

Martínez Astorino, Pablo

**El episodio de Faetón como antiapoteosis : apoteosis, estructura y cosmos en las Metamorfosis de Ovidio**

*Graeco-Latina Brunensia*. 2024, vol. 29, iss. 1, pp. 115-134

ISSN 1803-7402 (print); ISSN 2336-4424 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/GLB2024-1-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79999>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 18. 06. 2024

Version: 20240613

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# El episodio de Faetón como antiapoteosis: apoteosis, estructura y cosmos en las *Metamorfosis* de Ovidio

Pablo Martínez Astorino  
(CONICET / Universidad Nacional de La Plata)

## The Phaethon Episode as Anti-Apotheosis: Apotheosis, Structure and Cosmos in Ovid's *Metamorphoses*

### Abstract

The Phaethon episode emphasizes the claim to divinity and failed divinization, and so it can be read as an anti-apotheosis: there is a purification, an epitaph that mimics the *titulus* and the *elogium* of the deified characters' statues in the Forum of Augustus, a declaration of Phaethon's fault with the language of apotheosis, and an allusion to the constellation that he did *not* become. Like Caesar, Phaethon has become a *stella*; as in Caesar's passage, the poet refers to his *anima*; like Caesar's apotheosis, his anti-apotheosis occurs in Italian territory; in both passages, the sun ceases to appear. The contrast of the two episodes in the first and the last book, the first of which also has an echo (the Icarus episode) in the central part of the *Metamorphoses*, thus seems deliberately sought by the representation. Finally, while the anti-apotheosis is one further example in the first two books of the dynamics of chaos, normally triggered by a fault, the apotheosis structurally recovers the dynamics of cosmos.

### Keywords

anti-apotheosis; apotheosis; virtues; chaos; cosmos; structure

## 1 De la apoteosis a la antiapoteosis: perspectivas críticas

Aunque el motivo de la apoteosis en las *Metamorfosis* de Ovidio ha despertado frecuentemente el interés de la crítica ovidiana, dando lugar a contribuciones importantes en las últimas décadas, es muy escasa, probablemente por su inevitable relación con la política del Principado, su consideración en términos positivos como parte integrante, no crítica ni irónica, de la representación (*Darstellung*, según la terminología gadameriana). Sin duda, la elusividad de Ovidio, su problemática adscripción al augusteísmo, su condición, para el intérprete, de poeta exiliado y su elección de temas literarios que, como deducimos por Suetonio (*Aug.* 89.2–3), no eran los preferidos del *princeps* (Galinsky 1975: pp. 211–212) exacerbaban la sospecha crítica cuando el poeta representa la apoteosis de un héroe asociado a la casa imperial, como Rómulo o Eneas. Mucho más, cuando quienes reciben esa dignidad son los propios contemporáneos del poder: César y Augusto. Para muchos críticos el panegírico de estos últimos personajes, en boca de Ovidio, sólo puede entenderse como superficial adulación o como crítica velada<sup>1</sup> y el recurso de la ironía como clave de la interpretación de los pasajes históricos ha venido imponiéndose en la crítica anglosajona, alemana e italiana desde la década del 60. Si bien se ha recordado que el final de las *Metamorfosis* es una apoteosis, la del poeta, que continúa incluso la terminología de otras apoteosis destacadas (la imagen de la *pars*),<sup>2</sup> se han encontrado razones que diferencian esta apoteosis de las demás. La opinión de una parte importante de la crítica ha sido que la única genuina apoteosis es la del poeta y que no propone la elevación ultraterrena sino la pervivencia de éste en su calidad de obra. Tal pervivencia la lograría el poeta gracias a una fama que no se corresponde con la ‘infame’ fama de los mitos narrados a partir del libro 12, es decir los mitos asociados a Roma, que el pasaje de la Fama (*met.* 12.53–58) convierte en meras habladurías insustanciales (Zumwalt 1977; Croisille 1985: p. 69; Rosati 2001: pp. 55–56; Tissol 2002: pp. 307–310). La fama del poeta se cifraría más bien en una obra sobre el cambio permanente (críticas en Habinek 2002: p. 52) que culmina en él mismo convertido en letras, en una trama sin otro héroe que él (Segal 1985: p. 62). Aunque Hércules, Eneas y Rómulo, César y Augusto han llegado al *aether*, los relatos en que son tratados sus apoteosis, según estos críticos, están llenos de dudas, humor, ironía y crítica.

Sea como fuere, el interés de la representación literaria de Ovidio por el motivo de la apoteosis, interés no limitado a las *Metamorfosis*, es considerable. Puede afirmarse que la clave del motivo se encuentra en los finales, en la elevación del poeta y de la poesía (Martínez Astorino 2017: pp. 337–351; Wickkiser 1999: pp. 134–139) que encontramos no sólo en el final de las *Metamorfosis*, sino incluso, más veladamente, en el deliberado o resignado final de los *Fastos* con la mención del *Hercules Musarum* (Martínez Astorino 2021: pp. 23–25). Es posible considerar, asimismo, que constituye un desafío adentrarse en la elusividad ovidiana para desentrañar continuidades en medio de la dispersión, la

1 Creemos, no obstante, que son atinadas las observaciones de Galinsky (1975: pp. 251–265).

2 Igual que en las apoteosis de Hércules (*pars melior*, *met.* 9.269–270) y Eneas (*pars optima*, *met.* 14.604), la *sphragis* de Ovidio apela a la imagen de la *pars* (*met.* 15.875–876) para referirse a la inmortalidad de su poesía.

discontinuidad y lo efímero, aspectos en los que la crítica de los últimos años ha ahondado enfáticamente.<sup>3</sup> Pero nuestra contribución no insistirá sobre el sentido positivo de la apoteosis,<sup>4</sup> sino sobre un relato, el de Faetón, que parece proponer lo contrario: una suerte de antiapoteosis o, tal vez, de cacoapoteosis, si estos términos se nos permiten.<sup>5</sup>

Nuestra inquietud por el tema ha surgido de la consideración detenida de lo que se ha denominado ‘fraseología’. Nos hemos detenido meramente en el análisis de las palabras que el poeta ha elegido para marcar puntos medulares de un episodio que comprende el final de un libro y el comienzo del siguiente. Sostenemos que si Ovidio ha sabido narrar con tanta destreza un relato en los términos de, como esperamos demostrar, una antiapoteosis, fue porque quería oponerlo formalmente a los relatos de apoteosis. Y al parecer se interesaba tanto en este tipo de historias, que no sólo desde el primer libro de las *Metamorfosis* se menciona una apoteosis, la de Ío, sino que, también en el primer libro, se gesta su contracara: la antiapoteosis de Faetón. En resumen, Ovidio parece haberse interesado no sólo en cómo se llega al cielo, *i.e.*, en cómo convertirse en dios, sino también en cómo *no* se llega al cielo, y ese interés se vio enfatizado desde su primer libro.

## 2 Faetón y la antiapoteosis

El relato de Faetón es bastante conocido, siquiera por su difusión en libros escolares. Como con el caso de otras historias, es la de Ovidio la que nos ha llegado, fragmentarias como son las versiones anteriores, y pudo existir una fuente alejandrina común a las historias de Ovidio, Luciano (*DDeor.* 25, s. II), Filóstrato (*Im.* 1.11, siglo III) y Nonno (*D.* 38.105–134, siglo V).<sup>6</sup> En el libro quinto del *De rerum natura* de Lucrecio puede

3 Como testimonio reciente véase el libro editado por Casanova-Robin y Sauron (2019).

4 Si bien recientemente Casali (2020: p. 646) ha criticado la postulación de un ‘sentido positivo’ de la apoteosis en términos gadamerianos, no encontramos, en su sucinto juicio («... non è qui particolarmente utile», p. 646), argumentos que condesciendan a refutarlo. La superficial concesión de que «... prendere sul serio il trattamento dell’apoteosi nelle *Metamorfosi* ... è una prospettiva plausibile» (p. 646) no parece sincera, porque la reseña es una categórica demostración de que el autor, en verdad, no acepta esa posición crítica. Sin embargo, la reseña (también) puede leerse en términos gadamerianos, ya que esconde el prejuicio, no presentado como tal, de que una obra no puede celebrar determinados temas como el poder romano o augusteo, el carácter elevado de la naturaleza humana o la apoteosis (Gadamer 1998: p. 48; Gadamer 1999: p. 336).

5 Ya Coleman (1971: p. 475), en su caso sin tomar en serio el motivo de la apoteosis y sin oponer este episodio a las apoteosis, señalaba: «It is, no doubt, part of Ovid’s purpose that we should relate *Phaethon* thematically to other deification stories in the poem, notably the fiery consummation of Hercules in Book 9 and the assumption into heaven of Aeneas (14. 600–8), Romulus (14. 772–804), and Julius Caesar (15. 745–870).» Asimismo Videau (2010: p. 528). Consideraciones sobre la pretensión de la apoteosis por parte de Faetón, estudiada desde la perspectiva política de la comparación entre éste y Augusto, en Cartoux (2018: pp. 4–5). Para la relación del episodio con Augusto, sea como negación de su procedencia apolínea a través de la leyenda de Atia, sea como respuesta a (y negación de) su pretensión de dominio, véanse respectivamente Doblhofer (1973: p. 150) y Schmitzer (1990: pp. 103 ss.). Para la relación del episodio con la muerte en Oriente de Gayo César, nieto e hijo adoptivo de Augusto, ver Videau (2010: pp. 527–535). Para la interpretación del episodio como metáfora del monarca irresponsable, véase Degl’Innocenti Pierini (2012: p. 95).

6 *cf.* Knox (1988) cree que tanto en Ovidio como en Nonno pudieron haber influido diversos autores, que

encontrarse un resumen y también, antes de que Lucrecio desestime la historia por apartarse de la *uera ratio* (Lucr. 5.406), un remate con cierta característica distancia que apunta a esos textos en que la leyó, en particular las respectivas tragedias de Esquilo (*Heliades*) y Eurípides (*Faetón*) (Lucr. 5.405): *scilicet ut ueteres Graium cecinere poetae* («como sin duda lo cantaron los antiguos poetas de los griegos»).<sup>7</sup> Es probable que el relato ovidiano se asemejara mucho a algunas versiones griegas, pero también sabemos por otras historias, como la de Dafne y Apolo por ejemplo, que el poeta no suele privarse de la innovación.<sup>8</sup> El intratexto también colabora en la novedad, porque no sólo comparamos las historias de las *Metamorfosis* con sus fuentes, sino con otras historias similares o en todo caso comparables, como el Diluvio (Wheeler 2000: pp. 40–47).

Asimismo, importa el contexto. De hecho, es muy significativo que la historia de Faetón, si es que de veras puede leerse como la historia de una antiapoteosis,<sup>9</sup> se enlace precisamente con el relato de la apoteosis de Ío, convertida en la diosa Isis (*met.* 1.747): *nunc dea linigera colitur celeberrima turba* («ahora es honrada muy célebremente por la muchedumbre que viste de lino»).<sup>10</sup> La derivación de la historia en la maternidad de Ío sobre Épafo no es, como puede creerse, una mera excusa para pasar a la historia de Faetón, en tanto el último «fue igual a éste (=Épafo) en carácter y en años» (*fuit huic animis aequalis et annis, met.* 1.750); lo central está en la procedencia de Épafo y en su culto como Apis en compañía de su madre, a despecho del rigor histórico de ese culto (*met.* 1.748–750)<sup>11</sup>:

*nunc Epaphus magni genitus de semine tandem  
creditur esse Iouis perque urbes iuncta parenti  
templa tenet.*

Ahora finalmente se cree que Épafo fue engendrado a partir de la semilla del gran Júpiter y, a lo largo de las ciudades, tiene templos unidos a su madre.

---

habrían aportado elementos similares de una tradición común. Para Ciappi (2000) el comienzo del episodio de Faetón está basado en la tragedia de Eurípides; Seng (2007), en cambio, postula que la influencia de Eurípides puede detectarse en que todo el episodio ha sido estructurado como una tragedia. Boyd (2012) plantea la relación de Faetón con el personaje de Telémaco en la *Odissea* y con el de Astyanax en la *Iliada*. Para un detallado estudio de fuentes véase Otis (1970: pp. 389 ss.).

- 7 Aunque, como afirma Monica Gale (2009: p. 139, *ad* Lucr. 5.405) «... L. need not have any specific work in mind, since myth in general was commonly regarded in the ancient world as the province of poetry».
- 8 Galinsky (1975: pp. 49 ss.) estudia el episodio de Faetón en relación con el alejamiento del precedente eurípideo.
- 9 Debemos aclarar que esta lectura no pretende sustituir el sentido más elemental del episodio, que radica en una *hybris* cometida para probar la paternidad del Sol, sino más bien descubrir el sentido estructural, menos evidente, pero también claro, de oponer el episodio a los relatos de apoteosis, y particularmente al relato de la apoteosis de César.
- 10 Todas las citas de las *Metamorfosis* corresponden a la edición de Tarrant (2004). Las traducciones nos pertenecen.
- 11 «Die in I 749f. erwähnte Kultgemeinschaft ist rein fiktiv» (Bömer, 1969: p. 224, *ad met.* 1.748). Anderson (1996: p. 221, *ad met.* 1.748–750) dice que «we cannot determine for sure, because of the common declension, masculine and feminine, of *parens*, whether Ovid means Io (Isis) or Jupiter. Apis (Epaphus) did not apparently share religious space with either parent».

Faetón es presentado por el poeta con mayor certidumbre que Épafo, que había aparecido en una construcción personal con *creditur*: es *Sole natus Phaethon, met. 1.751* —«Faetón nacido del Sol»). Pero lo que no duda el poeta y aquello de lo que se jacta Faetón, lo pone en duda Épafo y, se da a entender, probablemente otros. En el discurso de Épafo aparece otra vez el verbo *credere*, pero aplicado a Faetón: *'matri' que ait 'omnia demens / credis et es tumidus genitoris imagine falsi.'*, *met. 1.753–754* («‘crees insensatamente en todo a tu madre’, dijo, ‘y estás hinchado de orgullo por la figura de un padre falso’»). El oprobio que siente Faetón lo lleva a decir a su madre, al contarle lo sucedido, unas palabras prolépticas y, en cierto modo, proféticas (*met. 1.760–761*):

*at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,  
ede notam tanti generis meque adsere caelo.*

Pero tú, siempre que yo haya sido creado a partir de una estirpe celeste, dame un indicio de tan grande linaje y atribúyeme (*íneme*) al cielo.

Como han observado los comentaristas, *aliquem libertati adserere* es una expresión técnica legal que significa ‘unir a alguien a la libertad’; menos literalmente, ‘hacer libre a alguien’. Al cambiar *libertati* por *caelo*, Faetón, que no es un esclavo sino un príncipe, parece pedir arrogantemente a su madre, él, que se ha considerado a sí mismo *liber* (*met. 1.757*) y *ferox* (*met. 1.758*), que lo convierta en dios.<sup>12</sup> Tras oír las certezas que le brinda su madre y su incitación a corroborar personalmente la paternidad del Sol, *emicat extemplo laetus ... / Phaethon et concipit aethera mente, met. 1.776–777* («Faetón salta al instante de alegría y concibe el éter en/con su mente»). El verbo *emicare*, como ha sido señalado (Barchiesi 2005: p. 233, *ad met. 1.776–779*), no sólo denota acciones veloces e intensas, sino que también significa “brillar”, “llamear”. Haciendo honor a su nombre, Faetón, ‘el resplandeciente’<sup>13</sup>, ya se siente en el éter<sup>14</sup>, aquella parte ígnea, incandescente del aire

12 Véase Anderson (1996: p. 223, *ad met. 1.761*); Barchiesi (2005: pp. 232–233, *ad met. 1.761*); especialmente, Bömer (1969: p. 228, *ad 'meque adsere caelo'*), donde el comentarista interpreta *adserere* como *uindicare* y concluye: «Diese ungewöhnlich prosaische Ausdrucksweise Ovids führt zu dem Schluß, daß sie nicht konventionell, sondern beabsichtigt war; Ovid wollte damit den formellen Anspruch des Phaethon auf den Himmel ausdrücken. Damit macht sich Phaethon bewußt oder unbewußt hier zum ersten Mal der Hybris schuldig (dazu II 58). Denn Phaethon ist ein Heros, kein Gott, und hat als solcher keinen Anspruch auf den Himmel.»

13 Rudhardt (1997: p. 85) observa que es un participio de un verbo que carece de formas conjugadas. Mientras en la *Iliada* (11.735), empleado como adjetivo, califica a Helios, en la *Odisea* (12.131–136; 23.246), «substantifiées, la forme féminine Φαέθουσα nomme une fille d’Hélios, et la forme masculine Φαέθων un cheval de la Déesse-Aurore, Éos».

14 Más allá de las apreciaciones de Lunelli, *EV I*, 38–39, quien afirma que la rígida distinción semántica entre *aether* (atmósfera supralunar) y *aer* (atmósfera sublunar) no rige para los poetas, en la cosmogonía ovidiana se establece un patrón por el cual *aer* aparece como opuesto a *caelum*, identificado a su vez con *aether*. En primer lugar, el aire es nombrado siempre como *aer* a lo largo de la cosmogonía y en alguna ocasión se lo diferencia en forma clara de *caelum*, en especial cuando se alude a la separación de ambos (*et [deus et melior... natura] liquidum spisso secrevit ab aere caelum, 23*) o a la proximidad de uno y otro en cuanto a peso y ubicación (*proximus est aer illi [caelum, v. 26] leuitate locoque, 28*). A su vez, *caelum* aparece identificado con *aether*: así, al menos, parecen demostrarlo los versos 22 y 26 y también el propio contexto

en que arden las estrellas, identificadas en la Antigüedad con lo divino; en términos de Ovidio, *liquidum et gravitate carentem / aethera nec quidquam terrenae faecis habentem, met.* 1.67–68 («el éter límpido y que carece de gravedad y que no tiene nada de la impureza terrena»).<sup>15</sup> En el final del libro leemos que *patrios... adit impiger ortus, met.* 1.779 («se dirige rápido a la salida/ los orígenes de su padre»). Es precisamente en ese viaje en tanto viaje a sus orígenes paternos en el que reside el fracaso de su apurada e imposible divinización.<sup>16</sup>

En la descripción del Palacio del Sol, al que llegará Faetón en el comienzo del segundo libro, hallamos un contexto auténticamente apto para la idea que representaba alusivamente *emicare* en una forma sin prefijo: *micare*. El palacio (*regia*) es *clara micante auro flammasque imitante pyropo, met.* 2.2 («resplandeciente por el oro que brilla y el piropo que imita las llamas»). El brillo que no le corresponde a Faetón, más allá de su nombre, se asocia al fuego, representado por una aleación de cobre y bronce que contiene la palabra griega *pyr*. Más adelante, cuando reciba a Faetón, el Sol, para permitir que éste se acerque, *circum caput omne micantes / deposuit radios, met.* 2.40–41 («depuso sus rayos que brillaban alrededor de toda su cabeza»). Pero antes el lector puede apreciar cómo Múlciber había cincelado en las puertas del palacio una representación del cosmos para resaltar lo que será el ámbito de la obra destructora de Faetón (*met.* 2.6–7):

*aequora caelarat medias cingentia terras  
terraramque orbem caelumque quod imminet orbi.*

Había cincelado las aguas que ciñen las tierras intermedias y el círculo de las tierras y el cielo que está suspendido sobre el círculo.

El juego de palabras (*caelum* significa, además de ‘cielo’, ‘cincel’, que remite al verbo *caelare*) —Ahl (1985: p. 173); Barchiesi (2005: p. 239, *ad met.* 2.6–7)— problematiza unos versos en los que otro verbo, *imminet*, puede adquirir también el proléptico sentido de ‘amenazar’ (Brown 1987: p. 214; Barchiesi 2005: p. 239, *ad met.* 2.7). La descripción de las puertas en el principio de este libro recuerda otro principio en el que el poeta, en un pasaje que ha sido interpretado como la éfrasis de una obra artística (Wheeler 1995), describía el cosmos (*ante mare et terras et quod tegit omnia caelum, met.* 1.5 —«antes del mar y de la tierra y de lo que cubre todas las cosas, el cielo») para referirse al caos: *unus erat*

de la creación del hombre, en que con *cognati* (81), aplicado a cielo, se alude a la afinidad de éste con el éter. *Vid.* asimismo n. 39. Comentarios más amplios sobre el tema en Martínez Astorino (2017: pp. 42–43) y en Martínez Astorino (2024: pp. 199–200).

15 Bass (1977: p. 403), en un plano más lineal, advierte que estas palabras son «associations with or forebodings of what is to befall Phaethon in Book 2». Sobre *concipio* nota que es «significantly used also of something catching fire, and (is) the usual word for contracting an illness or disease» (p. 403). Cartoux (2018: pp. 4–5) observa que «cette prétention est, dans ce mythe, traduite par la représentation concrète et insistante d’une apothéose mythologique».

16 Una discusión sobre los juegos etimológicos con la palabra *ortus* en el pasaje puede encontrarse en Ahl (1985: pp. 170–171, pp. 180–181), quien señala (p. 170) que «Phaethon, in travelling towards sunrise to discover his ‘arising’, is doing, intellectually and physically, something the Sun himself avoids».

*toto naturae uultus in orbe / quem dixere Chaos; rudis indigestaque moles, met. 1.6–7* —«una era la apariencia de la naturaleza en todo el orbe, a la que llamaron Caos, una masa ruda y desordenada».<sup>17</sup> En el discurso de *Tellus*, el pedido a Júpiter de que detenga a Faetón en su viaje mortífero menciona explícitamente el caos, empleando la conocida imagen tripartita: *si freta, si terrae pereunt, si regia caeli, / in Chaos antiquum confundimur!, met. 2, 298–299* («si perecen los mares, las tierras, el palacio del cielo, inos confundimos en el antiguo caos!»).

Ha sido reconocido por la crítica que la estructura de los dos primeros libros se sustenta en una dinámica de repetición organizada por un patrón simple que propone el tránsito del caos al cosmos y su inversión (Wheeler 2000: pp. 12–16, pp. 23–32, pp. 40–47). El Diluvio, en el libro 1, es un ejemplo. Y este episodio sería otro. No obstante, es preciso observar que la mayoría de las regresiones al caos son producidas por una falta. En el primer caso, la de Licaón. La falta de Faetón está especificada por el Sol en su diálogo con él en los términos de una extralimitación: *sors tua mortalis; non est mortalis quod optas, met. 1.56* («tu suerte es mortal; no es mortal lo que deseas»). Lo que devela el Sol en este verso sonoramente logrado es que la falta de Faetón radica en pretender reemplazar a su padre en una tarea para la que se requiere la divinidad. Por eso, el Sol insta a Faetón a contentarse con regalos terrenales: *denique quidquid habet diues circumspice mundus / eque tot ac tantis caeli terraeque marisque / posce bonis aliquid, met. 2.95–97* («finalmente, examina todo lo que tiene el rico mundo y de tantos y tan grandes bienes del cielo y de la tierra pide algo»); y sentencia prolépticamente su castigo futuro: *poenam, Phaethon, pro munere poscis!, met. 2.99* («un castigo, Faetón, en un lugar de un regalo pides»).

Mientras la falta de Licaón es una ofensa a la divinidad, la de Faetón es la pretensión de la divinidad. Según lo que se ha dicho más arriba, su pretensión no parece del todo inconsciente, pese a la justificación paterna: *plus etiam quam quod superis contingere fas sit / nescius adfectas, met. 2.57–58* («ignorante, ambicionas incluso más de lo que es justo que les toque en suerte a los dioses»). No cualquier dios puede manejar ese carro, por lo que la pretensión divina de Faetón implica además reemplazar, en ese aspecto divino, a su padre<sup>18</sup>. A excepción del pasaje de los vientos, que no es un fenómeno puntual

17 El análisis de la relación terminológica entre la écfrasis del Palacio del Sol y la cosmogonía puede hallarse en Wheeler (2000: pp. 37–40) y, antes, en Brown (1987: pp. 215–216), que concluye (p. 217) que «the idealistic conceptions of the universe which open each book [1 y 2] thus act as a foil to Ovid's own sense of reality, as reflected in the mythical tales». Sin embargo, el autor reconoce que con las divinidades marinas de esa écfrasis asoma el poeta, que acerca la descripción a la representación mitológica de la obra. Holzberg (1998: p. 89), que sigue a Brown (1987: pp. 215–216) en la idea de que el libro 1 y el 2 observan el mismo patrón (a un cataclismo —diluvio/conflagración— lo siguen historias amorosas de dioses con mortales), afirma que este hecho constituye una prueba de que Ovidio ha dividido el libro 1 del 2, lo que corrobora su visión estructural, «not randomly, but at a carefully chosen point». Feldherr (2016) considera que esa evocación o recapitulación del primer libro es una repetición con un nuevo autor que contribuye «to confuse the divisions of cosmos just as much as Phaethon's later ride will do... Does the representation of the world appear as fundamentally veristic, authenticating, and ordering, or does it bring a chaotic proliferation of alternative worlds, with each claiming to be original? An important question to ask as the poet begins the second book of a poem, which can seem either to continue the first or mark a new start (p. 31)». Vid. asimismo Barchiesi (2009: p.164) y Bach (2020: p. 143).

18 En términos de Wise (1977: p. 45): «Because Phaethon cannot believe in a real correspondence between

sino una imperfección constante del mundo natural (*met.* 1.58–60), ese retorno al caos (Gigantomaquia, Edad de Hierro, Diluvio, Faetón) está asociado con una violación del orden divino. La última falta en esa cadena es la pretensión infundada de la divinidad, lo que los Gigantes habrían intentado de una manera más rudimentaria: apilando montes hasta alcanzar los astros.<sup>19</sup> Esa pretensión infundada lleva al caos. Más allá de que Ovidio ponga toda su atención en el relato de los efectos espectaculares de esa falta y de que el lector simpatice con Faetón (Rudhardt 1997: p. 94), los elementos de la falta y del necesario castigo están enfatizados en el texto (Videau 2010: p. 527).

Pero además hay un aspecto importante del cielo anhelado por Faetón que Febo esclarece (*met.* 2.76–78):

*forsitan et lucos illic urbesque deorum  
concipias animo delubraque ditia donis?  
ecce per insidias iter est formasque ferarum.*

¿Acaso también concibas en tu espíritu que hay allí bosques sagrados y ciudades de los dioses y santuarios ricos en dones?: he aquí que el camino es a través de asechanzas y de figuras de fieras.

Otra vez se aplica a Faetón el verbo *concupere* para referirse, en este caso, no a su autopercepción como ser divino (como en 1.777), sino a su representación del cielo. La crítica ha insistido en el realismo de los signos del Zodíaco enumerados aquí y en 193 ss., que parecen «... il gioco tra denominazione e rappresentazione, attuando una specie di catasterismo alla rovescia in cui le figure delle costellazioni riprendono vita nella loro forma concreta» (Galasso 2000: p. 812, citado además por Barchiesi 2009: p.164).<sup>20</sup> Pero Ovidio, a través de esta dosis de espectacular realismo, apunta también a poner de relieve la representación *naïve* del cielo y del mundo de los dioses, no aptos para él, que probablemente se hace Faetón.

En el episodio, tras el desastre producido por Faetón, la petición de *Tellus* es escuchada por Júpiter, quien (*met.* 2.311–313):

*intonat et dextra libratum fulmen ab aure  
misit in aurigam pariterque animaque rotisque  
expulit et saeuis conpescuit ignibus ignes.*

---

words and things, between a verbal assertion and the fact of Apollo's paternity, he demands concrete phenomenal proof for the event in whose concrete reality he wants so much to believe». Pero es evidente que hay más que eso, como esperamos demostrar con este trabajo.

19 cf. Schiesaro (2014: p. 84), que trata la desmesura de Faetón como un equivalente moral de la de los Gigantes.

20 El realismo en la interpretación llega a su punto culminante en Barchiesi (2009), quien interpreta que el viaje de Faetón refleja el Circo Máximo y que el templo del Sol refleja el templo de Apolo Palatino y la casa de Augusto.

Truena y, arrojándolo desde su oreja derecha, lanzó un rayo contra el auriga y a la vez lo expulsó de la vida y de las ruedas, y con crueles fuegos refrenó sus fuegos.

El poeta se compadece: los fuegos son crueles porque causan una muerte, pero a la vez esos fuegos detienen el fuego de la muerte.<sup>21</sup> Júpiter le quita la vida y el poeta escoge para representar ese concepto la palabra *anima*, que remite inicialmente al carácter animado, pero que en este contexto también puede entenderse, como a menudo ocurría en los textos latinos, como *animus*<sup>22</sup>: lo despoja de la vida y de aquella parte en que según la concepción platónica y estoica se encontraban cifradas la humanidad (Platón)<sup>23</sup> o la divinidad (estoicos)<sup>24</sup>, la mejor parte de sí, que es aquello que queda tras la purificación previa a algunas apoteosis (*pars melior*, *met.* 9.270 y 15.875; *pars optima*, *met.* 14.604). Y, aunque su ascenso y su igualación con lo divino lo vuelve consciente de su pretensión temeraria, expresada en su palidez que lo opone al antes citado brillo del sol (*ut vero summo despexit ab aethere terras / infelix Phaethon ... / palluit*, *met.* 2.178–180 —«pero cuando contempló desde el alto éter las tierras, el infeliz Faetón ... palideció») y aunque manifiesta arrepentimiento (*et iam mallet equos numquam tetigisse paternos, / iam cognosse genus piget ... / iam Meropis dici cupiens ... fertur*, *met.* 2.182–184 —«y ya preferiría no haber tocado nunca los caballos paternos, y se arrepiente de haber conocido su linaje ..., ya deseando ser llamado hijo de Mérope, es arrebatado...»), la falta, que deviene falta trágica, por sus consecuencias, recibe un castigo y Faetón cae (*met.* 2.319–322):

*At Phaethon rutilos flamma populante capillos  
uoluitur in praeceps longoque per aera tractu*

- 21 Bömer (1969: p. 320, *ad met.* 2.313), luego de señalar el oxímoron del verso, observa que «Ovid bezeichnet den Blitz gern mit *saevus* (z. B. XIII 858. *trist.* I 9,21. II 144 *saevi fulminet acta Iovis* [*fast.* III 290]. III 4, 6 [de Augusto love] *saevum praelustri fulmen ab arce venit*, ebenso IV 3,69 *quod saevus ego sum Iovis ignibus ictus*, anders, erotice: *ars* III 567 *saevus ignibus uret*). Probablemente no se trate de un uso retórico. En *trist.* 4.3.65 la declaración sobre el castigo de Faetón es más neutra: *nec quia rex mundi compescuit ignibus ignes...* («ni porque el rey del mundo refrenó fuegos con fuegos...»).
- 22 Aunque Wackernagel (1957: pp. 13–14) observa que *animus* y *anima* contrastan hasta el comienzo de la época imperial, a partir de la cual *anima*, por influencia del femenino griego *psyche*, reemplaza junto con *spiritus* a *animus*, puede argumentarse con pertinencia, como lo ha hecho Conde (2014), que desde los primeros textos latinos *anima* adquiere el sentido de *animus* y que luego hay autores como Lucrecio o Cicerón que, con diferentes propósitos, oponen *animus* y *anima* o que, como Salustio, los usan indistintamente.
- 23 En Platón, *Cra.* 400c y *Grg.* 493a, se encuentra la antinomia *soma-sema*: el cuerpo como sepulcro del alma.
- 24 *Vid. Aen.* 6.724–738, donde se conjugan elementos estoicos, como la idea de un *anima mundi* y un *uigor igneus*, con elementos platónicos como la imperfección que supone la corporalidad. De acuerdo con ese pasaje de Virgilio, las almas tienen un *caelestis origo*, aspecto que puede vincularse con la doctrina estoica del *spermatikos logos* (D.L. 7.136,137,148), expresada por Séneca (*epist.* 41.5 ss., esp. 5) de un modo que evoca el lenguaje de las apoteosis ovidianas: *animum excellentem, moderatum, omnia tamquam minora transeuntem, quidquid timemus optamusque ridentem, caelestis potentia agitat. Non potest res tanta sine adminiculo numinis stare; itaque maiore sui parte illic est unde descendit* («al espíritu excelente, moderado, que atraviesa todas las cosas como menores, que se ríe de todo lo que tememos y deseamos, lo agita una potencia celestial. No puede existir una cosa tan grande sin el auxilio de la divinidad; por tanto está allí en lo que respecta a la parte mayor de sí mismo, desde donde desciende»).

*fertur, ut interdum de caelo stella sereno  
etsi non cecidit, potuit cecidisse uideri.*

Pero Faetón, habiendo devastado la llama sus cabellos rojizos, gira cabeza abajo y es llevado por el aire en un largo recorrido, como a veces habría podido parecer que ha caído una estrella desde el cielo sereno, aunque no haya caído.

El pasaje sugiere un cometa o un meteoro,<sup>25</sup> pero despierta la analogía con otra famosa *stella*, la de César, que *micat*, 'brilla' (*met.* 15.850), luego de su catasterismo,<sup>26</sup> como pretendió brillar Faetón (cf. *emicat*, 1.776), "el resplandeciente", al que ahora sólo le queda el brillo de la llama que lo consume (cf. Ahl 1985: p. 186).<sup>27</sup> A diferencia de la *stella* de César en su apoteosis, que asciende, Faetón cae. Lo que se duda en el símil, en el que Faetón es asociado a una estrella, ha ocurrido en la realidad de la representación. La duda es una forma sutil de enunciar la caída de Faetón, su antiapoteosis. Esa antiapoteosis se enfatiza especialmente pues se produce mientras, como recuerda Galinsky (1975: p. 49), Ovidio omite deliberadamente un catasterismo: «... Phaethon's transformation into the constellation Auriga, with which he was familiar, as is clear from *Amores* 3.12.37.»<sup>28</sup>

En las apoteosis suele haber algún tipo de purificación a través de los elementos, en la medida en que, tras la acción de los elementos, lo que queda de los personajes es la parte divina, llamada en ocasiones *pars melior* u *optima*;<sup>29</sup> aquí el Erídano, que parece ser el río Po,<sup>30</sup> lava el rostro humeante de Faetón (*abluit* 324), evocando a la vez una

25 Barchiesi (2005: p. 262, *ad met.* 2.319–322), se inclina por la identificación con un cometa y lo compara con el cometa que «aveva accompagnato» la muerte de César (15.841 ss.), si bien lo llama «meteora umana». Como cometa y/o meteoro interpreta Anderson (1996: p. 263, *ad met.* 2.319–322). Bömer (1969: p. 322, *ad met.* 2.322): «Die Antike unterschied bei den Sternschnuppen (...) sublunare (stellae cadentes, labentes, ἐκπίπτοντες) und stellare (himmlische, transvolantes, διαδραμόντες). Ovid gerät mit der Wiederholung *cecidit cecidisse* wohl nicht zufällig in die Terminologie derjenigen Gruppe von Sternen, die beim Eintauchen in die Erdatmosphäre aufleuchten, verglühen und dann zur Erde fallen». De modo similar, Haupt y Ehwald (1915: p. 90, *ad met.* 2.321 s.).

26 Como apunta el *TLL* 8.930.41–72 (y como se aprecia por ejemplo en *met.* 7.100), el verbo se emplea frecuentemente de *stellis*, *sole*, *luna*. No obstante, entre estos dos pasajes se diseña una relación especial: la estrella que cae (el no-catasterimo) vs. el personaje convertido en estrella.

27 Schmitzer (1990: p. 105) ha descubierto una relación terminológica entre este pasaje y los sombríos prodigios luego del asesinato de César en *georg.* 1.487–488: *non alias caelo ceciderunt plura sereno / fulgura nec diri totiens arsere cometae* («en ninguna otra ocasión cayeron con cielo sereno más rayos ni tantas veces se encendieron funestos cometas»).

28 Más detalle en Loos (2008: pp. 284 ss.). Si bien, como observa Bömer (1969: p. 320, *ad met.* 1.312), Ovidio ha omitido a lo largo de la obra otros catasterismos reconocibles («Ovid läßt Katasterismoi auch sonst beiseite, obwohl sie sachlich nahe lagen: Cygnus II 367. Ocyroe-Hippe II 633ff. 663ff. Chiron II 652. Töchter des Orion XIII 685ff.»), la omisión en este pasaje, tras un largo desarrollo, es especial, y puede explicarse precisamente como contraste con el catasterismo de César.

29 Como ha observado Davis (1980: pp. 126–127), «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*...».

30 Si bien se discute la localización del Erídano y su identificación con el Po, que además se cita como uno

purificación fallida, porque no implica un paso a un estado superior y en tanto parece emparentarse con una suerte de práctica funeraria.<sup>31</sup> Y las Náyades de Hesperia (Faetón ha caído en tierra itálica), al igual que los héroes que han recibido apoteosis llevan en el Foro de Augusto *tituli* y *elogia* en sus estatuas (Tissol 2002: p. 311), graban un epitafio muy significativo (*met.* 2.327–328):

HIC · SITVS · EST · PHAETHON · CVRRVS · AVRIGA · PATERNI  
QVEM · SI · NON · TENVIT · MAGNIS · TAMEN · EXCIDIT · AVSIS.

Aquí está enterrado Faetón, auriga del carro de su padre,  
al que, si bien no lo dominó, sin embargo, murió por su gran osadía.

Si los héroes tienen *virtutes* que mostrar, el epitafio de Faetón mostrará su extralimitación, su *hybris*, para marcar su negatividad, sus ‘contra-virtudes’.<sup>32</sup> Sin embargo, esa extralimitación (*magnis... ausis*) evoca la caracterización lucreciana de Faetón (*magnanimum Phaethonta*, Lucr. 5.400) que Ovidio mismo cita en su relato (*magnanimus Phaethon*, *met.* 2.111)<sup>33</sup> y que aparece en el contexto de la apoteosis virgiliana de Eneas (*sublimemque ferēs*

de los ríos cuyo cauce se secó (v. 258), como señala Barchiesi (2005: p. 262, *ad met.* 2.324), Ovidio podría haber «rievocato il dibattito sull’identificazione del fiume attraverso questa intenzionale discrepanza, per poi chiarire la geografia al v. 366». La explicación más eficaz en Bömer (1969: pp. 323–324, *ad met.* 2.324): «Es ist nun nicht wahrscheinlich, daß Ovid sich auf diese Weise von der communis opinio (Eridanus = Po; Stellen bei Escher a. O.) hat distanzieren wollen, d. h. daß er den Padus zuvor im Katalog der ‘verbrannten Flüsse’ nannte, den Phaethon aber an einem anderen Fluß, dem Eridanus, abstürzen ließ. Die Erklärung liegt vielmehr darin, daß Ovid dem ihm vorliegenden Katalog der griechischen Flüsse von sich aus die Flüsse des Westens hinzufügte (Komm. zu II 258f.) und dabei die im Westen üblichen Namen verwendete. Im Phaethon-Mythos selbst bedient er sich (bewußt oder unbewußt) des Namens der mythischen Tradition (bzw. seiner Quelle), ebenso an den beiden anderen Stellen; an denen der Eridanus außerhalb der Phaethon-Geschichte erwähnt wird: I 580 (s. o.) und VII 228 sind katalogartige Aufzählungen. Der Padus erscheint noch *am.* II 17,32, wo die Umgebung persönlicher Natur, also römisch ist (Corinna), und *fast.* IV 571, wo die Anfügung der Namen des Westens der Situation von *met.* II 258f. genau entspricht.» Como también observa Barchiesi (2005: p. 267, *ad met.* 2.365–366), en Polibio 2.16.13 el río identificado con la historia es el Po.

31 Aunque Barchiesi (2005: p. 263, *ad met.* 2.324) señala el vínculo de este pasaje con uno de Tibulo (2.5.59–60) en el que se dice que el sol lava sus caballos tras la carrera celeste y observa que el uso es «pungente», el *TLL* 1.107.34–84;108.1–45 consigna para *abluo* el sentido de *lauare* y *purgare*. En uno de los pasajes que cita (*TLL* 1.107.35–36), de Virgilio, *Aen.* 2.719 *donec me flumine uiuo abluero*, el sentido es precisamente el de una purificación. Díez Rebozo (2014: p. 109, *ad met.* 11.141) comenta sobre el verbo *eluerē*, que asocia al sentido de limpiar algo negativo, y agrega: «*abluere* es casi un sinónimo: (Verg. *Aen.* 2.719: *donec me flumine uiuo abluero*). Higino expone así el episodio (*fab.* 191.5.15: *quem [speciosum donum] Liber iussit in flumine Pactolo se abluere, cuius corpus aquam cum tetigisset, facta est colore auro*). Ovidio lo usa a menudo en contextos similares (2.324: *fumantiaque abluit ora*, 4.740–741: *ipse manus hausta uictrices abluit unda, / anguiferumque caput, uid.* 6.352–353, 13.531–532, 14.600–601, *fast.* 5.681–682). *abluo* aparece también en el discurso directo, e incluso en boca de una divinidad, como en 6.353 (Leto)». Lennon (2011: p. 43) sostiene que «Ovid used it in referring to both physical and ritual purification in the *Fasti*, when, after a speaker has sprinkled himself with water, he invokes a deity to wash away (*ablue*) any improper words he may have uttered, whether in his daily life or when invoking the names of the gods. Thus we see the link between acts purification and atonement».

32 Videau (2010: p. 529) señala la falta de *merita* que puedan abrirle el camino al cielo.

33 La Penna (2001: p. 543). El crítico (pp. 543–544) recuerda el uso que, citando y dialogando con Ovidio

*ad sidera caeli / magnanimum Aenean*, *Aen.* 1.259–260). Como observa el *TLL* 8.103.12, en los contextos de Lucrecio y Ovidio el adjetivo significa «confidentia sui elatum». Austin (1971: p. 101, *ad Aen.* 1.260), en su nota al pasaje, lo explica en su connotación heroica. Es, sin embargo, la misma palabra, que adquiere otro valor en un pasaje que puede ser interpretado como una antiapoteosis. Las ‘contra-virtudes’, pues, se especifican en una cadena de evocaciones que, aun en su diferencia, sugiere el lenguaje de las apoteosis. La palabra *auriga* (que también se registra en el v. 312) recuerda la constelación en que, al menos en las *Metamorfosis*, no se convirtió.

### 3 Faetón, César, Augusto y el poeta

En función de la relación encontrada, volvamos por un momento a la apoteosis de César. El episodio de Faetón es contrapesado por un final en el libro 15 en el que quien recibe la apoteosis, específicamente un catasterismo, ha llevado a cabo obras que le permiten obtener esa dignidad (*met.* 15.746 ss.); en la interpretación romana, para elevarse a lo divino, no basta la procedencia divina que, como César, tiene Faetón.<sup>34</sup> En el episodio de Faetón, el sol, luego de la muerte de Faetón, no sale por un día: *et, si modo credimus, unum / isse diem sine sole ferunt*, *met.* 2.330–331 («y, siempre que lo creamos, cuentan que pasó un día sin sol»); en el de la apoteosis de César, que es una reelaboración de *Geórgicas* (1.466 ss.), la ausencia del sol es un prodigio que prenuncia su asesinato: *solis quoque tristis imago / lurida sollicitis praebat lumina terris*, *met.* 15.785–786 («asimismo la triste imagen del sol ofrecía una luz pálida a la preocupada tierra»)<sup>35</sup> Dado que Virgilio lo había incluido en una serie de prodigios posteriores a la muerte de César, es interesante la inversión de Ovidio, que parece asociar la apoteosis de César con la caída de Faetón,

(en sentido estricto, ya que atribuye a Faetón respuestas a los consejos del Sol que no están en el texto), hace Séneca en *De providentia* (*dial.* 1.5.9–11) del coraje del personaje de Faetón, a quien ve como ejemplo de las pruebas que debe soportar el *bonus uir*. Sobre la relación entre el pasaje de Ovidio y el *De providentia*, véase además De Vivo (2009: pp. 129–132), que asimismo estudia los ecos del pasaje en otras obras de Séneca. Schiesaro (2014: p. 87), en cambio, ve en la *hybris* de Faetón de pretender lo divino, y precisamente en el pasaje que hemos citado, una crítica a lo sublime lucreciano, mientras que Hannay (2016: p. 57) encuentra, por el contrario, que en el epitafio se resalta la audacia, una de las características de lo sublime, que el crítico estudió en estrecha relación con el tratado de Longino.

34 Si bien textos de Cicerón (*Tusc.* 1.32; *rep.* 1. 25, 1.64, 2.17, 1.12, 6.13) documentan enfáticamente la importancia para la apoteosis de la *uirtus*, también los poetas augusteos han reparado en su valor, especialmente puesto de relieve en Hor. *carm.* 3.3.9 ss., con la expresión *hac arte* (= *hac uirtute*) para referirse a la causa de las apoteosis de Hércules, Pólux, Baco, Rómulo y Augusto. El pasaje de Horacio sigue el catálogo tradicional de héroes divinizados que se observa en Cic. *Tusc.* 1.28, que comienza con una cita algo incompleta de Ennio (fr. 62Sk, *Romulus in caelo cum dis genitalibus aeuom/ degit*), de la que Skutsch (1985: p. 262, *ad 'genitalibus'*) dice: «Cicero in the *Tusculans* deliberately omits *genitalibus*, a word which he remembers well enough in the *de oratore*, and which nobody having once read the passage could forget. He wishes to illustrate that *clari uiri* and *clarae feminae* can go to heaven and rightly feels his case weakened if in the example quoted the divine origin of the deified person is stressed».

35 Fucecchi (2002–2003: pp. 7–9) postula la relación entre el pasaje de la protesta del Sol (*met.* 2.381 ss.), que incluye su discurso directo, con el pasaje de la *Odisea* (11.377 ss.), en el que el Sol amenaza no con no salir sino con iluminar, aunque no a los vivos sino a los muertos, y en el que hay también un castigo de Zeus, que recae sobre la tripulación de Odiseo.

oponiendo, a través del motivo del sol, un pasaje del primer libro a uno del último.<sup>36</sup> No casualmente la caída, igual que la apoteosis de César, ocurre en territorio itálico. Y no casualmente, en el catálogo de los ríos que sufren los ardores producidos por la caída de Faetón, el Erídano sería el anteúltimo río nombrado (*uid.* n. 30), con el nombre de *Padus*, inmediatamente antes de *cuique fuit rerum promissa potentia, Thybrin, met.* 2.259 («el Tíber, al que le fue prometido el dominio del mundo»)<sup>37</sup> Por último, la palabra *anima* aparece tanto en la caída de Faetón (*met.* 2.312) como en la apoteosis de César (*met.* 15.846), pero mientras en el caso de César el *anima* es llevada a los astros y cobra luz, en el de Faetón, aunque con el más elemental sentido de ‘vida’ (y con el alusivo e intratextual de ‘espíritu’), es suprimida. Además, en el episodio de Faetón *anima* aparece en silepsis con *rotis* en una suerte de equiparación y, por eso mismo, degradación. Parecería entonces que hay una correspondencia entre el episodio de la apoteosis itálica y romana de César y el de la antiapoteosis de Faetón, que estaba encabezado además por apoteosis: las de de Ío y Épafo.

En términos míticos griegos Faetón pertenece a la tercera generación desde los Titanes (es nieto de Hiperión), en la que comienza a operarse una separación entre dioses y mortales. Aunque Faetón es considerado mortal, dicha separación sugiere la porosidad de esa frontera entre lo divino y lo humano. Si bien esto es un aspecto que no podemos aceptar como seguro ya en Ovidio (Rudhardt 1997: pp. 86 ss., pp. 93–94), su consideración dramatiza aún más su fracasada aspiración a la divinidad en contraste con el libro 15.

36 La correspondencia intratextual, que enfatiza la oposición entre Faetón y César, nos parece más importante que la referencia intertextual a *georg.* 1.466 ss. y la interpretación negativa que deriva de ella Schmitzer (1990: p. 106), considerando a Faetón una alegoría de Augusto. Por lo demás, una alegoría de la infundada pretensión divina de Augusto y una alusión en *met.* 2.195 ss. a los peligros de la sucesión a través de la mención de Escorpio, el signo zodiacal correspondiente a Tiberio (Schmitzer 1990: pp. 103–104), no serían consecuentes, en términos formales, con la representación en el libro 15 de la apoteosis de Augusto. Perspectivas similares a las de Schmitzer en Cartoux (2018), salvo que su interpretación política del espejo del príncipe se presenta como «un discours pédagogique adressé au Prince» (Cartoux 2018: p. 12 n. 3): «Ainsi, le mythe de Phaëthon agit comme un miroir du Prince indirect, qui alerterait Auguste sur les dangers que ses prétentions à la divinisation de plus en plus patentes lui feraient encourir personnellement (puisque, pour devenir dieu, il faut d’abord mourir) mais qui menaceraient aussi l’Empire tout entier (puisque celui-ci manquerait alors de l’appui solide d’un chef fort, et risquerait de sombrer dans des guerres civiles de succession)» (Cartoux 2018, p. 5). Interesante y productiva como explicación estructural del episodio en relación con Augusto (si bien menos evidente, creemos, que la relación que proponemos en este trabajo) es la tesis de Poulle (2002). Este intérprete ve en el episodio de Faetón una relación con el *triumphus* romano, entendido como la identificación con un dios en un recorrido sagrado que, al igual que el de Faetón, es la reducción de un recorrido normal, y particularmente con el cuádruple triunfo de César representado en el libro 15 (750–758) como inferior a la hazaña de ser padre de Augusto. Dado que en el marco de la celebración de ese cuádruple triunfo, ocurrida en el 46 a. C., Octavio apareció públicamente por primera vez como hijo adoptivo de César, el episodio de Faetón podría representar, en tanto ordalía de una filiación divina, la legitimación de Augusto.

37 Como observa Bach (2020: p. 14) a propósito del espacio en la obra, «plus encore, ce mouvement vers l’Occident se restreint à un déplacement vers l’Italie puis vers Rome et tend alors à représenter le trajet des *Métamorphoses* dans leur ensemble».

## 4 Caos y cosmos en la estructura: Faetón, Ícaro y las apoteosis finales

Según hemos visto, *Tellus* advertía que el descenso de Faetón y la *ecpyrosis* que produce comportaban un retorno al caos. ¿Puede pensarse, siquiera estructuralmente, que una apoteosis y, en particular, las apoteosis finales de César y Augusto, que concluyen en la del poeta, suponen una figura del cosmos y que eso esté especialmente resaltado en la representación de la obra por este contraste? Creemos que sí, y se debe a que en las apoteosis finales, al referirse a la elevación al cielo de César, Augusto y Ovidio (*animam caelestibus intulit astris, met. 15.846; accedat caelo, met. 15.870; super alta ... / astra ferar, met. 15.875–876*), la representación evoca la creación del hombre, debido al lenguaje connatural con el pasaje de *met. 1.76 ss.: sanctius animal, alta mens, diuino semine, ab alto aethere, semina caeli, in effigiem... deorum, caelum, ad sidera* (Martínez Astorino 2017: pp. 57–61). Ovidio habría hecho ingresar el motivo de la apoteosis en una obra en la que la creación del hombre está asociada a los dioses y es una figura paradigmática del cosmos (Martínez Astorino 2017: pp. 48–57):<sup>38</sup>

*sic modo quae fuerat rudis et sine imagine tellus  
induit ignotas hominum conuersa figuras. (met. 1.87–88)*

Así, la tierra que antes había sido ruda y sin forma, transformada vistió desconocidas figuras de hombres.

El ser humano, formado con la mezcla de tres elementos (*aether=caelum*<sup>39</sup>, *tellus* y *undae*) que remiten al cosmos de la acción ordenadora del demiurgo (*ante mare et terras et quod tegit omnia caelum, met. 1.5*), es la forma definitiva de la tierra que antes era *rudis et sine imagine* (cf. *rudis indigestaque moles, met. 1.6*). Por eso, al enterarse del Diluvio, los dioses se preguntan «cuál será la forma de la tierra privada de mortales» – *quae sit terrae mortilibus orbae / forma futura, met. 1.247–248*.

A mitad del siglo pasado, dos críticos alemanes defendían el sentido augusteo de las *Metamorfosis* con la imagen del cosmos. Buchheit afirmaba: «Der Verlauf der *Metamor-*

38 Se trata de una creación paradigmática porque la nueva creación tras el Diluvio (entre ésta y la primera hay antropogonías, pero no auténticas creaciones), como se ha demostrado, remite terminológicamente a ella (aparece una alusión a Prometeo – *met. 1.363–364, 390*), porque se hace explícita en ella la idea de reparación de un *damnum* (en *met. 1.379–380* encontramos *reparabile*; en 363 aparece la palabra *reparare* en otro sentido) y porque el hombre y la mujer elegidos para refundar la humanidad están a la altura del *sanctius animal* (*met. 1.322–323*): *non illo melior quisquam nec amantior aequi / uir fuit aut illa metuentior ulla deorum* («no existió ningún varón mejor y más amante de lo justo que aquél, ni ninguna más temerosa de los dioses que aquella»). Para esta interpretación, *uid.* Martínez Astorino (2017: pp. 48–57).

39 Cf. Bömer (1969: p. 44, *ad. met. 1.81*): «Die Identität bzw. nächste Verwandtschaft von *caelum*, *aether* und *ignis* ... war nahezu allgemein anerkannt»; asimismo Ronconi (1961: 94, *ad 'unus caelestis'*), quien observa a propósito del *Somnium* que para Cicerón *caelum* se convierte casi en un calco purista de éter y cita *nat. deor. 2.101 caeli complexus qui idem aether uocatur* («el abrazo del cielo, que es llamado también éter») y 2.36.91, donde cita a Pacuvio, '*hoc quod memoro, nostri caelum, Grai perhibent aethera*', 90 Ribb. («esto que menciono, los nuestros lo llaman cielo, los griegos, éter»).

*phosen* Ovids ist oft als ein Weg vom Chaos zum Kosmos bezeichnet worden. Versteht man dies konkret, so ist dieser Kosmos verwirklicht worden in Rom, enger gefasst, in Augustus und der Herbeiführung der *pax Augusta*» (Buchheit 1966: p. 84). Asimismo, Ludwig: «Ein grosser Bogen ist vom Chaos zum Kosmos der augusteischen Ordnung gespannt, in der die Welt ihre Bestimmung gefunden hat» (Ludwig 1965: p. 82). Desde luego, la crítica posterior ha insistido en que el recorrido de las *Metamorfosis* persigue la dirección contraria, del cosmos logrado inicialmente al caos. Pasajes como el episodio de los Gigantes, la Edad de Hierro, El Diluvio y, precisamente, el episodio de Faetón son una prueba de esto (Wheeler 2000: pp. 23–32, pp. 40–47; Tarrant 2002: pp. 349–351). Tarrant (2002) va más allá: encuentra una pervivencia del motivo del caos (en especial en los libros centrales del poema) no sólo en el mundo físico sino también «in the moral lives of human beings» (Tarrant 2002: p. 349). Esta pervivencia se advierte en las expresiones utilizadas, que denotan confusión, oscuridad y ausencia de dioses. Según el crítico, el vínculo entre el caos de los elementos y el humano puede establecerse por el hecho de que «...Ovid's primal chaos was already characterized in human terms, especially by the language of antagonism or open conflict. Indeed, we might conclude that one reason for Ovid to choose this imagery was precisely to ground an analogy between elemental confusion and the corresponding phenomenon in the human sphere» (Tarrant, 2002: p. 354).<sup>40</sup> Dos años antes, Wheeler (2000: pp. 47, 57, 65), que sigue un estudio de Barkan,<sup>41</sup> descubre que también en los amores de los dioses hay vinculaciones con el motivo del caos, sea porque el amor aparece engendrando caos en transiciones cosmológico-eróticas, como el episodio de Dafne luego de que Apolo venciera a Pitón<sup>42</sup> o el de Calisto cuando Júpiter inspeccionaba el mundo tras la conflagración de Faetón, sea por reminiscencias lingüísticas, como el uso cosmogónico de *caligo* en el episodio de Ío, que remite a *caligine caeca* (1.70) en la cosmogonía y a 1.265 (*picea tectus caligine*) en el episodio del Diluvio.<sup>43</sup>

Las observaciones de Tarrant y Wheeler son en buena medida aplicables a gran parte de la obra. Sin embargo, en las apoteosis finales y particularmente en la del poeta, que es la última, el motivo de la metamorfosis asume, como hemos visto más arriba, las características de la primera metamorfosis, la que implica la creación del mundo y del hombre, es decir la llegada al cosmos. Es importante que además el punto culminante no sea un concepto político, como creían Buchheit y Ludwig, sino más bien el propio poeta, cuya apoteosis supera las de César y Augusto (*super alta ... / astra ferar, met.* 15.875–876). El final de las *Metamorfosis*, así, aun cuando acaso gran parte de la obra —y la contracara de ese final, el episodio de Faetón— esté emparentada con el caos, como han observado

40 Asimismo, el tema está muy bien estudiado, en relación con la *Eneida*, en Andrae (2003).

41 *The Gods Made Flesh. Metamorphoses and the Pursuit of Paganism*. New Haven, 1986: pp. 29, 31 (citado en Wheeler, 2000: p. 47).

42 Véase también Holzberg (2002: p. 123, p. 126).

43 Wheeler 2000, 65, también compara, en cuanto a vocabulario y estructuras, la acción de Juno en el episodio de Ío (*nebulasque recedere iussit*, 1.609) con la acción del demiurgo en la cosmogonía (*illic et nebulas, illic consistere nubes / iussit*, 1.54–55) y la de Neptuno de hacer retroceder las aguas en el episodio del Diluvio (*iubet fluctusque et flumina signo / iam reuocare dato*, 1.334–335).

Tarrant y Wheeler, el final, según puede verse, está emparentado con el cosmos. El episodio de Faetón, la antiapoteosis caótica, así, realiza el carácter de cosmos de las apoteosis, particularmente de las del final de la obra.<sup>44</sup>

Sin embargo, el episodio de Faetón tiene un importante eco en la obra. Como recuerda Degl'Innocenti Pierini (2012: p. 95), hay una semejanza entre la representación de Faetón y la de Ícaro en el libro 8.<sup>45</sup> El relato comienza cuando Dédalo, arquitecto del laberinto de Creta, quiere salir de él y anuncia: '*terras licet*' inquit '*et undas / obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac!*, met. 8.185-186 («'aunque obstruya las tierras y las aguas', dijo, 'sin embargo el cielo sin duda está abierto. Iré por allí!')). Tras instrucciones similares a las del Sol a Faetón consistentes en seguir el camino del centro, el vuelo comienza, pero las plumas unidas con cera de Ícaro se derriten cuando el niño abandona la vía media, lo que se aprecia en un *cum inversum: cum puer audaci coepit gaudere uolatu / deseruitque duces caelique cupidine tractus / altius egit iter*, met. 8.223-225. («cuando el niño empezó a alegrarse con su audaz vuelo y abandonó al guía y, arrastrado por el deseo del cielo, llevó demasiado arriba su camino»). En la poesía del exilio (*trist.* 1.1.79-80, 87-90; *trist.* 3.4.21-26, 28-29), Ícaro y Faetón, a quienes Ovidio también les prestó atención en *ars.* 2.21.98, están presentados como contraejemplos de la *mediocritas* y del *modus* que siempre debería observarse y, se sugiere, el poeta debió observar (Degl'Innocenti Pierini 2012: pp. 96-97). La vinculación de esos personajes, en la poesía del exilio, con el destino del poeta enfatiza aún más la importancia de los personajes míticos y su relación con él en las *Metamorfosis*. En esta obra, Ícaro refuerza, precisamente en la mitad (libro 8), lo que se representó más completamente en el comienzo a través de Faetón (libros 1 y 2) y se logrará con las apoteosis (pero llegará a su clímax con el final en el libro 15). No obstante, desde el punto de vista de la comparación entre las *Metamorfosis* y *Tristia*, se podría concluir que el poeta de las *Metamorfosis* quiere lograr superar (*super alta ... / astra*, 15.875-876) lo que el poeta de *Tristia* ve como *hybris*: las trayectorias celestiales de Faetón e Ícaro. Ovidio se ve a sí mismo como el poeta de Horacio en *carm.* 2.20.9-16, que se eleva *Daedalo notior Icaro*, 13 («más conocido que Ícaro, hijo de Dédalo»), no como el de *carm.* 4.2.1-4, que no cree posible emular a Píndaro y ve en esto un esfuerzo imposible destinado al fracaso: a dar, como Ícaro en su caída, su nombre al mar (*vid.* Degl'Innocenti Pierini 2012: pp. 91-92). A diferencia de Horacio, que del libro 2 al 4 tomó otra posición poética, el Ovidio de las *Metamorfosis* mantiene la imagen astral del *carm.* 2.20.2 (*per liquidum aethera*) para mostrar no sólo su elevación sobre los personajes que

44 A partir de la repetición del sintagma *fert animus* (met. 1.1) en met. 1.775, Kyriakidis (2018: pp. 125-126) opone a Faetón y al poeta precisamente a propósito del motivo del caos y del cosmos: «Indeed, any reader may detect in the Ovidian opus a conscious act on the part of the poet to create the character of Phaethon as a 'potential' poetic foil. Besides, both the poet and his character have as a goal the quest of *novitas*, and they both share the desire for a cosmic journey; it is the poet himself who strongly wishes his name to travel *super alta ... / astra* (met. 15.875-876). Ovid, however, begins his *Metamorphoses* with chaos and proceeds to a state of order in the world, while his character, Phaethon, begins from total order and ends up with the chaos of destruction, which is exactly what Ovid would obviously like to avoid for his work. Ironically this was the warning Tellus gave to Zeus at the end of the episode: *in Chaos antiquum confundimur* (We are thrown back to the ancient chaos, met. 2.299).» Las negritas son del autor.

45 *uid.* asimismo Bach (2020: pp. 210-211).

han recibido la apoteosis (César y Augusto), sino para poner de relieve estructuralmente la elevación a través de la no-elevación. Por ese motivo, no es extraño que esa no-elevación inicial esté reforzada por una intermedia. El tránsito del caos de Faetón al cosmos de las apoteosis finales tiene en su centro un microcaos: la caída de Ícaro.

Una última observación acerca del sentido de este tránsito. Si bien se ha estudiado la relación entre los primeros y los últimos libros, la idea de que la obra no tiene una conclusión única sino que se van cerrando en los dos últimos libros una serie de motivos que impiden una conclusión unívoca (Wheeler 2000: p. 110) en cierto modo restaría importancia semántica a la fuerza de este final. Sin embargo, debemos conceder que la apoteosis del poeta, aunque cifrada en la futura recitación humana, continúa el lenguaje de las apoteosis y aun implica, como hemos visto, una mayor elevación que las anteriores. Que éste, y no otro, sea el final, entonces, no sería de menor importancia.<sup>46</sup>

## Bibliografía

- Ahl, F. (1985). *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Anderson, W. S. (1996). *Ovid's Metamorphoses, Books 1–5*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Andrae, J. (2003). *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Austin, R. G. (1971). *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*. Oxford: Clarendon Press.
- Bach, S. (2020). *Espace et structure dans les Métamorphoses d'Ovide* (Scripta antiqua, 130). Bordeaux: Ausonius.
- Barchiesi, A. (Ed.). (2005). *Ovidio: Metamorfosi* (Vol. 1: Libri I–II; L. Koch, Trans.). Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Barchiesi, A. (2009). Phaethon and the Monsters. In P. Hardie (Ed.), *Paradox and the Marvelous in Augustan Literature and Culture* (pp. 163–188). Oxford: Oxford University Press.
- Bass, R. C. (1977). Some Aspects of the Structure of the Phaeton Episode in Ovid's *Metamorphoses*. *Classical Quarterly*, 27, 402–408.
- Bömer, F. (1969). *P. Ovidius Naso, Metamorphosen: Kommentar von Franz Bömer* (Buch I–III). Heidelberg: Winter.
- Boyd, B. W. (2012). On Starting an Epic (Journey): Telemachus, Phaethon, and the Beginning of Ovid's *Metamorphoses*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 69, 101–118.
- Brown, R. (1987). The Palace of the Sun in Ovid's *Metamorphoses*. In M. Whitby, P. Hardie, & Ma. Whitby (Eds.), *Homo viator: Classical Essays for J. Bramble* (pp. 211–220). Bristol: Bolchazy – Carducci Publishers.

46 Versiones preliminares de este trabajo han sido presentadas en dos ocasiones: como conferencia en la UNNE, en forma virtual, el 18 de noviembre de 2021, y como ponencia, en las Jornadas Internas del Centro de Estudios Latinos, UNLP, el 5 de diciembre de 2022. Quisiéramos agradecer a María Emilia Cairo y a nuestra becaria, Chiara Grimozzi, quienes leyeron críticamente el manuscrito de este trabajo. Asimismo, quisiéramos agradecer a los evaluadores anónimos, gracias a cuyas rigurosas observaciones y sugerencias el trabajo ha mejorado considerablemente.

- Buchheit, V. (1966). Mythos und Geschichte in Ovids *Metamorphosen* I. *Hermes*, 94, 80–108.
- Cartoux, A. (2018). Phoébus et Phaéthon dans les *Métamorphoses*: la mythologie ovidienne comme miroir du Prince inversé. *Interférences*, 11, 1–20. <https://doi.org/10.4000/interferences.6395>
- Casali, S. (2020). Recensione di P. Martínez Astorino, *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio. Diseño estructural, mitologización y 'lectura' en la representación de apoteosis y sus contextos* (Bahia Blanca 2017). *Athenaeum: studi di letteratura e storia dell'antichità*, 108, 645–649.
- Casanova-Robin, H., & Sauron, G. (Dir.). (2019). *Ovide, le transitoire et l'éphémère. Une exception à l'âge augustéen?* Paris: Sorbonne Université Presses.
- Ciappi, M. (2000). La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti. L'importanza della tradizione tragica. *Athenaeum: studi di letteratura e storia dell'antichità*, 88, 117–168.
- Coleman, R. (1971). Structure and Intention in the *Metamorphoses*. *Classical Journal* 46, 461–477.
- Conde, J. L. (2014). Breve historia romana del alma: sobre «anima» y «animus» entre el siglo II a.C. y el II d.C. In M. T. Callejas Berdonés, P. Cañizares Ferriz, M. D. Castro Jiménez, M. F. d. Barrio Vega, A. Espigares Pinilla, & M. J. Muñoz Jiménez (Eds.), «*Manipulus studiorum*» en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy (pp. 233–239). Madrid: Escolar y Mayo.
- Croisille, J. M. (1985). Remarques sur l'épisode troyen dans les *Métamorphoses* d'Ovide (*Met.* XII–XIII 1–622). In J.-M. Frécaut, & D. Porte (Eds.), *Journées ovidiennes de Parménie, Actes du colloque sur Ovide (Latomus, 189)* (pp. 57–81). Bruxelles.
- Davis, N. G. G. (1980). The Problem of Closure in a *Carmen Perpetuum*: Aspects of Thematic Recapitulation in Ovid *Met.* 15. *Grazer Beiträge: Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft*, 9, 123–132.
- De Vivo, A. (2009). Il volo di Fetonte da Ovidio a Seneca. *Giornale italiano di filologia*, 61, 123–137.
- Deg'Innocenti Pierini, R. (2012). Nei cieli di Icaro e Fetonte, tra antico e moderno (Ovidio, Seneca, Dante, poeti del '500, D'Annunzio). In S. Audano, & G. Cipriani (Eds.), *Aspetti della Fortuna dell'antico nella Cultura europea. Atti dell'Ottava Giornata di Studi* (pp. 103–127). Foggia: Edizioni Il Castello.
- Díez Rebozo, S. (2014). *Edición crítica y comentario textual del libro XI de las Metamorfosis de Ovidio* [Tesis doctoral]. Huelva.
- Dobhofer, E. (1973). Ovid ein 'Urvater der Résistance'? Beobachtungen zur Phaethonerzählung in den *Metamorphosen*, 1,747–2,400. In W. Danhofer (Ed.), *400 Jahre Akademisches Gymnasium Graz. Festschrift* (pp. 143–154). Graz: Verlag des Akademisches Gymnasium in Graz.
- Feldherr, A. (2016). Nothing like the Sun: Repetition and Representation in Ovid's Phaethon Narrative. In L. Fulkerson, & T. Stover (Eds.), *Repeat Performances: Ovidian Repetition and the Metamorphoses* (pp. 26–46). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Fucecchi, M. (2002–2003). La protesta e la rabbia del Sole: un'ipotesi su Ovidio lettore di Omero nella scena finale dell'episodio di Fetonte (*Met.* 2.381–400), con un'appendice su Lucano, *Iliacón fr.* 7 Mor. (= C.). *Sileno: rivista di studi classici e cristiani*, 28/29, 3–27.
- Gadamer, H-G. (1998). La verdad en las ciencias del espíritu. In H-G. Gadamer, *Verdad y método* (Vol. 2; pp. 43–49). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H-G. (1999). La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico. In H-G. Gadamer. *Verdad y método*. (Vol. 1, pp. 331–377). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Galasso, L. (2000). *Ovidio, Opere II: Le metamorfosi*. Torino: Einaudi.
- Gale, M. (2009). *Lucretius, De rerum natura V* (Aris & Phillips Classical Texts). Oxford: Aris & Phillips.

- Galinsky, K. (1975). *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Oxford –Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Habinek, T. (2002). Ovid and Empire. In P. Hardie (Ed.), *The Cambridge Companion to Ovid* (pp. 46–61). Cambridge: University Press.
- Hannay, M. (2016). *Magnanimus Phaethon: The Sublime in Ovid's Metamorphoses* [Research Master Thesis]. Leiden.
- Haupt, M., & Ehwald, R. (1915). *Die Metamorphosen von P. Ovidius Naso* (Buch I–VII; 9. Aufl.). Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Holzberg, N. (1998). *Ter Quinque Volumina as Carmen Perpetuum: The Division into Books in Ovid's Metamorphoses. Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 40, 77–98.
- Holzberg, N. (2002). *Ovid: The Poet and His Work* (G. M. Goshgarian, Trans.). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Knox, P. E. (1988). Phaethon in Ovid and Nonnus. *Classical Quarterly*, 38, 536–551.
- Kyriakidis, S. (2018). *Deflexus solito cursu: Phaethon between Ovid and Manilius. Myrtia: revista de filología clásica*, 33, 109–153.
- La Penna, A. (2001). Tra Fetonte e Icaro: ardimento o amore della scienza?. *Maia: rivista di letteratura classica*, 53, 535–563.
- Lennon, J. (2011). *Carnal, Bloody and Unnatural Acts: Religious Pollution in Ancient Rome* [Tesis doctoral]. University of Nottingham.
- Loos, J. X. (2008). How Ovid Remythologizes Greek Astronomy in *Metamorphoses* 1.747–2.400. *Mnemosyne: bibliotheca classica Batava*, 61, 257–289.
- Ludwig, W. (1965). *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*. Berlin: De Gruyter.
- Martínez Astorino, P. (2017). *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio: diseño estructural, mitologización y 'lectura' en la representación de apoteosis y sus contextos*. Bahía Blanca: Edius.
- Martínez Astorino, P. (2021). Un díptico ovidiano: Numa, Augusto y el poeta en los *Fastos* a la luz de las *Metamorfosis*. *Acta Universitatis Carolinae. Graecolatina Pragensia*, 4, 11–28.
- Martínez Astorino, P. (2024). Naturaleza del hombre creado. De Ovidio a Cicerón y al *Génesis* como complementos necesarios. In L. Galán, & P. Martínez Astorino (Comp.), *Concepción de la naturaleza en la literatura latina* (pp. 195–214). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. FaHCE.
- Otis, B. (1970). *Ovid as an Epic Poet* (2<sup>nd</sup> ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pouille, B. (2002). Phaéton et la légitimité d'Auguste. In M. Fartzoff, É. Smadja, & É. Geny (Eds.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique* (pp. 125–134). Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité.
- Ronconi, A. (1961). *Cicerone, Somnium Scipionis: introduzione e commento*. Firenze: F. Le Monnier.
- Rosati, G. (2001). Mito e potere nell'epica di Ovidio. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 46, 39–61.
- Rudhardt, J. (1997). Le mythe de Phaéthon. *Kernos: revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, 10, 83–95.
- Schiesaro, A. (2014). *Materiam superabat opus: Lucretius Metamorphosed. The Journal of Roman studies*, 104, 73–104.
- Schmitzer, U. (1990). *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*. Stuttgart: De Gruyter.

- Segal, C. (1985). Ovid: Metamorphosis, Hero, Poet. *Helios: a journal devoted to critical and methodological studies of classical culture, literature and society*, 12, 49–63.
- Seng, H. (2007). Ovids Phaethon-Tragödie (met. 1,747–2,400). In M. Janka, U. Schmitzer, & H. Seng (Eds.), *Ovid: Werk, Kultur, Wirkung* (Ergebnisse einer Tagung zum Thema Ovid und die Augusteische Kultur am 15. und 16. Juli 2005 an der Universität Konstanz; pp. 163–182). Konstanz: Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Skutsch, O. (1985). *The Annals of Ennius*. Oxford: Clarendon Press.
- Tarrant, R. J. (2002). Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence. *Arethusa*, 35, 349–360.
- Tarrant, R. J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- Tissol, G. (2002). The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses* 11–15. In B. W. Boyd (Ed.), *Brill's Companion to Ovid* (pp. 305–335). Leiden – Boston – Köln: Brill.
- Videau, A. (2010). *La poétique d'Ovide, de l'élegie à l'épopée des Métamorphoses*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Wackernagel, J. (1957). *Vorlesungen über Syntax. II*. Basel: Birkhäuser.
- Wheeler, S. (1995). *Imago mundi: Another View of the Creation in Ovid's Metamorphoses*. *American Journal of Philology*, 116, 95–121.
- Wheeler, S. (2000). *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*. Tübingen: Narr.
- Wickkiser, L. B. (1999). Famous last Words: Putting Ovid's Sphragis Back into the *Metamorphoses*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 42, 113–142.
- Wise, V. M. (1977). Flight Myths in Ovid's *Metamorphoses*: An Interpretation of Phaethon and Daedalus. *Ramus: critical studies in Greek and Roman literature*, 6, 44–59.
- Zumwalt, N. (1977). *Fama subversa: Theme and Structure in Ovid's Metamorphoses* 12. *California Studies in Classical Antiquity*, 10, 209–222.
- 

**Pablo Martínez Astorino, Ph.D.** / pmastorino@gmail.com

Centro de Estudios Latinos  
CONICET / Universidad Nacional de La Plata  
Calle 51 e/ 124 y 125, Buenos Aires, Argentina



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.