. El comienzo destacado del motivo en la apoteosis de Ino y Melicertes sugiere que no debe ser leído en términos políticos romanos, lo que se explicita aún más en la apoteosis del final, que es indirectamente romana, como hemos visto, pero no política. Finalmente, la apoteosis del poeta es una continuación acentuada de la oda 4, 8 de Horacio y una respuesta a la consideración del motivo de la *virtus* en la apoteosis del gobernante, plasmada en

textos de Cicerón, y a la apoteosis del gobernante contemporáneo representada en especial por Virgilio y Horacio. Resaltando, en cambio, el poema horaciano sobre la exaltación del poeta, Ovidio afirma poéticamente –ya no como en la representación de apoteosis romanas y augusteas, cuya afirmación era más tenue que la de sus predecesores augusteos- que el poeta está por sobre el gobernante y que la poesía se halla por encima de la historia y de la política, en tanto es su condición de posibilidad. El priamel de los pasajes finales de las *Metamorfosis* se define como la representación de esta idea. Con el *vivam* (15, 879) del final, que, pese a la modestia o la ironía del autor (“si algo de verdad tienen los presagios de los vates” –879), parece haberse cumplido, también la historia y la política nos han llegado representadas con la sutileza, la exquisitez y el *ingenium* que son las características principales de Ovidio.

BIBLIOGRAFÍA

1. Diccionarios, gramáticas, sintaxis, ediciones y comentarios

1. a. Diccionarios, gramáticas y sintaxis

Daremberg, Ch. & Saglio, E. (*DAGR*), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París, 1877-1919.

Ernout, A. y F. Thomas, *Syntaxe latine*, París, 1964 (2ª edición).

Ernout, A. & Meillet, A., *Dictionnaire etymologique de la langue Latine*, París, 1979 (4ª ed.).

François, G., *Grammaire latine*, Lieja, 1976.

Passard, F-X., *Petit dictionnaire de locutions latines*, Lyon, 1880.

Pauly-Wissowa (*RE*), *Real Enzyklopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, 1957.

Roscher, W.H. (Roscher), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1886.

Rubio, L., *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, Barcelona, 1982.

Thesaurus Linguae Latinae, Leipzig, 1900 (*ThLL*)

Nota bene. Los diccionarios Daremberg-Saglio, Pauly-Wissowa y Roscher y el *Thesaurus Linguae Latinae* se citan con las abreviaturas o palabras consignadas entre paréntesis.

1. b. Ediciones y comentarios

von Albrecht, M., P. *Vergilius Maro. Hirtengedichte*, Stuttgart, 2001.

Álvarez, C. & Iglesias, R.M., *Ovidio, Metamorfosis*, Madrid, 1999³.

Anderson, W.S., *Ovid's Metamorphoses*, Books 6-10, Norman, 1972.

Anderson, W.S., *Ovid's Metamorphoses*, Books 1-5, Norman, 1996.

Austin, R. G., *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, Oxford, 1971.

Austin, R. G., *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus*, Oxford, 1977.

Bömer, F., *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar (I-III)*, Heidelberg, 1969.

Bömer, F., *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar (IV-V)*, Heidelberg, 1976.

Bömer, F., *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar (VIII-IX)*, Heidelberg, 1977.

- Bömer, F., *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar (XII-XIII)*, Heidelberg, 1982.
- Bömer, F., *P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar (XIV-XV)*, Heidelberg, 1986.
- Boyle, A. J., *The Eclogues of Virgil*, Melbourne, 1976.
- Brugioni, B., *Le Bucoliche e le Georgiche, scelta, commento e introduzione*, Florencia, 1964.
- Camps, W. A., *Propertius Elegies, Book III*, Cambridge, 1969.
- Clausen, W., *A Commentary of Virgil Eclogues*, Oxford, 1994.
- Coleiro, E., *An Introduction to Vergil's Bucolics with a Critical Edition of the Text*, Amsterdam, 1979.
- Coleman, R., *Vergil Eclogues*, Cambridge, 1977.
- Della Corte, F., *Le Bucoliche*, Edizioni Scolastiche Mondadori, 1967(12^a ed).
- Della Corte, F., *Le "Metamorfosi" di Ovidio (libri I-V)*, Génova, 1970.
- Galán, L. (Calleja, J.P., Disalvo, S., Martínez Astorino, P., Rollié, E. –colaboradores), *El carmen 64 de Catulo. Texto bilingüe, estudio preliminar, notas*, La Plata, 2003.
- Haupt, M. & Ehwald, R., *Die Metamorphosen von P. Ovidius Naso (I-VII)*, Berlín, 1915³.
- Haupt, M. & Ehwald, R., *Die Metamorphosen von P. Ovidius Naso (VIII-XV)*, Berlín, 1916³.
- Hopkinson, N., *Ovid, Metamorphoses Book XIII*, Cambridge, 2000.
- Huxley, H.H., *Virgil: Georgics I& IV*, Norfolk, 1965.
- Klingner, F., *Virgil. Bucolica. Hirtengedichte*, Zúrich, 1977².
- Lee, A. G., *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon (liber I)*, Cambridge, 1953 (reimpr. 1962).
- Luck, G., *P. Ovidius Naso, Tristia. Kommentar*, Heidelberg, 1968.
- (*) Mynors, R.A.B., *P. Vergili Maronis opera*, Oxford, 1969.
- Nisbet, R. G. M. & Hubbard, M., *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford, 1970.
- Nisbet, R. G. M. & Hubbard, M., *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford, 1978.
- Nisbet, R. G. M. & Rudd, N., *A Commentary on Horace: Odes. Book III*, Oxford, 2004.
- Perret, J., *Virgile. Les Bucoliques*, París, 1961 (2^a edición revisada 1970).
- Pfeiffer, R., *Callimachus. 2 vols.*, Oxford, 1949-53.
- Skutsch, O., *The Annals of Ennius*, Oxford, 1985.
- (*) Tarrant, R.J., *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford, 2004.
- West, M., *Theogony*, Oxford, 1966.
- West, M., *Work and Days*, Oxford, 1978.
- Williams, R.D., *Aeneidos Liber Tertius*, Oxford, 1962.

Nota bene. Salvo en casos en que se ha hecho una aclaración, hemos citado las *Metamorfosis* y las obras de Virgilio siguiendo las ediciones destacadas por un asterisco, i.e., Tarrant y Mynors.

2. Bibliografía crítica y teórica

- von Albrecht, M., “Zum Metamorphosenproem Ovids”, *RhM* 104 (1961) 269-278.
- von Albrecht, M., “Le figlie di Anio (*Met.* 13, 623-647)”, *Atti del Convegno Internazionale ‘Letteratura clasice e narratologia’*, Perugia, 1981a, 105-115.
- von Albrecht, M., “Ovid et ses lecteurs”, *REL* 59 (1981b) 207-215.
- von Albrecht, M., “Les dieux et la religion dans les *Métamorphoses* d’ Ovide”, en D. Porte y J-P. Néraudau, *Hommages a Henri Le Bonniec: Res sacrae*, Bruselas, 1988, 1-9.
- von Albrecht, M., “Ovidian Scholarship: some Trends and Perspectives”, en Galinsky. K. (ed.), *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt, 176-190, 1992.
- von Albrecht, M., “Orfeo en Virgilio y Ovidio”, *Myrtia* 10 (1995) 17-33.
- von Albrecht, M., *Vergil. Eine Einführung. Bucolica. Georgica. Aeneis*, Heidelberg, 2006.
- Alföldi, A., *Der Vater des Vaterlandes in römischen Denken*, Darmstadt, 1978.
- Alfonsi, L., “L’inquadramento filosofico delle *Metamorfosi* ovidiane”, en N. L. Herescu (ed.), *Ovidiana: recherches sur Ovide publiées à l’ocassion du bimillénaire de la naissance du poète*, París, 1958, 265-272.
- Álvarez, C., Iglesias, R. M., “Relatos de banquetes en las *Metamorfosis* de Ovidio”, *UA* 10: *Vino y banquete en la Antigüedad*, Valdepeñas, 1993, 1-24.
- Anderson, A. R., “Herakles and his Succesors”, *HSCP* 39 (1928) 7-58.
- Anderson, W. S., “Multiple change in the *Metamorphoses*”, *TAPhA* 94 (1963) 1-27.
- Anderson, W. S., “Lycaon: Ovid’s Deceptive Paradigm in *Metamorphoses* 1”, *ICS* 14 (1989) 91-101.
- Baldwin, B., “Eclogue 6: the simple explanation”, *SO* 66 (1991) 97-107.
- Barchiesi, A., “Voci e istanze narrative in Ovidio”, *MD* 23 (1989) 55-97.
- Barchiesi, A., *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari, 1994.
- Barchiesi, A., “Endgames: Ovid’s *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6”, en Roberts, D. H., F. M. Dunn y D. Fowler, *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, 1997, 181.208.
- Barchiesi, A., *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, Londres, 2001.

- Becker, C., "Vergils Eklogenbuch", *Hermes* 83 (1955) 314-349.
- van Berchem, D., "La publication du *De rerum natura* et la VI églogue de Virgile", *MH* 3 (1946) 26-39.
- Bernbeck, E.J., *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München, 1967.
- Bömer, F., "Ovid und die Sprache Vergils", *Gymnasium* 66 (1959) 264-288.
- Buchheit, V., "Mythos und Geschichte in Ovids *Metamorphosen* I", *Hermes* 94 (1966) 80-108.
- Buisel de Sequeiros, M. D., "La amonestación de Apolo. Calímaco: *Aitia*, 22-24 y Virgilio: Égloga VI, 3-5", en *Homenaje a Aída Barbagelata*, Buenos Aires, 1994, 305-319.
- Buisel de Sequeiros, M. D., "La consagración poética", en *Actas de las primeras jornadas uruguayas de estudios clásicos*, Montevideo, 1995, 123-129.
- Buisel de Sequeiros, M.D., "El planteo horaciano sobre la historia de Roma", *Auster* 3 (1998) 19-48.
- Burkert, W., "Caesar und Romulus-Quirinus", *Historia* 11 (1962) 356-376.
- Caballero de del Sastre, E., "El hombre entre la filosofía y el mito. Ovidio. *Met.* I, 76-88", *Faventia* 15 (1993) 91-96.
- Casali, S., "Altre voci nell' 'Eneide' di Ovidio", *MD* 35 (1995) 59-76.
- Casali, S., "Other Voices in Ovid's 'Aeneid'", en P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies: Ovid*, Oxford, 2006, 144-165.
- Classen, C.J., "Romulus in der römischen Republik", *Philologus* 106 (1962) 174-204.
- Cole, S., "Cicero, Ennius, and the Concept of Apotheosis at Rome", *Arethusa* 39 (2006) 531-548.
- Coleman, R., "Structure and Intention in the *Metamorphoses*", *CJ* 46 (1971) 461-477.
- Coleman, R., "The Artful Moralizer: a Study of Seneca's Epistolary Style", *CQ* 24 (1974) 276-289.
- Courtney, E., "Virgil's Sixth Eclogue", *QUCC* 34 (1990) 99-112.
- Crabbe, A., "Structure and Content in Ovid's *Metamorphoses*", *ANRW* II 31-4 (1981) 2274-2327.
- Crahay, R. & J. Hubaux, "Sous le masque de Pythagore", en N. L. Herescu (ed.), *Ovidiana: recherches sur Ovide publiées à l'ocassion du bimillénaire de la naissance du poète*, Paris, 1958, 283-300.
- Croisille, J.M., "Remarques sur l'épisode troyen dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*Met.* XII-XIII 1-622)", *JOP* (1985) 57-81.

- Cupaiuolo, F., "Sull'alessandrinismo delle strutture formali dell'Ecloga sesta di Virgilio", *BSL* 26 (1996) 482-503.
- Dangel, J., "Le *carmen* latin: rhétorique, poétique et poésie", *Euphrosyne* 25 (1997) 113-131.
- Davis, N. G. G., "The Problem of Closure in a *Carmen Perpetuum*: Aspects of Thematic Recapitulation in Ovid *Met.* 15", *GB* 9 (1980) 123-132.
- DeLacy, P., "Philosophical Doctrine and Poetic Technique in Ovid", *CJ* 43 (1947) 153-161.
- Deremetz, A., "Le *carmen deductum* ou le fil du poème (Virgile, *Bucolique* 6)", en *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, 1995, 287-314.
- Desports, M., *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, Bordeaux, 1952.
- Döpp, S., *Vergilischer Einfluß im Werk Ovids*, München, 1968.
- Döpp, S., "Vergilrezeption in der ovidischen *Aeneis*", *RhM* 134 (1991) 327-346.
- Duchemin, J., "La création de l'homme chez Ovide: sources grecques et orientales du mythe", *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, 1995, 151-171.
- Due, O. S., *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen, 1974.
- Elder, J. P., "Non iniussa cano. Virgil's Sixth Eclogue", *HSCP* 65 (1961) 109-125.
- Ellsworth, J.D., "Ovid's 'Aeneid' Reconsidered", *Vergilius* 32 (1986) 27-32.
- Ellsworth, J.D., "Ovid's 'Odyssey': *Met.* 13, 623-14, 608", *Mnemosyne* 41 (1988) 333-340.
- Fabre-Serris, J., *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, 1995.
- Fantham, E., *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 2004.
- Farrell, J., "Dialogue of Genres in Ovid's 'Lovesong of Polyphemus'" (*Metamorphoses* 13 719-897)", *AJPh* 13 (1992) 235-268.
- Feeney, D.C., *The Gods in Epic: Poets and the Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.
- Feeney, D.C., "Mea Tempora: Patterning of Time in the *Metamorphoses*", en Hardie, Barchiesi, Hinds (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, 13-30.
- Feldherr, A., "Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative", *MD* 38 (1997) 25-55.
- Fishwick, D., "Seneca and the Temple of Divus Claudius", *Britannia* 22 (1991) 137-141.
- Fishwick, D., "The Deification of Claudius", *CQ* 52 (2002) 341-349.
- Florio, R., "Los antípodas de la Bucólica VI", *Emerita* 57 (1989) 239-262.

- Fontaine, J., “Un cliché de la spiritualité antique tardive: *stetit immobilis*”, en *Romanitas-Christianitas. Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit*, Berlin-Nueva York, 1982, pp. 528-52.
- Fowler, D. P., “First Thoughts on Closure”, *MD* 22 (1989) 75-122.
- Fowler, D. P., “Second Thoughts on Closure”, en Roberts, D. H., F. M. Dunn y D. Fowler, *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, 1997, 3-22.
- Fränkel, H., *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley -Los Ángeles, 1945.
- Frécaut, J-M., *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, 1972.
- Gadamer, H-G., *Verdad y Método I (Wahrheit und Methode)*, Salamanca, 1996. (trad. por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito).
- Gadamer, H-G., “Der ‘eminente’ Text und seine Wahrheit”, en *Gesammelte Werke*, vol VIII, Tübingen, 1993, 286-295 (“El texto eminente y su verdad” –1986-, en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona-Buenos Aires, 1998, 95-109).
- Galinsky, K., *The Herakles Theme. The Adaption of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford, 1972a.
- Galinsky, K., “Hercules Ovidianus (*Metamorphoses* 9, 1-272), *WS* 6 (1972b) 93-116.
- Galinsky, K., *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford-Berkeley-Los Angeles, 1975.
- Galinsky, K., “L'Enéide di Ovidio (*Met.* XIII 623- XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*”, *Maia* 28 (1976) 3-18.
- Galinsky, K., *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton, 1996a.
- Galinsky, K., “Intención autorial y libertad de recepción en el arte y poesía augustea”, *Auster* 1 (1996b) 15-31.
- Galinsky, K., “Ovid's Poetology in the *Metamorphoses*”, en W. Schubert (ed.), *Festschrift für Michael von Albrecht*, 1998, 305-314.
- Galinsky, K., “The Speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses*”, *PLLS* 10 (1998) 313-336 (“El discurso de Pitágoras en las *Metamorfosis* de Ovidio” [trad. de Daniel Torres], *Auster* 4 [1999] 21-40).
- Galinsky, K., “El drama griego y romano y la *Eneida*” [trad. de Pablo Martínez Astorino y Santiago Disalvo], en *Auster* 8/9 (2003-4), 9-29 (“Greek and Roman Drama and the *Aeneid*,” en D.Braund and C.J. Gill, eds. *Myth, History and Culture in Republican Rome*, Exeter, 2003, 275-94).

- Galinsky, K., "Vergil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* as World Literature", en Galinsky, K. (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, 2005, 340-358.
- Genovese, E. N., "Serpent Leitmotif in the *Metamorphoses*", en Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History III*, Bruselas, 1983, 141-155.
- Gildenhard, L. & Zissos, A., " 'Somatic Economics': Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's *Metamorphoses*", en Hardie, P., Barchiesi, A., & Hinds, S.E. (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, 1999, 162-181.
- Graf, F. "Ovide, les *Métamorphoses* et la veracité du mythe", en C. Calame (ed.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Ginebra, 1988, 57-70.
- Graf, F., "Myth in Ovid", en Hardie, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, 108-121.
- Granobs, R., *Studien zur Darstellung römischer Geschichte in Ovids 'Metamorphosen'*, Frankfurt, 1997.
- Grimal, P., "La chronologie légendaire dans les *Métamorphoses* d'Ovide", en N. L. Herescu, *Ovidiana: recherches sur Ovide publiées à l'ocassion du bimillénaire de la naissance du poète*, 1958, 245- 257.
- Guthmüller, *Beobachtungen zum Aufbau der Metamorphosen Ovids*, Marburg, 1964, Tesis doctoral.
- Habinek, T., "Ovid and Empire," en Hardie, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, 46-61.
- Habinek, T., *The World of Roman Song: from Ritualized Speech to Social Order*, Baltimore, 2005.
- Hahm, D.E., *The Origin of Stoic Cosmology*, Columbus, Ohio, 1977.
- Hardie, P., *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986.
- Hardie, P., "Ovid's Theban History: the First 'Anti-Aeneid'?", *CQ* 40 (1990) 224-235.
- Hardie, P., "The Speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses* 15: Empedoclean *Epos*", *CQ* 45 (1995) 204-214.
- Hardie, P., "Questions of Authority. The Invention of Tradition in Ovid's *Metamorphoses*", en T. Habinek & A. Schiesaro (eds.) *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge y Nueva York, 1997a, 182-198.
- Hardie, P., "Closure in Latin Epic", en Roberts, D. H., F. M. Dunn y D. Fowler, *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, 1997b, 139-162.

- Hardie, P., "The Historian in Ovid: The 'Roman History' of *Met.* 14-15", en Levene D. S. & D. P. Nelis (eds.), *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, 2002, Leiden, 191-210.
- Heinze, R., "Ovids elegische Erzählung", *Berichte der Sächsischen Akademie zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 71.7*, Leipzig, 1919.
- Helzle, M., "Ovid's Cosmogony. *Metamorphoses* 1. 5-88 and the Traditions of Ancient poetry", *PLLS 7* (1993) 123-134.
- Hinds, S., *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998.
- Hofmann, H., "Ovid's *Metamorphoses: Carmen Perpetuum, Carmen Deductum*", *PLLS 5* (1985) 223-241.
- Hofmann, H., "Noch einmal: Wo sind die *Laudes Galli*?", *GB 27* (2009).
- Holleman, A. W. J., "Ovidii *Metamorphoseon liber XV* 622-870 (*Carmen et error?*)", *Latomus 28* (1969) 42-60.
- Holleman, A. W. J., "Zum Konflikt zwischen Ovid und Augustus", en Binder (ed.), *Saeculum Augustum II. Religion und Literatur*, Darmstadt, 1988, 378-393.
- Holzberg, N., *Ovid. Dichter und Werk*, München, 1997 (*Ovid. The Poet and his Work* [2002] [traducción de G. M. Goshgarian], Ithaca y Londres).
- Holzberg, N., "*Ter Quinque Volumina* as *Carmen Perpetuum*: The Division into Books in Ovid's *Metamorphoses*", *MD 40* (1998) 77-98.
- Holzberg, N., *Vergil. Der Dichter und sein Werk*, München, 2006.
- Hutcheon, L., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Form*, Londres-Nueva York, 1985.
- Hutcheon, L., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres-Nueva York, 1994.
- Jacobson, H., "Aristaeus, Orpheus, and the *Laudes Galli*", *AJPh* (1984) 271-300.
- Johnson, W. R., "Vertumnus in Love", *CPh 92* (1997) 367-375.
- Jouteur, I., *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Lovaina, 2001.
- Keith, A.M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", en Weiden Boyd, B. (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Colonia, 2002, 235-269.
- Kenney, E.J., "Introduction and Notes" a Melville, A.D. trad., *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, 1986.
- Kerényi, K., *Prometheus: Die menschliche Existenz in griechischer Deutung*, Zürich, 1959 (*Prometheus: Archetypal Image of Human Existence* [trad por Ralph Manheim], Princeton, 1997).

- Knox, P. E., *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, 1986.
- Koch, K., *Religio. Studien zu Kult und Glauben der Römer*, Nuremberg, 1960.
- Lafaye, G., *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, París, 1904.
- Lamacchia, R., "Ovidio interprete di Virgilio", *Maia* 12 (1960) 310-330.
- Lämmli, F., *Vom Chaos zum Kosmos. Zur Geschichte einer Idee*, 2 vols., Basilea, 1962.
- Latte, K., *Römische Religionsgeschichte* (t. 4), Múnich, 1992.
- Leach, E. W., "The Unity of *Eclogue* 6", *Latomus* 27 (1968) 13-32.
- Lieberg, G., "Apotheose und Unsterblichkeit in Ovids *Metamorphosen*", *Silvae. Festschrift für E. Zinn zum 60. Geburtstag*, Tübingen, 1970.
- Lieberg, G. "L'armonia delle sfere in Virgilio? Osservazioni sull'epilogo della sesta ecloga", en *Atti del Convegno Virgiliano Bimillenario delle Georgiche*, Nápoles, 1977, 405-420.
- Lieberg, G., "L'harmonie des sphères chez Virgile? Remarques sur l'épilogue de la sixième églogue", *BAGB* 4 (1978) 343-358.
- Little, D. A., "The Non-Augustanism of Ovid's *Metamorphoses*", *Mnemosyne* 25 (1972) 389-401.
- Ludwig, W., *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin, 1965.
- Lundström, S., *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Upsala, 1980.
- Martínez Astorino, P., *Proyección de la imagen prometeica: de Hesíodo al tópico romano de la creación del hombre*, 2001. Tesina de licenciatura.
- Martínez Astorino, P., "Prometeo y las versiones romanas de la creación del hombre", *Auster* 6/7 (2001-2) 53-67.
- Martínez Astorino, P., "El relato hesiódico de Pandora y sus incidencias en la cosmogonía ovidiana", *CFCElat* 23 (2003) 335-349.
- Martínez Astorino, P., "La *Eneida* en las *Metamorfosis* de Ovidio: interpretaciones y parámetros metodológicos para una relectura", *Auster* 8/9 (2003-4) 97-109
- Martínez Astorino, P., "Ino, Cadmo y Harmonía: una "lectura" de la estirpe tebana en las *Metamorfosis* de Ovidio", en *Actas del XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos "Creencias y rituales en el mundo clásico"*, Mar del Plata, 2004a.
- Martínez Astorino, P., "El canto de Sileno y el canto de Ovidio", *Argos* 28 (2004) 19-30.
- Martínez Astorino, P., "Dafnis en la *Bucólica* V de Virgilio: la alusión compleja y los límites de la identidad", *Auster* 10/11 (2005-6) 89-100.

- Martínez Astorino, P., “Del *sanctius animal* a la apoteosis: Hércules en las *Metamorfosis* de Ovidio”, *Latomus* 67 (2008) 378-390.
- Maurach, G., “Ovids Kosmogonie: Quellenbenutzung und Traditionsstiftung”, *Gymnasium* 86 (1979) 131-148.
- Maury, P., “Le secret de Virgile et l’architecture des *Bucoliques*”, en *Lettres d’Humanité*, 3, París, 1944, 71-147.
- McKim, R., “Myth against Philosophy in Ovid’s Account of Creation”, *CQ* 80 (1985) 97-108.
- Miller, F.J., “Ovid’s *Aeneid* and Virgil’s: a Contrast in Motivation”, *CJ* 23 (1927) 33-43.
- Miller, J.F., “The *Fasti* and Hellenistic Didactic”, *Arethusa* 25 (1992) 11-31.
- Miller, J.F., “The Memories of Pythagoras”, *Mnemosyne* 47 (1994) 473-487.
- Moulton, C., “Ovid as an Anti-Augustan. *Met.* XV 843-879”, *CW* 67 (1973) 4-7.
- Myers, K. S., *Ovid’s Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, 1994.
- Myers, K. S., “The Metamorphosis of a Poet. Recent Work on Ovid”, *JRS* 89 (1999) 190-204.
- Myers, K. S., “Italian Myth in *Metamorphoses* 14: Themes and Patterns”, *Hermathena* 177/8 (2004-5) 91-112.
- Nagle, B. R., “Two Miniatures *Carmina Perpetua* in the *Metamorphoses*: Calliope and Orpheus”, *GB* 15 (1988) 99-125.
- Oberrauch, L., “Metempsychose, Universalgeschichte und Autopsie. Die Rede des Pythagoras in Ovid, *Met.* XV als Kernstück epischer Legitimation”, *Gymnasium* 112 (2005) 107-22.
- Otis, B., “Ovid and the Augustans”, *TAPhA* 69 (1938) 188-229.
- Otis, B., *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964.
- Otis, B., *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, 1970².
- Otto, W., *Los dioses de Grecia* (trad. del alemán por R. Berge y A. Murguía Zuriarrain), Buenos Aires, 1973.
- Papaioannou, S., *Epic Succession and Dissension. Ovid, Metamorphoses 13.623-14.582, and the Reinvention of the Aeneid*, Berlín- New York, 2005
- Paratore, E., “L’evoluzione della ‘sphragis’ dalle prima alle ultime opere di Ovidio”, en *Atti del convegno internazionale ovidiano*, vol. 1., Sulmona, 1959, 173-203.
- Paratore, E. “Struttura, ideologia e poesia nell’ecloga VI di Virgilio” en *Hommages à Jean Bayet*, *Latomus*, 70 (1964) 509-537.

- Perutelli, A., "Il ricordo delle forme perdute", en *Ovidio poeta della memoria*, 75-86.
- Petersmann, M., *Die Apotheosen in den "Metamorphosen" Ovids*, Graz., 1976. Tesis doctoral.
- Porte, D., "L'idée romaine et la métamorphose", en Frécaut, J-M. & Porte, D., *Journées ovidiennes de Parménie: actes du Colloque sur Ovide, 24-26 juin 1983*, Bruselas, 1985, 175-198.
- Putnam, M. C. J., *Virgil's Pastoral Art, Studies in the Eclogues*, Princeton, 1970.
- Robbins, F. E., "The Creation Story in *Met. I*", *CP* 8 (1913) 401-414.
- Robinson, T. M., "Ovid and the *Timaeus*", *Athenaeum* 56 (1968) 254-260.
- Rhorer, C.C., "Ideology, Tripartition, and Ovid's *Met. 1*, 5-451", *Arethusa* 13 (1980) 299-313.
- Rieks, R., "Zum Aufbau von Ovids *Metamorphosen*", *WJA* 6b (1980) 85-103.
- Rosati, G., "L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia", *MD* 2 (1979) 101-136.
- Rosati, G., "Mito e potere nell'epica di Ovidio", *MD* 46 (2001) 39-61.
- Rosati, G., "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*", en B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*. Leiden-Boston-Colonia, 2002, 271-304.
- Saint-Denis, E. de, "Le génie d'Ovide d'après le livre XV des *Métamorphoses*", *REL* 18 (1940) 11-40.
- Saint-Denis, E. de, "Le chant de Silène à la lumière d'une découverte récente", *RPh* 37 (1963) 23-40.
- Schmidt, E. A., *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg, 1991.
- Schmitzer, U., *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart, 1990.
- Schmitzer, U., *Ovid*, Hildesheim, 2001.
- Schmitzer, U., "Neue Forschungen zu Ovid", *Gymnasium* 109 (2002) 43-166.
- Scott, K., "Emperor Worship in Ovid", *TAPhA* 61 (1930) 43-69.
- Segal, C., "Virgil's Sixth Eclogue and the Problem of Evil", *TAPhA*, 100 (1969a) 409-435.
- Segal, C., "Myth and Philosophy in the *Metamorphoses*: Ovid's Augustanism and the Augustan Conclusion of Book XV", *AJPh* 90 (1969b) 257-292.
- Segal, C. "Two Fauns and a Naiad? (Virgil, *Ecl.* 6, 13-26)", *AJPh* 92 (1971) 56-61.
- Segal, C., "Ovid: Metamorphosis, Hero, Poet", *Helios* 12 (1985) 49-63.

- Segal, C., *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore y Londres, 1989.
- Segal, C., “Intertextuality and Immorality. Ovid, Pythagoras and Lucretius in *Metamorphoses* 15”, *MD* 46 (2001) 63-101.
- Setaioli, A., “L’impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi*”, en W. Schubert (ed.), *Ovid: Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt, 1999, 487-514.
- Skutsch, F., *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig-Berlin, 1901.
- Skutsch, F., *Gallus und Vergil*, Leipzig, 1906.
- Skutsch, O., “Zu Vergils Eklogen”, *RhM* 99 (1956) 193-201.
- Smith, R.A., “Epic Recall and the Finale of Ovid’s *Metamorphoses*”, *MH* 51 (1994) 45-53.
- Solmsen, F., *Hesiod and Aeschylus*, Nueva York, 1949.
- Solmsen, F., “Chaos and apeiron”, *SIFC* 24 (1950) 235-248.
- Solodow, J. B., *The World of Ovid’s Metamorphoses*, Chapel Hill, 1988.
- Spahlinger, L., ‘*Ars latet arte sua*’: *Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Stuttgart-Leipzig, 1996.
- Spoerri, M. W., *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Basilea, 1959.
- Spoerri, M. W., “L’*épicurisme* et la cosmogonie du Silène”, en *Actes du VIII congrès Association G. Budé*, París, 1969, 447-457.
- Spoerri, M. W., “Zur Kosmogonie in Vergils 6. Ekloge”, *MH* 27 (1970)144-163.
- Spoerri, M. W., “Antike Vergilerklärer und die Silenkosmogonie”, *MH* 27 (1970) 265-272.
- Stephens, W.C., *The Function of Religious and Philosophical Ideas in Ovid’s Metamorphoses*, Princeton, 1957. Tesis doctoral.
- Stephens, W.C., “Cupid and Venus in Ovid’s *Metamorphoses*”, *TAPhA* 89 (1958a) 286-300.
- Stephens, W. C., “Two Stoic Heroes in the *Metamorphoses*: Hercules and Ulysses”, en N. L. Herescu, *Ovidiana: recherches sur Ovide publiées à l’ocassion du bimillénaire de la naissance du poète*, 1958b, 279-182.
- Stewart, D., “The Song of Silenus”, *HSCP* 64 (1959)179-205.
- Stitz, M.S., *Ovids und Vergils Aeneis. Interpretation Met. 13*, 623-14, 608, Freiburg, 1962. Tesis doctoral.
- Stoessl, F., *Der Tod des Herakles*, Zürich, 1945.
- Tarrant, R., “Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence”, *Arethusa* 35 (2002) 349-360.
- Tissol, G., *The Face of Nature. Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid’s Metamorphoses*, Princeton, 1997.

- Tissol, G., "The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses* 11-15", en B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*. Leiden-Boston-Colonia, 2002, 305-335.
- Tola, E., *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, Buenos Aires, 2005.
- Vollmer, "Zu Vergils 6. Ekloga", *RhM* 61 (1906) 481-490.
- Weinstock, S., *Divus Iulius*, Oxford, 1971.
- Wheeler, S., "*Imago mundi*: Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses*", *AJPh* 116 (1995) 95-121.
- Wheeler, S., *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Filadelfia, 1999.
- Wheeler, S., *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen, 2000.
- Wheeler, S., "Ovid's *Metamorphoses* and Universal History", en Levene D. S. & D. P. Nelis (eds.) *Clio and the Poets: Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, 2002, Leiden, 163-190.
- White, P., "Julius Caesar in Augustan Rome." *Phoenix* 42 (1988) 334-356.
- Wickkiser, L. B., "Famous last Words: Putting Ovid's Sphragis Back into the *Metamorphoses*", *MD* 42 (1999) 113-142.
- Wilkinson, L.P., *Ovid Recalled*, Cambridge, 1955.
- Wilkinson, L.P., "The World of Ovid's *Metamorphoses*", en N. L. Herescu (ed.), *Ovidiana: recherches sur Ovide publiées à l'ocassion du bimillénaire de la naissance du poète*, 1958, 231-244.
- Wissowa, G., *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*, München, 1904.
- Witte, K. "Vergils sechste Ekloge und die Ciris", *Hermes* 57 (1922) 563-587.
- Zanker, P., *Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne*, München, 2000.
- Zumwalt, N., "*Fama subversa*: Theme and Structure in Ovid's *Metamorphoses* 12", *CSCA* 10 (1977) 209-222.