

La odiseica «Eneida» de las *Metamorfosis**

M^a Consuelo ÁLVAREZ MORÁN
Rosa M^a IGLESIAS MONTIEL

Universidad de Murcia
calvarez@um.es
iglesias@um.es

Recibido: 9 de enero de 2009
Aceptado: 11 de marzo de 2009

RESUMEN

Ovidio establece con Virgilio una relación intertextual no pasiva, sino *palam mutuandi causa*. Las autoras matizan las tres técnicas de composición ovidianas propugnadas por Galinsky: reducción intencional, sin competir con Virgilio, pero con complementariedad y alusividad; paralelismo en relatos de extensión similar, siendo la complementariedad objetivo fundamental; y dos formas de ampliación: añadido de pasajes ausentes en la *Eneida*, provenientes de otras fuentes, e inclusión de episodios originales de Ovidio. Esta tercera técnica es la más importante porque con ella Ovidio demuestra su personal lectura de Homero, valiéndose de la que Virgilio hiciera de la *Odisea*. Se ejemplifican todas las técnicas, en especial la tercera, en los dos triángulos amorosos protagonizados por Circe. En la «odiseica Eneida» Ovidio corrige a Virgilio, con su uso de Homero y de otros modelos, logrando una original composición. Macareo es un «Ovidio» liberado del modelo griego con capacidad de invención: crea una narradora, la sierva de Circe, con lo que se convierte en el creador de alguien que es capaz de crear, es decir, su texto sugiere la mimesis de la narrativa.

Palabras clave: *Metamorfosis*. *Odisea*. *Eneida*. Intertextualidad. Procedimientos narrativos. Originalidad.

ÁLVAREZ MORÁN, M^aC. - IGLESIAS MONTIEL, R.M^a, «La odiseica “Eneida” de las *Metamorfosis*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.1 (2009) 5-23.

The odysseic «Aeneid» of the Ovidian *Metamorphoses*

ABSTRACT

Ovid's intertextual relationship with Virgil is not passive but *palam mutuandi causa*. The authors of this paper revise the three Ovidian techniques of composition proposed by Galinsky: deliberate reduction, without competing with Vergil, but with complementariness and allusion; parallelism in stories of

* Este trabajo se inserta en el Proyecto FFI2008-03346, subvencionado por el MICINN, y es resultado del PI 08846/PHCS/08, financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

similar length, with the complementariness as the main objective; and two manners of enlargement: addition of some passages absent in the *Aeneid* that are taken from other sources, and inclusion of original Ovidian episodes. This third technique could be said to be the most important, as it provides Ovid with a means for displaying his own reading of Homer, just as Vergil did with the *Odyssey*. All three techniques are illustrated in this paper, especially the third one. This technique is present in the two love triangles with Circe as protagonist. In the «odysseic Aeneid» Ovid corrects Vergil by means of using Homer and other models, achieving an original composition. Macareus is presented as a kind of Ovid who, free from the Greek model, is endowed with a capacity for invention: he creates a narrator, Circe's slave, and thus becomes the creator of someone who is able to create, that is, his text suggests the mimesis of the narrative.

Keywords: *Metamorphoses*. *Odyssey*. *Aeneid*. Intertextuality. Narrative Technique. Originality.

ÁLVAREZ MORÁN, M^a C. - IGLESIAS MONTIEL, R.M^a, «The odysseic “Aeneid” of the Ovidian *Metamorphoses*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.1 (2009) 5-23.

Hasta mediados de la centuria pasada el interés por Ovidio no se había despertado en los estudios de Filología Latina, mucho más preocupados por la poesía de Virgilio y por la de Horacio. Es a raíz del llamado *annus ovidianus* cuando a partir de 1958 comienzan a aparecer estudios y a celebrarse reuniones científicas sobre Ovidio, reflejadas en bibliografías colectivas, actas de congresos, monografías, nuevas ediciones, etc. En España fue pionero de esa corriente de renovación de estudios ovidianos el Prof. Antonio Ruiz de Elvira con su edición crítica acompañada de introducción, traducción y notas de las *Metamorfosis* (vol. I, 1964), siendo él quien inculcó en todos los miembros de su escuela el amor por el poeta de Sulmona, lo que era equivalente al interés por el estudio científico de la mitografía y la mitología clásicas.

El auge ulterior de los estudios ovidianos en Europa, a partir de los trabajos de Fraenkel, Wilkinson, von Albrecht, etc., viene a coincidir con el desarrollo de la teoría y poética de la ficción, de la que emanan los trabajos de autores como Viarre, Hardie, Labate, Barchiesi, Schiesaro, Rosati, Hoffmann, Fabre-Serris, y más recientemente Holzberg, Schmitzer, Tissol, etc., y en América, fundamentalmente las importantes aportaciones de Segal, Galinsky, Fantham, etc., de las que tan sólo indicamos las más representativas en las Referencias Bibliográficas

La importancia de los inicios en las obras de la Literatura Antigua, y de modo particular en la Literatura Latina, dota de una especial significación a los primeros versos de las *Metamorfosis* y a su íntima conexión con la concepción del poema. Por supuesto que no nos referimos a la tan traída y llevada cuestión del cambio y sus diferentes modos de expresión, sino a la novedad que supone el sintagma encabalgado *in nova ... corpora*, la fuerza que le confiere su colocación al principio de los versos primero y segundo del poema y a su capacidad metaliteraria, vista entre otros por Farrell (1999), seguido por Barchiesi en su reciente comentario a las *Metamorfosis*

(2005, pp.133-136) de la Fondazione Lorenzo Valla, con quienes hemos venido a coincidir. Desde que preparábamos la traducción y el estudio introductorio de las *Metamorfosis* (1995), así como en la serie de trabajos que han ido saliendo a la luz a consecuencia de dicha tarea, ha sido y es nuestro empeño insistir en la renovación que con respecto a los modelos anteriores logra Ovidio en todos los campos de su quehacer literario y cómo lleva a cabo un juego constante, la *lascivitas* a la que se refiere Quintiliano (4.1.77), con los diferentes géneros y con las palabras; es decir, Ovidio más que confundir y subvertir, *pace* Stephen Harrison (2002), las categorías convencionales de los géneros, juega con ellos¹. Por eso nos parece evidente, es nuestra opinión, que los *nova corpora* no son tan sólo el resultado de las figuras transformadas, esto es el contenido de la obra (la materialidad del texto como dirá Farrel 1999, p.141), sino también su nuevo tipo de composición literaria, su novedoso y variado *corpus*, el mismo *unius corporis* del que habla Quintiliano al referirse a las *Metamorfosis*, eso que Farrell considerará la voz del poeta.

Por si fuera poco, en *Tr.*2.63-64, en el intento de exculpación del poeta ante Augusto, hablando de sus inacabadas *Metamorfosis*, dice:

*inspice maius opus, quod adhuc sine fine reliqui,
in non credendos corpora uersa modos*²,

lo que creemos que puede entenderse como que Ovidio de nuevo *lasciuit*, juguetea, en dos sentidos, real y metapoético, con esos *corpora*.

Debemos recordar además que el *animus* del verso liminar del poema, *In noua fert animus* dice, indica la inspiración, el impulso, el aliento que le empuja a *innouare* una vez más. Nosotras vamos a ver una de sus maneras de *innouare*³.

Con acierto se pregunta O'Hara (1996) si Virgilio no tendría su primer lector en Ovidio y, aunque su trabajo se centra en la etimología, no prescinde del primer testimonio conservado de cómo utilizaba Ovidio a Virgilio, cita obligada para todos los estudios sobre el uso que hace del Mantuano el Sulmonés, entre los que no pueden faltar los fundamentales de Zingerle (1967), Döpp (1968), Lamacchia (1960) y (1969), Galinsky (1976), Bömer (1982), Baldo (1986), Ellsworth (1986) y (1988), von Albrecht (1990), seguidos todos muy de cerca por los recientes de Schade (2001) y Felgentreu (2002). A ellos hay que añadir Barchiesi (1989) y (2002), así como Casali (1995), Hinds (1998, pp.104-122) y Thomas (1999).

Dicho primer testimonio remonta a *SEN.Suas.*3.5-7. En este pasaje perteneciente a la división de la suasoria sobre las dudas de Agamenón de inmolar a Ifigenia, antes de centrarse en Ovidio, rememora el rétor a Arelio Fusco diciendo: *solebat autem Fuscus ex Vergilio multa trahere, ut Maecenati imputaret*⁴; y, entre los varios

¹ Para la *lasciuitas* de Ovidio remitimos a Iglesias - Álvarez (2005).

² «Contempla mi más importante obra, que ha poco he dejado inacabada, cuerpos transformados en formas no creíbles».

³ Un primer esbozo de lo que aquí defendemos puede leerse en Iglesias - Álvarez (2007).

⁴ «De hecho Fusco tenía por costumbre citar mucho a Virgilio para complacer a Mecenas». Para las citas de Séneca El Viejo reproducimos la traducción de Adiego - Artigas - de Riquer (2005).

ejemplos aducidos, recuerda que el propio Fusco reconocía que la expresión *quod tanto numine impleat* estaba inspirada en la virgiliana *plena deo*. La cita completa reza así:

totiens enim pro beneficio narrabat in aliqua se Vergiliana descriptione placuisse, sicut in hac ipsa suasoria dixit: cur iste in Tiresiae ministerium placuit? cur hoc os deus elegit? cur hoc sortitur potissimum pectus, quod tanto numine impleat? aiebat se imitatum esse Vergilianum 'plena deo'⁵.

Tal expresión, *plena deo*, ha desaparecido del texto de Virgilio que nos ha sido transmitido y ha dado lugar a múltiples interpretaciones:

- a) podría haber pertenecido a la primera redacción de la *Eneida* y referirse a la Sibila inspirada por Apolo, a lo que se alude en 6.50-51 (*nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam propiore dei*), tal como puede deducirse del comentario de Servio *ad loc.*, que matiza: *nondum deo plena, sed adflata vicinitate numinis*;
- b) se trataría de una expresión coloquial, casi de jerga, para referirse a la ampulosidad de algunos declamadores;
- c) simplemente una glosa;
- d) un verso imperfecto tras *Aen.6.13 (iam subeunt Triiviae lucos atque aurea tecta)* para hablar de lugares sagrados.

Todas estas interpretaciones fueron en su día analizadas por Scarcia (1996), defensor de que se trata de un verso desestimado por su imperfección; también nosotros lo creemos así, basándonos en que el gran admirador de Virgilio, Silio Itálico, se vale de tal expresión en un contexto muy similar, 3.673-676:

*tum loca plena deo, dites sine uomere glebas
ostentat senior laetaque ita mente profatur:
'has umbras nemorum et conexa cacumina caelo
calcosque Ioui lucos prece, Bostar; adora-⁶,*

No obstante haber desaparecido en la transmisión textual de la *Eneida*, la junta *plena deo* gozaba de vigencia, pues, como continúa rememorando Séneca padre en ese mismo lugar (*Suas.3.5-7*) en uno de los múltiples pasajes programáticos de lo que para los romanos constituía la esencia de la *imitatio* y la *aemulatio*, Mesala y sus amigos empleaban tal expresión con gran fuerza alusiva, costumbre que, sigue recordando Séneca, según el rétor Junio Galión era muy del gusto de Ovidio, que llegó a emplearla en su *Medea* (fr.2 Ribbeck):

⁵ «Así, en atención a él, contaba una y otra vez cómo se había recreado en alguna descripción virgiliana, por ejemplo cuando en esta misma suasoria dijo: 'Por qué se le concedió a éste el don de Tiresias? ¿Por qué eligió la divinidad su boca? ¿Por qué escogió al azar precisamente ese pecho para llenarlo de tanta inspiración? Fusco aseguraba estar imitando la expresión virgiliana 'llena de dios'.»

⁶ «Entonces el anciano muestra los lugares llenos de dios, los ricos terrones no arados y habla así con alegría: 'estas sombras de los bosques y las alturas que se continúan en el cielo y los santuarios hollados por la plegaria a Júpiter, reveréncialos, Bostar'.»

Hoc autem dicebat Gallio Nasoni suo ualde placuisse; itaque fecisse illum quod in multis aliis uersibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnoscere esse autem in tragoedia eius: 'feror huc illuc, vae, plena deo'⁷.

Virgilio y la *Eneida* están presentes a lo largo de las *Metamorfosis* y la relación intertextual establecida por Ovidio no es pasiva sino advertida por el poeta, como si quisiera en efecto hacer patente la afirmación de Galión de que lo que toma de Virgilio no es *subripiendi causa*. No obstante, puesto que los tres últimos libros de las *Metamorfosis*, por decirlo en palabras de Lamacchia (1960, p.314), «siano legati per contenuto e forma all' *Eneide* di Virgilio», centraremos nuestra atención en esa «Eneida» ovidiana, pues a ella se pueden aplicar las palabras que, según Séneca, pronunciara el amigo de Ovidio y destinatario de su *Pont.*4.11. Nosotras aplicamos lo dicho por el rétor no sólo a expresiones concretas, pues si bien es cierto que Ovidio reproduce en ocasiones literalmente a Virgilio o abre todo un mundo de posibilidades gracias a un determinado término, es sobre todo a cómo trata los contenidos a lo que pensamos que debe atribuirse *non subripiendi causa, sed palam mutuandi*, pues esta frase encaja perfectamente en la ecuación «as *palam* is to *clam* so 'reference' is to 'allusion'», tal como propone Hinds (1998, p.22).

Tal afirmación se sustenta en el hecho de que la «Eneida» de Ovidio, además de su función cronológica de transición entre la edad heroica y la leyenda e historia romanas, es un desnudo armazón narrativo en torno al cual poder construir modelos de fábulas no demasiado distintas de las que hay en los libros anteriores, como ya afirmara Coleman (1971, p.472). En efecto, estamos por completo de acuerdo con la opinión de Galinsky (1976, p.17) de que Ovidio trata la historia virgiliana *aliter*, pero también nos parece acertado el aserto de Thomas (1999, pp.78-83), quien, en el capítulo dedicado a «Intertextuality: Ovid and the collaborating narrator» en lo que a la recepción de Virgilio se refiere, concluye que Ovidio hace recaer la atención sobre aspectos enmarañados o ambiguos del poema virgiliano y que la rigidez y brevedad de gran parte de su «Eneida» le permite comprometer intensamente su ideología. Sin duda es difícil imaginar a un poeta escribiendo sobre Eneas una generación después de la publicación de la *Eneida* sin que tenga un grado de compromiso con este poema y sin que el lector constantemente vea reflejada la relación entre los dos, pues la *Eneida* era, como sabemos, un texto de escuela y lo que hoy entendemos por un clásico.

Hace más de tres décadas estableció Galinsky (1976, pp.3-17) que Ovidio se sirve de tres técnicas en su utilización de Virgilio: reducción, o lo que es lo mismo una *aemulatio* sintética; ampliación, es decir desarrollos de simples alusiones virgilianas; y variación en el tono o cambio de perspectiva, manteniendo la longitud del modelo. Tales procedimientos llevan consigo aparejado el cambio de funcionalidad de los motivos de la *Eneida* y consiguen el objetivo ovidiano: una alternativa válida a la con-

⁷ «Decía Galión que a su amigo Nasón también le gustaba mucho este verso y que por ello había hecho con él lo que con otros muchos de Virgilio, no con la intención de plagiarlo, sino tomándolo abiertamente en préstamo, a fin de que se reconociera de quién era. En efecto, en una tragedia suya se lee: 'Soy llevada aquí y allá, ay, llena de dios'»

cepción virgiliana del mito, dejando claro que sus posibilidades narrativas no se habían agotado. Como ya hemos apuntado en varios lugares (Iglesias - Álvarez 2004, pp.310-311; Álvarez - Iglesia 2006, p.14), esas tres técnicas han de ser precisadas del modo siguiente: reducción intencionada; paralelismo en relatos de extensión similar; y como tercera técnica dos formas de ampliación: una con el añadido de pasajes ausentes en la *Eneida*, pero que sí están en otras fuentes, y otra la inclusión innovadora de episodios que encontramos por primera vez desarrollados en Ovidio, siendo en cualquiera de ellas casi una constante no tanto el deseo de rectificar como el de matizar o complementar a Virgilio, de cuya epopeya no se hace eco en su totalidad sino tan sólo de algunos libros, una ausencia tan significativa como la presencia, pero que sería objeto de un análisis complementario del que no vamos a ocuparnos en esta ocasión.

Al margen de estas técnicas, incluso en las expresiones prácticamente idénticas hay pequeños matices que abren un mundo de sugerencias; lo podemos ejemplificar con *sacrisque ex more litatis* («realizados los sacrificios según el rito») de *Met.* 14.156, eco evidente de *exsequiis ... rite solutis* de *Aen.* 7.5, imitación con la que Ovidio pretende que recordemos el momento exacto en que Eneas, al volver de su visita a los Infiernos, realiza las honras fúnebres en honor de su nodriza, pero a la vez nos hace recapacitar en que la situación no es idéntica, porque en las *Metamorfosis* Eneas hace el sacrificio antes, ya que indica claramente sus movimientos en 14.157: *litora adit nondum nutricis habentia nomen* («se acerca a la costa que todavía no tenía el nombre de su nodriza»), con lo que está matizando que, al contrario de lo que afirma Virgilio en *Aen.* 7.6-7:

*aggere composito tumuli postquam alta quierunt
aequora, tendit iter velis*⁸,

las exequias no fueron apresuradas ni tampoco inmediata la partida de la recién fundada Cayeta, pues dará lugar a que se preste atención a un detallado relato. Bajo esta perspectiva, consideramos totalmente acertado el comentario de Tronchet (1998, p.170) a *Met.* 14.157, sobre que Ovidio no se limita a evocar a Virgilio sino que anuncia un desarrollo ulterior de las *Metamorfosis* en el que la relación intertextual va a ser retomada y amplificada cuando más adelante el poeta hable de las exequias de Cayeta y «reproduzca» su epitafio en 14.441-444:

*urna que Aeneia nutrix
condita marmoreo tumulo breue carmen habebat:
HIC ME CAIETAM NOTAE PIETATIS ALVMNVS
EREPTAM ARGOLICO QVO DEBVT IGNE CREMAVIT*⁹.

En efecto, Virgilio está presente en el intermedio entre las dos referencias a Cayeta, ya que el contenido de los versos que van desde 14.158 hasta 440 constituyen

⁸ «Levantado el terraplén del túmulo, después de que callaron los profundos mares, abre camino a las velas».

⁹ «Y la nodriza de Eneas, encerrada en una urna, tenía un breve poema en su tumba de mármol: ‘aquí a mí, Cayeta, mi pupilo de reconocido cariño arrebata del fuego argivo me incineró con el que debía’».

precisamente una importantísima porción de lo que queremos denominar la «odiseica Eneida» ovidiana, si bien el tiempo que transcurre entre ambas referencias sólo abarca lo que tarda en hacer su detallado informe Macareo. Además, el hecho de que use el adverbio *nondum* dentro de un *carmen perpetuum* revela una estrategia discursiva con la intención de multiplicar las comunicaciones de distintos momentos del relato, como apunta Tronchet (1998, p.171).

En cuanto a las tres técnicas que propugnamos, es precisamente en las reducciones donde más patente resulta que Ovidio no quiere competir con Virgilio; por ello omite descripciones de clara raigambre épica en los mismos lugares que lo hiciera el Mantuano, como ocurre en *Met.* 13.706-710:

*Cretam tenere locique
ferre diu nequiere Iouem centumque relictis
urbibus Ausonios optant contingere portus.
saeuit hiems iactatque uiros, Strophadumque receptos
portubus infidis exterruit ales Aello*¹⁰.

donde efectúa en tan sólo cinco versos una extrema reducción de *Aen.* 3.137-267, dejando traslucir una cuidada y atenta lectura de Virgilio, puesto que la estancia de los Enéadas en las Estrófades está unida al relato de las Harpías, con lo que proporciona claros indicios al lector de que no quiere desarrollar, aunque las mencione, ni la peste sufrida en Creta por los Enéadas, habida cuenta de que ya había descrito tal clase de enfermedad a propósito de la de Egina (7.523-613), ni la tormenta, que ha demostrado saber narrar con todos sus tópicos en el episodio de Céix y Alcíone (11.474-534)¹¹.

Pero incluso en las reducciones lleva la alusividad y la complementariedad a su más alto nivel. Así se puede comprobar en *Met.* 14.102-103, cuando Ovidio explica cómo costean los Enéadas el cabo Miseno: *laeva de parte canori / Aeolidae tumulum* («a la izquierda la tumba del cantor eólida»), dos versos que, por una parte, tienen la intención de hacernos recordar *Aen.* 6.232-235:

*at pius Aeneas ingenti mole sepulchrum
imponit suaque arma uiro remumque tubamque
monte sub aereo, qui nunc Misenus ab illo
dicitur aeternumque tenet per saecula nomen*¹²,

¹⁰ «Alcanzaron Creta y no pudieron soportar durante largo tiempo el clima del lugar y, tras dejar sus cien ciudades, desean tocar los puertos ausonios. Se desencadena una tempestad y lanza de un lado a otro a los hombres y la alada Aelo aterra a los que se han refugiado en los traicioneros puertos de las Estrófades».

¹¹ Queremos dejar constancia de que tal técnica de reducción no es privativa de su tratamiento de los modelos épicos, sino que se vale de ella también para la reescritura de otros muchos precedentes, como es el caso del asesinato de los hijos de Medea, tema que sin duda era el central de su tragedia y que recoge en la *Heroida*, pero que, como hemos demostrado (Álvarez - Iglesias 2002, pp.441-443), reutiliza para el macabro banquete llevado a cabo entre Procne y Filomela para Tereo, aunque a Tarrant (2002) le pase desapercibido.

¹² «Pero el piadoso Eneas levanta un sepulcro de un gran tamaño en honor del varón y coloca sus armas y el remo y la trompeta, al pie de un monte que se alzaba hasta los aires, que ahora es llamado Miseno por aquél y mantiene su nombre por siempre a través de los siglos».

y, por otra, mediante la aplicación del adjetivo *canorus* al trompetero de Eneas, epíteto que diera a Tritón cuando describía las figuras cinceladas en el palacio del Sol en *Met.*2.9 (*caeruleos habet unda deos, Tritona canorum*, «el agua tiene sus dioses azulados, el canoro Tritón...»), le sirven a Ovidio para evocar *Aen.*6.173-174, donde el Mantuano, tras hacer un breve resumen de las hazañas del que fuera compañero de Héctor, recuerda cómo, en el momento en que tocaba la caracola, fue arrojado al mar por Tritón, celoso de su habilidad:

*set tum forte caua dum personat aequora concha,
demens, et cantu uocat in certamina diuos,
aemulus exceptum Triton, si credere dignum est,
inter saxa uirum spumosa immerserat unda*¹³.

Si bien es cierto que no está dentro del pasaje de la «odiseica Eneida», queremos señalar que este mismo adjetivo *canorus* constituye un nuevo indicio del juego intertextual de Ovidio con Virgilio en la tercera y única vez más que el Sulmonés lo utiliza. Nos referimos a *Met.*3.704-707, en el símil en el que se compara el estado de Penteo con el caballo al que azuca el sonido:

*ut fremit acer equus, cum bellicus aere canoro
signa dedit tubicen, pugnaeque adsumit amorem,
Pentheas sic ictus longis ululatibus aether
mouit, et audito clamore recanduit ira*¹⁴,

donde *aere canoro* cierra el hexámetro del mismo modo que sucede en *Aen.*9.530 (*at tuba terribilem sonitum procul aere canoro*), lo que sin duda reconocerían los lectores ovidianos, quienes gracias a Ovidio recordarían que Virgilio ya había hecho algo similar con Enio: *At tuba terribili sonitu taratantara dixit* (Fr.451S = 140V), una deuda, por otra parte, conocida por todos gracias entre otros al propio Servio *ad loc.*, pero no así la manera en que Ovidio la «denuncia», que muy bien pudo percibir el agudo comentarista de Virgilio, buen conocedor del autor de las *Metamorfosis*.

Igualmente hay complementariedad en los pasajes paralelos o de extensión similar. Por ejemplo, las palabras que Eneas intercambia con la Sibila en 13.107ss. están alteradas en forma y orden con relación a *Aen.*6, pero además Ovidio añade la historia de la Sibila, un relato que responde a cualquiera de los dos tipos de ampliación que defendemos: basado en otras fuentes, en caso de que lo dijera Varrón, o es una invención ovidiana, como parece. Recordemos a este respecto que tanto Servio en múltiples lugares como Lactancio transmiten que Varrón escribió unos *Rerum divi-*

¹³ «Pero entonces, por azar, mientras fuera de sí hace resonar la llanura marina con su cóncava concha, y con el canto convoca a los dioses a las luchas, el envidioso Tritón, si es digno de creer, una vez arrebatado había sumergido al varón entre los peñascos bajo una espumosa ola».

¹⁴ «Como relincha el fogoso caballo cuando el bélico trompetero da la señal con el canoro bronce y se llena de deseo de lucha, así azuzó a Penteo el aire herido de continuos alaridos y su cólera se volvió a calentarse al oír el griterío».

narum Libri en los que, según LACT.*Div.Inst.* 1.6-7, hablaba de todas las Sibilas y con cierta minuciosidad de la Sibila Cumana. Esto es argumento suficiente para pensar que hubiera incluido la vida de la adivina, pero nos hace creer que no fue así el hecho de que, dado que esos libros estaban dedicados al Pontífice Máximo César, tal destinatario habría sido motivo para que Virgilio no prescindiera de los detalles del relato de Varrón; por tanto, insistimos en que la ausencia de la historia de la Sibila en la *Eneida* avala la hipótesis de que fuera novedosamente incluida por Ovidio. No nos detenemos en más detalles, pues para todo el episodio de la Sibila y la actitud de Ovidio con relación a Virgilio, nos remitimos a Lamacchia (1969, pp.7-9) y a Galinsky (1976, pp.4-5), entre otros.

Con todo, son los episodios en los que no hay precedente temático en Virgilio donde predomina la complementariedad, unos episodios a los que hemos prestado la máxima atención, porque en ellos es donde mejor se desarrolla la capacidad creativa del épico, dado que Ovidio realiza un cambio de enfoque y de perspectiva evitando la repetición de los esquemas narrativos de Virgilio. Pero aún hace más. En lo que hemos venido en llamar la «odiseica Eneida» de las *Metamorfosis*, Ovidio toma de Homero la serie diegética que en el relato de Ulises a los feacios abarca de Polifemo a Circe, pero lo entreteje con el préstamo virgiliano de Aqueménides¹⁵; y además incluye relatos que en Virgilio no están en el contexto de Aqueménides como son los relativos a Circe y a Pico, recurriendo Ovidio al mismo procedimiento que había practicado Virgilio, a saber, crear a Macareo, personaje de características homéricas al que Ovidio convierte en el receptor del relato de Aqueménides, substituyendo al Eneas virgiliano, quien a su vez se lo reproduce a Dido. El lugar de nacimiento (*Neritius Macareus, comes experientis Vlixei* dice Ovidio en *Met.* 14.159), tanto si Nérito es la montaña de Ítaca que se menciona en *Il.* 2.632, como si es una isla más cercana a la patria de Ulises según se desprende de *Aen.* 3.271, o asimilada a la propia Ítaca, justifica que conozca a Aqueménides, quien en *Aen.* 3.613 dijera ser de Ítaca (*sum patria ex Ithaca, comes infelicis Vlixii*), y no sólo por el orgullo de ambos de ser compañeros de Ulises. Recordemos igualmente que Ovidio se vale de Macareo para resumirnos los sucesos que, relatados por Ulises a los Feacios, aparecen en el canto IX de la *Odisea*.

Nótese que esos episodios no están reducidos sino que pertenecen a lo que en nuestra clasificación hemos denominado paralelismo y ampliación, tanto la consistente en el añadido de pasajes ausentes como la que constituye una inclusión innovadora. En una de las recientes aportaciones sobre el tema, Edmunds (2001, pp.76-77) señala que el programa intertextual de Ovidio en su «Eneida» depende de su esquema narrativo. Y tiene razón, ya que prácticamente toda esta parte de las *Metamorfosis* está puesta por Ovidio en segundo o tercer nivel, sea el relato de Anio, la écfrasis del cráter, Aqueménides, Macareo, la sierva de Circe o Diomedes. Y en el relato sobre Pico

¹⁵ Como es sabido, Virgilio había creado a este personaje, compañero de Ulises, al que en *Eneida* 3.588-668 presenta abandonado involuntariamente por los suyos, para advertir a Eneas de los infortunios sufridos por Ulises y sus compañeros en las posesiones de Polifemo, a fin de que a los Enéadas no les suceda lo mismo, tal como rememora Eneas ante Dido.

de la sierva de Circe a Macareo, que éste está narrando a Aqueménides, se puede ver de qué modo utiliza Ovidio a Virgilio, quien a su vez ha utilizado a Homero. Estamos convencidas de que todo lo que hace Ovidio está en función de introducir la *Odisea*. Le importa mucho menos el viaje de los Enéadas y las etapas del héroe virgiliano¹⁶ que dejar constancia de que él también conoce y se vale de Homero. Pero para esa demostración de su conocimiento del poema griego tiene como excusa inspiradora a Virgilio, con el que realiza una evidente labor de exégesis, como también la hace con Homero gracias a la crítica homérica que supone el texto de Virgilio, teniendo como objetivo orientar su poesía hacia sus destinatarios, los cuales han hecho ya una lectura homérica a través del texto de la *Eneida*. Ovidio, pues, cuenta con la labor previa de Virgilio que ha leído a Homero y que se ha servido de comentarios y escolios del aedo helénico, pero también él hace su lectura y su exégesis y crítica a Virgilio, al matizarlo y ampliarlo, con su lectura propia y personal de Homero. Por ello, en su «odiseica Eneida» se puede constatar la interacción de diferentes modelos.

Como ejemplo de lo hasta aquí dicho ofrecemos nuestra personal opinión acerca de la Circe que actúa impulsada por el amor a Glauco o a Pico. Ovidio, teniendo como architexto la Circe de la *Odisea*, la transforma en su propio interés, de modo que parece querer explicar, recurriendo a la *Eneida*, lo que deja oscuro el aedo helénico, a la vez que rellena las lagunas del vate de Mantua.

Los primeros 70 versos del libro 14 contienen el triángulo amoroso de Glauco-Escila-Circe y cómo, rechazada por Glauco, Circe transforma a Escila en un monstruo prácticamente idéntico al que conocíamos desde *Odisea* 12.85ss. por boca de la propia Circe; para la transformación, la hija del Sol se vale de las mismas artimañas de las que se valiera su sobrina Medea, pues *Met.* 14.43-44:

*protinus horrendis infamia pabula sucis
conterit et tritis Hecateia carmina miscet*¹⁷

son una perfecta síntesis de los muchos versos que en el libro VII dedicara Ovidio a detallar de qué ingredientes y conjuros se valió la joven de Colcos para ayudar a Jasón, para adormecer al dragón y para rejuvenecer a Esón, según hemos analizado (Álvarez - Iglesias, 2002, pp.424 y 426-436). Además se viste de azulados ropajes a fin de confundirse con el mar y se dirige de Regio a Sicilia en busca de Escila, con el propósito de provocar la metamorfosis; sin embargo, Ovidio con sus precisas palabras nos hace partícipes de los sentimientos humanos de la joven al contemplar su portentoso cambio de forma en 14.59-67:

*Scylla uenit mediaque tenus descenderat aluo,
cum sua foedari latrantibus inguina monstros
adspicit; ac primo credens non corporis illas
esse sui partes refugitque abigitque timetque*

¹⁶ Para ello, véase nuestro Álvarez - Iglesias (2006, pp.14-27).

¹⁷ «Inmediatamente tritura sus tristemente célebres hierbas con terribles jugos y mezcla sortilegios de Hécate con los ya triturados».

*ora proterua canum, sed, quos fugit, attrahit una
et corpus quaerens femorum crurumque pedumque
Cerberos rictus pro partibus invenit illis
statque canum rabie subiectaque terga ferarum
inguinibus truncis uteroque exstante coerces*¹⁸.

Nada dice Homero, nada dice nadie antes de Ovidio de cuál es la causa de esa terrible figura y del por qué de su furia, pero el hecho de que Circe en *Od.* 12.121-126¹⁹, tras hacer patente su miedo de que el monstruo arremeta contra ellos por segunda vez si se la ataca, aconseje a Ulises que invoque a Crateis, la madre de Escila, para que ésta contenga su embestida y no acometa a Ulises y a sus compañeros, significa que se trata no de un escollo sin más, sino de un ser vivo con genealogía:

ἦν γὰρ δηθύνησθα κορυσσόμενος παρά πέτρῃ,
δεῖδω μή σ' ἔξαυτίς ἐφορμηθεῖσα κίχῃσι
τόσσησιν κεφαλῆσι, τόσους δ' ἐκ φώτας ἔλται.
ἀλλὰ μάλα σφοδρῶς ελάαν, βωστρεῖν δὲ Κράταιϊν,
μητέρα τῆς Σκύλλης, ἣ μιν τέκε πῆμα βροτοῖσιν·
ἣ μιν ἔπειτ' ἀποπαύσει ἐς ὕστερον ὀρμηθῆναι²⁰,

características y filiación que ya había recogido Apolonio, identificando a Crateis con Hécate en 4.825-831, cuando Hera pide a Tetis que los Argonautas no sufran los terribles peligros que suponen Escila y Caribdis:

μηδὲ σύ γ' ἤε Χάρυβδιν ἀμηχανέοντας ἐάσης
ἐσβαλέειν, μή πάντας ἀναβρόξασα φέρησιν,
ἤε παρὰ Σκύλλης στυγερὸν κευθμῶνα νέεσθαί
(Σκύλλης Αὐσονίης ὀλοόφρονος, ἦν τένε Φόρκω
νυκτιπόλος Ἐκάτη, τὴν τε κλείουσι Κράταιϊν),
μή πως σμερδαλέησιν ἐπαῖξασα γένυσσιν
λεκτοὺς ἠρώων δηλήσεται· ἀλλ' ἔχε νῆα
κεῖσ' ὄθι περ τυτθὴ γε παραίβασις ἔσσειτ' ὀλέθρου²¹.

¹⁸ «Llega Escila y se había sumergido hasta el vientre cuando contempla que sus ingles se afean por unos monstruos ladrones; y al principio, creyendo que aquéllas no eran partes de su cuerpo, se escapa y se aleja y teme las horribles bocas de los perros, pero arrastra consigo a los que esquiva y, al buscar la forma humana de sus muslos y de sus piernas y de sus pies, encuentra en lugar de aquellas extremidades hocicos propios de Cérbero y se alza por la furia de los perros, y sujeta con sus mutiladas ingles y con el vientre que sobresale los lomos de las fieras que están bajo ellos».

¹⁹ Para los textos de la *Odisea* reproducimos la traducción de Calvo (1976).

²⁰ «Porque si te entretienes junto a la piedra y vistes tus armas contra ella, mucho me temo que se lance por segunda vez y te arrebate tantos compañeros como cabezas tiene. Con que conduce tu nave con fuerza e invoca a gritos a Cratais, la madre de Escila, que la parió para daño de los mortales».

²¹ «Mas no los dejes en su ignorancia introducirse en Caribdis, no sea que todos se los lleve devorándolos, ni pasar junto al odioso refugio de Escila (la funesta Escila de Ausonia, a quien alumbró para Forco la noctívaga Hécate, a la que llaman Crateis), no sea que lanzándose con sus horribles fauces destruya a los mejores de los héroes. Al contrario, mantén la nave allí donde haya, aunque angosta, una salida de la perdición», según la traducción de Valverde (1996).

Ovidio, pues, recuerda la genealogía homérica y de paso sutilmente deja implícito que Virgilio, en *Buc.* 6.74-75, unifica incorrectamente a esta Escila y a la hija de Niso, como veremos.

Sin duda, el hecho de que Virgilio siga a Homero en la *Égloga*, pero no en la *Eneida* decidió a Ovidio para presentar una metamorfosis que es creación suya; una novedad para la cual nos ha preparado previamente el poeta casi a finales del libro anterior sirviéndose de una de las fórmulas que utiliza cuando quiere resaltar que hay un pasaje de su creación: *si non omnia uates / ficta reliquerunt*, a fin de presentarla como una joven pagada de su belleza, en cuya descripción repite el tipo de Narciso que desprecia a sus pretendientes y se jacta de ello, 13.733-737:

*si non omnia uates
ficta reliquerunt, aliquo quoque tempore uirgo.
hanc multi petiere proci; quibus illa repulsis
ad pelagi nymphas pelagi gratissima nymphis
ibat et elusos iuuenum narrabat amores*²².

Pero el texto odiseico le impele además a explicar la causa de tal metamorfosis, que tiene como consecuencia una hostilidad especial de Escila contra Ulises y sus compañeros: Ovidio, al escribir en 14.70-71:

*Scylla loco mansit cumque est data copia, primum
in Circes odium sociis spoliauit Vlixem*²³,

nos está haciendo recordar que, efectivamente, el Ulises homérico, cuando pasa ante Escila, tras su segunda visita a Circe, pierde a seis de los suyos, tal como leemos en *Od.* 12.245-246:

δέ μοι Σκύλλη γλαφυρῆς ἐκ νηὸς ἑταίρους
ἔξ ἔλεθ', οἳ χερσίν τε βίηφί τε φέρτατοι ἦσαν²⁴,

pasaje que, como hemos apuntado, había seguido Virgilio en *Buc.* 6.74-77, al unificar erróneamente a las dos Escilas:

*Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est
candida succinctam latrantibus inguina monstros
Dulichias uexasse rates et gurgite in alto
a! timidus nautas canibus lacerasse marinis*²⁵,

²² «Si no son inventadas todas las cosas que han transmitido los poetas, en algún otro tiempo también fue doncella. La solicitaron muchos pretendientes; ella, rechazándolos, iba junto a las ninfas del mar siendo muy grata para las ninfas del mar y les contaba los amores burlados de los jóvenes».

²³ «Escila permaneció en el lugar y, tan pronto como se le dio la oportunidad, privó a Ulises de sus compañeros por odio a Circe».

²⁴ «Escila me arrebató de la cóncava nave seis de mis compañeros, los que eran mejores de brazo y fuerza».

²⁵ «Qué diré ya sobre Escila Niseide, a quien fama siguiera de que, ceñida en sus blancas caderas de monstruos que aullaban, zarandeo a las naves duliquias y en hondos abismos ¡ay!, con sus perros de mar desgarró a marineros medrosos», en traducción de Cristóbal (1996).

pero, a la vez, nos induce a recapacitar que, tanto en los *Argonautica* de Apolonio de Rodas (4.789ss.) como en sendos pasajes de *Aen.* 3.420-425:

*dextrum Scylla latus, laevom implacata Charybdis
obsidet, atque imo barathri ter gurgite vastos
sorbet in abruptum fluctus rursusque sub auras
erigit alternos et sidera verberat unda.
at Scyllam caecis cohibet spelunca latebris
ora exertantem et navis in saxa trahentem*²⁶.

y del libro anterior de las *Metamorfosis*, 13.730-733, donde percibimos una diáfana y buscada imitación del Mantuano como evidencia la correspondencia textual:

*Scylla latus dextrum, laeuum inrequieta Charybdis
infestat: uorat haec raptas reuomitque carinas,
illa feris atram canibus succingitur ahuum
uirginis ora*²⁷,

se alerta del peligro que suponen Escila y Caribdis para la navegación, pero nada se dice de que haya bajas ni entre los marineros de la Argo ni entre los Enéadas, sin duda porque no habían tenido previamente relación alguna con la maga.

La segunda actuación de Circe enamorada ocupa *Met.* 14.308-415, un relato heterodiegético de Macareo reproduciendo las palabras de una sierva, dentro del homodiegético que hace como miembro del grupo de los compañeros de Ulises metamorfoseados por Circe. Así como el homodiegético es, con pequeñas variaciones, un resumen en el mismo orden cronológico de los sucesos que Ulises relata en el canto IX de la *Odisea* a los Feacios, el heterodiegético, en cambio, es producto de la creación poética de Ovidio.

Para introducir la narración, Macareo, el personaje creado por el Sulmonés como correlato al virgiliano Aqueménides, pone el énfasis en lo que le contó a escondidas (14.310 *quam clam mihi rettulit*) una sierva a propósito de una estatua de mármol, en *Met.* 14.313-314:

*illa mihi niveo factum de marmore signum
ostendit iuvenale gerens in vertice picum*²⁸,

²⁶ «Ocupa Escila el lado derecho y la implacable Caribdis el izquierdo, y en el profundo remolino de su abismo tres veces sorbe de pronto vasta olas y otras tantas las lanza de nuevo al aire, y azota las estrellas con el oleaje. A Escila por su parte una caverna la encierra en ciegos escondrijos y ella saca la cabeza y atrae las naves a los acantilados».

²⁷ «Escila hostiga el lado derecho, el izquierdo la nunca tranquila Caribdis; ésta devora y regurgita las barcas que ha engullido, aquélla está ceñida en su negro vientre de feroces perros y tiene rostro de doncella y, si no son inventadas todas las cosas que han transmitido los poetas, en algún otro tiempo también fue doncella».

²⁸ «Me mostró ella una estatua, hecha de mármol como la nieve, de un joven que llevaba en su cabeza un pico verde».

proporcionando, gracias a la gran fuerza alusiva del *clam* que precede, el indicio de que muchos detalles pueden ser invención del poeta, porque nadie más que Macareo había conocido la historia en todos sus pormenores, ni siquiera Virgilio, que es, sin duda, el autor inspirador del pasaje ovidiano; en efecto, se va a relatar la metamorfosis de Pico y la causa que la provocó partiendo de la escueta noticia de *Aen.* 7.187-191 de que entre las efigies de los antepasados de Latino estaba la de Pico, que había sido víctima de Circe:

*ipse ... paruaque sedebat
succinctus trabea laeuaque ancile gerebat
Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx
aurea percussum uirga uersumque uenenis
fecit auem Circe sparsitque coloribus alas*²⁹

una efigie a la que Ovidio añade un pájaro de color verde. Ciertamente la metamorfosis ya estaba en Virgilio, pero la causa, insistimos, es novedosa. Manteniendo la característica de que Pico era aficionado a los caballos, como en Virgilio (*equum domitor*), Ovidio lo configura (14.326 ss.) con la misma tipología de Narciso, otro personaje de su invención: atractivo, pretendido por todo tipo de jóvenes y despreciador de sus enamoradas, una tipología que también hemos visto en Escila y que no es la misma que la del joven o muchacha, tipo Hipólito o Dafne, que quiere mantener su virginidad, ya que Pico, como le pasara a Narciso consigo mismo, desprecia a todas las demás pero *unam ille colit nymphen*, ninfa que por su habilidad era llamada *Canens*, de la que Ovidio ofrece además la genealogía (hija de Venilia y de Jano), tanto cuando describe los sentimientos de Pico en *Met.* 14.332-334:

*spretis tamen omnibus unam
ille colit nymphen, quam quondam in colle Palati
dicitur Ionio peperisse Venilia Iano*³⁰,

como cuando es el propio Pico el que declara, para rechazar los requerimientos de Circe, 14.378-381:

*altera captum
me tenet et teneat per longum, conprecor, aeuum,
nec Venere externa socialia foedera laedam,
dum mihi Ianigenam servabunt fata Canentem*³¹,

²⁹ «Estaba sentado ceñido con una corta trábea y con un escudo en su mano izquierda el mismo Pico, domador de caballos, al que su esposa Circe, dominada por la pasión, golpeándolo con su varita de oro y transformándolo con hierbas venenosas, lo convirtió en ave y vertió sobre sus alas tintes de diversos colores».

³⁰ «Despreciadas todas las demás, él venera a una única ninfa, a la que se dice que en otro tiempo dio a luz en la colina del Palatino Venilia para el jónico Jano».

³¹ «Otra me tiene cautivo y que me tenga a lo largo de mi vida imploro, y no voy a mancillar con un amor extraño los pactos de alianza, mientras conserven para mí los hados a Canente, la hija de Jano».

lo que conforma el nuevo triángulo amoroso, también de su invención: Circe-Pico-Canente. Tanto la ninfa Canente como su genealogía son creación de Ovidio, si bien el nombre de la madre (Venilia) coincide con el que en *Aen.* 10.76 recibe la madre de Turno, lo que sugiere que Ovidio ha querido establecer una conexión genealógica entre Canente y Turno y Lavinia y Pico, su bisabuelo.

El amor que Pico despierta en Circe se debe a un encuentro fortuito, con lo que también se «corrige» a Virgilio, puesto que Ovidio deja patente que no existe ninguna relación de pareja entre la maga y el joven. En efecto, Circe, que, una vez superado su fracaso con Glauco, se había alejado de sus dominios en busca de hierbas para sus laboratorio de magia, coincide en el territorio de Laurento con Pico y su séquito, cuando éstos se disponían a dar caza a un jabalí, y decide confesarle su amor. Al comprender que tanto la velocidad del caballo a galope como el séquito le impiden dar alcance a Pico, valiéndose de hierbas y sortilegios (*herbae* y *carmina*) obtiene unos resultados novedosos con relación a lo que por la épica anterior conocemos de sus artes mágicas: crea un falso jabalí que atrae la atención del joven cazador. Nos encontraríamos con un nuevo intertexto virgiliano si aceptamos con Edmunds (2001, pp.77-78), que este simulacro está inspirado en el falso Eneas de *Aen.* 10.636-637, creado por Juno a fin de aplazar la muerte de Turno que persigue este simulacro del héroe troyano; pero la sombra de Homero sigue presente, pues el fantasma virgiliano sin duda está modelado sobre *Il.* 5.445-453, cuando Apolo, a fin de proteger a Eneas, lo saca del combate y crea una falsa imagen.

Además, para lograr su anhelo de estar a solas con Pico, Circe realiza una serie de rituales (14.365ss.) similares a los de Medea (*Met.* 7.199ss.), propios de las magas de Tesalia, y que nunca antes la habíamos visto ejecutar. Cuando, una vez más en Ovidio, no alcanza sus expectativas amorosas y se ve rechazada porque Pico, quien, cual prototipo del amante elegíaco, afirma, en los anteriormente citados 14.378-381, que está *captum* por el amor de otra y que no quiere romper los *socialia foedera* que lo unen a Canente, Circe, con una reacción no de reciente enamorada, sino de esposa desechada, contesta, 14.383-385:

*'non inpune feres, neque' ait 'reddere Canenti,
laesaque quid faciat, quid amans, quid femina, disces
rebus; at est et amans et laesa et femina Circe!'*³².

Tal actitud tiene mucho en común con la Medea rechazada que configurara Eurípides y demuestra por una parte que Ovidio sigue teniendo en mente que en Virgilio Circe era *coniunx* de Pico y por otra que él no ha hecho sino desarrollar la expresión virgiliana *capta cupidine* (*Aen.* 7.189) que ya había reproducido cuando Circe se declaró a Glauco en 14.28-29 aconsejándole que se olvidara de Escila y que buscara a alguien cautiva de una pasión semejante:

³² «¡No quedarás sin castigo ni serás devuelto a Canente, aprenderás por experiencia qué puede hacer la que es herida, qué la enamorada, qué la mujer, pero», dice, 'la Circe enamorada y herida y mujer!'

*melius sequerere volentem
optantemque eadem parilique cupidine captam*³³,

con lo que resulta más que evidente la relación intertextual de los dos triángulos.

La metamorfosis de Pico es consecuencia de los poderes mágicos de Circe (14.386ss.) que con su vara convierte a Pico en un pájaro descrito con todo detalle, una metamorfosis que, reiteramos, ya estaba en *Eneida*, pero allí Circe convierte a Pico en un pájaro común, el pájaro carpintero, cuyos colores le son proporcionados por su varita al golpearlo, y en cambio Ovidio lo transforma en un ave de fantasía, según se lee en *Met.*14.393-396:

*purpureum chlamydis pennae traxere colorem,
fibula quod fuerat uestemque momorderat aurum,
pluma fit, et fuluo ceruix praecingitur auro,
nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restant*³⁴.

descripción que, sin ser idéntica, es acorde con la que nos ofrecerá Plinio del ave fénix, en *NH* 10.3:

*Arabiae... phoenicem ... aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, cetero
purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus, cristis*³⁵,

un ave fénix que, si bien los ornitólogos identifican en la actualidad con el faisán dorado macho que procede de China, también responde en buena medida a la descripción de Ovidio y está muy alejado del carpintero común, incluso del ejemplar más vistoso de los *Picidae*.

No finaliza aquí la actuación de la maga Circe, quien cuando se ve acosada por los acompañantes de Pico, que han encontrado a la pareja una vez que se han disipado las nieblas, se libra de una muerte segura provocando efectos sonoros y visuales (14.403ss.) con los que causa el espanto de la muchedumbre que la persigue, espanto que aprovecha para efectuar una nueva y definitiva metamorfosis en sus perseguidores, como vemos en 14.412-415:

*illa pauentis
ora uenenata tetigit mirantia uirga,
cuius ab tactu uariarum monstra ferarum
in iuuenes ueniunt: nulli sua mansit imago*³⁶,

³³ «Mejor buscas a una que quiera y desee lo mismo que tú y que esté cautiva de una pasión semejante».

³⁴ «Sus plumas sacaron el color purpúreo de su clámide, lo que había sido fibula y el oro que había mordido su vestido se convirtió en pluma, y el cuello está ceñido de amarillento oro y nada antiguo le queda a Pico a no ser el nombre».

³⁵ «Del ave fénix ... de Arabia... se cuenta que es del tamaño de un águila, con resplandor de oro en torno al cuello y el resto de color púrpura, con plumas rosas que adornan su cola azulada y honrando su garganta y su cabeza un copete de plumas».

³⁶ «Ella tocó los rostros de los espantados con su envenenada vara, con cuyo contacto monstruos de diferentes fieras se introdujeron en los jóvenes: ninguno mantuvo su propia figura».

versos en los que nosotras propugnamos que Ovidio complementa a Homero y a Virgilio, pues estos animales de diferente figura tal vez sean los mismos que estaban a las puertas del palacio de Circe cuando llegan los compañeros de Ulises, con lo que se confirmaría nuestra sospecha de que, si bien ha respetado la misma secuencia cronológica en los hechos narrados por Aqueménides y Macareo que resumen la epopeya homérica, les ha querido dar unos «antecedentes» y así realizar una original composición en anillo que tenga como principio y fin los cuerpos metamorfoseados de quienes se enfrentaron a la maga y sufrieron el efecto de sus poderes.

De lo que no hay duda es de que esta «odiseica Eneida» de las *Metamorfosis* se estructura narrativamente en una cadena de relatos, ya hablemos de relato marco y múltiples internos, de relato dentro del relato, de narraciones homodiegéticas y heterodiegéticas, de segundo y tercer nivel, de niveles B y C, de caja china, o de primer narrador y diversos subnarradores. En definitiva, la razón de que la «Eneida» y «Odisea» de las *Metamorfosis*, o mejor la «odiseica Eneida» ovidiana, esté formada por este tipo de narraciones, es que Ovidio no quiere hablar por sí mismo de los contenidos homéricos y virgilianos y se sirve de distintos personajes como transposición de sus modelos, pero de unos personajes que han salido de su capacidad creativa. Es muy claro en el caso de Macareo que, por un lado, es la responsión al Aqueménides virgiliano y, por otro, es el «Homero» ovidiano para su particular «Odisea».

Sin duda el hecho de que Ulises sea quien narre sus avatares, como segundo narrador, en la *Odisea*, está en el origen de que Virgilio cree un narrador, Aqueménides, para sus sucesos odiseicos y de que Ovidio, teniendo esto en cuenta, imite a los dos grandes épicos creando su particular personaje, su tercer narrador Macareo. Pero hay algo más, en su calidad de correlato de Aqueménides, Macareo es un «Ovidio» que se libera del modelo griego y tiene así mismo capacidad de invención: crea una informante, la sierva de Circe, que narra una historia, lo que constituye una de las más importantes cualidades del ποιητής: Ovidio se convierte en el creador de alguien que es capaz de crear, o lo que es lo mismo: su texto sugiere la mimesis de la narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- ADIEGO LAJARA, I.J. - ARTIGAS ÁLVAREZ, E. - DE RIQUER PERMANYER, A. (2005), *Séneca el Viejo. Controversias libros VI-X. Suasorias*, Madrid, Gredos.
- VON ALBRECHT, M. (1990), «Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio», en GIGANTE, M. (ed.) *Virgilio e gli Augustei*, Napoli, Giannini, pp.203-219.
- VON ALBRECHT, M. (1993), «Ovidio y la música» *Myrtia* 8, 7-22.
- ÁLVAREZ, M^aC. - IGLESIAS, R.M^a (2007 [1995]), *Ovidio. Metamorfosis*, ed., trad. y notas, Madrid, Cátedra.
- ÁLVAREZ MORÁN, M^aC. - IGLESIAS MONTIEL, R.M^a (2002), «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en LÓPEZ, A. - POCIÑA, A., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Publicaciones de la UGR, vol. I, pp.411-445.

- ÁLVAREZ MORÁN, M^aC. - IGLESIAS MONTIEL, R.M^a (2006), «Periplos en las *Metamorfosis* de Ovidio», en CARMONA FERNÁNDEZ, F. - GARCÍA CANO, J.M. (eds.), *Libros de viaje y viajeros en la Literatura y en la Historia*, Murcia, pp.11-37.
- BALDO, G. (1986), «Il codice epico nelle *Metamorfosi* di Ovidio», *MD* 16-17, 109-131.
- BARCHIESI, A. (1989), «Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio», *MD* 23, 55-97.
- BARCHIESI, A. (2002), «Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*», en PH. HARDIE, (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, CUP, pp.180-199.
- BÖMER, F. (1982), «Ovid und die Sprache Vergils», en ALBRECHT, M. VON - ZINN, E. (eds.), *Ovid*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp.173-202.
- CALVO, J.L. (1976), *Homero. Odisea*, Madrid, Editora Nacional.
- CASALI, S. (1995), «Altri voci nell' 'Eneide' di Ovidio», *MD* 35, 59-76.
- COLEMAN, R. (1971), «Structure and Intention in the *Metamorphoses*», *CQ* 21, 461-477.
- CRISTÓBAL, V. (1996), *Virgilio. Bucólicas*, Madrid, Cátedra.
- DÖPP, S. (1968), *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, München, UNI-Druck.
- EDMUNDS, L. (2001), *Intertextuality and the Reading of the Roman Poetry*, Baltimore - London, The John Hopkins University Press.
- ELLSWORTH, J.D. (1986), «Ovid's *Aeneid* reconsidered (*Met.* 13.623-14.608)», *Vergilius* 32, 27-32.
- ELLSWORTH, J.D. (1988), «Ovid's *Odyssey*, *Met.* 13, 623-14, 608», *Mn* 41, 333-340.
- FARREL, J. (1999), «The Ovidian Corpus: Poetic Body and Poetic Text», en HARDIE PH. - BARCHIESI, A. - HINDS, S. (eds.) (1999), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, pp.127-141.
- FELGENTREU, F. (2002), «Ovid weiss es besser. *Met.* 13, 730 f. und Verg. *Aen.* 3, 420 f.», *RhM* 145, 305-313.
- GALINSKY, G.K. (1976), «L' 'Enéide' di Ovidio (*Met.* XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*», *Maia* 28, 3-18.
- HARRISON, S. (2002), «Ovid and genre: evolutions of an elegist», en HARDIE, PH. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, CUP, pp.79-94.
- HINDS, S. (1998) *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman poetry*, Cambridge, CUP.
- IGLESIAS, R.M^a - ÁLVAREZ, M^aC (2004), «La 'Eneida' homérica de Ovidio», en AMADO, T. ET ALII (eds.), *Iucundi acti labores. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la USC, pp.309-318.
- IGLESIAS R.M^a - ÁLVAREZ, M^aC. (2005), «Ovidio, un poeta lascivus no tan lascivo», en ESCAVY, R. ET ALII (eds.), *Amica verba. Homenaje al profesor Dr. D. Antonio Roldán Pérez*, Murcia, Publicaciones de la UMU, pp.403-419.
- LAMACCHIA, R. (1960), «Ovidio interprete di Virgilio», *Maia* 12, 310-330.
- LAMACCHIA, R. (1969), «Precisazioni su alcuni aspetti dell' epica ovidiana», *A&R* 14, 1-20.
- MILLER, F.J. (1927) «Ovid's *Aeneid* and Virgil's», *CJ* 23, 33-43.
- NAGLE, B.R. (1988), «A trio of love-triangles in Ovid's *Metamorphoses*», *Arethusa* 21, 75-98.
- O'HARA, J.J. (1996), «Vergil's best Reader? Ovidian Commentary on Vergilian Etymological Wordplay», *CJ* 91, 255-276.
- REIFF, A. (1959), *Interpretatio, imitatio, aemulatio, Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Würzburg, Konrad Triltsch, Graphischer Grossbetrieb.
- SCARCIA, R. (1996), «Plena deo: vicende di una glossa virgiliana», *Euphrosyne* 24, 237-246.

- SCHADE, G. (2001), «Ovids *Aeneis*», *Hermes* 129, 525-532.
- STITZ, M. (1962), *Ovid und Vergils Aeneis. Interpretation Met. 13.623-14.608*, Diss., Freiburg i. Br.
- TARRANT, R.J. (2002), «Ovid and Ancient Literary History», en HARDIE, PH. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, CUP, pp.13-33.
- THOMAS, R.F. (1999), *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge, CUP.
- TISSOL, G. (1993), «Ovids Little *Aeneid* and the Thematic Integrity of the *Metamorphoses*», *Helios* 20, 69-79.
- TISSOL, G. (1997), *The Face of Nature. Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton.
- TRONCHET, G. (1998), *La métamorphose à l'oeuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain - Paris, Peeters.
- VALVERDE SÁNCHEZ, M. (1996), *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid, Gredos.
- ZINGERLE, A. (1967 = 1869), *Ovidius und sein Verhältnis zu den Vorgänger und Gleichzeitigen römischen Dichtern*, Hildesheim, Georg Olms.