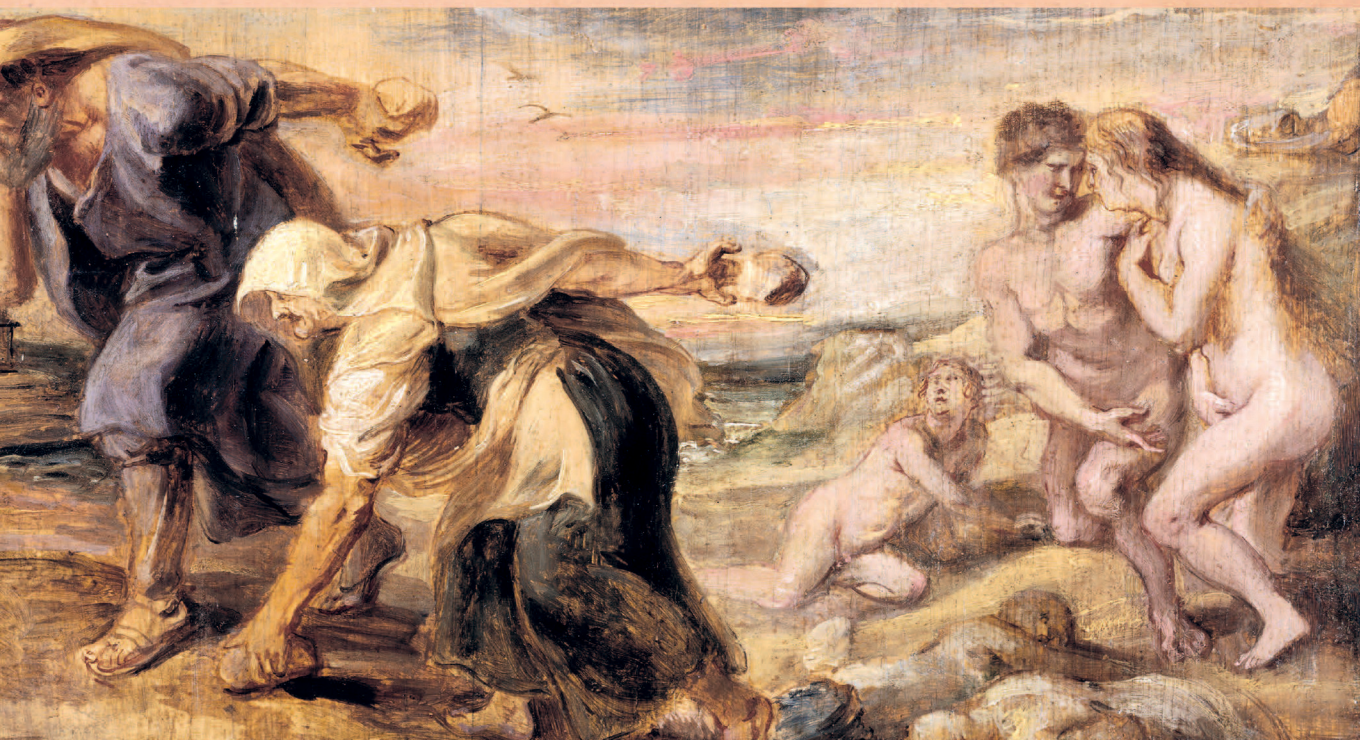


Pablo Martínez Astorino

La apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio

Diseño estructural, mitologización y «lectura»
en la representación de apoteosis y sus contextos



Serie EXTENSIÓN
Colección ESTUDIOS SOCIALES Y HUMANIDADES

Pablo Martínez Astorino

La apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio

Diseño estructural, mitologización y «lectura» en la
representación de apoteosis y sus contextos



Serie **Extensión**
Colección Estudios Sociales y Humanidades

Martínez Astorino, Pablo

La apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio: diseño estructural, mitologización y “lectura” en la representación de apoteosis y sus contextos/Pablo Martínez Astorino. - 1a edición para el profesor.
- Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2015.
380 p.; 24 x 18 cm.

ISBN 978-987-655-080-2

1. Literatura Clásica Latina. I. Título.
CDD 870



Editorial de la Universidad Nacional del Sur
Santiago del Estero 639 | B8000HZK | Bahía Blanca
www.ediuns.uns.edu.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: Ediuns | Twitter: @EditorialUNS



REUN Red de Editoriales de Universidades



Libro
Universitario
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

Imagen de tapa: *Deucalión y Pirra*, Rubens, 1636-1637 (Óleo sobre tabla, 26,4 x 41,7 cm, Museo del Prado).

El presente volumen ha sido subsidiado por la ANPCyT, Prést. BID (PICT) 2010-1712 y 2015-2035.

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, junio de 2017.

© 2017 EdiUNS.

In memoriam Catalina Comito de Astorino
(Bivongi, Reggio Calabria, 25-7-1909- La Plata, 15-2-1993)

A María Francisca Astorino, mi madre
Cecilia Marchesotti, mi esposa
Amelia Martínez Astorino, mi hija

§ Índice §

Prefacio	xi
Abreviaturas	xv
Introducción	1
a. Perspectivas críticas sobre el motivo de la apoteosis en las <i>Metamorfosis</i>	3
b. Criterios de nuestro estudio sobre las apoteosis	10
b.1. La apoteosis como parte de la <i>representación</i>	12
b.2. <i>Virtus</i> y apoteosis: del sentido heroico y político al sentido poético	17
Parte 1: La apoteosis en la estructura de las <i>Metamorfosis</i>	29
Creación del hombre y apoteosis	31
a. Creación del hombre	33
b. Creaciones del hombre versus paradigma de creación	48
c. Paradigma de creación y apoteosis	57
Modelos poéticos	63
a. Hesíodo y la historia universal: <i>teogonía</i> y <i>herogonía</i> versus <i>antropogonía</i> y <i>antropotélesis</i>	64

a.1. Los modelos poéticos de la cosmogonía	
La importancia del modelo hesiódico	65
a.2. Hesíodo en la cosmogonía	68
a.3. El <i>epos</i> de Ovidio. Una lectura hesiódica de las <i>Metamorfosis</i>	75
b. El <i>canto</i> de Sileno (Verg. <i>Ecl.</i> , 6), el <i>canto</i> de Ovidio y la apoteosis	77
b.1. El <i>canto</i> de Sileno como <i>carmen</i>	79
b.2. <i>Carmen</i> , <i>continuitas</i> y pasajes destacados: influencia en las <i>Metamorfosis</i>	84
b.3. La consagración de Galo y la apoteosis	87
c. Conclusiones	90
La importancia de Hesíodo y del <i>canto</i> de Sileno para el estudio de la apoteosis	90
Parte 2: Valor semántico de las apoteosis	93
Introducción. «Lectura», «mitologización» y poesía en el estudio de la apoteosis	95
a. Estructura versus «lectura»	96
b. Ironía versus «mitologización»	101
c. Políticos y filósofos versus poeta de la «mitologización»	112
Ino, Cadmo y Harmonía en el contexto de la estirpe tebana	117
a. Ino en el contexto de la estirpe tebana	122
b. La apoteosis de Ino y Melicertes	131
c. El final de Cadmo y Harmonía	145
<i>Hercules mythicus</i> : Del <i>sanctius animal</i> a la apoteosis y a Roma	153
a. <i>Hercules mythicus</i> y «mitologización» de Hércules	159
b. La apoteosis de Hércules	177
b.1. Anticipaciones textuales de la apoteosis de Hércules	177
b.2. Valores tradicionales y sentido intratextual de la apoteosis: el <i>sanctius animal</i> , Tebas y Roma	181
Eneas, Virgilio y el motivo de la apoteosis en la « <i>Eneida-Odisea</i> » ovidiana	193

a. La « <i>Eneida-Odissea</i> » ovidiana: modelos literarios, intratexto y «mitologización»	201
b. «Lectura» de la « <i>Eneida-Odissea</i> »: <i>Aeneas Romanus</i> , estirpe y apoteosis	215
b.1. Ovidio, Virgilio y el <i>Aeneas Romanus</i>	216
b.2. Estirpe y apoteosis	229
b.2.1. La apoteosis en la « <i>Eneida-Odissea</i> » ovidiana	229
Acis	231
Glauco	232
Apoteosis de Eneas	235
b.2.2. Estirpe y apoteosis	242
Conclusiones	245
«Mitologización» y «lectura» en el pasaje de Rómulo y Hersilia	247
a. «Mitologización» de la historia	249
a.1. Rómulo	249
a.2. Hersilia	257
b. «Lectura»: representación de la historia y apoteosis	260
b.1. Rómulo	260
b.1.1. Antecedentes	260
b.1.2. «Lectura»: representación de la historia y apoteosis de Rómulo	263
b.2. Hersilia	276
Pitágoras y la ‘apoteosis’ de Roma (<i>Metamorfosis</i> 15, 418-452)	281
a. El catálogo de ciudades y las apoteosis	282
b. Héleno, Pitágoras poeta y Ovidio	290
Las apoteosis de César y Augusto y el final de las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio	295
a. Ironía	299
b. «Mitologización»	306
b.1. «Mitologización», mito e historia universal	306
b.2. «Mitologización» en el pasaje de César y Augusto	310

b.2.1. El precedente de Esculapio: «mitologización» de Augusto	310
b.2.2. Venus en el pasaje de César y Augusto	314
b.2.3. Júpiter en el pasaje de César y Augusto: historia con marco «mitologizado»	319
b.2.4. Otras alusiones	321
Conclusiones	323
c. Apoteosis: «lectura» y <i>closure</i>	324
c.1. Recapitulación	324
c.2. Apoteosis de César, Augusto y Ovidio: priamel y <i>closure</i>	328
La apoteosis en la <i>sphragis</i> ovidiana: la <i>virtus</i> del poeta, el <i>sanctius animal</i> y Roma	337
Conclusiones	353
Bibliografía	359
Índice de pasajes discutidos	377
Índice general	385

§ Prefacio §

Este libro es una revisión de mi tesis doctoral, dirigida por la Dra. Lía Galán y defendida en la Universidad Nacional de La Plata el 30 de marzo de 2009 ante un jurado integrado por el Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur), el Dr. Alfredo Fraschini (Universidad de Buenos Aires) y la Prof. María Delia Buisel (Universidad Nacional de La Plata).

La investigación contó con el apoyo financiero de la Universidad Nacional de La Plata y del Conicet, que me otorgaron sucesivamente una beca de perfeccionamiento (1. 4. 2002-31. 3. 2004), con la que inicié mis estudios doctorales en junio de 2003, y una beca doctoral (1. 4. 2004-31. 3. 2009), ambas bajo la dirección de la Dra. Galán y la codirección del Dr. Karl Galinsky (*University of Austin- Texas*). Gracias a la invitación del Dr. Heinz Hofmann (*Eberhard Karls Universität Tübingen*), fui beneficiario asimismo de la *Stipendium zur wissenschaftlichen Aus-und Fortbildung in Deutschland*, otorgada por el DAAD para el período 1. 4. 2007-30. 6. 2007. En la etapa posterior a la defensa de tesis, obtuve la beca postdoctoral del Conicet (1. 4. 2009-31. 12. 2011); el subsidio de viajes de esa entidad y una *Studien und Forschungsaufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland* del DAAD en Tübingen (1. 1. 2011- 31. 3. 2011), gracias a la invitación del Dr. Heinz Hofmann y de la Dra. Anja Wolkenhauer, me permitieron afianzar mi investigación sobre la apoteosis con la consideración de aspectos de la representación de la historia romana en

Metamorfosis y Fastos de Ovidio. He continuado esos estudios en el marco de la poesía augustea (Ovidio, Virgilio, Propercio) a partir de mi nombramiento como Investigador Asistente del Conicet (2012). El proceso de investigación posterior a la defensa ha sido muy provechoso para su revisión, que incluye una importante actualización bibliográfica.

Quiero expresar mi agradecimiento a todos los que, de alguna manera, contribuyeron a que fuera posible esta investigación y, por ende, el libro. En primer lugar, quiero agradecer a aquéllos que generosamente me prestaron sus libros o fotocopiaron o escanearon bibliografía para mí, incluso en momentos en que conseguirla no era tarea fácil en nuestro país: Elisabeth Caballero de del Sastre, Eleonora Tola, Rubén Florio, Silvia Saraví, Daniel Torres, Claudia Fernández, Silvana Gaeta, Maricel Radiminski, Lía Galán, María Delia Buisel, Marcos Ruvituso, Emilia Cairo, Guillermina Bogdan, Martín Vizzotti, Martín Sisto. El equipo del PREBI, servicio de búsqueda bibliográfica de la UNLP, merece un agradecimiento especial: gran parte de la bibliografía que he citado en el libro ha sido conseguida en la Argentina gracias a este servicio. La adquisición de bibliografía se vio favorecida también por la obtención de varios Subsidios para Jóvenes Investigadores y, muy especialmente, por dos proyectos de la ANPCyT (Agencia Nacional para la Promoción Científica y Tecnológica), dirigidos por la Dra. Lía Galán. Por último, debo mi agradecimiento asimismo al servicio de búsqueda bibliográfica y de préstamo interbibliotecario de Bibhuma (UNLP).

En segundo lugar, quiero agradecer a mi directora, a la Prof. María Delia Buisel y a los restantes miembros del jurado, en especial al Dr. Florio, por las observaciones sobre mi trabajo, y a quienes, en distintos momentos, leyeron críticamente algunos de sus capítulos: Karl Galinsky, Heinz Hofmann y Stephen Wheeler (*Penn State University*). Este último, en sus dos visitas a la Argentina (2008 y 2015), dedicó largo tiempo a comentar dos capítulos del libro: el que trata sobre la creación del hombre y el apartado “Ovidio, Virgilio y el *Aeneas Romanus*”. Reciban mi agradecimiento también la Lic. Paula Ballester y el Dr. Darío Sánchez Vendramini, gentiles guías cordobeses de mi primera estadía en Tübingen y compañeros de la segunda. Por último, un agradecimiento especial a mi amigo Juan Pablo Calleja, con quien

innumerables veces he hablado sobre Ovidio, sobre la apoteosis, sobre la literatura de Occidente.

Aunque ya había leído otras partes en los cursos universitarios, leí por primera vez en latín el proemio y la cosmogonía de las *Metamorfosis* junto al Dr. Santiago Disalvo, colega y amigo de la UNLP, en febrero de 1997, meses antes de que el Dr. Galinsky dictara un curso sobre *Metamorfosis* en la UNLP en el centenario de su fundación. En años posteriores, reflexioné largamente sobre la creación del hombre y sobre la apoteosis y escribí algunos trabajos sobre el tema; de esas reflexiones, de esa obsesión, transmutada ovidianamente con el correr de los años, proviene este libro. Aunque he considerado y discutido la abundante bibliografía sobre la obra, no he podido descartar algunas ideas, que, no obstante haber recibido el severo escrutinio de décadas de tradición filológica, me parecieron válidas. Ya maduras, las dejo en estas páginas, como testimonio de mi admiración por el autor y del esfuerzo por interpretarlo. Soy responsable de ellas.

Pablo Martínez Astorino
La Plata, 8 de diciembre de 2015

§ Abreviaturas §

Salvo aclaración, hemos utilizado para las citas de *Metamorfosis* la edición de R. Tarrant (*P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford, 2004) y para las de *Eneida*, la de R.A.B. Mynors (*P. Vergili Maronis opera*, Oxford, 1969). Las referencias bibliográficas a pie de página consisten en apellido del autor, año de publicación y número de página; el año puede indicar la fecha original de publicación o la de una reedición o reimpresión. En consideración del lector no especializado, se han añadido traducciones a la mayoría de las citas en latín, griego y alemán del cuerpo del texto, que, salvo aclaración, nos corresponden. Las abreviaturas de obras o autores antiguos griegos y romanos siguen en su mayoría el *OCD* y eventualmente el *OLD*. Las publicaciones periódicas han sido citadas de acuerdo con las abreviaturas de *L'Année philologique*. En el «Índice de pasajes discutidos» y en el «Índice general», luego de los dos puntos, se consignan las páginas. Listamos abajo las abreviaturas de diccionarios y otras obras de consulta.

DAGR: Daremberg, C. & Saglio, E., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París, 1877-1919.

OCD: Hornblower, S., & A. Spawforth, *Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1996, 3ª ed.

OLD: Glare, P. G. W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1968-82.

RE: Pauly, A. F. –G. Wissowa, *Real Enzyklopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, 1957.

Roscher: Roscher, W.H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1886.

ThLL: *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, 1900-.

§ 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 matarla, en el Boyero (2, 505-7). 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

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). Para una historia de la *lectio* «*illa*», *vid.* Barchiesi (2005: 138-40, *ad loc.*).

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 consideran meras dedicatorias externas², 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.

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: 240-1) y Ludwig (1965: 82).

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

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

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 Empírico⁴. Según Lieberg, la cosmogonía y el episodio de los Gigantes ponen de relieve que el ámbito de lo divino se halla en el cielo⁵. 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.

⁴ Lieberg (1970: 134-5). Los textos y autores son Cicerón. *Tusc.*, 1, 42-3; Séneca, *Consolatio ad Marciam* 25; Sexto Empírico, *Math.*, 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 sind⁸.

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

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: si, 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).

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 Davis¹⁰, 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 especialmente, estudios como el de Segal contribuyeron a esa visión¹². 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 interpretativa¹³. En cuanto al trabajo comparativo entre *Metamorfosis* y *Fastos* de Salzman, si bien resalta el valor del motivo de la apoteosis en los *Fastos* y propone la imagen de un Ovidio estudioso y defensor de la religión romana, no encuentra ninguna caracterización positiva en las *Metamorfosis* y postula la ironía de un Ovidio escéptico respecto del mito griego y la manipulación augustea de la religión romana¹⁴. Más

¹⁰ von Albrecht (1988); Davis (1980).

¹¹ Petersmann (1976).

¹² Segal (1969b: 268-9): «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: 191-2); Feeney (1991: 205-20).

¹⁴ Salzman (1988: 316, 317, 318): «In the *Fasti*, such ironic humor is not generally directed at the concept of deification *per se*, and is especially lacking in those deification passages pertaining to

recientemente, Garth Tissol ha profundizado esta línea de interpretación 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 estatuaría— tenía como fin desbaratar el sentido romano de la secuencia¹⁵. 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»¹⁶.

Evidentemente, la tendencia a considerar la apoteosis en términos negativos, formalmente hablando, se debe a que está relacionada con lo que se ha denominado «ideología del principado»¹⁷. Dado que la crítica usualmente ha puesto el acento, de

Augustan ideology. In these, Ovid tends to adopt an accepting and unambiguously positive attitude toward the process and the resulting deity. Thus, I will suggest, neither irreverence nor covert ironization nor political criticism characterize the deification passages in the *Fasti*; «I will suggest that the openly ambiguous and ironic view of deification in the *Metamorphoses* is consistent with the poet's skepticism concerning Greek myth and Augustan manipulation of Roman religion, while the more restrained tone and positive view of deification in the *Fasti* may reflect an appreciation for its Roman religious context and, perhaps, a desire to write poetry that would not provoke the *princeps*»; «Ovid's positive treatment of deification in the *Fasti* coincides with the adoption of a new poetic voice, a voice that is tied to the generic dynamics of the *Fasti*, but one that also may reflect the poet's own religious sensibilities. Indeed, scholars have too often failed to take into account the possibility that Ovid was sincerely interested in religion».

¹⁵ Tissol (2002: 311 ss.). Similares ideas en Fabre-Serris (1995: 156-7 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».

¹⁶ Tissol (2002: 312).

¹⁷ Somos conscientes de las limitaciones del término «ideología del principado» o «ideología augustea». Vid. Labate-Rosati (2013: 1): «ci interessa piuttosto vedere come le varie componenti in gioco partecipino a questa elaborazione del 'mito augusteo' in maniera anche parzialmente o totalmente autonoma, rispondendo a spinte personali, o di un gruppo circoscritto e mossa da finalità proprie. È sostanzialmente la ragione per cui risulta ambiguo il concetto stesso di 'ideologia augustea', che può far pensare a qualcosa di organico e compiuto, definito e quasi sancito da un'autorità politica superiore». En términos de Galinsky (1999: 105), «if we need to use a defining phrase, I would prefer 'Augustan cultural thematics' to 'ideology' and the like».

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 normalmente 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 cosmogonía¹⁸. 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*...¹⁹.

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 14²⁰, 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 obra²¹. 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

¹⁸ Davis (1980: 126).

¹⁹ Davis (1980: 126-7).

²⁰ von Albrecht (1988: 5).

²¹ Wheeler (2000: 107 ss.; esp 151-4).

lovers but of parents»²². 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.

Una excepción a esta línea estructural la constituye el trabajo de Theodorakopoulos, que considera el motivo en tanto tipo de metamorfosis y atendiendo al grado de cierre con totalidad y coherencia que, a diferencia de en otras metamorfosis, puede haber en las apoteosis. La estudiosa encuentra que esta diferencia reside principalmente en la supresión de la corporalidad que caracteriza a las apoteosis:

What distinguishes Ovid and the Roman heroes from a large majority of cases of human transformation in the poem is the fact that for Ovid, Aeneas, and the others, transformation really is closure, in the sense of permanence and stability but also in the sense of an end to embodied existence. By contrast, most humans, especially in the earlier parts of the *Metamorphoses*, even when transformed continue to suffer the prison of body, albeit the body of a beast or a tree²³.

Esta particularidad de la apoteosis resultaría significativa en lo que respecta a concluir con lo que parece ser una visión estable de la historia de Roma y, a la vez, permitiría que la obra abandonara su estructura de muñeca rusa para dirigirse a una más lineal. Por último, derivaría en consecuencias para la escritura poética, que reemplazaría la continuidad anunciada en el proemio por cierta finalidad, coherencia y autoridad narrativa²⁴.

²² Wheeler (2000: 139-40).

²³ Theodorakopoulos (1999: 153). «Towards the end of the poem he repeatedly emphasizes the potential of apotheosis as a successful and permanent version of metamorphosis» (Theodorakopoulos, 1999: 147).

²⁴ Theodorakopoulos (1999: 152). La autora se refiere a una apariencia de visión estable de la historia de Roma, porque, a diferencia de Horacio en la *Oda* 3, 30 y de Virgilio en su apóstrofe a Niso y Eurialo —*Aen.*, 9, 446-9—, en la *sphragis* ovidiana está ausente el Capitolio, con sus connotaciones de «imperial, epic vision» (147). Esa ambigüedad se acentuaría en la poesía del exilio (153): «In the exile poetry, the destroyed artists begin to resonate increasingly, and to overpower the apotheosis-

¿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, salvo Theodorakopoulos, 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. En cuanto a Theodorakopoulos, sus postulados apuntan sólo al valor metamórfico del motivo. 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 poética²⁵. El estudio, pues, si bien considera perspectivas que aluden directa o indirectamente a interpretaciones de la obra que han sido objeto de crítica²⁶, 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

model of poetic success. The authoritative finality of the *Metamorphoses* becomes doubtful and this loss of closure finds expression not only in the repeated use of the Virgilian topos claiming that the poem is unfinished. More importantly perhaps the incoherence of the experience of exile is put in terms of the disintegration of the poet's body, and the corresponding inability to polish or 'finish' the work he is now producing».

²⁵ Nuestras conclusiones son algo más «afirmativas», creemos, que las tesis de Theodorakopoulos, quien sin embargo aporta la idea de estabilidad de ese gran final en apoteosis.

²⁶ Alfonsi (1958), Stephens (1958b); Buchheit (1966).

Bewegung (von den Göttern zu den Menschen und wieder hinauf zu den Göttern), die das Werk als Ganzes durchzieht...»²⁷.

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 juzgamos 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.

²⁷ 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».

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*²⁸

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.

Para llegar a su idea de construcción, que define como una «totalidad de sentido», y a la idea de representación (*Darstellung*)²⁹, Gadamer recurre inicialmente al ejemplo del juego³⁰. 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

²⁸ Agradecemos especialmente a Juan Pablo Calleja, sin cuya ayuda y guía no nos hubiera sido fácil acceder al examen de la obra de Gadamer.

²⁹ Gadamer (1996-t.1: 162).

³⁰ 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*.

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»³¹.

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»³². Precisamente porque se define como autorrepresentación, el juego puede convertirse en «representación para alguien»³³. 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*)»³⁴. 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

³¹ Gadamer (1996-t.1: 144).

³² Gadamer (1996-t.1: 151).

³³ Gadamer (1996-t.1: 152).

³⁴ Gadamer (1996-t.1: 154).

problema de si lo que ocurre en ella es o no real—, porque desde ella está hablando una verdad superior³⁵.

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 esencia de éste —y por tanto también de la obra de arte— es la autorrepresentación»³⁶. 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 *mímesis* aristotélica, olvidada por algunos paradigmas críticos de los últimos dos siglos³⁷.

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 literaria³⁸.

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,

³⁵ Gadamer (1996-t.1: 156).

³⁶ 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».

³⁷ Gadamer (1996-t.1: 158-9).

³⁸ «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: 337-8, 402).

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, a menos que, como sucede en el libro 7 de la *Farsalia* (vv. 457-9), el sentido sea declaradamente negativo³⁹. La 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

³⁹ *Bella pares superis facient civilia diuos,/fulminibus manes radiisque ornabit et astris/inque deum templis iurabit Roma per umbras* («las guerras civiles crearán dioses semejantes a los dioses de lo alto. Roma adornará con rayos y haces de sol y con estrellas a los manes y, en los templos de los dioses, jurará por sus sombras»). Como indican Postgate y Dilke (1960: 131, *ad loc.*) *fulminibus* alude a la manera como eran representados Augusto y Claudio en las obras de arte y *radiis* y *astris*, a la *corona radiata*, honor tributado a Julio César en el teatro luego de Munda (cf. Flor., 2, 13, 91 -4, 2, 91), y a la *stella crinita*, frecuente en la representación del *dictator* en monedas y estatuas.

de la época como Horacio y Virgilio con respecto a temas afines, pero nunca como una negación⁴⁰.

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 Diespiter, hijo de Vica Pota (*ad hunc belle accessit 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*⁴¹. 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 seriously⁴².

⁴⁰ La representación barroca que hace Lucano de la apoteosis de Pompeyo (Luc., 9, 1-18), aun cuando implica un descenso, luego de la elevación, no sólo al pecho de Bruto, sino a la *invictissime Catonis* (18), descenso asociado a la intervención de Alecto en *Eneida* (7, 287 ss.), no constituye, más allá de la complejidad de Lucano, una representación irónica en sentido denigratorio. El dramatismo y el ímpetu de Lucano lo convierten en un innovador, puesto que Pompeyo, luego de la elevación, se transforma en una suerte de espíritu tutelar del anticesareano Catón o más bien se «encarna» en él.

⁴¹ «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).

⁴² Galinsky (1972b: 104-5). 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

Pero ésta no ha sido la interpretación corriente⁴³ 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 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)⁴⁴, Margitt Petersmann⁴⁵ dividió las apoteosis en míticas e «históricas», justificando la inclusión en la parte histórica de dos apoteosis míticas,

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)».

⁴³ 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: 341-2) cita la alusión a las *Metamorfosis* sin incluir ninguna referencia a su carácter no serio.

⁴⁴ Ludwig (1965).

⁴⁵ Petersmann (1976: 3-4).

la de Glauco y la de Hipólito: «Glaucus und Hippolytus sind wegen ihrer Funktion als Bindeglieder zwischen Griechenland und Italien in ‘historischen’ Teil lokalisiert»⁴⁶. 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 Hipólito⁴⁷. 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 comparación en la figura de Augusto, con el anuncio de cuya apoteosis termina la obra⁴⁸. 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 augustea⁴⁹.

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

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Petersmann (1976: 4-5).

⁴⁹ Petersmann (1976: 5-7).

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. O.*, 1971)⁵⁰.

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 divina⁵¹. 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, al estar 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*⁵².

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

⁵⁰ Petersmann (1976: 7).

⁵¹ 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.

⁵² «Nadie jamás, sin una gran esperanza en la inmortalidad, se ofrecería a la muerte por su patria».

*ad humanum exitum abripuit, virtus tamen in caelum dicitur sustulisse*⁵³. 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 enfatiza además el sentido político de la *virtus*. En efecto, es para el gobernante y no para cualquier tipo de benefactor que está

⁵³ «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».

reservada la mayor elevación⁵⁴. Cicerón explicita estas ideas en un famoso pasaje del libro 1 de la *República* y, finalmente, en el *Somnium Scipionis*.

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

⁵⁴ No obstante lo cual, Cicerón reconoce (algo que se asocia a la última parte de nuestra argumentación) la elevación de ciertos poetas míticos como Orfeo, Anfión y Terpandro, cuando dice (*Rep.*, 6, 18): *quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt* («habiendo imitado lo cual, los hombre doctos en las cuerdas y en los cantos abrieron para sí el regreso a este lugar, como otros que, con sus destacados ingenios, cultivaron en su vida humana los estudios divinos»).

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.)⁵⁵, podrían agregarse los versos en que Apolo aclama a Ascanio luego de que éste mate al jactancioso Rémulo (9, 641-4):

'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 ascendencia divina el criterio decisivo, lo que influiría negativamente en la representación de las apoteosis «políticas»⁵⁶.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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

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 Virgilio⁵⁷.

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 Virgilio⁵⁸, 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 (*G.*, 4, 559-62):

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

als indirekt durch die Verdienste wirkendes, sondern als direktes und unmittelbar ausschlaggebendes Apotheosierungskriterium erscheint».

⁵⁷ Un excelente análisis del tema en Buisel (1998: 19-48), que ofrece además un amplio tratamiento crítico de la bibliografía de Horacio.

⁵⁸ 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. 97-9).

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: *Aen.*, 1, 286 ss. (*hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum/ accipies segura; 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 apoteosis⁵⁹. 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... fraternal 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 regresar 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,

⁵⁹ 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 *Épodos*, 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.

representa, en esta serie de poemas, la expiación cumplida⁶⁰. 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 Poseidón⁶¹:

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

(«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 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 recompensa⁶².

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

⁶⁰ Buisel (1998: 23-36; 42-8).

⁶¹ Buisel (1998: 35); Huxley (1965: 131, *ad* 'periuria'); Mynors (1990: 97, *ad* 'Laomedontea'): «But why does V. give it such prominence here? Is it not to invest the civil wars with something of the dignity and the horror of an inherited curse in early Greek poetry, like that which haunted the house of Atreus? Similarly Hor. *epod.* 7. 17-20 uses the murder of Remus».

⁶² Para la apoteosis del soberano, cf. principalmente Scott (1930), Weinstock (1971), Petersmann (1976: 17-23), Alföldi (1978), Galinsky (1996: 288-329) y Zanker (2000).

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,⁶³ 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,⁶⁴ 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 divitibus 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
poderosos lo consagra en las islas afortunadas.

⁶³ Tissol (2002).

⁶⁴ Petersmann (1976: 11).

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) opera como prefiguración 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 necesita, 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 final⁶⁵. En términos literarios, este final de las *Metamorfosis* se explica por otros finales ovidianos y se entiende como una consumación: en *Amores* 1, 15 Ovidio exalta la poesía sobre la milicia, la oratoria de las leyes y la política (1-8) y, junto con ésta, en 3, 15, anuncia su inmortalidad: *vivam, parsque mei multa superstes erit* («viviré y una gran parte de mí sobrevivirá» -1, 15, 42); *valete, / post mea mansurum fata superstes opus* («adiós, obra que permanecerás viva luego de mi muerte» -3, 15, 19-20).

⁶⁵ En palabras de Theodorakopoulos (1999: 152), «the success of the poetry depends on the success and credibility of the apotheoses on offer, for it is they that determine the success and credibility of Ovid's 'better part'».

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»⁶⁶. 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 bien ligados, como Horacio y Virgilio, con los valores cesáreo-augusteos, o bien inmersos, como Cicerón, en los problemas de la república agonizante⁶⁷. 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*.

⁶⁶ Rosati (1979).

⁶⁷ Cf. Galinsky (1975: 251 ss.); (1996a: 261 ss.).