



N° 51 · 2024 · ISSNé 1853–6379
 DOI 10.14409/argos.2024.51.e0067
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

Las *sphragídes* en *Metamorfosis* 15 y en *Amores* 1.15: el anuncio de la inmortalidad y la vida eterna

IVÁN MANUEL GIORGIEFF

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)
 Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
 ivan.gorgieff1005@gmail.com

.....
 Recibido: 10/07/2023
 Aceptado: 04/10/2023

El presente trabajo se propone analizar el motivo de la inmortalidad del poeta en las *sphragídes* de *Metamorfosis* 15 (Ov. *Met.* 15. 861-879) y de *Amores* 1.15 (Ov. *Am.* 1.15. 1-42) y el modo en que Ovidio se sirve de su producción literaria para insertarse conscientemente en el canon grecolatino. El complejo entramado de las obras y la mención a autores que ya han sido canonizados, así como los correlatos con otras fuentes, le sirven para anunciar su inmortalidad gracias a la escritura, que será plasmada en su apoteosis metafórica mediante la lectura por parte del *populus*.

sphragís / *Metamorfosis* / *Amores* / inmortalidad / canon

...

**THE SPHRAGÍDES IN METAMORPHOSIS 15 AND AMORES 1.15:
 THE ANNOUNCEMENT OF IMMORTALITY AND ETERNAL LIFE**

The present work intends to analyze the reason for the immortality of the poet in the *sphragídes* of *Metamorphosis* 15 (Ov. *Met.* 15. 861-879) and *Amores* 1.15 (Ov. *Am.* 1.15. 1-42) and the way in which Ovid uses his literary production to consciously insert himself into the Greco-Latin canon. The complex framework of the works and the mention of authors who have already been canonized, as well as the correlates with other sources, serve to announce his immortality thanks to writing, which will be embodied in its metaphorical apotheosis through reading by the *populus*.

sphragís / *Metamorphosis* / *Amores* / immortality / canon



La *sphragís* como sello autoral en la tradición grecolatina: entre el texto y el paratexto

El término *sphragís* fue acuñado por primera vez por el griego Teognis de Mégara, quien introdujo esta definición en el problemático corpus de *Elegías* (compuesto de 1389 versos, cuya autoría se debate en algunos casos)¹ que actualmente poseemos:

Κύρνε, σοφιζομένωι μὲν ἔμοι σφρηγίς ἐπικείσθω
 τοῖσδ' ἔπεσιν, λήσει δ' οὐποτε κλεπτόμενα,
 οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοῦσθλοῦ παρεόντος·
 ᾧδε δὲ πᾶς τις ἐρεῖ· 'Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
 τοῦ Μεγαρέως· πάντας δὲ κατ' ἀνθρώπους ὀνομαστός·'
 ἀστοῖσιν δ' οὐπω πᾶσιν ἀδεῖν δύναμαι·
 οὐδὲν θαυμαστόν, Πολυπαῖδη· οὐδὲ γὰρ ὁ Ζεὺς
 οὐθ' ὕων πάντεσσ' ἀνδάνει οὐτ' ἀνέχων (Thgn. *El.* 1. 19-26)²

Cirno, déjame que selle con mi estilo estas palabras,
 nadie podrá robarlas sin ser visto,
 abaratando algo bueno por algo mucho peor.
 Y cada quien dirá: “Este poema es el de Teognis de Mégara,
 muy famoso entre todos los humanos”
 ¡Bah!, no estoy de moda aún ni en los pueblos,
 lo cual no es de sorprenderse, Polipaides, pues ni Zeus
 place a todos, si se llueve o no³.

La *sphragís* puede ser entendida como un sello textual en el cual se inscribe la identidad del autor y, por ende, la fidelidad y autenticidad de la obra que estaba a punto de ser leída o que ya había sido finalizada. Irene Peirano arguye al respecto que “the modern usage of the term to denote closural passages in which authors identify themselves is inspired by its first occurrence in a fragment of Theognis (19-23) in which the poet asks for a seal (*sphragís*) to be placed on his lines that will prevent his poetry for being stolen”⁴, aquello que hoy catalogaríamos como “plagio”. En sus versos, Teognis no hizo más que darle una definición a un tipo de firma que ya había sido evidenciada en la *Teogonía* de Hesíodo: αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλήν ἐδίδαξαν ἀοιδήν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὕπο ζαθέοιο (Hes. *Th.* 1. 22-23)⁵.

Tanto en los fragmentos de Teognis como en los de Hesíodo podemos encontrar la mención explícita al *nomen* de cada autor, aunque esto no resulta condición excluyente para delimitar una *sphragís*, pues hay autores que, a la hora de enarbolar su propia identificación, no lo hacen de forma directa, sino a través de datos lo suficientemente reconocibles como para atribuírselos a una determinada figura autoral, e.g. el lugar de procedencia, obras anteriores, epítetos, hazañas políticas, acontecimientos significativos y de público conocimiento, etc.

Asimismo, no se puede pasar por alto el debate en torno a la naturaleza física y textual de las *sphragides*, es decir, si deben ser consideradas como parte central del texto – definido por Maite Alvarado como “una superficie escrita en la que, a simple vista, se distinguen zonas o bloques diferenciados”⁶ – o si, por el contrario, deben pensarse como elementos periféricos al mismo, o sea, como un paratexto. En su definición, Gerard Genette incluye elementos verbales, materiales y factuales tales como “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos [...] notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias”⁷. Si bien la enumeración de Genette está realizada en función del formato del libro moderno y en torno al enorme mecanismo publicitario y editorial de nuestros días, de acuerdo con la naturaleza verbal y la disposición gráfica de las *sphragides*, estas podrían ser catalogadas como un “paratexto de autor”, el cual consiste en “un dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo”⁸. Alvarado reconoce la dificultad que supone delimitar el texto del paratexto en casos tan problemáticos como este: la respuesta a esta incógnita se condensa, probablemente, en los criterios adoptados por las editoriales, pues a su cargo se encuentra el “separar” gráficamente la *sphragis* del cuerpo del texto “principal” – catalogándola como “epílogo” – o el incluirla sin distinción aparente en un *continuum* textual.

En el corpus de la literatura latina clásica podemos rastrear la presencia de las *sphragides* en obras pertenecientes a los distintos géneros – *genus grave*, *genus medium*, *genus tenue*⁹ –. Entre los casos más paradigmáticos, podemos mencionar el de *Geórgicas* 4 (Verg. *G.* 4. 559-566), en cuya *sphragis* Virgilio no solo hace un *racconto* por sus producciones anteriores (las *Églogas*) a partir de la mención de elementos propios de la literatura pastoril (*super arborum cultu pecorumque canebam / et super arboribus*), sino que también introduce su *nomen* (*Vergilium*) y el *cognomen* de Augusto (*magnus Caesar*), aunque la referencia a la situación político-social de la época y la figuración del *princeps* como divinidad, no eclipsan en lo absoluto la alusión a la primera persona (*me*) ni el espacio para la autorrepresentación – referencias al sitio de residencia, a la musa inspiradora (*Parthenope*) y a su itinerario poético –¹⁰.

*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.
Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti
Carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (Verg. *G.* 4. 559-566)¹¹

Cantaba estas cosas sobre el cultivo de los ganados, de los campos y sobre los árboles, mientras el gran César lanza rayos a lo más hondo del Éufrates y,

victorioso en la guerra, dicta sus leyes a los pueblos sometidos y sigue la vía hacia el Olimpo.

En aquel tiempo la dulce Parténope me criaba a mí, Virgilio, que me entregaba a los afectos de un humilde ocio; yo que audaz por la juventud compuse los cantos de pastores y te celebré bajo la sombra de una amplia haya ¡Oh Títiro!¹²

Cabe destacar, también, la emblemática Oda 3.30 del venusino, Horacio, quien en la última composición de las *Odas* no solo anuncia su inmortalidad y eterna supervivencia a través de la poesía (*monumentum aere perennius*) sino que se caracteriza a sí mismo como el primero en traer el canto eolio a los ritmos itálicos (*Dicar [...] ex humili potens princeps Aeolium carmen ad italos deduxisse modos*¹³), identificación autoral propia de las *sphragídes*. Además, el anuncio de la inmortalidad encuentra un amplio correlato en Ovidio, el autor que nos compete y cuyas dos obras *Amores* y *Metamorfosis* serán el objeto de análisis del presente trabajo. El sulmonés decide introducir en el final del primer libro de *Amores* (Ov. *Am* 1. 15. 1-42) – el cual puede ser considerado como su primera obra literaria e iniciadora de la cronología amorosa – y en el último libro de *Metamorfosis* (Ov. *Met*. 15. 861-879) – obra épica¹⁴ compuesta poco antes de su exilio a Tomis – la *sphragís* correspondiente a cada producción.

Se parte de la premisa de que las correspondencias sintácticas, léxicas, temáticas, estilísticas y los modos de enunciación de ambas *sphragídes*, le sirven a Ovidio a la hora de insertarse en el canon grecolatino como sujeto destacado, a la vez que garantizan su inmortalidad y eterna supervivencia a través de sus producciones literarias. Se contemplará en el análisis la construcción de la subjetividad del yo poeta y el debate en torno a la apoteosis del mismo; además de presentar – a modo de disparadores temáticos – las posibles lecturas augusteas y antiaugusteas que suscitan las mismas *sphragídes*.

La construcción retórica en torno al verbo *vivam*. El anuncio de la vida eterna y la *enumeratio* como recurso poético

Tal como se ha anticipado, lo central en ambas *sphragídes* es el anuncio de la inmortalidad del poeta, quien lo logrará, principalmente, a través de sus obras y de su escritura. En *Amores* 1.15 y en *Metamorfosis* 15 podemos encontrar dos repeticiones verbales que resultan clave a la hora de establecer una comparación entre las obras: los verbos *vivam* (Ov. *Met*. 15. 878 y Ov. *Am*. 1. 15. 42) y *legar* (Ov. *Met*. 15. 877 y Ov. *Am*. 1.15. 38).

En ambos casos, Ovidio decide introducir el verbo *vivam* en el último verso de cada composición, probablemente para que sus últimas palabras – la figuración de la vida eterna y la exaltación del poeta – se mantengan resonando en la mente de los lectores.

*Ergo etiam, cum me supremus adederit ignis,
vivam, parsque mei multa superstes erit* (Ov. Am. 1. 15. 41-42)¹⁵

Aun cuando el supremo fuego me haya devorado, viviré, y la mayor parte de mí será testigo.

[...] *perque omnia saecula fama
(si quid habent veri vatum presagia) vivam* (Ov. Met. 15. 878-879)¹⁶

y a causa de mi fama, por todos los siglos (si algo de verdad tienen los presagios de los vates), viviré.

Tanto en *Metamorfosis* como en *Amores*, el verbo *vivam* está conjugado en primera persona del singular (yo poético) del tiempo futuro imperfecto del modo indicativo, lo que permite catalogar a las respectivas proposiciones como enunciativas reales de futuro. Estas demuestran la certeza que tiene el poeta con respecto a su inmortalidad, pues *cum supremus adederit ignis* (Ov. Am. 1. 15. 41)¹⁷ o cuando *illa dies, quae nil nisi corporis huius ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi* (Ov. Met. 15. 873-874)¹⁸ – es decir, aunque el cuerpo mortal ya no exista y la muerte se ciña sobre la carne del poeta – la vida continúa (en términos de Schmidt, una *Überwindung des Todes und Unsterblichkeit*)¹⁹. Al respecto, Torres Murciano propone que:

En las *Metamorfosis*, Ovidio pronostica la división de su propio yo entre una parte mortal *-corpus* (573)- y una parte inmortal *-pars melius* (575)- que no consiste ya en un elemento espiritual llamado a reencarnarse en otro cuerpo o a elevarse de la naturaleza humana a la divina tras la muerte de este, sino en la poesía de Ovidio en general [...] Podríamos, pues, pensar que la metempsicosis y/o apoteosis funcionan en estos últimos versos como metáforas de la perdurabilidad literaria²⁰

Tal como Ovidio había anunciado en el comienzo de *Metamorfosis* – *in nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora* (Ov. Met. 1. 1-2)²¹ –, esta parece presentarse como la última de las transformaciones del poeta, aunque esta vez no se trataría de una metamorfosis literal – como las que rastreamos a lo largo de toda la obra, e.g. Aracné en araña, Júpiter en cisne o lo en vaca – o de apoteosis – un caso muy particular de metempsicosis²² –, sino de una transformación metafórica que se hace factible en sus *perpetua carmina*. Esta perennidad de la obra poética puede rastrearse en fragmentos como:

*lamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas* (Ov. Met. 15. 871-872)

Ya he fundado una obra, a la cual ni la ira de Júpiter, ni el fuego, ni el hierro, ni la vetusta edad podría destruir.

La afirmación de Ovidio es, cuanto menos, problemática, pues algunos críticos²³ han interpretado que la mención al fuego (*ignis*) y a la ira de Júpiter (*louis ira*) era una forma de referirse a Augusto, el responsable de la *relegatio* del sulmonés. Si bien en *Tristia* y en *Epistulae ex ponto* Ovidio menciona, entre las posibles causas del *scelum*, que los motivos de su exilio fueron un *carmen* y un *error*²⁴, también parece admitir la existencia de un verdadero crimen (*alterum factum*) que no puede ser mencionado, aunque se supone que está directamente relacionado con una ofensa al *princeps* y/o a algún integrante de su familia.²⁵ Independientemente del verdadero motivo, la asociación entre Júpiter iracundo y Augusto censor no resulta, cuanto menos, descabellada. Tampoco se trata de un correlato aislado, pues también encontramos este tipo de manifestaciones en obras ya mencionadas, como *Geórgicas* – *fulminat Euphraten bello victorque volentis / per populos dat iura viamque adfectat Olympo* (Verg. *G.* 4. 561-562) –.

A pesar de que en la *sphragis* de *Amores* I.15 no encontremos una mención explícita a Augusto, sí podemos leer una exacerbada (y no pudorosa) crítica a la política senatorial, al aprendizaje de las leyes sin aplicación práctica (*verbosas leges*), a las actividades desempeñadas en el foro (*ingrato vocem prostituisse foro*) y a los premios inservibles (*puluerulenta praemia*) de la milicia. Se trata, en este caso, de un conjunto de elementos caducos y terrenales, destinados a su pronta desaparición – *Mortale est, quod quaeris, opus; mihi fama perennis/ quaeritur, in toto semper ut orbe canar* (Ov. *Am.* 1. 15. 7-8)²⁶–, tal como anuncia y prefigura en los siguientes versos de *Amores*:

*cedant carminibus reges regumque triumphi
cedat et auriferi ripa benigna Tagi* (Ov. *Am.* 1.15. 33-34).

¡Que cedan los reyes y los triunfos de los reyes a los poemas, que ceda también la benigna ribera del aurífero Tajo!²⁷

Su mención – que también es propia del género elegíaco, i.e. el desprecio a los bienes terrenales en función de exaltar a la amada – , al igual que la ineficiencia de la fuerza destructora de la divinidad (léase Júpiter, Augusto o ambos), ensalza y potencia la fuerza retórica del *vivam*²⁸, dando la impresión de que el poeta es infranqueable por los desaires que lo rodean y que su obra es lo único entre todo lo demás que pervivirá *per saecula saeculorum* en el tiempo (*perennis*) y en el espacio (*toto orbe*)²⁹.

Sin embargo, así como Ovidio ha postulado en *Amores* 1.15 una serie de contraejemplos a la *aeternitas* de su poesía, también se visualiza el afán de Ovidio de insertarse en el canon grecolatino y ocupar un lugar junto a los autores más importantes de su época, algo que ya había anticipado en los primeros versos de *Metamorfosis*³⁰:

*di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
aspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen* (Ov. *Met.* 1. 1-4)

Dioses, inspirad los comienzos míos (puesto que vosotros también los transformasteis) y conducid este poema perpetuo desde el primer origen del mundo hasta mis tiempos.

Ya en el siglo I d.C, Quintiliano (35-96) había explícitamente establecido en su obra *De institutione oratoriae* un canon grecolatino en función de sus actividades pedagógicas, en el cual incluye la lectura de “Homero, Aristófanes, Esquilo, Sófocles y Eurípides, Menandro [y] entre los autores latinos canonizados menciona a Virgilio, a Lucrecio, a Lucano y al emperador Domiciano, a Tibulo, Propercio, Ovidio [...] a Lucilio, Catulo y Horacio [...] con insistencia a Cicerón y a Séneca”³¹, entre otros. De hecho, Quintiliano hace especial insistencia en que las lecturas de sus *discipuli* deben comenzar con Homero y con Virgilio, los máximos exponentes de la épica griega y romana respectivamente:

Idem nobis per romanos quoque auctores ordo ducendus est. Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dedit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus (Quint. *Inst.* 10. 85)³²

También el mismo orden, a través de autores romanos, ha de ser llevado a cabo por nosotros. Y de esta manera, como Homero en las obras de ellos, así en las nuestras Virgilio daría comienzo bajo los más favorables augurios, sin dudas el próximo de entre todos los poetas griegos y los nuestros de ese género.

Con un fin similar al que años más tarde postulará Quintiliano, Ovidio ha delineado su propio canon en la *sphragis* de *Amores* 1.15. Se trata de un catálogo con nula secuencia cronológica que va desde el verso 9 hasta el 30 (ocupando así la mayor parte del libro) en el que se anuncia la “previa inmortalidad de otros poetas”³³ efectuada a través de sus obras. La inclusión de estos se entiende fácilmente como una prefiguración del éxito (no efímero, sino eterno) de la obra de Ovidio, quien encuentra la identificación y la materialización de su deseo en esta larga enumeración de seis autores griegos y siete autores romanos. En palabras de Ellen Oliensis “it is a parade of eminent literary ancestors, a timeless and placeless authorial ‘family’ that our poet hopes one day to join”³⁴.

El catálogo comienza con Homero³⁵, el fundador de la épica (*genus grave*), a quien Ovidio se refiere como el “Meónida” (a causa su progenitor, Meón) y cuya inmortalidad está simbolizada por el Tenedos y el Ida, dos paisajes geográficos característicos de *Ilíada* que representan la guerra de Troya.

*vivet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,
dum rapidas Simois in mare uoluet aquas* (Ov. Am. 1. 15. 9-10).

Vivirá el Meónida mientras el Ténédos y el Ida continúen en pie, mientras el Simois revuelva las rápidas aguas hacia el mar.

De forma inmediatamente posterior menciona a Hesíodo (*genus medium*) y a Calímaco, el poeta neotérico (*genus tenue*), refiriéndose al primero como “Ascreo” – pues parece que nació en un pueblo llamado Ascra, Beocia, al sur de la Grecia Continental – y al segundo como “Batíada” – descendiente de Bato, miembro de la dinastía Batíada –.

*vivet et Ascraeus, dum mustis uua tumebit,
dum cadet incurua falce resecta Ceres;
Battiades semper toto cantabitur orbe:
quamuis ingenio non valet, arte valet* (Ov. Am. 1. 15. 9-14)

Vivirá el ascreo, mientras la vid se hinche con el mosto,
mientras Ceres caiga cortada por la curva hoz;
El batíada será cantado por siempre en todo el orbe:
aunque no vale por su ingenio, sino por su arte.

Cabe destacar la operación retórica ovidiana de utilizar el verbo *vivo* no solo para referirse a Homero, sino también a Hesíodo, cuya inmortalidad es simbolizada por la uva y por Ceres (diosa romana de la agricultura), representantes metonímicos de *Los trabajos y los días* (Ἔργα καὶ Ἡμέραι). Si bien para aludir a Calímaco aplica el verbo *cano*, el verbo *vivo* también es empleado a la hora de referirse a Menandro, el comediógrafo griego. En este caso, el verbo conjugado en tercera persona del plural (*vivent*) corresponde a los personajes estereotípicos de la comedia de Menandro. Aquí, la posibilidad de inmortalidad que suscita la escritura es aún más clara, pues la pervivencia de las figuras como el siervo falaz (*fallax seruus*) o la delicada prostituta (*meretrix blanda*) asegura la propia perpetuidad:

*Dum fallax seruus, durus pater, improba lena
uiuient et meretrix blanda, Menandros erit* (Ov. Am. 1. 15. 17-18)

Mientras vivan el siervo falaz, el duro padre, la seductora alcahueta y la delicada prostituta, Menandro existirá.

Completan el catálogo de poetas griegos Sófocles (*cothurno Sophocleo*) y Arato. Luego de Menandro, la enumeración pasa a estar signada por los poetas romanos, entre quienes se encuentran Ennio (fundador de la épica latina), Accio (escritor de tragedias), Varrón, los ritmos de Tibulo, la poesía amatoria de Galo y las obras de Virgilio.

Aunque Ovidio no utiliza el término *vivo* para referirse a todos los poetas del catálogo, se vale de verbos con claras correspondencias semánticas a este como *sum* – en su forma *erit* para Galo y Arato – y de verbos como *cano* – en su forma *cantabitur* para Calímaco – o *disco* – conjugado como *discuntur* para referirse a los *numeri Tibulli* –, incluso perífrasis verbales como *sunt peritura* para Lucrecio o sintagmas como *habent casurum nomen* para aludir a Accio y a Ennio. El caso de Virgilio se analizará con más detalle en el siguiente apartado.

En *Metamorfosis* 15 (Ov. *Met.* 15. 861-870), Ovidio también realiza una *enumeratio*, pero no de poetas griegos y latinos, sino de deidades romanas sobre las que ya había escrito a lo largo de toda la obra. El sulmonés parece tener conciencia de su rol como productor literario y considera a esta *sphragís* como un espacio de reflexión metatextual³⁶: la mención a los *di indigetes* (los “compañeros de Eneas”) constituye un claro ejemplo de esto, pues en el libro 13 (Ov. *Met.* 13. 581-608) Ovidio ya ha narrado la apoteosis del héroe latino y su integración en el conjunto de las divinidades propiamente romanas; similar a lo que sucede con la divinización de Rómulo y la consiguiente adopción del *nomen* Quirino.

*Di, precor, Aeneae comites, quibus ensis et ignis
cesserunt, dique Indigetes genitorque Quirini,
urbis et inuicti genitor Gradiue Quirini
Vestaque Caesareos inter sacrata Penates
Et cum Caesarea tu, Phoebae domestice, Vesta,
quique tenes altus Tarpeias Iuppiter arces,
quosque alios vati fas appellare piumpque est* (Ov. *Met.* 15. 861-867)

Ruego, oh dioses, ante quienes cedieron la espada y el fuego, oh dioses Indigetes, compañeros de Eneas. Oh Quirino, padre de la ciudad, Oh Gradivo, padre del invicto Quirino. Oh sagrada Vesta que te encuentras entre los penates cesáreos y tú, Febo doméstico, junto a la sagrada Vesta; y tú, supremo Júpiter, que posees las murallas Tarpeyas. Es justo y virtuoso para el poeta apelar a cada uno de los otros dioses.

Si bien no se trata de un catálogo de autores como en *Amores*, esta enumeración le permite a Ovidio identificarse a sí mismo como poeta (*vates*) y asumir que su trabajo literario es de tal magnitud (*fas piumpque*) que, así como en el comienzo del libro I ha invocado a Cupido y a las musas – *cingere litorea flauentia tempora myrto/ Musa per undenos emodulanda pedes* (Ov. *Am.* 1. 1. 29-15)³⁷ –, ya hacia al final de la obra decide invocar a los dioses al modo épico para que validen sus palabras, i.e. tener el sustento divino a la hora de insertarse en el canon grecolatino, asegurando la impenetrabilidad e incorruptibilidad de la obra³⁸.

El *vulgus* como garante de la inmortalidad y perduración literaria: progresión genérica, eternidad romana y consagración del autor

Tal como se había anticipado, el segundo de los núcleos a analizar es la utilización del verbo *legar* tanto en *Metamorfosis* (Ov. *Met.* 15. 877) como en *Amores* (Ov. *Am.* 1. 15. 38), conjugado en primera persona del singular del futuro imperfecto, en voz pasiva. Al igual que sucede con el *vivam*, la modalidad enunciativa de la proposición manifiesta la certeza y la seguridad del poeta con respecto a su posterior lectura.

*uilia miretur uulgus; mihi flauus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua,
sustineamque coma metuentem frigora myrtum
atque a sollicito multus amante legar* (Ov. *Am.* 1. 15. 35-38)

Que el vulgo se admire de las cosas ordinarias, a mí que el rubio Apolo me sirva copas llenas de agua castalia, y que sostenga el mirto temeroso de los fríos. Que yo sea leído, en enorme medida, por el agitado amante.

*quaque patet domitis Romana potentia Terris
ore legar populi [...]* (Ov. *Met.* 15. 877-878)

Seré leído por la boca del pueblo, por donde se extiende la potencia romana en las tierras dominadas.

Si bien Ovidio emplea el verbo *lego* para referirse a sí mismo, en la *sphragís* de *Amores* también lo utiliza para exponer la perdurabilidad de otro autor, Virgilio: las implicancias que conlleva la inclusión de Virgilio en el catálogo de poetas griegos y romanos las hemos relegado a este apartado con el fin de establecer correlatos y comparaciones entre los sintagmas verbales.

El único poeta a quien le reserva el verbo *lego* – además de a sí mismo – es a Virgilio. Al igual que lo que sucede con Menandro, se refiere a él a partir de sus obras y de las figuras o elementos característicos de ellas.

*Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur,
Roma triumphati dum caput orbis erit* (Ov. *Am.* 1. 15. 25-26)

Serán leídos Títilo y los campos y las armas de Eneas,
Mientras Roma sea la cabeza del orbe triunfado.

No es casual que solo a Virgilio le esté reservado el verbo *lego*, pues se trata de un autor de suma importancia para la literatura latina. Si bien Ovidio nació en el 43 a.C., momento en el que “nacía también el momento de mayor esplendor de la cultura y la civilización romana, la época de Augusto”³⁹, fue un contemporáneo a Virgilio, quien luego de *Eneida* fue canonizado rápidamente. Ovidio parece sentir

una especial identificación con Virgilio, pues este, al igual que el sulmonés⁴⁰, ha realizado una progresión genérica en sus obras. Dicha progresión ha sido resumida por Ovidio – de forma magistral – en el verso 25 de *Amores*. Allí menciona primero, a partir del pastor Títero, a las *Églogas* (*genus breve*), cuyo primer verso es *Tityre, tu patulae recubans subtegmine fagi/ siluestrem tenui Musam meditaris avena* (Verg. *Ecl.* 1. 1-2)⁴¹. Luego hace alusión a las *Geórgicas* (*genus medium*), de claro afán didáctico en cuanto a los trabajos y tareas de los campos (*segetes*); para finalizar con *Eneida* (*genus grave*), la obra épica por excelencia. Para referirse a esta, Ovidio recupera el término *arma* (de claras implicancias épicas) que Virgilio introduce en el primer verso de su composición: *arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris* (Verg. *A.* 1. 1). Además, a la hora de aludir a la inmortalidad de la poética virgiliana, Ovidio introduce un elemento vital para la figuración de la *aeternitas*, la propia Roma, pues afirma que las obras de Virgilio serán leídas mientras Roma sea la cabeza del orbe triunfado (*caput orbis triumphati*).

Al igual que para referirse a la perennidad virgiliana, Ovidio también alude a Roma como prefiguración de su propia eternidad poética: afirma que será leído en las tierras sometidas y dominadas por la *potentia romana*: “The expression of worldwide immortality in terms of the permanence of Rome and its empire became a commonplace in Augustan poetry, and is particularly appropriate in an encomium of Vergil’s patriotic works”⁴². La imagen de la Roma ovidiana en *Amores* es la de un imperio cuyas fronteras exteriores no tienen límites aparentes: la conquista de las tierras, el sometimiento de los pueblos *-parcere subiectis et debellare superbos* (Verg. *A.* 6. 853)- y la anexión al propio territorio romano, conforman la imagen de una Roma eterna y en constante expansión, destinada a perdurar por el resto de los tiempos⁴³. Es así como la *aeternitas romana* y la *aeternitas poetica* se retroalimentan y funcionan como garantía y anuncio la una de la otra⁴⁴.

A la hora de emprender un análisis que contemple el anuncio de la inmortalidad y la inserción en el canon grecolatino a partir del verbo *legar*, no podemos pasar por alto quién(es) se erige(n) como responsable(s) de esa acción. Dejando de lado la pregunta de quiénes eran los verdaderos lectores de Ovidio – y cómo fue, efectivamente, la recepción de sus obras, más aún si tenemos en cuenta la *relegatio* a Tomis; objeto que será debate de otro trabajo –, queda más que claro que en las *sphragídes* Ovidio moldea el estereotipo de lector que será garante de su inmortalidad. El verso 39 de *Amores* I.15 identifica a un agitado amante (*sollicito amante*) como receptor esperable y previsto de su obra, sin dudas equiparable al agitado y revoltoso Ovidio que se regocija, se lamenta y se encapricha a causa de la amada Corina⁴⁵. En *Metamorfosis*, Ovidio se vale de la frase *ore legar populi* – demostrando así que ya no solo los revoltosos amantes leerán su obra, sino el pueblo entero –, con la cual retoma al fundador de la épica latina, Ennio⁴⁶ – insertado no por casualidad en la *enumeratio* de *Amores* –, quien “según una tradición que nos transmite Cicerón [...] escribió el siguiente epigrama como texto de su propio epitafio”⁴⁷.

Nemo me lacrimis ...

Cur? Volito vivos per ora virum (Cic. *Tusc.* 1. 34. 117)⁴⁸

Que nadie me honre con lágrimas... ¿Por qué? Revoloteo, vivo, entre las bocas de los varones.

La concepción calimaquea del *vulgus* presente en *Amores* I.15 (*Ov. Am.* 1. 15. 35) alude a una parte del vulgo (“la foule, le vulgaire, le commun du peuple”)⁴⁹ que se deleita con las cosas ordinarias (*vilia miretur*) y caducas – similar a la valoración del *malignum vulgus* que realiza Horacio en la Oda 2.16⁵⁰– que se contrapone fuertemente a la concepción no calimaquea del mismo (una parte del *vulgus* “instruida” y “crítica” en materia literaria, el *sollicito amante*, estimado por Ovidio⁵¹), la cual lleva aparejada consigo una visión eminentemente positiva, pues se trata del vulgo que garantiza su perennidad. No se puede pasar por alto el hecho de que en *Metamorfosis* Ovidio ha destinado al pueblo entero (encarnado por el sintagma *ore populi*) como receptor, intérprete y transmisor – términos indisolublemente emparentados – de su propia obra. La inclusión del órgano bucal (os) refleja la predominancia de un tipo de lectura, la lectura en voz alta, encaminada a la transmisión oral, al asentamiento en la memoria de los oyentes y a la pervivencia colectiva⁵². El papel otorgado al *populus* es, entonces, central, pues se erige como el encargado de asegurar la inmortalidad y la *sempiternam vitam* de los poetas. Esta última afirmación – eje transversal del análisis – permite problematizar la supuesta apoteosis “literal” del poeta y el anuncio de su conversión en divinidad. Si bien no es el propósito del presente trabajo profundizar en la posible apoteosis del poeta, sí nos parece interesante presentar el debate que propone Torres-Murciano, quien resalta el hecho de que la inmortalidad (y posible divinización) de Ovidio no es favorecida por ningún dios o divinidad, como sí sucede en el resto de relatos apoteósicos anteriores.⁵³ De haber apoteosis en *Metamorfosis*, esta no es impulsada ni llevada a cabo por ningún dios, sino que el agente es el mismo pueblo. Sin embargo, la inclusión de sintagmas como *parte meliore mei* o *maior pars mei* podría sugerir la efectiva divinización del poeta, pues términos similares ya habían sido empleados en alusión a otras metamorfosis apoteósicas, como la de Eneas:

corniger exsequitur Veneris mandata suisque

quidquid in Aeneae fuerat mortale, repurgat

et respersit aquis; pars optima restitit illi (*Ov. Met.* 13. 602-604)

El que tiene cuernos ejecuta las órdenes de Venus y purga cualquier cosa que quede de mortal en Eneas y las dispersa en sus aguas; resiste la mejor parte en él.

A nuestro parecer, la inclusión de sintagmas de esta índole responde a un afán metafórico – ya que no se trataría de una apoteosis literal, sino figurada – y a un afán intertextual, pues Ovidio no sólo dialoga con su propia obra, sino con

producciones ajenas a su autoría: la *sphragís* de la Oda 3.30 de Horacio (ya aludida en la introducción) posee construcciones léxico-sintácticas muy similares a las empleadas por Ovidio. Al respecto, Carmen Hoces Sánchez propone que no es “extraña la presencia de los últimos versos, que refieren lo mismo que Horacio *aliter*, que adaptan un motivo encontrado en un poeta precedente, que suponen un diálogo entre Ovidio y Horacio y que transgreden los límites épicos del poema con la inclusión de un motivo lírico”⁵⁴. La más clara de las correspondencias, sin dudas, la encontramos en el sintagma *non omnis moriar multaue pars mei / vitabit Libitinam* (Hor. *Carm.* 3. 30. 6-7)⁵⁵, en el cual Horacio hace uso de un verbo en voz pasiva (*moriar*) e introduce el sintagma *multa pars mei*. Para ciertos críticos, la presencia del *dicar* (Hor. *Carm.* 3. 30. 10) y la construcción *non omnis moriar* no poseen la fuerza retórica de la que sí constan el *vivam* y el *legar* en relación al sujeto poético⁵⁶, empleados por Ovidio. De hecho,

comparado con la Oda 3, 30 de Horacio, que es un paralelo casi obligado, el pasaje dedicado a la perduración de la poesía de Ovidio se muestra bastante diferente. En la oda de Horacio abundan las referencias religiosas, geográficas e histórico-míticas a Roma (*Capitolium*, v. 8; *tacita virgine*, v. 9; *pontifex*, v. 9; *Aufidus*, v. 10; *Daunus*, v. 11) y la mención de Melpómene es ambivalente, ya que a la vez que implica la coronación del poeta pone el acento en la inspiración (*sume*, v. 14), con lo que atenúa la singularidad de este último. Sintéticamente, en Horacio Roma y la Musa son medulares como marco de la exaltación del poeta. En contraposición, Ovidio insiste en la figura del poeta en los últimos dos versos (*legar, fama, praesagia vatum, vivam*). Los sitios por donde se extiende la *potentia Romana* (877) no están especificados en Ovidio: se emplea el adverbio *qua* en una proposición subordinada que, a diferencia del poema de Horacio, es sumaria.⁵⁷

De todas maneras, la inclusión del elemento inmortal del poeta, de la “mejor parte de sí” que sobrevive a la muerte (*Libitinam*) y la presencia de Roma – en especial sus ritos, cargos político-públicos emblemáticos y paisajes característicos⁵⁸ – como garantes de la perennidad poética, transmiten un sentido de inmortalidad muy similar – y, naturalmente, debatible – al que transmiten las *sphragídes* de *Metamorfosis* 15 y de *Amores* 1.15⁵⁹.

Conclusión

A lo largo del trabajo se han analizado las correlaciones léxicas, sintácticas, temáticas, enunciativas, retóricas y estilísticas entre las *sphragídes* de *Metamorfosis* 15 y de *Amores* 1.15. Se ha destacado que el empleo de verbos como *vivam* o *legar* y su disposición gráfica y textual (ambos en los versos que dan cierre a la obra y al libro respectivamente) le sirven al poeta para anunciar su inmortalidad y eterna supervivencia a través de sus obras y producciones literarias. La caracterización que hace de estas como *indissolubilia opera* permite

problematizar una hipotética visión antipolítica y antiaugustea, ya que se haría referencia al *princeps* a partir de la mención a la ineficiente ira de Júpiter (*Iovis ira*), incapaz de acabar con la literatura ovidiana. Notorio es el afán de Ovidio por insertarse en el canon grecolatino, el cual él mismo ha delineado en *Amores* a partir de la mención de seis autores griegos y siete autores romanos – de las más diversas épocas y temporalidades – que también han conseguido la perennidad a partir de su obra poética. Especial atención requiere el caso de Virgilio, su contemporáneo, quien – al igual que Ovidio – ha hecho una progresión genérica de sus obras. No casualmente a este le está reservado el verbo *lego*, pues no solo se trata de una figura con claras similitudes a Ovidio, sino que ha alcanzado la consagración (y la *aeternitas*) a partir de *Eneida*, obra magna y cúspide de la literatura latina clásica.

Especialmente destacable es la operación ovidiana de atribuirle al *populus* la única posibilidad de garantizar su inmortalidad, pues el vulgo (entendido desde una perspectiva no calimaquea ni peyorativa, sino eminentemente positiva) es aquel que leerá y cantará los poemas del *vatis per toto orbe*, mientras Roma continúe extendiendo su *potentia* por los territorios, dominándolos. La particularidad de la immortalización en y a través de la colectividad nos permite reflexionar acerca de la supuesta apoteosis del poeta. La utilización de sintagmas como *parte meliore mei* – que ya habían sido atribuidos por Ovidio a la apoteosis de otros personajes como Eneas o Hércules – podría hacernos pensar en la efectiva divinización del poeta. Sin embargo, la nula presencia del dios que favorezca tal proceso y la ya mencionada alusión al *vulgus* sugieren que, en realidad, no se trata de una apoteosis literal, sino metafórica, ya que la pervivencia del sujeto autoral se produce por medio de las obras y de la lectura de las mismas. Además, se ha hecho mención al fuerte afán intertextual de Ovidio, quien no solo es consciente de su propio rol como productor literario, sino que en ambas *sphragídes* establece notorios correlatos con otras fuentes, como pueden ser el epitafio de Enio – *volito vivos por ora virum* – o la Oda 3.30 de Horacio – *multa pars mei vitabit Libitinam* –, los cuales transmiten el sentimiento de inmortalidad y visibilizan el proceso de adscripción al canon literario de forma muy similar a lo que logra consignar el sulmonés en las *sphragídes* analizadas.

Bibliografía

Ediciones y comentarios

BUTLER, H. E. (1922) *The Institutio Oratoria of Quintilian*, London.

EDMONDS, J.M. (1931) *Elegy and Iambus, Volume I*, London.

HARDIE, P. (2015) *Ovidio. Metamorfosi, Volume VI (libri XIII-XV)*, Milán (traducción de Gioachino Chiarini).

- MCKEOWN, J. C. (1987) *Ovid: Amores. Text, prolegomena and commentary in four volumes*, Great Britain.
- MYNORS, R. A. B. (1969) *Vergili Maronis opera*, Oxford.
- NISBET, R. G. M. Y HUBBARD, M. (1978) *A Commentary on Horace: Odes. Book 2*, Oxford.
- POHLENZ- M. (1918) *Tusculanae Disputationes. M. Tullius Cicero*, Leipzig.
- R. SOLMSEN; M.L. MERKELBACH (1970) *Hesiodi theogonia, opera et dies, scutum, fragmenta*, West Oxford.
- TARRANT, R. J. (2004) *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.
- WICKHAM, E. C.; GARROD, H. W. (1912) *Q. Horati Flacci opera*, Bristol

Diccionarios

- ERNOUIT, A.; MEILLET, A. (1985) *Dictionnaire étymologique de la langue latine (retirage de la 4e édition)*, Abbeville.

Traducciones

- PALAU, E. (2008) *Los trabajos y los días*, La Plata.
- PÉREZ DÍAZ, C (2021) “Miel que me das: ‘El sello – Teognis’” en *Claridad*, Puerto Rico.

Bibliografía crítica y teórica

- ADRASTOS, F.R. (1956) “Introducción a Teognis”, *SEEC*, 17, pp. 261-286.
- ALVARADO, M. (1997) *Paratexto*, Buenos Aires.
- ARCAZ POZO, J.L. (2000) *Arte de amar Remedios de Amor seguido de Cosméticos para el rostro femenino*, Madrid.
- GALINSKY, G.K. (1975) *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, California.
- GENETTE, G. (1989) *Palimpsestos*, España (traducción de Celia Fernández Prieto).
- HOCES SÁNCHEZ, C. (2010) “Los últimos versos de las Metamorfosis de Ovidio: una sphragis con ecos horacianos”, en Luque, J., Dolores Rincón, M.A., Velázquez, I. (eds.) *Dulces Camenae*, Jaén-Granada.
- MARTÍNEZ ASTORINO, P. (2015) *Las apoteosis en la Metamorfosis de Ovidio*, Bahía Blanca.
- MARTÍNEZ ASTORINO, P. (2021) “sphragis, autoexaltación, política y genera en Virgilio, Horacio y Ovidio”, *AC*, 90, pp. 123-140.
- MOULTON, C. (1973) “Ovid as Anti-Augustan. ‘Met’. 15.843-79”, *The Classical World*, 67, pp. 4-7.
- OLIENSIS, E. (2004) “The Paratext of *Amores* I: Gaming the System”, Cambridge University Press.
- PEIRANO, I. (2013) ““Sealing” the Book: The *Sphragis* as Paratext”, Cambridge University Press.

- SCHMIDT, E.A. (1991) *Ovids poetische Menschenwelt*, Heidelberg.
- SYME, R. (1978) *History in Ovid*, Oxford University Press.
- TORRES MURCIANO, A.R. (2016) “La *sphragis* de las *Metamorfosis* de Ovidio (XV 871-879). Metempsychosis, apoteosis y perdurabilidad literaria”, *Emerita*, LXXXIV, 2, pp. 269-289.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, C. (2006) “Canon y poder. Finalidades del canon literario de Quintiliano a Harold Bloom”, *Orbis Tertius*, 11 (12), pp. 8-32.
- WICKKISER, B.L. (1999) “Famous Last Words: Putting Ovid's *sphragis* Back into the *Metamorphoses*”, *MD*, 42, pp. 113-142.

Notas

- ¹ En una aproximación crítica al corpus de Teognis, Adrastros afirma que "poco a poco se va dando el nombre de Teognis a poemas ajenos a él, que pasan así a las colecciones teognídeas de la época ática [...] y luego a las gnomologías helenísticas. En un momento dado, un compilador une a las antologías teognídeas que tenía a mano elegías teognídeas o pseudoteognídeas de los florilegios" ADRASTOS (1956: 278).
- ² El texto está tomado de EDMONDS (1931).
- ³ Traducción de Cristina Pérez Díaz en *Claridad* (2021).
- ⁴ PEIRANO (2013: 225)
- ⁵ “Son ellas las que enseñaron un día a Hesíodo un hermoso canto, mientras apacentaba sus corderos al pie del divino Helicón”. La traducción corresponde a Enrique Palau en *Los trabajos y los días* (2008). El texto griego está tomado de SOLMSEN; MERKELBACH (1970).
- ⁶ ALVARADO (1997: 17).
- ⁷ GENETTE (1989: 11).
- ⁸ ALVARADO (1997: 32).
- ⁹ MARTÍNEZ ASTORINO (2021: 123).
- ¹⁰ Martínez Astorino destaca que, si bien en este fragmento “la nota política es destacada e indudable, el poeta deja espacio para recordar su nombre en acusativo, al igual que su modelo genérico Hesíodo, y el sitio de su residencia, Nápoles [...] y termina con el registro de su itinerario poético, como sellando un período de su vida y su obra”. MARTÍNEZ ASTORINO (2021: 126).
- ¹¹ El texto está tomado de la edición de MYNORS (1969).
- ¹² Las traducciones latín-español presentes a lo largo de todo el trabajo son propias.
- ¹³ “Se dirá [...] que yo fui el primero, pudiente desde lo humilde, en haber conducido el canto eolio hacia los ritmos itálicos”. Los fragmentos pertenecientes a la Oda 3.30 presentes en el trabajo están extraídos de WICKHAM.
- ¹⁴ Definir *Metamorfosis* simple y llanamente como obra “épica” es controversial, pues se trata de una obra que no se ajusta en su totalidad a los moldes del *genus grave* por excelencia: la numeración de los libros, el uso de la ironía, la modificación y el juego con los motivos de autores precedentes, o el notorio tono íntimo del poema constituyen los ejemplos principales. Teniendo en cuenta la división tripartita de los géneros postulada, a medida que realizamos una “progresión genérica” en las obras, solemos encontrar una mayor celebración política de un sujeto-político-otro, la cual sería inversamente proporcional a la exaltación del yo y a la expresión de la propia subjetividad. En *Metamorfosis*, esto se problematiza y diversifica. Al respecto, Carmen Hoces Sánchez propone que “no es de extrañar que el mensaje épico fundamental esté

salpicado por la constante intervención del narrador, llamando sobre sí, y dejando ver clara la inspiración elegíaca [...] haciendo gala su autor de esa habilidad para mezclar géneros y formas de expresión". HOCES SÁNCHEZ (2010: 114).

¹⁵ La versión empleada de *Amores* para el presente trabajo corresponde a MCKEOWN (1987).

¹⁶ La versión empleada de *Metamorfosis* para el presente trabajo corresponde a TARRANT (2004).

¹⁷ "Cuando el supremo fuego me haya devorado".

¹⁸ "[O cuando] aquel día, que no tiene nada sino el derecho sobre este cuerpo, ponga fin a la extensión de una edad incierta para mí".

¹⁹ "Zur Ewigkeit Roms haben jedenfalls die *Metamorphosen* beigetragen, ein dichterisches Werk, in das hinein sein sterblicher Dichter, am Gedicht Schluß seine eigene Apotheose vollziehend, sich zu bleibender Gestalt verwandelt und verewigt hat [...] Dieses lateinische Gedicht ist groß und dauerhaft, weil in seiner Vermenschlichung der Welt schönste Menschlichkeit lebt und wirkt". SCHMIDT (1991:138).

²⁰ TORRES MURCIANO (2016: 277).

²¹ "El espíritu me lleva a cantar los cuerpos mutados en nuevas formas".

²² TORRES MURCIANO (2016: 274).

²³ "Segal has pointed out that Jupiter's anger may well be a substitute for that of Augustus with Ovid; he notes the phrase *Caesaris ira*, for example, at *Tristia* 3.11.72. This equation, I think, is almost certain, in light of the earlier explicit parallel in the *Metamorphoses* between Jupiter and Augustus [...] Ovid prays that Augustus may survive him here on earth; yet five lines later he can declare himself ready to die at any moment, since his poetry will survive him forever. The implication is hard to avoid: the poet may lay claim to a more solidly enduring achievement than the emperor". MOULTON (1973: 6-7).

²⁴ *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error/ alterius facti culpa silenda mihi* (*Ov. Tr.* 2. 217) "Aunque las dos acusaciones que me arruinaron fueron un *carmen* y un *error*, la culpa del otro hecho ha de ser callada por mí."

²⁵ Para la cuestión de la *relegatio* de Ovidio y sus posibles motivos véase SYME (1978).

²⁶ "Mortal es la obra que buscas; la fama perenne es buscada por mí, para ser cantado por siempre en todo el orbe".

²⁷ La modalidad enunciativa de las siguientes proposiciones puede discutirse, ya que el modo subjuntivo aplica tanto para proposiciones volitivas desiderativas como para proposiciones yusivas imperativas. En este caso, la traducción refleja una modalidad desiderativa realizable.

²⁸ "The verb being the more emphatic here because of the strong sense-pause after it [...] Note also the emphatically isolated position of *vivam* at the end of the $\sigma\phi\rho\alpha\gamma\iota\varsigma$ [...] Vessey (1981) 616, n.3 observes that 'Ovid's *vivam* [sc. In this *Amores*-passage is bolder and more confident than its parallel in Horace... *non omnis moriar*". Véase, asimismo, MCKEOWN (1989: 421).

²⁹ OLIENSIS (2004: 211).

³⁰ "To understand differently the nature of the relationship which Ovid proposes, we need to look at the sphragis again in relation to the rest of the poem, particularly to the cosmogony and to Book 15 where Ovid brings *ad mea perpetuum... tempora carmen* (1.4)". WICKKISER (1999: 120).

³¹ WENTZLAFF-EGGEBERT (2006: 13).

³² El texto está tomado de BUTLER (1922).

³³ MARTÍNEZ ASTORINO (2011: 135).

³⁴ OLIENSIS (2004: 212).

³⁵ “The relative dating of Homer and Hesiod was, and remains, controversial. [...] In placing Homer first in the catalogue, however, Ovid is probably not expressing an opinion on the controversy, but rather acknowledging his supremacy as a poet”. Sobre la secuencia cronológica y la inclusión de Homero en el catálogo véase MCKEOWN (1989: 395).

³⁶ “This has been demonstrated by pointing in the *sphragis* to themes and words appearing earlier in the poem, in which each instance of these repetitions informs the other. By reading the *sphragis* as part of the greater poem, Ovid's Statements contained in the *sphragis* gain resonance from earlier themes and represent the culmination of a progression”. WICKKISER (1999: 142).

³⁷ “Corona tus rubias cabelleras con mirto del litoral, musa que ha de ser celebrada por cada once pies”

³⁸ Al respecto, Galinsky propone que “the epilogue is an unequaled expression of confidence in the inherent immortality of creative literature; after Ovid still had asked for the god's guidance for his undertaking in his proem, he now stresses the imperviousness of the completed work”. GALINSKY (1975: 255).

³⁹ ARCAZ POZO (2015: 12).

⁴⁰ Ovidio ha realizado una progresión genérica de sus obras, pasando por *Amores* (primacía del tono elegíaco y presencia de la amada Corina), *Ars amandi* y *Remedia amoris* -de clara intención didáctica, destinada principalmente a los jóvenes- hasta llegar a *Heroidas* – cartas que pertenecen a “una especie de subgénero de la elegía” ARCAZ POZO (2015: 21) – y a *Metamorfosis*, su obra magna. Dicha progresión podrá apreciarse, tal como mencionaremos más adelante en el cuerpo del texto, en la elección de los agentes que lleven a cabo la acción del verbo *legar*, en un caso el *sollicito amante* y en el otro la *ore populi*.

⁴¹ “Títilo, tú, tendido bajo la sombra de una amplia haya, ensayas silvestre musa con la tenue flauta”.

⁴² MCKEOWN (1989: 410). El mismo tópico se puede apreciar en la oda 3, 30 ya citada.

⁴³ A pesar de la imagen expansionista de Roma que podemos visualizar en este fragmento, resultado de las decisiones de política imperial; no debemos olvidar la crítica que hace Ovidio hacia el interior del sistema político-público, en la cual incluye las leyes charlatanas y los premios polvorientos de la milicia (*Ov. Am.* 1. 15. 4-6). Este último elemento podría ser el disparador de una visión eminentemente negativa de la política expansionista, dando a entender que lo que se aprecia desde fuera – una Roma poderosa, invencible en la guerra y docta en la práctica de la dominación – no es equiparable a lo que sucede puertas adentro: la gestación de un sistema corrupto y la falsa ilusión de utilidad práctica del sistema político. Siendo así, la expansión de Roma sería beneficiosa en cuanto a la difusión artística y cultural; pero perjudicial en cuanto a los medios empleados para lograr tal fin, los cuales podrían conducir – más pronto que tarde – a la decadencia del sistema político romano.

⁴⁴ Cabe destacar que, si bien se ha postulado la correlación entre eternidad romana y eternidad literaria, Torres Murciano propone que, a diferencia de lo que ocurre con Horacio y con Virgilio, Ovidio no quiere decir que su obra será leída mientras perdure Roma, sino que será leída a lo largo y ancho del imperio. Esta última formulación es acorde a la teoría pitagórica de que todos los pueblos se hallan sometidos a la *translatio imperii*.

⁴⁵ “Ovid's account of the vicissitudes of his love-affair will benefit others who suffer in love [...] *sollicito... amante*: for the lover's anxiety”. MCKEOWN (1989: 419).

⁴⁶ En *Geórgicas* 3, Virgilio también retoma el pasaje de Enio y se vale del mismo como anuncio de su propia inmortalidad: *temptanda via est, qua me quoque possim / tollere humo, victorque virum volitare per ora* (Verg. G. 3. 8-9). La correspondiente traducción es: “[Un nuevo] camino ha de ser examinado, por donde yo pueda levantarme desde la tierra y revolotear, victorioso, por la boca de los varones”. El texto está tomado de la edición de R.A.B MYNORS (1969).

⁴⁷ MARISCAL (1994: 286).

⁴⁸ El texto está tomado de POHLENZ.

⁴⁹ ERNOUT; MEILLET (1985: 767).

⁵⁰ Dentro del tópico del *carpe diem* de la Oda 2. 16 Horacio escribe: [...] *mihi parva rura et / spiritum Graiae tenuem Camenae / Parca non mendax dedit et malignum spernere vulgus* (Hor. Od. 2. 16. 37-40) (“La no mentirosa parca me dio a mí los pequeños campos, el tenue espíritu de la griega Camena y el rechazar al vulgo maligno”). Aquí, el *vulgus* tiene el sentido de una turba que persigue la ambición, alejada del influjo vital de la poesía y de la simplicidad de los *parva rura*. Una concepción similar puede encontrarse, también, en la Oda 3. 1 (*Odi profanum vulgus et arceo*). Al respecto, Nisbet y Hubbard proponen que “there must also be a Callimachean disdain for popular taste and criticism [...] the concluding phrase is couched in the form of a social judgment, but in reality it refers to philosophy and literature”. NISBET; HUBARDD (1978: 271).

⁵¹ “Ovidio avvicina a sé il *populus*, a differenza di Orazio che nella sua lirica inaugurale aveva separato sé stesso dal *populus* [...] su come Ovidio combina in modo paradossale elitismo callimacheo con un’invocazione non-callimachea a un pubblico popolare”. HARDIE, traducción de CHIARINI (2015: 626).

⁵² “Il valore primario di *ore legar populi* è <<sarò letto sulle labbra della gente>>, una forma orale di immoralità in contrasto con le precedenti immagini di iscrizione e scrittura”. HARDIE, traducción de CHIARINI (2015: 626).

⁵³ Podemos presentar, a modo de ejemplo, los casos de Rómulo y Eneas. La divinización de Rómulo en Quirino tiene como mediador a Gradivo (Marte), padre del fundador de Roma, quien acude a Júpiter recordándole la promesa de llevar al cielo a su hijo. En el caso de Eneas, Venus se presenta desconsolada ante el padre de los dioses, apelando a la misericordia de este y a la *pars divina* del troyano con el fin de garantizar su divinización.

⁵⁴ HOCES SÁNCHEZ (2010:114).

⁵⁵ “No moriré del todo, y gran parte de mí evitará a Libitina”.

⁵⁶ Ver nota 25.

⁵⁷ MARTÍNEZ ASTORINO (2015: 348).

⁵⁸ *Dum Capitolium / scandet cum tacita virgine pontifex / Dicar, qua violens obstreperit Aufidus / et qua pauper aquae Daunus agrestium / regnavit populorum* (Hor. Carm. 3. 30. 8-12). Su correspondiente traducción es: “[Evitará a Libitina] mientras el pontífice ascienda al Capitolio con la virgen taciturna. Se dirá, por donde fluye el Aúfido violento y por donde Dauno, pobre de aguas, reinó sobre pueblos agrestes”.

⁵⁹ La correlación entre las *sphragídes* de *Amores* I. 15 y de *Metamorfosis* 15 con la Oda 3.30 de Horacio es tema de un futuro trabajo. Para más información sobre las similitudes y correspondencias entre *Metamorfosis* y la Oda 3.30 de Horacio puede consultarse HOCES SÁNCHEZ “Los últimos versos de las *Metamorfosis* de Ovidio: una *sphragís* con ecos horacianos” en *Dulces Camenae* (2010).