

## **ARTICULOS**

## EL MITO DE ORFEO EN OVIDIO

*Elizabeth Caballero de del Sastre*

Desde la antigüedad clásica el tema de las *καταβάσεις εἰς Ἅιδου* ha sido fuente inagotable de poemas. La leyenda de Orfeo se inscribe dentro de esta temática y su antigüedad seguramente supera el siglo V o IV a.C., época en la que ya se conocían distintas versiones del mito.

Orfeo, cualquiera haya sido su origen e independientemente del movimiento órfico, aparece en la historia de la literatura como un héroe, hijo de dioses, que reúne en su persona excepcionales cualidades: es primero y ante todo el músico, cuyos cantos están dotados de magia, también profeta de un tipo particular de religiónmística, cuyo influjo está siempre del lado de la civilización, la paz y las artes<sup>1</sup>.

El conjunto de atributos que su figura polariza ha llevado a ciertos críticos a considerarlo “un chamán mítico o el prototipo de un chamán del mismo tipo que Zalmoxis”<sup>2</sup>. Si bien el chamanismo es un fenómeno religioso siberiano y asiático-central, está también atestiguado en otros ámbitos y civilizaciones y pudo llegar a Grecia, a partir del

siglo VII a.C., a través de los escitas y tracios.

La patria de Orfeo es Tracia y como ya hemos dicho, él combina la profesión de poeta, mago, maestro religioso y emisor de oráculos. Su música atrae a las bestias y los pájaros y conmueve a toda la naturaleza. Visita los reinos subterráneos para rescatar un alma y fielmente su “yo mágico”<sup>3</sup> sigue viviendo como una cabeza que canta.

La similitud con el fenómeno chamánico es atractiva pero un cuidadoso estudio de las distintas culturas, en las que aparecen estos carismáticos personajes, manifiesta rasgos propios y determinados, según los lugares, que nos alertan acerca de apresuradas semejanzas<sup>4</sup>. No obstante un elemento común puede ser rescatado: el conocimiento de la muerte y el descenso a los infiernos emprendido para salvar un alma<sup>5</sup>.

En un estudio reciente, Charles Segal<sup>6</sup> trata de demostrar que las distintas versiones literarias del mito de Orfeo oscilan entre una poética de la trascendencia que hace valer el poder de la poesía, la canción y la imaginación por encima de las necesidades de la naturaleza, incluyendo la última necesidad, la muerte; y una poética que celebra la completa y vulnerable inmersión de estas realidades en la corriente de la vida. Los elementos fundamentales que están siempre presentes en el mito forman un triángulo cuyos puntos son: muerte, amor y arte.

Orfeo baja al Hades para rescatar a su amada Eurídice y esta leyenda, considerada por algunos sentimental y de gusto romántico, presenta en la tradición literaria una fluctuación caracterizada por el éxito o el fracaso de la mencionada misión.

Los testimonios más antiguos, que aparecen en los escritos órficos o en evidencias arqueológicas, dan cuenta del descenso de Orfeo aunque no mencionan a Eurídice. A partir de Eurípides (*Alc.* 357-62) el poder de Orfeo logra recuperar a su amada y la restituye a la vida y este mismo criterio es seguido por otros autores griegos<sup>7</sup>.

El desenlace trágico aparece en Virgilio (*Geórgicas* IV 453-527) y en Ovidio (*Metamorfosis* X). C. M. Bowra<sup>8</sup> sostiene que este es un segundo momento de la historia y presupone la existencia de un poema helenístico, que ambos poetas usaron como fuente de inspiración.

Dicho poeta helenístico agregó a la historia el tabú de mirar atrás, retomando la vieja idea de que el hombre debe desviar los ojos cuando las divinidades subterráneas son invocadas. Conviene señalar que este tabú, asociado a un viaje, es un motivo popular que se encuentra también en el Antiguo Testamento (la mujer de Lot) y en versiones literarias de diferentes culturas<sup>9</sup>. Si bien el origen de la leyenda es primitivo, en el período helenístico y greco-romano se da un recrudescimiento de la superstición y este episodio es muy apto para ser explotado por el espíritu patético que los alejandrinos pusieron de moda<sup>10</sup>.

El canto IV de las *Geórgicas* es el '*locus classicus*' para el mito de Orfeo y Euridice. En él Virgilio elabora artísticamente el episodio de Aristeo (vv. 281-566) mediante una estructura intrincadamente concéntrica, que sigue la técnica alejandrina del '*epyllion*'. Dentro de la historia de Aristeo, está incluido el relato de las desventuras de Orfeo y Euridice (vv. 457-527). Pero ambos mitos se contraponen significativamente y el contraste más notable se establece entre el éxito de Aristeo que logra salvar sus abejas y el fracaso de Orfeo que pierde a Euridice *cum subita incautum dementia cepit amantem, /ignoscendam quidem, scirent si ignoscere Manes* (vv. 488-89). Aunque Aristeo es el causante de la muerte de Euridice, la expiación de este hecho punible no es gravosa para el pastor. En cambio el poeta Orfeo, que puede conmover con el poder de su canto a las criaturas infernales, sucumbe ante la fuerza de lo irracional e inexplicable. Su cabeza llevada por la corriente, despojo del desmembramiento, aún alienta para llamar a su amada:

... *Eurydicen uox ipsa et frigida lingua*  
*ah! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat;*  
*Eurydicen toto referebant flumine ripae* (vv. 525-27).

No nos podemos detener en el análisis del texto virgiliano<sup>11</sup>, pero su mención es inevitable como antecedente inmediato de Ovidio. En los versos proemiales del libro I de las *Metamorfosis*,

Ovidio formula el intento de narrar mediante un '*carmen perpetuum*' la evolución de una realidad cambiante a partir de un caos originario. La obra aparece así presidida por una unidad de inspiración pero, en su realización, el conjunto ofrece una apariencia anárquica<sup>12</sup> e inasible por momentos, compuesta por partes que cobran una existencia particular cuya fuerza rebasa el conjunto<sup>13</sup>. La narración principal es interrumpida por relatos secundarios que se desarrollan como un todo autónomo y atrapan aún al lector más alerta. No obstante un análisis metódico de las secuencias, entrelazadas con una maestría tal que recuerdan al aventajado alumno de las clases de retórica<sup>14</sup>, nos enfrenta a asociaciones por similitud o contigüidad próximas o distantes, en las que un mito extensamente tratado o apenas aludido se refiere a otro y asemejándose u oponiéndose en una urdimbre de infinita variedad<sup>15</sup>.

La unión de historias mediante la asociación no es una novedad. En esto los poetas alejandrinos aguzaron su ingenio. El ordenamiento cronológico ya había sido utilizado por los poetas del ciclo épico y la genealogía es la base de la *Teogonía* de Hesíodo. A lo largo de las *Metamorfosis* se reiteran los '*loci communes*' helenísticos y los recursos del '*ornatus*', tanto en las figuras de palabras como de pensamiento, están a disposición del poeta para el cual la retórica clásica, instalada en el foro o la asamblea, o la cortesana, refugiada en la '*elocutio*' a partir del alejandrino, es un libro abierto al que su natural '*ingenium*' largamente ejercitado, recurre para deleitar, conmover y enseñar.

El episodio de Orfeo, objeto de nuestro estudio, se extiende a lo largo del libro X de las *Metamorfosis* y continúa en los primeros 66 versos del libro XI. En total 805 hexámetros que consideramos una totalidad narrativa, dentro de la cual, en el plano de la composición, se puede destacar una serie de secuencias imbricadas por continuidad y enclave<sup>16</sup>.

El primer segmento de esta narración continua está constituido por los versos 1-85 del libro X. Los acontecimientos son presentados mediante un procedimiento anafórico, que a través de Himeneo, nos remite al libro IX, que finaliza con las felices nupcias de Ifis y Yante.

El *inde* inicial marca la concatenación anafórica y el cambio espacial. La acción se traslada al país de los cicones y un ambiente de fatalidad, que se opone al narrado anteriormente, se cieme y acecha en los funestos presagios.

*Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba  
nec laetos uultus nec felix attulit omen* (vv. 4-5).

Al asociar la muerte de Euridice<sup>17</sup> con la celebración del matrimonio, Ovidio sigue el gusto alejandrino que da una marcada preferencia al '*pathos*' que crea la muerte de los recién casados. La impotencia de la voz de Orfeo (... *Orphea nequiquam uoce uocatur* v. 3) ensombrece el pasaje.

La muerte de Euridice (*occidit in talum serpentis dente recepto* v. 10) desencadena el viaje hacia el reino de las sombras y abre el primer '*carmen*' de Orfeo que pide por su esposa ante las divinidades infernales. Este *carmen* reviste la forma de una '*obsecratio*', figura de alocución de profunda intensidad (*per ego haec loca plena timoris/per Chaos hoc ingens uastique silentia regni,/Eurydices, oro, properata retexite fata* vv. 29-31) que comienza en el verso 17 y se prolonga hasta el 39. La fuerza motriz de este movimiento es el amor: (*Uicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est:/an sit et hic, dubito; sed et hic tamen auguror esse;/Famaque si ueteris non est mentita rapinae,/uos quoque iunxit Amor...* vv. 26-29). La conducta de Orfeo es dominada por el dios Amor y esta deidad es todopoderosa, a tal punto que incluso ha vencido a los dioses infernales<sup>18</sup>. En suma, el amor es un adversario divino y por esa razón es invencible. Nuevamente nos encontramos con un tópico helenístico<sup>19</sup> que la aguzada sensibilidad de Ovidio resalta.

La voz de Orfeo, impotente al principio, conmueve el Hades<sup>20</sup> y el pedido es concedido (...*nec regia coniunx / sustinet oranti, nec qui regit ima, negare/Eurydicenque uocant...* vv. 46-48). Orfeo recibe a su esposa y a la vez una interdicción: *ne flectat retro sua lumina, donec Auernas/exierit ualles...* (vv. 51-52). La transgresión es inminente y los versos teñidos de oscuro (*arduus, obscurus, caligine*

*densus opaca* v. 54) la preanuncian.

*Hic, ne deficeret 'metuens avidusque' uidendi  
flexit amans oculos et protinus illa relapsa est* (vv. 56-57).

Ovidio recurre a la comparación para mostrar la reacción de Orfeo ante la pérdida de su amada. Dos mitos, que concluyen con la transformación en piedra de sus protagonistas, son apenas tratados: el pastor que presencié la captura de Cerbero por Hércules y el episodio de la *infelix Lethaea* (v. 70) que confiada a su belleza arrastra hacia la perdición a su marido Oleno<sup>21</sup>.

Impedido por Cerbero, Orfeo no puede retornar en busca de su esposa. Aguarda siete días sin alimento y luego asciende hacia el alto Rodope, donde permanece durante tres años huyendo de las mujeres, las que, sin embargo, se sentían poseídas por el deseo de unirse al poeta. Este último dato es un presagio de la suerte que correrá Orfeo, el que por su parte trasgrede las normas de la naturaleza al dirigir su afecto hacia los jóvenes<sup>22</sup>: *ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem/ in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores* (vv. 83-85).

El pasaje que se extiende entre los versos 1-85 del libro X, es el que estrictamente corresponde a la leyenda de Orfeo y Euridice. El destino de Orfeo queda en suspenso y sólo será resuelto en el libro XI. Por tanto la leyenda se configura, dentro de la totalidad del mito órfico, como un movimiento de apertura con una marcada tensión interna, que responde a un esquema tripartito.

- 1 .Presagio -fatalidad - muerte (vv. 1-10).
- 2 .Descenso - interdicción - transgresión (vv. 11-74).
- 3 .Ascenso - presagio - transgresión (vv. 75-85).

El segundo segmento narrativo está constituido por el pasaje incluido entre los versos 86-141. La acción se suspende y este fragmento es ocupado por una 'digressio' de contenido descriptivo que

incluye un relato.

Una atmósfera especial rodea al paisaje sin localización espacial o temporal. El conjunto permanece aislado, como ahogado por una irrealidad, en la que late una realidad superior que se asoma no bien el vate divino pulsa la lira.

*Collis erat collemque super planissima campi  
area, quam uiridem faciebant graminis herbae.  
Umbra loco deerat: qua postquam parte resedit  
dis genitus uates et filia sonantia mouit,  
umbra loco uenit: non Chaonis abfuit arbor* (vv. 86-90).

Orfeo busca el retiro, no ya para el lamento que parte de una voz humana, sino para el canto del vate divino (*dis genitus uates* v.89). Para huir de los estímulos acuciantes del mundo se aísla y busca el contacto con la naturaleza como fuente de inspiración<sup>23</sup>. El mundo vegetal, representado por árboles, se hace presente y proporciona las sombras, que invocadas por el poeta, le ofrecen cobijo. La palabra *umbra* es utilizada 10 veces en el canto X y no es muy frecuente en la totalidad de la obra<sup>24</sup>. En estos versos se reitera en posición inicial (vv. 88 y 90) y encabeza dos estructuras paralelas, la primera de las cuales cumple una función informativa y la segunda supera la información para adentrarse en el campo afectivo. La 'correctio' tiende a resaltar los verbos de sentido opuesto: *deerat-uenit* y el *uenit* es la consecuencia inmediata de *dis genitus uates*, palabras iniciales del verso intercalado entre los dos anteriores. De este modo la palabra *umbra* adquiere un valor metonímico a través de la relación causa-consecuencia.

Estos recursos refuerzan el patetismo del pasaje, que es sacralizado por la presencia de árboles que son habitáculos de divinidades: el árbol caonio o sea la encina, oráculo sagrado de Zeus en Dodona, los álamos, bosque de las Heliades cuya metamorfosis relató Ovidio en el libro II, vv. 340 ss.; el idílico laurel, amado por Apolo (metamorfosis de Dafnis, I 548-552). En los hexámetros que siguen, el polisíndeton establece un ritmo procesional en la concurrencia

de las especies vegetales más variadas. Este ritmo se detiene para tratar extensamente la metamorfosis de Cipariso en ciprés (vv. 106-142). Este niño, amado por Apolo, *imprudens*, mata al bellissimo ciervo, compañero de sus juegos. Las palabras de Apolo cierran la narración y también la digresión descriptiva ...*lugebere nobis/lugebisque alios aderisque dolentibus* (vv. 141-142).

Esta acumulación de especies vegetales no parece ser casual sino más bien responder a un designio poético que, a través de los árboles, pretende traducir la idea de una realidad absoluta. El árbol representa al cosmos vivo que se regenera incesantemente. Como vida inagotable equivale a la inmortalidad o vida sin muerte. Crea así un lugar sagrado, un micro-cosmos que repite el paisaje cósmico. Los símbolos vegetales significan la vida en todas sus modalidades, integrada a una naturaleza que se genera y regenera en total armonía<sup>25</sup>.

En este espacio sagrado se instala Orfeo y comienza el discurso directo, su '*carmen*', que se extiende desde el verso 148 hasta el 739. Los versos 143 al 147 señalan la transición entre la digresión y el canto órfico y además incorporan al conjunto vegetal la presencia de las fieras y las aves.

Un abigarrado conjunto de mitos integra el canto de Orfeo. Siete versos están reservados para invocar a su madre, la musa Caliope y anticipar el tema a tratar (vv. 148-154).

Entre los versos 152 - 153 propone la primera línea temática que será desarrollada entre los hexámetros 155 - 219:

*nunc opus est leuiore lyra puerosque canamus  
dilectos superis.....* (vv. 152-153).

Júpiter también cae bajo la férula del amor y *Ganymedis amore arsit* (v. 155). Apolo, padre de Orfeo, también ama a Jacinto, y gozaba *immemor* (v. 171) sin cuidar sus tareas, hasta que empujado por el deseo de exhibir su arte hiere a Jacinto causando su muerte: ... *exhibuit iunctam cum uiribus artem/protinus imprudens actusque cupidine lusus* (vv. 181-182). Hay que subrayar el uso reiterado del

adjetivo *inprudens*, que también es utilizado en el verso 130 para calificar a Cipariso.

Las artes de Apolo, descuidadas en la bonanza, son incapaces de salvar a Jacinto como el canto de Orfeo lo fue para salvar a Euridice. Apolo exclama: *Quae mea culpa tamen? nisi lusisse uocari/culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari* (vv. 200-201). Estos versos nos traen el recuerdo de Euridice, que sin hablar, regresa irremediabilmente a las sombras: *Questa suo quid enim nisi se quereretur amatam?* (v. 61).

Observamos un notable desequilibrio entre la condensada narración del mito de Ganimedes y el extenso fragmento dedicado a la metamorfosis de Jacinto. Tal vez porque ya cantó el poder de Júpiter con *plectro grauiore* (v. 150) y ahora su lira es *leuiore* (v.152). Sin embargo Ovidio, con fina ironía, nos presenta a Júpiter enamorado y con problemas conyugales: *imuitaque Ioui nectar Iunone ministrat* (v. 161)<sup>26</sup>.

La presencia de Venus favorable o nefasta campea en los episodios que cierran el libro X. El *at* del verso 220 marca intensamente la oposición con el fragmento anterior. Pero la transición es externa a la narración y se lleva a cabo en la mente del poeta mediante una comparación no formulada<sup>27</sup>. Así como a Esparta no avergüenza el haber engendrado a Jacinto (*nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon...* v. 217), Amatunta, en cambio, no habría querido engendrar a las Propétidas y Cerastas.

*At si forte roges fecundam Amathunta metallis  
an genuisse uelit Propoetidas, abmuet aequae  
atque illos gemino quondam quibus aspera cornu  
frons erat, unde etiam nomen traxere Cerastae*  
(vv. 220-224).

El mencionado *at* nos introduce también en la segunda línea temática prevista en la invocación: ... *inconcessisque puellas/ignibus attonitas meruisse libidine poenam* (vv. 153-154).

La *libido* será el tema de los mitos que siguen en los cuales el amor se degrada y metonímicamente se torna *ardor, ignis, cupido, furor y scelus*. Esta degradación del amor culminará con la muerte de Orfeo en el libro XI, como si Orfeo, a través de los mitos cada vez más desenfrenados, profetizara su propio fin y convocara una especie de memoria mítica que será confirmada por la realidad.

Las Propétides prostituyen sus cuerpos y son castigadas por Venus: *utque pudor cessit sanguisque induruit oris* (v. 241).

La contemplación de estas rocas, imagen de los vicios de la naturaleza femenina, lleva a Pigmalión al celibato. Pero la fábula de Pigmalión (vv. 243-297) es significativamente opuesta a la anterior leyenda. Pigmalión es artista y su arte unido al amor produce el milagro de volver lo inanimado en animado (*Ars adeo latet arte sua...* (v. 252). Tal perfección hace que el *artifex* se enamore de su obra sin olvidar a Venus, a quien Pigmalión presenta sus ofrendas y dirige sus ruegos en los festivales que, en su honor, se celebran en Chipre. El milagro se consuma y Pigmalión estupefacto contempla que su obra se anima:

*Dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur*

.....  
*corpus erat; saliunt temptatae pollice uenae*  
(vv. 287-288).

Notemos el contraste que marca Ovidio entre la sangre de las Propétides, que se endurece y el proceso inverso de las venas y del marfil que se hinchan.

Los distintos matices que Ovidio otorga a este pasaje, en el que todos los detalles están cuidados y ordenados hacia una exaltación de la sensibilidad, lo colocan, como dice Hermann Frankel<sup>28</sup>, entre los fragmentos más logrados de la poesía amorosa. A la vez, como señala Charles Segal, al incluir la historia de Pigmalión en el texto de Orfeo, Ovidio refleja en ambos el poder y las limitaciones del arte<sup>29</sup>.

Si esta leyenda se contrapone a la de las Propétides, estableciendo un ritmo que va de lo animado a lo inanimado y

viceversa, más aún funciona como elemento de concatenación por filiación hereditaria con las fábulas de Mirra y de Adonis. De la unión de Pigmalión y su amada nace Pafos, madre del desdichado Ciniras, padre de Mirra y protagonista inocente del infame incesto en el que es engendrado Adonis.

La historia de Mirra (vv. 298 - 502) se abre con un proemio en el que el *apóstrofe* se combina con la *'admonitio'*, que pone de manifiesto la potencia devastadora del amor:

*Hic amor est odio maius scelus* (v. 315).

*Elige Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus* (v. 319).

La lucha que se libra en el espíritu de Mirra se manifiesta por un diálogo ficticio, por tanto monológico, incrustado en el discurso, con preguntas y respuestas que se reiteran y animan el hilo del razonamiento. Esta forma en la retórica clásica recibe el nombre de *'subiectio'* y alcanza su más alta expresión en los versos 347 y 348:

*Tune eris et matris paelex et adultera patris?*

*Tune soror nati genetrixque uocabere fratris?*

La anáfora inicial es reforzada por el *'homoeoptoton'* final al que se agrega la paronomasia entre *patris* y *fratris* y en el conjunto se percibe la aliteración de los sonidos *i, is, ix*, los que, incluso, riman internamente antes de la cesura pentemímera.

Esta exuberancia es propia de una *'declamatio'* y muestra la fuerza que la retórica tiene en el discurso ovidiano.

La imagen de Mirra presa por el *igni indomito* (v. 370) se opone a la de las *piae matres* (v. 431) que se disponen a celebrar las fiestas de Ceres, causa de que el lecho de Ciniras quede vacío de *legitima coniuge* (v. 437) y se convierta en el *obsceno lecto* del verso 465.

La escena previa al incesto está presidida por el silencio y la obscuridad casi infernal. Los presagios que se repiten tres veces nos

instalan, a través de una figura de retórica numeral, en un discurso del destino de cumplimiento inevitable: *caecum iter explorat* (v. 456).

La ausencia de estrellas es señalada por una metonimia, en la que se incluye un mito opuesto al de Mirra: *Nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus Erigoneque pio sacrata parentis amore* (vv. 450-451). Erigone encarna *el pius amor* hacia su padre, Icaro. Pero el mito es más rico si recordamos que en él se incluye la presencia de Dioniso que engaña a Icaro, el que finalmente es muerto a palos por los campesinos embriagados.

La presencia de la luz es fatal y obra como desencadenante de los acontecimientos: *Cum tandem Cinyras 'avidus cognoscere amantem' /... illato lumine uidit/et scelus et natam...* (vv. 472-474). Hemos subrayado la palabra *avidus* pues sugestivamente es sólo usada dos veces a lo largo de los 805 versos que componen la historia de Orfeo. La primera vez referida a Orfeo, en el verso 56, *avidus uidendi* y la segunda, el adjetivo es aplicado a Ciniras. *Avidus* se deriva del verbo *auéo*, que significa desear con fuerza, casi insaciablemente. Tanto en Orfeo como en Ciniras el deseo se orientahacia el plano intelectual en un intento por aprehender una realidad inexplicable. En ambos el acto de conocer supone la pérdida de un instante de plenitud.

El amor que Venus infundió en Mirra, se vuelve en la leyenda de Adonis, *male conceptus...infans* (v. 503), contra la misma diosa, que cría al hijo de Mirra como propio. Venus recibe la herida del amor en su pecho (otro motivo caro a la poesía helenística) y es cautivada por la belleza del niño ya hombre:

*Iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est;  
Iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes*  
(vv. 523-24).

Plenos de sentido, estos versos están elaborados con recursos similares a los señalados para los versos 347-348.

Venus, seducida por Adonis, vaga por los bosques: *Abstinet*

*caelo; caelo praefertur Adonis* (v. 532). La anadiplosis quiástica, en el límite de la cesura, produce un esfuerzo expresivo que refleja el error de la diosa.

Adonis es presentado como cazador, pero su actividad cinegética se inscribe en el plano de la caza menor<sup>30</sup>. Venus aconseja al joven que se aleje de los leones, jabalies, osos y lobos, especies agresivas, y en el marco de esta amonestación narra el mito de Atalanta e Hipómenes (vv. 560-707).

Como en el relato de Orfeo, la narración de Venus<sup>31</sup> es anticipada en su discurso previsor: *Posset, Adoni, monet: fortisque fugacibus esto/inquit: in audentes non est audacia tuta* (vv. 543-544). En el primer hexámetro se anuncia la carrera veloz de Atalanta, que aconsejada por el oráculo huye de toda relación amorosa; en tanto que el proverbio, incluido en el segundo, se relaciona en sentido inverso con las palabras de Hipómenes: *Audentes deus ipse iuuat* (v.586).

Desdeñada por Atalanta, Venus ayuda a Hipómenes, el que una vez casado con Atalanta omite el agradecimiento a su protectora (...*nec grates immemor egit* v. 682). La diosa le inspira una *intempestiua cupido* (v. 689) y posee sacrilegamente a su amada. El sacrilegio es la imagen de una relación salvaje y por tanto los amantes son convertidos en leones.

Marcel Detienne<sup>32</sup> considera que estos mitos establecen una relación entre la caza y lo erótico. En el relato se produce una confrontación entre Atalanta y Adonis bajo el signo dominante y exclusivo del placer amoroso, hacia el cual Adonis siente una inclinación tan violenta, como violento es el rechazo de Atalanta.

Pero Adonis practica la caza menor y su seducción muestra rasgos femeninos. Cuando muere herido por un jabalí, su metamorfosis se realiza en el plano vegetal pero en un sentido negativo. La anémona es una flor frágil, caduca, sin perfume y en ella convergen todos los valores que niegan la seducción<sup>33</sup>. La transformación de Adonis se opera en el texto en abierta concurrencia con la metamorfosis de Mente, aludida en el lamento de Venus (v. 729).

Los destinos de Adonis y Atalanta parecen unidos por una

condena inapelable que pretende fijar los límites normales de las relaciones entre lo masculino y lo femenino.

Así los versos que cierran el relato de Venus y el 'carmen' de Orfeo, (*Namque male haerentem et nimia leuitate caducum/excutiunt idem, qui praestant nomina uenti* vv. 738-39) nos recuerdan el verso 85 *aetatis breue uer et primos carpere flores*, que se refiere al rechazo de las relaciones amorosas heterosexuales por parte de Orfeo.

El canto de Orfeo presenta una estructura bímembre, que adquiere su fuerza mediante oposiciones y coincidencias que se prestan sentido en-tre sí. Así el amor divino se opone al humano, lo animado a lo inanimado, la *pietas* al *furor*, en tanto que la historia de Orfeo y Pigmalión, y la de Venus y Orfeo muestran un notable paralelismo.

El último segmento narrativo comprende los 66 versos del libro XI y mediante el canto de Orfeo, que es escuchado por las nueras de los ciconios, se conecta con el libro anterior. Orfeo, ya vate de Apolo (v. 8), conduce a las selvas, a los animales y aun a las rocas en un ambiente de paz y armonía. Pero la guerra acecha (*sed enim temeraria crescunt/bella modusque abiit insanaque regnat Erinys* vv. 13-14) y pronto la voz de Orfeo será sofocada por el *Bacchei ululatus* (v. 17)

Las mujeres se reúnen como aves (*et coeunt ut aues* v. 24) y cercan a Orfeo, el que muere desgarrado, como un ciervo atrapado por los perros. Su cabeza, llevada por el Hebro murmura (*Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua/murmurat exanimis, respondens flebile ripae* vv. 52-53) y es preservada por la intervención de Apolo, que petrifica a la serpiente, que intenta morderla. Una vez más se reitera la petrificación, que en este caso clausura una realidad que se abre a otra realidad, que se asoma cuando la sombra de Orfeo desciende y transita por los lugares ya vistos y en los *arua piorum* (v. 62) reencuentra a Eurídice y no ya *metuens* (X 56) sino que *tutus* (XI 66) la sigue:

*Nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit  
Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus  
(XI 65-66).*

En la totalidad de la narración, si hacemos abstracción de los versos consagrados a la descripción del paisaje mítico, podemos destacar tres grandes momentos, que delinean un ritmo de descenso a los infiernos, ascenso a la tierra y un nuevo descenso. En el movimiento de ascenso, el '*carmen*' de Orfeo constituye una '*amplificatio*' o intensificación preconcebida, que relaciona por similitud u oposición todos los elementos del discurso continuo y muestra, mediante la rememoración mítica, el camino de Orfeo, que va del *dis genitus uates* del verso 89 del libro X, al *uatis Apollinei* del verso 8 del libro XI, despojado del temor y la avidez.

Este análisis nos demuestra que Ovidio nos presenta a un Orfeo que rememora con su canto los mitos. Esta imagen puede ir ligada, ya al aprendizaje del arte y a la particular videncia que procura o a un ejercicio espiritual de purificación y salvación propio del orfismo<sup>34</sup>.

Tal vez, como dice Bachelard<sup>35</sup>, cuando los mitos salen de la tierra encuentran la voz de un hombre, de un hombre que sueña el mundo de sus sueños y expresa a la tierra, al cielo y a las aguas. Ese hombre es el poeta que sueña el cosmos. Estas palabras pueden ayudarnos a comprender las *Metamorfosis*, aunque de poco sirve el entendimiento frente a los sueños.

#### NOTAS

1 W.K.C. GUTHRIE. *Orfeo y la religión griega*. Buenos Aires, Eudeba, 1970, pp.41 ss.

2 E.R. DODDS. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 142.

3 *op. cit.* p. 142.

4 Ver Mircea ELIADE. *De Zalmoxis a Gengis-Khan*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1985, pp. 54 ss.

5 Mircea ELIADE. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1983, p. 178.

6 Charles SEGAL. *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989, preface, p. XIV.

7 Ver M. OWEN LEE, "Orpheus and Eurydice: myth, legend, folklore", *Classica et Mediaevalia* XXVI, 1962, pp. 403-412; Peter Oronke, "The return of Eurydice", *Classica et Mediaevalia*, XXIII, 1962, pp. 198-215.

8 C.M. BOWRA, "Orpheus and Eurydice", *The Classical Quarterly*. Oxford, jul. -oct., 1952, II (XLXV) pp. 114 -126; Gruppe (en el *Lexicon* de Roscher, 3.1159) supone un poema particular alejandrino de baja época, hoy perdido, que haya fijado la leyenda en la forma que florece en la época romana. Al respecto ver W.K.C. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 32.

9 Ver M. OWEN LEE, *op. cit.*, p. 407.

10 W.K.C. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 33.

11 La bibliografía sobre el canto IV de las *Geórgicas* es muy amplia. En cuanto al mito que nos ocupa, es interesante la lectura de: M. Owen Lee "Virgil as Orpheus". *ORPHEUS* XI, 1, 1964, pp. 9-15; Gordon WILLIAMS. *Figures of thought in Roman Poetry*. London, Yale University Press, 1980, cap. VII, p. 259 ss. B. OTIS, *Virgil*, Oxford, 1964, pp. 194-201; Charles SEGAL, *op. cit.* Para la tradición literaria de la leyenda de Orfeo y Euridice, Carlos GARCIA GUAL en *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1983. Incluye un breve capítulo que abarca la leyenda desde su origen hasta el medioevo.

12 Charles SEGAL, *op. cit.*, p. 70 dice: The complexity of the *Metamorphoses* lies in no small part in this double-barreled attack on heroic seriousness. Ovid found a way of coupling together epic mythology and Augustan ideology and of standing both on their heads at the same time. The achievement was rendered possible by the devices of Callimachean narrative, especially discontinuity erudite allusion and periphrasis. R. Coleman, "Structure and Intention in the *Metamorphosis*" *C.Q.*, XXI, 2, nov. 1971, pp. 461-477, dice: "Metamorphoses is certainly a long poem. But the subject, which seems to have been popular with the Alexandrians, cannot be described as epic...The theme of the poem *in noua*...

*mutatas...formas corpora* briefly announced in the opening lines, is illustrated by a series of 'exempla' which does not possess even the unity of a common hero and continuity of plot exhibited in episodic epic...".

13 H. BARDON. "Ovide et le Baroque" . *Ovidiana*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

14 SENECAE ANNAEI *Oratorum et Rhetorum Sententiae, Diuisiones*. Colores. Lipsiae, in aedibus Bg. Teubneri, MDCCCLXXII, II, 10, 8-9. "Hanc controuersiam meminisse ab Ouidio Nasone declamari apud rhetorem Arellium Fuscum cuius auditor fuit; nam Latronis admirator erat, cum diuersum sequeretur dicendi genus. Habebat ille comptum et decens et amabile ingenium, oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solutum carmen...Tunc autem cum studeret habebatur bonus declamatur. Hanc certe controuersiam ante Arellium Fuscum declamauit, ut mihi uidebatur, longe ingeniosius, excepto eo, quod sine certo ordine per locos discurreret". Para este tema ver: Francesco ARNALDI, "La 'Retorica' nella poesia di Ouidio" *Ovidiana*, pp. 23-31 y T. H. HIGHAM, "Ovid and Rhetoric" *Ovidian*, pp. 32-39.

15 L.P. WILKINSON, "The world of the Metamorphoses" *Ovidiana*, pp. 231 ss.

16 Brooks OTIS, *Ovid as an epic poet*. Cambridge, at the University Press, 1970, nos señala: "The first thing to do is to note the poem's essential division. Despite the "continuity" -the poet's obvious determination to heal all gaps by at least the appearance of unbroken narrative- there are four unmistakable divisions or sections of the work: Section I Book I - Book II (end, line 875): The Divine Comedy, Section II, Book III-Book IV, 400; The avenging Gods, Section III Book VI, 401-Book XI (end line 795): The Pathos of Love. Section IV Book XII - Book XV (end, line 879): Rome and the Deified Ruler" (p. 83).

17 Charles SEGAL, *op.cit.*, p. 58 dice: "By omitting Aristaeus and thereby making Eurydice's death purely accidental, Ovid eliminates Virgil's complex moral scheme of crime and retribution. He also focuses attention more fully on Orpheus. His Eurydice remains a more shadowy figure than Virgil's".

18 Charles SEGAL, *op.cit.*, p. 59: "Ovid thereby presents Orpheus not

merely as a heroic bard endowed with supernatural powers, but also as a single mortal, armed only with his love and his art” .

19 C. GIANGRANDE, “Los tópicos helenísticos en la elegía latina”. *Emerita* XLII, 1974, pp. 1-36.

20 B. OTIS, *op.cit.*, p. 184: “Orpheus’ long speech to Pluto and Proserpina (X, 17-39) is the kind of amusing *suasoria* that Ovid thoroughly enjoyed”.

21 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 62: “This purely decorative addition also points ahead to the bittersweet reunion of Orpheus and Eurydice in the next book”.

22 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 57: “Ovid’s Orpheus is no exemplary figure. He makes his sacrifice for love, but he cannot be expected to resign himself to utter chastity. Ovid has here gone back beyond Virgil to a Hellenistic tradition represented by Phanocles”.

23 Luis GIL, *Los antiguos y la inspiración poética*. Madrid. Guadarrama, 1966, p. 151.

24 Stephens WADE C., “Descent to the Underworld in Ovid’s *Metamorphoses*”. *The Classical Journal*, 53, 4, 1958, pp. 175-183.

25 Mircea ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, II, p. 39 ss.

26 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 81: “Ovid’s Orpheus episode presents particular difficulties because Ovid is so skillful a rhetorician and so clever at absorbing the literary tradition, sometimes for its seriousness and dignity, sometimes for parody. The line between the cynical, parodistic Ovid and the humanely sensitive Ovid will probably never be definitively drawn because both Ovids exist in the *Metamorphoses*”.

27 L.P. WILKINSON, *op.cit.*, p. 235.

28 Herman FRANKEL, *Ovid, a poet between two worlds*. Los Angeles University of California Press, 1945, pp. 93-97.

29 Ch. SEGAL, *op.cit.*, p. 86: “By enclosing the story of Pygmalion within that Orpheus, Ovid reflects on both the power and the limitations of art”.

30 Marcel DETIENNE, *La muerte de Dionisos*. Madrid, Taurus, 1982, p. 103. Ver del mismo autor *Los jardines de Adonis*. Madrid, Akal, 1983.

31 B. OTIS, *op.cit.*, p. 169: "*Orpheus and Venus perform a similar function: they not only engaged themselves in amatory misadventures; they introduce other amatory episodes*".

32 Marcel DETIENNE, *op.cit.*, cap. 4.

33 Marcel DETIENNE, *L'Écriture d'Orphée*. Paris, Gallimard, 1989, p.27.

34 Jean Pierre VERNANT, *Mito y pensamiento en la mitología griega*. Barce-lona, Ariel, 1983, p. 116.

35 Gaston BACHELARD, *La poetique de la reverie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 148 ss.