

EMERITA, Revista de Lingüística y Filología Clásica
LXXXVI 2, 2018, pp. 207-232
ISSN 0013-6662 <https://doi.org/10.3989/emerita.2018.01.1721>

La cosmogonía de las *Metamorfosis* de Ovidio y las *Rapsodias órficas**

Alberto Bernabé

Universidad Complutense/IUCR
albernab@ucm.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7228-735X>

The cosmogony of Ovid's *Metamorphoses* and Orphic *Rhapsodies*

El objeto de este artículo es analizar la cosmogonía de las *Metamorfosis* de Ovidio en el marco de la tradición literaria y filosófica de las cosmogonías. Tras una reflexión sobre las cosmogonías en la literatura antigua, y sobre la función que tiene la ovidiana en el poema, se analizan el proemio de las *Metamorfosis* y diversos aspectos de la cosmogonía: (1) la descripción del estado inicial del universo y el concepto de *Chaos*, (2) la propuesta de consideración de un nuevo modelo griego: las *Rapsodias órficas*, (3) una referencia rápida al verso I 9, (4) una alusión al valor de *iners*, y (5) reflexiones sobre *deus et melior natura*, para acabar con algunas conclusiones.

Palabras clave: Ovidio; *Metamorfosis*; Épica latina; Textos órficos.

Cómo citar este artículo / Citation: Bernabé, Alberto 2018: «La cosmogonía de las *Metamorfosis* de Ovidio y las *Rapsodias órficas*», *Emerita* 86 (2), pp. 207-232.

The aim of the paper is to study the cosmogony of Ovid's *Metamorphoses*, within the framework of the literary and philosophical tradition of cosmogonies. After a reflection on the cosmogonies in ancient literatures and on the role of the Ovidian in the poem, the proem of *Metamorphoses* and various aspects of the cosmogony are examined: (1) the description of the initial state of the cosmos and the concept of *Chaos*; (2) the proposed consideration of a new Greek model, viz Orphic *Rhapsodies*; (3) a quick reference to *Met. I 9*; (4) An allusion to the meaning of *iners*, and (5) reflections on *deus et melior natura*, to end with some concluding remarks.

Key words: Ovid; *Metamorphoses*; Latin Epic; Orphic texts.

* Este trabajo se inserta en el proyecto de Investigación financiado por el MINECO (FFI2013-43126-P). Una versión preliminar fue leída por mis colegas y amigos Antonio Alvar y Marco Antonio Santamaría, que me hicieron numerosas observaciones valiosas. Los errores son, por supuesto, míos.

1. *Propósito*

El objeto de este artículo es reincidir sobre la situación en el marco de la tradición literaria y filosófica de la cosmogonía de las *Metamorfosis* de Ovidio, «una de las piezas más estudiadas de la poesía antigua» (Bömer 1969, p. 15), de la que se ha ocupado una legión de autores; por no citar más que algunos hitos en esta historia, deben mencionarse la monografía de Lafaye 1904, sobre los modelos griegos, la de Robbins 1913, con matizaciones sobre las deudas literarias de Ovidio, la de Spörri 1959, sobre ideas del helenismo tardío acerca del mundo y la cultura, la de Lämmli 1962, sobre las versiones del tránsito del Caos al Cosmos, el conciso inventario de Otis 1970, pp. 377-378, un artículo de McKim 1965, que sostiene que el conocimiento ovidiano de las cosmogonías anteriores es aleatorio y superficial, incluso irónico, el libro de Myers 1994 sobre cosmogonía y etiología, o artículos como el de Helzle 1993, sobre las tradiciones de la poesía antigua en materia de cosmogonía y, en España, las notas de Ruiz de Elvira 1964 para la edición de *Alma Mater* y las de Álvarez e Iglesias 1995 y Fernández Corte y Cantó 2008, en sus traducciones. Muy útil, por reciente y bien documentado, es el comentario de Barchiesi 2005. Han sido detectados diversos influjos sobre el pasaje: de Hesíodo, por Bilinski 1959; orientales, por Duchemin 1981; de Posidonio, por Dörrie 1959, y de otros filósofos, por Alfonsi 1958. Asimismo se ha puesto de relieve su carácter ecléctico (Robbins 1913, Wilkinson 1955, p. 213) e incluso se ha dicho que las referencias eruditas de Ovidio son una «ilusión científica» y que su síntesis es superficial (Due 1974, pp. 97-98) o que sus principios son más políticos que filosóficos (Maurach 1979). Con todo, creo que aún pueden añadirse algunos detalles sobre la cuestión.

Voy, pues, a desgranar algunas consideraciones sobre la cosmogonía de las *Metamorfosis*, presentar unos puntos destacados de lo que ya se ha dicho y añadir pequeñas precisiones, en especial sobre sus modelos, bien entendido que ni es posible ser exhaustivo en la determinación del *mare ingens* de los autores que han podido influir sobre el de Sulmona, ni el poema de Ovidio se explica por sus modelos, sino que construye a partir de ellos un universo propio.

No será ocioso, creo, que, antes que nada, me refiera al nudo de la cuestión: ¿por qué una cosmogonía?, sobre todo, porque resulta casi un tópico decir que los romanos no sentían demasiado interés por ellas. Puede decirse que se limitan a Lucrecio (donde era obligada, al tratarse de un poema filo-

sófico sobre la naturaleza de las cosas), a una referencia, casi anecdótica, en la *Égloga* VI de Virgilio (VI 31-40), y a nuestro poema, con alguna alusión muy breve en otros. Se ha sugerido que los romanos tuvieron más relatos de este tipo, pero los olvidaron (Dumézil 1996, p. 50) o que no estaban dotados de una «imaginación mítica» (Latte 1926, p. 256 = 1968, p. 88; Bremmer 1993), mientras que Bettini 2012 piensa que los romanos no consideraron necesario conservar o crear historias de tipo antropogónico, teogónico o cosmogónico, aunque sí tuvieron sus propias historias sobre orígenes, diferentes de las del tipo «-gónico». Se ha señalado, además, que la cosmogonía se consideraba como el tema poético más elevado y propio de lo que podríamos llamar «épica grande» (Keith 2002, p. 240, con bibliografía). Sea como fuere, Ovidio aunque se asienta en la tradición romana, busca antecedentes de su cosmogonía en la tradición griega. Por ello, la pregunta de por qué una cosmogonía en las *Metamorfosis* me lleva a una cuestión previa: qué sentido tiene una cosmogonía, en general, a la que trataré de dar una respuesta breve.

2. *Cosmogonías*

Como es bien sabido, una cosmogonía, en el ámbito literario de la Antigüedad, es un relato de cómo el mundo llegó a organizarse del modo en que lo conocemos, de la forma en que se configuró un estado de cosas que engloba el mundo físico, el mundo religioso y el mundo social (cf. Bernabé 2008, pp. 13-25). Aunque hay grandes variaciones entre las cosmogonías conocidas, hay algunos rasgos generales que definen la mayoría de este tipo de relatos y que los hacen tipológicamente muy similares. Suelen describir un estado inicial diferente en todo al mundo actual y un acto cosmogónico que desencadena un proceso de organización de ese estado inicial hasta llegar a la forma en que el mundo está ahora constituido. A menudo el estadio inicial diferente es descrito en términos negativos, «no existía ni esto ni lo otro», y se insiste en la inexistencia de las realidades actuales, porque las cosas no se habían hecho distintas, condición de la existencia de un mundo ordenado. Me referiré a este tipo de descripción como el «relato del todavía no».

En ámbito griego la organización del mundo no se concibe como una creación, sino como una ordenación, ya que el sentido literal de griego κόσμος, es el de «orden del mundo». En las cosmogonías griegas, la materia constituyente de la construcción posterior preexistía, aun cuando fuera de manera desordenada. Tras el acto cosmogónico desencadenante de la ordena-

ción del mundo, el desarrollo posterior puede ser descrito, simplificando mucho las cosas, o bien como un proceso mecánico de diferenciación y posterior interacción de los seres diferenciados, o bien como la actuación de un ser divino ordenador de las cosas, al que solemos llamar con el nombre de «demiurgo» (término acuñado en este sentido por Filolao B 21, pero popularizado por Platón, *R.* 530a)¹. El caso es que se pasa de un estado informe, no clasificado y desordenado, a un cosmos organizado y que obedece a movimientos regulares.

Cabe preguntarse por qué los antiguos relataban cosmogonías, habida cuenta de que es obvio que no pretendían en absoluto indagar el origen del mundo con pretensiones científicas, al modo de la astrofísica actual. Dado que el nacimiento del mundo era inaccesible a cualquier verificación, la razón para elaborar un relato cosmogónico debía basarse en otro principio (Bernabé 2008, pp. 13-25). En efecto, una cosmogonía se postulaba a partir de la concepción que se tenía del mundo. Se considera que las cosas son como son porque en el tiempo sagrado en que todo tuvo lugar se habían configurado de esa manera y no de otra. Así que la idea que se tiene de la configuración del mundo se proyecta sobre el origen, para reconstruir una cosmogonía que justifica y contiene, *in nuce* o desarrollados, los principios y procesos que dieron lugar a la realidad actual, para que sea como es y no pueda ser de otro modo. En otras palabras, la cosmogonía es etiológica (Myers 1994, p. vii).

3. *La cosmogonía y el proemio*

El propósito de Ovidio es sobre todo literario (Spörri 1959, p. 34), aunque también aborda literariamente temas filosóficos. No es casual que los mitos de las *Metamorfosis* se encuadren entre una cosmogonía inicial, en el libro I, en la que se narra el proceso de modificación del estado originario del mundo para llegar a su configuración actual, y la larga referencia a Pitágoras, en el libro XV, con la exposición de la doctrina de la transmigración de las almas, una nueva formulación de la teoría de los cuatro elementos, así como de la constante transformación de las cosas y del nacimiento de los animales, se-

¹ Burkert 1999, p. 94 distingue un modelo «biomórfico», que predomina en las cosmogonías míticas, en que las partes del mundo son dioses que o bien aparecen espontáneamente o bien nacen de otros dioses, de otro al que llama «tecnomórfico», más infrecuente en Grecia y normalmente reducido a cosmogonías filosóficas o científicas.

guida de una reflexión sobre el surgimiento y el ocaso de las ciudades (XV 60-479), para terminar con la afirmación de la inmortalidad del propio poeta (XV 871-879). La cosmogonía y la escatología del discurso de Pitágoras son las bases ideológicas del tema fundamental de la obra que es la transformación de los seres. Como señala Myers:

La cosmogonía al comienzo del poema y el discurso «filosófico» conclusivo de Pitágoras en el libro XV establecen una especie de terreno «científico» de referencia en el que Ovidio sugiere que podemos leer sus historias míticas².

Pienso que Myers no debería entrecomillar «filosófico» y «científico», ya que, en la época de Ovidio, la épica didáctica y la filosofía se habían aproximado mucho, no solo porque algunos escritos filosóficos estaban en verso (buenos ejemplos, ya en el s. V a. C., son los poemas de Parménides y Empédocles, y más tarde, y en ámbito romano, el de Lucrecio), sino porque las ideas filosóficas habían ido incorporándose de forma creciente a los poemas mitológicos. Podrían ponerse ejemplos como la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, que situaba en el origen de los tiempos al agua (ya no divinizada, no personificada)³, o las *Rapsodias* órficas, que presentan intrusiones científicas en muchos lugares. Por todo ello prefiero definir la cosmogonía ovidiana como un tratamiento literario de temas filosóficos.

En el brevísimo proemio (I 1-4), Ovidio comprime en el espacio de cuatro versos una serie de sugerencias sobre el tema, la estructura, la poética y las implicaciones de su obra, como señala Barchiesi 2005, p. 133. Ovidio afirma que se le ha ocurrido hablar de las figuras transformadas en cuerpos nuevos, a partir de lo cual pide a los dioses, en tanto que partícipes de tales transformaciones, que le ayuden a presentar su poema desde los albores del mundo, esto es: se propone incluir una cosmogonía en el tratamiento de los relatos de transformaciones corporales. Su invocación a todos los dioses es un tanto provocativa (al igual que lo es la brevedad y la atipicidad del proemio), ya

² Myers 1994, p. 27. «Theoretical background» lo llama Fränkel 1945, p. 110, «giustificazione filosofica», Alfonsi 1958, p. 269.

³ Cf. Bernabé 2004, fr. 75 (a partir de ahora citado *OF* y nº de fragmento). Se ha pretendido que las fuentes que han transmitido el fragmento, Damascio y Atenágoras, habrían traducido a términos «modernos» los nombres míticos que habría en el poema, de forma que «agua» y «barro» serían en él Océano y Gea (Jaeger 1952, p. 253 n. 57), o bien Océano y Tetis (West 1983, p. 184-186), pero cf. la crítica de Bernabé 1994.

que invocarlos a todos es como no invocar a ninguno. Alvar 1997 apunta varios detalles en el proemio que traslucen una actitud decididamente anti-virgiliana, como *dicere*, frente a *cano* en *Aen.* I 1, o *deducite*, que evoca la conocida *recusatio* virgiliana de la poesía épica en el comienzo de la *Ecl.* VI⁴. Por otra parte, Barchiesi 2005, p. 138 subraya también que una invocación tan genérica ligada a una cosmogonía, la unión del apóstrofe a los dioses y la referencia autorreflexiva a la propia obra hace pensar en la gran prosa filosófica tanto como en la poesía mitológica, y presenta un ejemplo del *Timeo* platónico (27b): «Ahora sería cosa tuya, Timeo, referirse a lo que sigue, según parece, una vez que hayas invocado, como es costumbre, a los dioses». Aún más, *in nova*, las primeras palabras del poema, reivindican su novedad⁵.

La cosmogonía que Ovidio se propone narrar debe servir para justificar por qué se producen las transformaciones, tema central de su poema. En tanto que transformación del mundo, da cuenta, en el origen del cosmos y de los tiempos (cf. *tempora* en I 4), de la presencia de la transformación como principio general y *fundante*, de modo que sirva de modelo de la modificación de las formas en el mundo así originado. Como dice Bömer 1969, p. 12, la propia cosmogonía es la primera metamorfosis. Esta versión de la cosmogonía (Anderson 1996, p. 152) está puesta bajo el signo de la forma, vista como criterio fundamental para la existencia de los cambios; está claro que esta elección crea una profunda consonancia con el título y el programa mismo del poema de Ovidio. Además, la cosmogonía se une con la historia posterior, tal como señala la expresión *carmen perpetuum* (I 4) para referirse a un poema sin interrupción, con vocación de unidad; se suele considerar el sintagma como un término técnico, traducción de Call., *Aet.* I fr. 1.3 ἐν ἄεισμα διηκεές (Myers 1994, p. 3 n. 5, con bibliografía), pero Alvar 1997, p. 118 n. 35 señala que *perpetuum* incluye además el sema que tiene que ver con la cualidad de eterno; de manera que el proemio apuntaría al epílogo en general y a la última palabra del poema, *uiuam*, en particular, lo que contribuye a evidenciar la decidida voluntad unitaria del conjunto de la obra.

De modo semejante, en el libro XV Ovidio se apoya en la teoría pitagórica de la transmigración de las almas para corroborar que lo que se modifica en

⁴ La actitud antivirgiliana se manifiesta en otras partes, por ejemplo, en haber colocado en el centro de su objetivo poético el cambio y lo mudable, frente al *fatum* virgiliano, a lo que añade su carencia de trascendencia cívica.

⁵ Kenney 1982, p. 433; cf. Conte 1986, pp. 76, 82.

las metamorfosis son los cuerpos, las formas, ya que la naturaleza de quien se transforma seguirá idéntica; como si fuera una transmigración, en que el alma no viaja de un cuerpo a otro, sino simplemente asiste a la transformación de aquel en el que habita. Así lo expresa el poeta en el proemio, en el que *noua* y *corpora* en I 1-2 encierran en un potente hipébaton *mutatas formas* en I 1.

En el proemio el vocabulario es científico: *formas* y *origine* se corresponden con los términos griegos, μορφαί y γένεσις. Y además *mutatas ... formas* es una trasposición al latín del título griego μεταμόρφωσις. Aunque de forma muy concisa, Ovidio prepara la solemnidad y el empaque de la cosmogonía con una concentrada artillería terminológica y significativa.

4. *En busca de modelos*

Al configurar su propuesta poética de cosmogonía, Ovidio hace uso de diversos modelos. Solmsen 1950, p. 235 califica el relato como «decididamente ecléctico», al igual que Wilkinson 1955, p. 213. Buen número de esos modelos han sido desde antiguo señalados por la crítica, otros, no. Dejo a un lado modelos latinos obvios, como Lucrecio o la *Égloga* VI de Virgilio⁶, para centrarme en los griegos. Entre estos se han citado sobre todo los siguientes:

1. Los poemas narrativos «universales», el más antiguo de los cuales era la *Teogonía* de Hesíodo, que en época de Ovidio se leía con el *Catálogo de las Mujeres*, lo que proporcionaba un modelo de *carmen perpetuum*. De ella procede el nombre de *Chaos*⁷.

2. La épica homérica. Se ha dicho que las *Metamorfosis* combinaría las tradiciones del *epos* heroico y didáctico (Due 1974, pp. 21-23, Keith 2002, p. 239). Wheeler 1995, p. 97 ve la narración del escudo de Aquiles como un modelo consistente en la descripción ovidiana⁸.

⁶ Helzle 1993, pp. 123-124. A. Alvar me sugiere que deben tomarse también en consideración los *Astronomica* de Manilio, obra que, aunque no es seguro que fuera conocida por Ovidio, sin duda refleja una sabiduría compartida por él; cf., entre otros pasajes, I 113 ss.

⁷ Sobre el influjo de la *Teogonía* en el proemio de *Metamorfosis*, cf. Scully 2015, pp. 144-145; sobre el ejercido por el *Catálogo de las mujeres*, cf. Ziogas 2013.

⁸ Cf., por ejemplo, *Il.* XVIII 483 ἐν μὲν γαῖαν ἔτευσ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν y *Ou.*, *Met.* I 5 *ante mare et terras et quod tegit omnia caelum*. El procedimiento es imitado por Verg., *Aen.* VIII 626-731 en una descripción del escudo de Eneas en la que concentra la historia de Roma.

3. Poemas monográficos helenísticos, como las *Argonáuticas* de Apolonio. En esta obra se ponía en boca de Orfeo un poema cosmogónico, reiteradamente mencionado por los críticos (Bömer 1969, p. 17, Helzle 1993, pp. 128-192, Wheeler 1995, pp. 99, 2000, p. 13 n. 28, Nelis 2001, pp. 105-112, Barchiesi 2005, p. 148) como fuente de la cosmogonía ovidiana.

4. Obras filosóficas: bien entendido que, como ya dije, la discusión sobre si las pretensiones de Ovidio son científicas o literarias es en cierto modo un anacronismo. Entre las obras filosóficas los estudiosos modernos aluden al poema *Περὶ φύσεως* de Empédocles; cf. Stephens 1957, pp. 46-62, quien cree que las ideas órficas de Empédocles han tenido gran influencia sobre Ovidio. Ello es rechazado, con razón, por Boillat 1976, p. 25 n. 5; es obvio que se trata de un parecido superficial: Ovidio menciona, como él, los cuatro elementos, pero la visión del cosmos en Empédocles es la de un ciclo eterno en el que los elementos se combinan y se separan a impulsos de *φιλία* y *νεῖκος* y en el que se generan etapas de unidad absoluta de estos en el Esfero y otras de separación absoluta. Nada de esto tiene que ver con el relato de Ovidio. Además, como señala Bömer 1969, p. 26, los cuatro elementos eran la *communis opinio* de la época; de hecho lo son casi hasta el Renacimiento. Se afirma que Lucrecio pudo haber sido fuente de Ovidio para el conocimiento de Empédocles y de otros presocráticos⁹. También se habla de obras pitagóricas, cuyo influjo es obviamente más importante en el discurso de Pitágoras del l. XV (por ej. Myers 1994). Y a menudo se invocan influencias estoicas: acerca de ellas, salvo casos específicos en que se menciona una referencia concreta, como Posidonio (Wilkinson 1955, p. 213, Dörrie 1959), es habitual la alusión no demasiado precisa al estoicismo, por ser un movimiento filosófico potente en la época y sin duda conocido en Roma. Lämmli 1962, pp. 133-134 se muestra muy escéptico (creo que con razón) sobre la profundidad de la familiaridad de Ovidio con el pensamiento estoico.

5. La tradición órfica es invocada por algunos autores pero siempre en sus manifestaciones más marginales. Es el caso de dos pasajes citados con frecuencia como fuentes en los estudios de la cosmogonía ovidiana, por una parte, la llamada ornitogonía de Ar., *Au.* 695-703, de la que, a su vez, se han señalado modelos órficos (hasta el extremo de que Kern 1922 la edita

⁹ Robbins 1913, pp. 406-410, Stephens 1957, pp. 48-49, quien cree que la deuda con Lucrecio es más terminológica que filosófica.

como fr. 1), y, por otra parte, la cosmogonía que Orfeo recita en A. R. I 496-511¹⁰.

Paso, pues, a revisar con mayor detenimiento algunas de estas influencias, unas ya conocidas, otras, propuestas ahora. El procedimiento será ir desglosando algunos de los diversos temas tratados en la cosmogonía, para ir señalando ejemplos paralelos, naturalmente sin pretensión de exhaustividad. En concreto, me centraré en los siguientes aspectos: 1) la descripción del estado inicial del universo y el concepto de *Chaos*; 2) la propuesta de consideración de un nuevo modelo griego: las *Rapsodias* órficas; 3) una referencia rápida al verso I 9; 4), una alusión al valor de *iners*, que dará paso a 5) reflexiones sobre *deus et melior natura*, para acabar con alguna pequeña conclusión. Como se ve, dejo a un lado otras cuestiones, alguna tan importante como la del origen del hombre.

5. *El relato del «todavía no» (I 5-6)*

El poeta introduce su relato sobre la cosmogonía con los dos versos siguientes¹¹:

Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
 unus erat toto naturae uultus in orbe.
 Antes del mar y de las tierras y del que todo lo cubre, el cielo,
 era único el aspecto de la naturaleza en el orbe entero.

Ovidio recurre a un procedimiento descriptivo característico de las cosmogonías antiguas (aunque no la de Hesíodo), que es referirse al escenario

¹⁰ A este respecto resultan peculiares dos declaraciones de Barchiesi: cuando afirma que el modelo de la materia amorfa originaria postulada por Ovidio es una presencia sentida en el modelo cosmogónico (Barchiesi 2005, p. 146), añade que se encuentra en «tutti i più grandi esempi di cosmogonia presocratica ... come pure gli orfici e la cosmogonia degli uccelli in Aristofane», pero no precisa a qué se refiere con «gli orfici»; en otro lugar (Barchiesi 2005, p. 135) asevera que «un avvicinamento di Ovidio alla tradizione orfica non stupirebbe», pero pone como ejemplo de tal acercamiento una expresión de las tardías *Argonáuticas* órficas 8 θυμὸς ἐποτρύνει λέξαι «mi ánimo me impulsa a hablar», que recuerda Ou., *Met.* I 1 *fert animus ... dicere*, pero una expresión muy similar se encontraba, en contexto no órfico, en A. R. IV 249: ἐμὲ θυμὸς ἐποτρύνειεν ἀεῖδειν.

¹¹ Las traducciones de Ovidio son de Álvarez e Iglesias 1995, con mínimas modificaciones en algún caso.

anterior del acto cosmogónico, lo que he definido como «relato del todavía no». En esa descripción llamo la atención sobre el uso del verbo *erat* (I 6, 15, 16) que hace referencia a la materia originaria, sin indicar cuándo se inicia ese estado, lo que suele querer decir que este era indefinidamente antiguo (no eterno, porque tiene un fin cuando se produce el acto cosmogónico y se genera el mundo como hoy lo conocemos).

Barchiesi 2005, p. 145 pone de relieve que «Ovidio dà grande rilievo alla sfida concettuale ed espresiva posta dalla rappresentabilità di un mondo ancora senza spazio, tempo, forme, immagini, e relazioni intelligibili». Asimismo (p. 150), trae a colación excelentes ejemplos de otras respuestas a este desafío, como el comienzo del *Enuma Elish* babilónico: «Cuando en lo alto los cielos no habían sido nombrados y abajo el nombre de la tierra no había sido pronunciado... cuando ninguno de los dioses había aparecido, no se había pronunciado ningún nombre, ni se habían establecido los destinos»¹², o como Ar., *Au.* 693-694: «A lo primero había (ἦν) Caos, Noche, el negro Érebo y el Tártaro anchuroso, pero tierra aún no había, ni aire ni cielo».

Aristófanes usa el verbo existencial en imperfecto (ἦν), pero no se refiere a una unidad originaria. Es un pasaje cómico y parece que lo que el autor ha pretendido es más bien mencionar los elementos considerados primigenios en diversas cosmogonías, acumulándolos, como si presumiera cómicamente de su conocimiento de todos ellos, para presentar una situación que es a la vez todas y ninguna (cf. Pardini 1993, Bernabé 1995).

Por otra parte, como ya se dijo, se menciona a menudo en los estudios sobre fuentes de Ovidio un pasaje de Apolonio de Rodas I 496-498, en el que Orfeo recita una cosmogonía, más ejercicio literario que testimonio fidedigno de una versión órfica ortodoxa¹³:

Cantaba cómo Tierra, Cielo y Mar
en otro tiempo confundidos entre sí en una sola forma (μῆ ... μορφῆ),
por una funesta disputa se separaron cada uno por su lado.

Orfeo hace referencia al «todavía no», cuando afirma que el cielo, la tierra y el mar eran una sola forma, esto es, que no existían todavía realidades dis-

¹² Traducción de Feliu Mateu y Millet Albà 2014.

¹³ Cf. una valoración de los elementos órficos de esta cosmogonía –que no son los únicos usados por el poeta– en Santamaría Álvarez 2008, pp. 1360-1366; 2014, así como en Bernabé 2004, comentario a *OF* 67.

tintas. Es interesante la presencia de μορφή, que se corresponde con el uso ovidiano de *forma* en I 17 (cf. *formas* en I 1). También se cita en este contexto (Wheeler 2000, p. 13 n. 28, *OF* 66.1, con bibliografía) Eurípides, *Melanipa la sabia*, fr. 484 Kannicht, donde se alude a una cosmogonía que parte de una situación originaria en la que el Cielo y la Tierra formaban una unidad indistinta:

No es mía la historia, sino la supe por mi madre:
 que el cielo y la tierra eran una sola forma (ἦν μορφή μία)
 y cuando uno de otra se separaron,
 todo lo produjeron y lo sacaron a la luz
 árboles, seres alados, fieras, los que nutre el mar
 y el género de los mortales.

Hallamos de nuevo el uso del verbo ἦν y una referencia a la forma (μορφή). El elenco de los seres del mundo se produce tras la separación que los dota de formas distintas a cada uno, por lo que antes no existían.

En las *Metamorfosis*, el contenido enunciado en I 5-6 se desarrolla en la descripción poética y plástica de I 10-20, en los que, en resumen, se señala en imperfecto la inexistencia en ese escenario precósmico de elementos que serán básicos en el orden cósmico. Primero, el sol (*Titan* en I 10) y la luna (*Phoebe* en I 11), entidades con las que el poeta, a la vez que se refiere a la carencia de luz del estado primigenio, señala la falta en él también de elementos marcadores del transcurso del tiempo: el del año, y el día, indicados por el sol, el del mes y la noche, marcados por la luna. Así pues, se deduce de lo expuesto que en la situación precósmica no solo no existían seres diferenciados, sino que tampoco existía el tiempo. Con la mención de tierra (*Tellus* I 12), a la vez parte del cosmos y elemento, Ovidio pasa de los cuerpos celestes al catálogo de los elementos: tierra, agua y aire (I 13-16); en cuanto al fuego (el esperable cuarto elemento), probablemente lo considera aludido por las referencias a la luz (*lumina* I 10 y *lucis* I 17) y al sol. Se advierte que, para designar los elementos, Ovidio oscila entre las denominaciones mitológicas, como *Amphitrite* I 14, y las puramente físicas como *terraram* I 14, *tellus* I 15-16, *pontus* I 15, *unda* I 16 y *aer* I 15 y 17. Esta intromisión de los nombres divinos de alguna forma compensa, como señala Barchiesi 2005, p. 146, la falta de la referencia a una teogonía tras la configuración del mundo, como es de regla en las cosmogonías precedentes, de Hesíodo en adelante. Siendo esto cierto, no lo es menos que esta alternancia

en los nombres comunes y los teónimos tiene un claro precedente en el poema de Empédocles, quien denomina sus «raíces» (que nosotros traducimos por «elementos») tanto con nombres divinos como puramente físicos¹⁴.

Con la frase *nulli sua forma manebat* (I 17) Ovidio hace una nueva transición, ya que pasa de los elementos a los contrarios típicos de una cosmogonía: frío-calor, humedad-sequedad, blandura-dureza, peso-liviandad (I 19-20), que evocan la forma en que se escinden estos contrarios del *apeiron*, la materia confusa originaria, en Anaximandro, según Simp., *in Ph.* 24.13 (A 9 DK):

Anaximandro... dijo que el «principio», o sea, el elemento de los seres es lo indefinido (ἄπειρον) ... Dice que este no es agua ni ningún otro de los llamados elementos, sino una naturaleza distinta, indefinida, de la que nacen todos los cielos y los mundos que hay en ellos. ... Así que no concibe la generación como una transformación del elemento, sino por la segregación de los contrarios, a causa del movimiento eterno ... Los contrarios son: caliente-frío, seco-húmedo y los demás.

Según Ovidio, los elementos y los contrarios se encontraban en discordia porque coincidían en un solo cuerpo (*corpore in uno* I 18, que recoge *unus uultus* de I 6), sin forma, lo que quiere decir, en confusión, y por tanto no podían configurar un mundo ordenado.

La expresión de I 17 *nulli sua forma manebat* «para ninguno permanecía su propia figura» es una referencia filosófica que, unida a las frases anteriores nos permite describir la materia primordial de Ovidio como una mezcla inextricable compuesta de elementos y cualidades en conflicto entre ellos y no sujeta a forma.

6. Chaos

En I 7-9 Ovidio denomina la situación originaria con el nombre de *Chaos*. También lo hace dos veces más en *Metamorfosis*, y en otros lugares, bien como nombre común o como personificación¹⁵. Leamos la breve calificación que de él ofrece en *Metamorfosis* I 7-9:

¹⁴ Ζεύς, Ἥρη, Αἰδωνεύς y Νῆστις en Emp., fr. 9 Graham, πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ἠέρος ἄπλετον ὕψος en fr. 20.15-18 Graham.

¹⁵ *Met.* II 299, X 30, *AA* II 470, *Fast.* I 103, IV 600, V 11 ss., *Pont.* IV 8, 57. Sobre la concepción de *Chaos* en Ovidio, cf. Pohlenz 1913, Fränkel 1945, p. 209 n. 6, Lämmler 1962,

quem dixere Chaos: rudis indigestaque moles
 nec quidquam nisi pondus iners congestaque eodem
 non bene iunctarum discordia semina rerum.
 al que llamaron Caos, masa informe y enmarañada,
 no otra cosa que una mole estéril y, amontonados en ella,
 las semillas mal avenidas de las cosas no bien ensambladas.

Barchiesi 2005, p. 152 señala cómo el uso de *dixere* pone en primer plano la presencia de la cultura griega en el acto fundacional de dar nombre al Caos primigenio, porque la palabra en latín es un préstamo (cf. la autorreferencia de *Chaos* en *Fastos* I 103 *me Chaos antiqui ... uocabant*).

El antecedente griego más obvio es Hesíodo, en el verso de la *Teogonía* (116) que inicia una breve cosmogonía: ἦτοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ', «pues bien, lo primerísimo surgió Caos».

Pese a que en ambos casos se usa el mismo nombre, hay dos diferencias fundamentales entre el esquema de Hesíodo y el ovidiano. Una es que, según Hesíodo, Χάος no era (ἦν), sino se produjo (γένετο). No es, pues la materia originaria, sino algo que nace dentro de ella. Mientras la mayoría de los escritores que tratan sobre la creación del mundo se imaginan un estado anterior y lo describen, tal narración se halla ausente del texto de Hesíodo, quien no dice ni cómo surge Χάος ni qué había antes, ni siquiera si había algo antes¹⁶. Por su parte, Ovidio convierte a *Chaos* de elemento nacido en entidad originaria y lo sitúa en el lugar de lo que se supone que habría antes de Χάος en Hesíodo, la materia originaria, describiéndola como confusa, desordenada y con movimiento convulso (cf. McKim 1985, p. 99).

La segunda diferencia fundamental es que un estudio etimológico correcto pone de relieve que lo que significa Χάος en Hesíodo es ‘hueco, vacío’, que

pp. 1-134, Bömer 1969, pp. 17-18, Wheeler 2000, pp. 12-26, Tarrant 2002. Solmsen 1950, p. 235 señala que, aunque Ovidio es el primer escritor conocido en interpretar *Chaos* como un estado confuso de la materia, la reinterpretación del término hesiódico pudo suceder antes, «dada la tendencia de los filósofos helenísticos a leer sus propios sistemas en los poetas prestigiosos», citando como ejemplo la interpretación del estoico Zenón de χάος como agua, vía γέεσθαι. Tarrant 2002, p. 349 sugiere un precedente helenístico, que pudo influir sobre el canto de Sileno en la *Egl.* VI de Virgilio, en *G.* IV 347 y en Ovidio, y considera (351) que *Chaos* en las *Metamorfosis* no es una fase meramente temporal, sino un aspecto permanente del mundo, pero ello nos lleva fuera de los límites de este trabajo.

¹⁶ Cf. S. E., *Math.* X 18 ἐρομένου γάρ τινος αὐτόν, ἐκ τίνος γέγονε τὸ χάος, οὐχ ἕξει λέγειν; Bernabé 2008, p. 28.

vendría a ser la abertura que se produjo entre el cielo y la tierra¹⁷. Aristóteles (*Ph.* 208b 30) lo interpreta como ‘espacio’. Aun siendo anacrónica, es la explicación antigua más próxima a la probablemente real. Y es que el texto de Hesíodo resultaba tan poco claro, que dio pie a muchas interpretaciones erradas sobre Χάος en autores antiguos; por ejemplo, los estoicos creyeron que se trataba de ‘agua’, sobre la base de una relación etimológica con el verbo ‘verter’ (χέω)¹⁸. La falta de esta idea en Ovidio es una muestra más de la trivialidad con la que se han visto a menudo influencias estoicas en puntos esenciales de su cosmogonía.

Un pasaje que también ha sido aducido como paralelo del texto ovidiano es *POxy.* 2816 (III d. C.), cf. Lloyd-Jones y Parsons, *Supplementum Hellenisticum* n. 938 = *OF* 68:

Cuando el padre de los dioses deseó ansiosamente
fabricarle a sus hijos un cosmos sin límites (ἀπει[ρ]ονα κόσμον τευχόμεναι)
como morada invulnerable
para siempre, entonces el dios con su mente habilidosa decidió
armoniosamente ponerle términos apropiados a todo.
Y es que temía que, al surgir entre unos y otros la discordia,
la fuerza del éter inextinguible y la tierra ilimitada,
así como el gran mar que se embravece con incesante oleaje
se mezclaran otra vez con el Caos y en seguida se hundieran en la tinieblas.

Las coincidencias más relevantes entre el papiro y la cosmogonía de la *Metamorfosis* son la presencia de una divinidad ordenadora, interesada en evitar la vuelta a una situación originaria, llamada Χάος y concebida como materia oscura y confusa. La relación entre ambas obras es sin embargo problemática, porque, mientras que Treu 1973, p. 221 adscribe el papiro al s. III a. C., Lloyd-Jones y Parsons 1983, p. 436 ss. lo sitúan convincentemente en el III d. C. (cf. *OF* 68, con bibliografía).

7. Propuesta de un nuevo modelo: las Rapsodias órficas

Aún puede señalarse un nuevo precedente que no ha sido tomado en consideración; se trata de las *Rapsodias* órficas, poema del s. II a. C., aunque se con-

¹⁷ Beekes 2010, p. 1614. Sobre interpretaciones antiguas y modernas de Χάος, cf. Martínez Nieto 2000, pp. 27-37, con bibliografía.

¹⁸ Cf. Zeno, *SVF* I 29.17 von Arnim, así como Bömer 1969, *ad* I 24, Helzle 1993, p. 129.

figuró sobre materiales más antiguos¹⁹. El poema, del que queda un número significativo de fragmentos (*OF* 90-359), comienza con una cosmogonía que describe un estado amorfo de la materia, anterior a su distinción, sigue con la actuación de un dios demiurgo que la ordena y configura, crea los seres humanos (tema ausente del poema hesiódico) y dedica un largo pasaje a la transmigración de las almas.

La fase anterior a la cosmogonía, tal como era descrita en el poema, puede reconstruirse a través de una serie de testimonios directos e indirectos: ya el primero de ellos es muy revelador (*Hom.Clem.* VI 3.1): ἦν ποτε ὅτε οὐδὲν ἦν πλὴν χάος καὶ στοιχείων ἀτάκτων ἔτι συμπεφορημένων μίξις ἀδιάκριτος, «hubo un tiempo en el que no había nada, excepto el caos y una mezcla indistinta de elementos desordenados y amontonados»²⁰.

Aunque no es un fragmento literal, presenta semejanzas significativas con el texto ovidiano. Se describe una situación pasada (ἦν) definida como caos y concebida como mezcla indistinta y desordenada de elementos. Otros testimonios complementan al primero, como *Hom.Clem.* VI 4.1 = *OF* 104 I:

La materia, compuesta de cuatro elementos, estaba animada y un abismo indefinido fluía perpetuamente y se movía de forma imprecisa y producía sin cesar a millares, unas veces, unas combinaciones; otras, otras, pero las destruía por su propio desorden, y como estaba abierto, no podía ser atado para engendrar un ser vivo.

En este caso la información interesante es que se hace referencia a los cuatro elementos y a la inestabilidad de las combinaciones, que se corresponde de forma diáfana con *Ou., Met.* I 17-18 *nulli sua forma manebat, | obstabatque aliis aliud*. Pero sigamos (*Clem.Recogn.* X 30.3 = *OF* 104 II):

Así pues, Orfeo es el primero que dice que en principio hubo un Caos sempiterno, inmenso, ingénito, del que todas las cosas se hicieron. Dijo, con razón, que este Caos no eran tinieblas, ni luz, ni húmedo ni seco ni caliente ni frío, sino todo junto a la vez y que siempre permaneció único y sin forma.

¹⁹ Alguno de ellos, como la cosmogonía del *Papiro de Derveni*, se remontan incluso hasta el s. VI a. C.; cf. West 1983, p. 227-258, Bernabé 2008b, pp. 310-322, con bibliografía.

²⁰ Sobre el testimonio de los *Clementina* para las *Rapsodias*, cf. Bernabé 2008a.

El caos es definido como ingénito (lo que quiere decir que era, no que se produjo o nació, como en Hesíodo), la expresión «todas las cosas se hicieron» indica que es la materia de la que proceden todos los seres del mundo. Se define, como es característico, negativamente: en él todos los contrarios estaban mezclados y no tenían forma. Llamo la atención sobre el hecho de que se habla de cualidades: húmedo, seco, caliente, frío, lo que recuerda Ou., *Met.* I 19 *frigida pugnabant calidis, umentia siccis*.

Se podría argumentar que en la descripción de la materia originaria de las *Recognitiones* pudo haber influencia de Ovidio, pero, aunque pudo haberla en el hecho de denominarla *Chaos*, no creo que la haya habido en su definición. Me baso en el hecho de que un par de testimonios neoplatónicos, fieles transmisores de las *Rapsodias*, habla a favor de que el esquema de la materia confusa originaria procede de este poema²¹. El primero (Syrian., *in Metaph.* 133.22 Kroll = *OF* 104 IV) dice así:

Por ello me parece que los teólogos y Platón se refieren al origen de las cosas increadas por el tiempo y afirman que la antigua disposición de las cosas siempre ordenadas era desordenada, errónea e indefinida.

Siriano es un neoplatónico y, por tanto, cree que Orfeo (al que en general llamaban «el teólogo», aunque la designación en plural puede incluir a Museo y otros poetas semejantes) era el modelo de las doctrinas de Platón. El segundo es un texto de Proclo, *in Ti.* I 386.2 Diehl = *OF* 105: «Y se le podría llamar “tiniebla interminable” en tanto que ha recibido una naturaleza sin forma. Por eso también Orfeo presenta la materia según este mismo principio».

Incluso tenemos un hexámetro literal (*OF* 106): ἤν ἀδιάκριτα πάντα κατὰ σκοτόεσσιν ὁμίχλην, «todo era indistinto, en medio de una niebla tenebrosa», que presenta semejanzas con Ou., *Met.* I 17 *lucis egens aer*.

Es claro que los textos citados confirman que la atribución a la teogonía de las *Rapsodias* de una descripción del origen de las cosas a partir de una materia confusa es muy verosímil. A esa especie de materia indefinida primordial el autor del poema la llamaba poéticamente «Tinieblas», «Niebla tenebrosa» y «Noche», insistiendo en su carácter oscuro e indefinido, pero no

²¹ Es más, S. E., *P.* III 30 (*OF* 108) atribuye a Onomácrita (por tanto se refiere a un poema órfico arcaico) una descripción del principio de las cosas como compuestas de elementos, cf. Bernabé 2003, p. 115.

se documenta más que en las *Recognitiones* que la llamara Χάος. Por ello pienso que no era ese el nombre que le daba el poeta órfico, dado que en el mismo poema, las *Rapsodias*, nace después, por la acción de Tiempo, un ser denominado Χάσμα (según otras fuentes Χάος), que parece corresponder etimológicamente al Χάος hesiódico y también funcionalmente en su valor de ‘abismo, abertura’ (*OF* 111).

La forma más fácil de explicar este conjunto de datos es que Ovidio toma para la redacción de su cosmogonía la imagen de las *Rapsodias* de una materia originaria confusa y compuesta de los cuatro elementos y en la que no se habían separado los contrarios como caliente y frío, etc. —lo que apartaba su versión de la atomista de Lucrecio—, pero la denomina con el prestigioso nombre Χάος de Hesíodo, aprovechando que el significado de Χάος no resultaba claro, para asociar su poema al de otro poeta muy prestigioso de la Antigüedad. De modo que, o bien es Ovidio el causante de que en la tradición posterior *Chaos* designara la confusión (Maurach 1979, p. 133, con bibliografía) o bien en la poesía helenística anterior a Ovidio se había intentado ya identificar el modelo de la materia confusa con Χάος como una evolución paralela, como sugiere Tarrant 2002, p. 349, lo que me parece menos verosímil. El hecho es que nos encontramos esta situación consumada ya en el poema anónimo del *Supplementum Hellenisticum*, en Luciano²², en las *Argonáuticas* órficas²³ y luego, incluso, en el vocabulario que aún usamos.

8. non bene iunctarum discordia semina rerum

El verso *Met. I 9 non bene iunctarum discordia semina rerum* «las semillas mal avenidas de las cosas no bien ensambladas» evoca dos aspectos muy relevantes de la filosofía presocrática. Por una parte, *iunctarum* traduce la idea de ἄρμυνία que en griego comienza por ser un concepto de la carpintería (ensamblaje)²⁴, para adoptar en los pitagóricos (Arist., *Met.* 986a 2 = *Pythag.*

²² Luc., *Am.* 32 σὸ γὰρ ἐξ ἀφανοῦς καὶ κεχυμένης ἀμορφίας τὸ πᾶν ἐμόρφωσας, «pues tú (Eros) diste forma al universo a partir de una invisible y confusa carencia de formas»; Santamaría 2008a, p. 1427 ve en el pasaje un influjo de las *Rapsodias*.

²³ Orph., *A.* XII 421.

²⁴ En *Od.* V 248 significa ‘perno’; en *Hdt.* II 96 ‘juntura’ en la tablazón de un barco; en *Ar., Eq.* 533 la ‘ensambladura’ de una lira.

58.4 DK) un sentido figurado, musical, que designa cómo se «ensamblan» los sonidos, y en Heráclito B 8 DK, el valor de la interacción de los contrarios, concebida como un ensamblaje, del que se deriva la perfecta estructura del universo. Incluso declarará que «la armonía (ensambladura) oculta es más poderosa que la evidente» (B 54 D.-K.). En el *Papiro de Derveni* col. XXI 7-8 el comentarista interpreta la presencia, en el poema órfico que comenta, de Armonía en el séquito de Afrodita como una forma alegórica con la que Orfeo denominó la capacidad de las partículas de materia de ensamblarse (ordenadamente) para formar el mundo: '[Α]ρμονίᾱ δὲ (sc. ὠνομάσθη Orfeo) ὅτι πο[λλὰ συνή]ρμοσε τῶν ἐόντων ἐκάστω[ι], «y (Orfeo lo llamó) Armonía porque las cosas que son están ensambladas una con otra». Ovidio describe, pues, el momento en que las cosas no estaban aún «ensambladas», no constituían una estructura.

El segundo aspecto es *semina*, que evoca el postulado de Anaxágoras B 4 DK de que hay un intermedio entre la materia original y los seres actuales, a los que llama «semillas de todas las cosas», compuestas de todas las cosas en una determinada proporción, a las que da este nombre probablemente porque pensaba que, de igual modo que los seres biológicos se configuran a partir de determinadas semillas, también el proceso de formación de los restantes seres debía de ser similar (cf. Sider 2005, pp. 94-96, Curd 2007, pp. 43-47, 153-177). Parece que Ovidio quiere decir que en esta materia caótica se encontraban los gérmenes de las cosas²⁵.

9. *iners*

Otro punto interesante de la definición ovidiana de *Chaos*, que no quiero dejar de apuntar, es *iners* (I 8), que, como señala Wheeler 1995, p. 105; 2000, p. 13, se presta a un juego de palabras, ya que significa 'inactivo', pero también puede entenderse como *sine arte*. Para apoyar su interpretación, Wheeler trae a colación el uso ovidiano de la misma imagen referida a las obras de Mirón que, antes de ser esculpidas, habían sido *pondus iners ... duraque massa* (Ou., AA III 219-220). De este modo, lo que distingue el caos del cosmos es la intervención del arte. Ello me lleva a tratar la última cuestión: la del dios artesano que organiza el mundo como una obra de arte.

²⁵ No obstante, *semina rerum* es usado ya por Lucr. I 59, 421, etc.

10. *deus et melior natura*

De los dos modelos de organización de la materia cósmica referidos al principio de esta exposición, el dios ordenador y la autoordenación, Ovidio escoge el primero. Wheeler 1995, p. 95 pone el acento en que los modelos habitualmente señalados, como el canto de Orfeo en Apolonio de Rodas, describen la evolución del universo por causas físicas, mientras que Ovidio la presenta como obra de un artesano divino. No obstante, creo pertinente hacer un par de precisiones.

La primera es que el relato ovidiano no carece de ambigüedad. Ya es reveladora la frase de I 21 «un dios y una naturaleza mejor (*deus et melior ... natura*) puso término a esta contienda». La primera tentación para explicar sus orígenes es acudir a los estoicos. Así lo hace Robbins 1913, pp. 409-413, quien cree que el dios de Ovidio es un trasunto del dios estoico (para lo cual, cita pasajes de Posidonio en D. L. VII 138, 147), seguido por McKim 1985, p. 99. Con mayor verosimilitud, Alfonsi 1958, p. 266 compara el pasaje ovidiano con Arist., *Protr.* 18 Düring/Megino «nos generó la naturaleza y la divinidad» (cf. *Cael.* 271a 33 «la divinidad y la naturaleza no hacen nada en vano»)²⁶. Se trata probablemente de una hendiádis (Düring 1961, p. 190, Berti 2000, p. 76, Barchiesi 2005, p. 155 y Megino 2006, p. 144) que le permite a Ovidio crear una cierta ambigüedad. Esta se mantiene en I 26-31, en que las masas de materia parecen operar por sí solas, sin intervención divina, como una reminiscencia de los presocráticos o incluso de Hesíodo. Pero es solo un pequeño paréntesis, casi un espejismo, y el poeta vuelve enseguida a la imagen demiúrgica, por lo que podemos reinterpretar I 26-31 como una simple variación en la forma de narrar.

Los orígenes descritos por Ovidio están presididos por una potente teleología: todo obedece a un plan en que está previsto cómo van a desarrollarse las cosas, porque son organizadas por un dios inteligente (Barchiesi 2005, p. 147). El poeta habla imprecisamente de él: I 32 *quisquis fuit ille deorum* «quienquiera que fuese aquel dios», I 48 *cura dei*, I 57 *mundi fabricator*, y I 79 *ille opifex rerum*. Bömer 1969, p. 24 insiste en que estas propuestas son coherentes con formulaciones estoicas²⁷.

²⁶ Bömer 1969, p. 24 confunde el aristotélico *De caelo* con el pseudoaristotélico *De mundo* y cita el fr. 16 Düring como fr. 18.

²⁷ Para ello cita a Chrysipp. fr. 580 *SVF* II 179 «uno solo es el dios, la mente, el destino y Zeus, pues es denominado con muchos otros nombres», fr. 1021 *SVF* II 305 «él que es denominado con muchos sobrenombres, de acuerdo con sus capacidades».

La «conexión estoica», sin embargo, debe ponerse en cuarentena o al menos no debe considerarse la más antigua ni la más relevante. En primer lugar, la mención imprecisa de la divinidad era ya muy del gusto del s. V a. C., dos siglos antes de Crisipo²⁸. En cuanto a las menciones del dios demiurgo (*I 57 mundi fabricator*, *I 79 opifex rerum*) hay también algunas observaciones que sugieren una menor relevancia de la influencia estoica. Primero, la vieja crítica de Spörri 1959, p. 44, quien señala que el dios de Ovidio no está en la materia cósmica, como creen los estoicos. En segundo lugar, el hecho de que el dios demiurgo se encontraba ya en el *Timeo* platónico, obra a la que, como precisa Robinson 1968, pp. 256-260, Ovidio pudo acceder a través de la traducción de Cicerón. También Wheeler 1995, p. 96 lo señala como fuente.

Por otra parte, la imagen de un dios demiurgo era incluso conocida en fecha anterior a Platón, por la tradición órfica. Hay un verso muy revelador en un *Himno a Zeus* que forma parte de varias teogonías órficas; en su forma más simple aparece en la citada en el *Papiro de Derveni* (datada en el VI a. C.), pero luego conoce versiones posteriores y más amplias, hasta la de las *Rapsodias*, en el II a. C. (*OF* 14.2):

Zeus cabeza, Zeus centro, por Zeus todo queda bien configurado.

De este verso lo más interesante es la segunda mitad: Διὸς δ' ἐκ πάντα τέτυκται; el verbo τέυχω expresa la actividad del artesano que trabaja con pulcritud y arte y su perfecto expresa resultado presente de una acción pasada²⁹, de modo que el mundo es descrito por el poeta órfico como una obra de arte bien estructurada, acabada y perfecta, resultado de la sabiduría de Zeus, el artesano que lo ha configurado de acuerdo con un proyecto inteligente³⁰. En otros pasajes de la *Teogonía de Derveni* y de su comentario se pone de relieve la teleología que preside la acción de Zeus sobre el mundo³¹.

²⁸ Cf. A., *A.* 160 «Zeus quienquiera que sea», E., fr. 483 Kannicht «Zeus, quienquiera que sea Zeus, pues no lo conozco más que de palabra», incluso hay expresiones de incertidumbre ante lo divino en Homero, cuando se advierte una presencia divina que no se sabe definir: *Od.* V 445 «ὄγυεμ soberano, quienquiera que seas».

²⁹ Cf. Burkert 2008, 580.

³⁰ Cf. Bernabé 2009. El poema órfico utiliza μήσατο 'concibió' (*OF* 16.1-2, 18.1) para indicar esta concepción racional de la creación de Zeus.

³¹ Cf. Bernabé 2013a. Este dios organizador del mundo es considerado el antecedente más claro del demiurgo platónico, cf. Alderink 1981, pp. 25-36, Parker 1995, p. 492. Ovidio pudo conocer estas ideas a través de las *Rapsodias*.

Aun aceptando todo lo dicho, creo que no le falta razón a Wheeler 1995, pp. 96 y 106, cuando señala que, aunque los términos tienen resonancias filosóficas, no hay un modelo filosófico específico para el esquema ovidiano de la creación del mundo, y que las diferencias con los modelos propuestos son mayores que las semejanzas. En otro trabajo, Wheeler 2000, p. 17, n. 40, considera que la mejor definición de este esquivo dios es la de McKim 1985, pp. 100-102, quien cree que se trata de un «dios de los filósofos» que diseña el cosmos de acuerdo con demandas de racionalidad. Por su parte, Due 1974, p. 97 ya había propuesto que la formulación de Ovidio es deliberadamente vaga, para presentar una versión de la creación acorde con el punto de vista mayoritario de sus lectores, pero no está claro que estos tuvieran demasiadas opiniones formadas sobre la creación del mundo, asunto que a los romanos les interesaba poco. Por último, me pregunto si no habrá que ver en ese dios ordenador de la materia confusa por medio del arte un lejano trasunto del propio poeta que ordena artísticamente la materia poética.

11. *Colofón*

Todo lo visto me lleva a concluir que la visión del origen del mundo que ofrece Ovidio en el principio de las *Metamorfosis* es sobre todo literaria, con tintes filosóficos y ecléctica. Toma ideas y conceptos de fuentes tan prestigiosas como diversas, para elaborar un digno comienzo, serio y profundo, al gran poema que ha decidido componer y para situarlo en las formas de explicación del mundo en boga en la Roma de su tiempo y conocidas por un romano culto. Limitándome a los aspectos más generales, de Hesíodo toma el esquema de una cosmogonía iniciada por *Chaos*, que se continuaba con la teogonía y aún con el *Catálogo de las Mujeres* en un *carmen perpetuum*, si bien cambia el significado de *Xáος* como ‘abertura’ y su condición de ser nacido en una materia originaria innominada, convirtiéndolo en el nombre de la propia materia confusa primigenia. Además, elimina la teogonía (aunque deja alguna evocación de ella en las personificaciones divinas de su descripción). De los influjos filosóficos parecen más determinantes, por una parte, Anaximandro, en lo que se refiere a la forma en que los elementos y, sobre todo, las cualidades, como frío y caliente, seco y húmedo, se segregaron de una materia indefinida; por otra parte, Platón y Aristóteles y antes que ellos, la poesía órfica, en lo que se refiere a la divinidad demiúrgica, ordenadora del mundo de acuerdo con un plan racional. En cambio, las coincidencias con

el estoicismo parecen menos relevantes ya que en casi todos los casos se encuentran antecedentes más antiguos para los rasgos señalados como estoicos.

Por otra parte parece que Ovidio tomó de las *Rapsodias* órficas el esquema de un origen del mundo consistente en una materia confusa, compuesta de cuatro elementos y en la que se encontraban sin separar las cualidades como seco, húmedo, caliente o frío, pero que fue luego ordenada por una divinidad demiúrgica (el poema órfico incluye dos creaciones, pero eso es otro aspecto, que Ovidio no hereda), que también crea los seres humanos. En ese esquema se dedicaba un amplio espacio a la transmigración de las almas, con lo que se configuraba un *carmen perpetuum* de la cosmogonía a la metempsicosis. La reencarnación (a la que se dedica Ovidio más en el l. XV) es un sustrato ideológico muy útil para las metamorfosis, en la idea de que en uno y otro caso el alma acaba por encontrarse en un cuerpo distinto: la diferencia consiste en que en la transmigración el alma sale de un cuerpo para ir a otro, mientras que en la metamorfosis, el alma, que no se ve alterada, queda en un cuerpo que se transforma a su alrededor. Debo precisar que Ovidio no sigue el esquema de la transmigración órfica, considerada como efecto de la culpa y expiación de los seres humanos que aludía en el mito de los Titanes, para adoptar la transmigración pitagórica, que era «aséptica», exenta de la idea de culpa y que formaba parte de la explicación del orden del mundo (Bernabé 2013). Por ello pienso que presenta a Pitágoras y no a Orfeo como autor del discurso del libro XV.

Dicho todo eso, es evidente que la cosmogonía de las *Metamorfosis* no se agota con el análisis de sus fuentes, con las que Ovidio hace todo menos repetir las servilmente, sino que constituye una pieza literaria de gran originalidad, creación del de Sulmona, quien sin duda fue consciente de lo que evocaba y de lo que innovaba y que se sintió tan satisfecho de su obra como para imaginar en el final de ella (XV 875-876) a la mejor parte de sí mismo elevada más arriba de los astros, viva a lo largo de todos los siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alderink, L. J. 1981: *Creation and Salvation in Ancient Orphism*, Chico.
- Alfonsi, L. 1958: «L'inquadramento filosofico delle Metamorfosi ovidiane», en *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, París, pp. 267-272.
- Alvar Ezquerro, A. 1997: «El significado de Las Metamorfosis en la poesía del siglo de Augusto», *Cuadernos de Literatura Griega y Latina. I*, Santiago de Com-

- postela, pp. 109-124 (= cap. 6 de *De Catulo a Ausonio. Lecturas y lecciones de poesía latina*, Madrid, 2009).
- Álvarez, C. e Iglesias, R. M. 1995: *Ovidio, Metamorfosis*, Traducción de —, Madrid.
- Anderson, W. S. 1996: *Ovid's Metamorphoses*, Books 1-5, Norman-Londres.
- Barchiesi, A. 1989: «Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio», *MD* 23, pp. 55-97.
- Barchiesi, A. 2005: *Ovidio, Metamorfosi*, vol. I, libri I-II, a cura di —, Milán.
- Beekes, R. 2010: *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston.
- Bernabé, A. 1994: «Consideraciones sobre una Teogonía órfica», en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 91-100.
- Bernabé, A. 1995: «Una cosmogonía cómica (Aristófanes *Aves* 695 ss.)», en López Férrez, J. A. (ed.), *De Homero a Libanio*, Madrid, pp. 195-211.
- Bernabé, A. 2003: *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid.
- Bernabé, A. 2004: *Poetae Epici Graeci Testimonia et fragmenta, Pars. II, fasc. 1, Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta*, Múnich-Leipzig.
- Bernabé, A. 2008: *Dioses, héroes y orígenes del mundo*, Madrid.
- Bernabé, A. 2008a: «La teogonía órfica citada en las Pseudoclementina», *Adamantius* 14, pp. 79-99.
- Bernabé, A. 2008b: «Teogonias órficas», en Bernabé y Casadesús 2008, pp. 291-324.
- Bernabé, A. 2009: «L'Inno a Zeus orfico. Vicissitudini letterarie, ideologiche e religiose», *RFIC* 137, pp. 56-85.
- Bernabé, A. 2013: «Orphics and Pythagoreans: The Greek Perspective», en Cornelli, G., McKirahan, R. y Macris, C. (eds.), *On Pythagoreanism*, Berlín-Boston, pp. 117-152.
- Bernabé, A. 2013a: «The Commentary of the Derveni Papyrus. The Last of Presocratic Cosmogonies», *Littera Antiqua* 7, pp. 4-31.
- Bernabé, A. y Casadesús, F. (eds.) 2008: *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, Madrid.
- Berti, E. 2000: *Aristotele. Protreptico. Esortazione alla filosofia*, Turín.
- Bettini, M. 2012: «Missing Cosmogonies: the Roman Case?», *ARG* 13, pp. 69-92.
- Bilinski, B. 1959: «Elementi esiodei nelle Metamorfosi di Ovidio», *Atti del Convegno internazionale ovidiano (Sulmona, Maggio 1958)*, Roma, pp. 101-123.
- Boillat, M. 1976: *Les Metamorphoses d'Ovide. Thèmes majeurs et problèmes de composition*, Berna-Francoforte.
- Bömer, F. 1969: *P. Ovidius Naso, Metamorphosen*, Kommentar von —, Buch I-III, Heidelberg.
- Boyd, B. W. 2002: *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Colonia.
- Bremmer, J. N. 1993: «Three Roman Myths», en Graf, F. (ed.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart-Leipzig, pp. 158-174.

- Burkert, W. 1999: «The logic of cosmogony», en R. Buxton (ed.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford, pp. 87-106.
- Burkert, W. 2008: «El dios solitario. Orfeo fr. 12 Bernabé en contexto», en Bernabé y Casadesús 2008, pp. 579-589.
- Conte, G. B. 1986: *The rethoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, Ithaca (Nueva York).
- Curd, P. 2007: *Anaxagoras of Clazomenae, Fragments and Testimonia*, Toronto-Buffalo-Londres.
- Dörrie, H. 1959: «Wandlung und Dauer Ovids *Metamorphosen* und Posidonios' Lehre von der Substanz», *AU* 4, pp. 95-116.
- Duchemin, J. 1981: «La création et le déluge chez Ovide. Recherche sur les sources grecques et orientales du mythe», *Letterature comparate, Problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, Bolonia, pp. 549-580.
- Due, O. S. 1974: *Changing Forms: Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen.
- Dumézil, G. 1996: *Archaic Roman Religion*, Baltimore.
- Düring, I. 1961: *Aristotle's Protrepticus. An Attempt at Reconstruction*, Gotemburgo.
- Fantham, E. 2004: *Ovid's Metamorphoses*, Oxford.
- Feliu Mateu, L. y Millet Albà, A. 2014: *Enuma elis y otros relatos babilónicos de la creación*, Madrid.
- Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, J. 2008: *Ovidio, Metamorfosis II. I-V*, trad., intr. y notas, Madrid.
- Fränkel, H. 1945: *Ovid. A Poet Between Two Worlds*, Berkeley.
- Helzle, M. 1993: «Ovid Cosmogony. *Metamorphoses* I 5-88 and the Traditions of Ancient Poetry», *Papers Leeds* 7, pp. 223-234.
- Jaeger, W. 1952: *La teología de los primeros filósofos griegos*, México.
- Keith, A. 2002: «Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5», en Boyd 2002, pp. 235-269.
- Kenney, E. J. 1982: «Ovid», en Kenney E. y Clausen, W. V. (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature* 2, pp. 420-447.
- Kenney, E. J. 2006: «Ovidius Prooemians», en Knox, P. E. (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford, pp. 265-273.
- Kern, O. 1922: *Orphicorum fragmenta*, Berlín.
- Lafage, G. 1904: *Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs*, Paris.
- Lämmli, F. 1962: *Vom Chaos zum Kosmos. Zur Geschichte einer Idee*, Basilea.
- Latte, K. 1926: «Über eine Eigentümlichkeit der italischen Gottesvorstellung», *ARW* 24, pp. 244-258 (= *Kleine Schriften*, Múnich, 1968, pp. 76-90).
- Lloyd-Jones, H. y Parsons, P. 1983: *Supplementum Hellenisticum*, Berlín-Nueva York.
- Martínez Nieto, R. B. 2000: *La aurora del pensamiento griego*, Madrid.

- Maurach, G. 1979: «Ovids Kosmogonie; Quellenbenutzung und Traditionsstiftung», *Gymnasium* 86, pp. 131-148.
- McKim, R. 1985: «Myth and Philosophy in Ovid's Account of Creation», *CJ* 80, pp. 97-108.
- Megino, C. 2006: *Aristóteles, Protréptico. Una exhortación a la filosofía*, Madrid.
- Myers, K. S. 1994: *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor.
- Nelis, D. P. 2001: *Vergil's "Aeneid" and the "Argonautica" of Apollonius Rhodius*, Leeds.
- Otis, B. 1970: *Ovid as an Epic Poet*, 2nd ed. Cambridge.
- Pardini, A. 1993: «L'ormitogonia (Ar. Av. 693 sgg.) tra serio e faceto: premessa letteraria al suo studio storico-religioso», en Masaracchia, A. (ed.), *Orfeo e l'orfismo*, Roma, pp. 53-65.
- Parker, R. 1995: «Early Orphism», en Powell, A. (ed.), *The Greek World*, Londres, pp. 483-510.
- Pohlenz, M. 1913: «Die Abfassungskeit von Ovids *Metamorphosen*», *Hermes* 48, pp. 1-13.
- Roberts, M. 2002: «Creation in Ovid's *Metamorphoses* and the Latin Poets of Late Antiquity», *Arethusa* 35, pp. 403-415.
- Robinson, T. M. 1968: «Ovid and the Timaeus», *Athenaeum* 46, pp. 254-260.
- Robbins, F. E. 1913: «The Creation Story in Ovid *Met.* I», *CPh* 8, pp. 401-414.
- Rosati, G. 2002: «Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*», en Boyd 2002, pp. 271-304.
- Ruiz de Elvira, A. 1964: *Ovidio, Metamorfosis, I*. Barcelona.
- Santamaría Álvarez, M. A. 2008: «Orfeo y el orfismo en los poetas helenísticos», en Bernabé y Casadesús 2008, pp. 1339-1382.
- Santamaría Álvarez, M. A. 2008a: «El orfismo en Luciano y en la segunda sofística», en Bernabé y Casadesús 2008, pp. 1411-1441.
- Santamaría Álvarez, M. A. 2014: «The Song of Orpheus in the *Argonautica* and the Theogonic Library of Apollonius», en Guichard, L. A., García Alonso, J. L. y de Hoz, M. P. (eds.), *The Alexandrian Tradition: Interactions between Science, Religion, and Literature*, Berna, pp. 115-140.
- Schmitzer, U. 1990: *Zeitgeschichte in Ovids "Metamorphosen". Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart.
- Scully, S. 2015: *Hesiod's Theogony: From Near Eastern Creation Myths to Paradise Lost*, Oxford.
- Sider, D. 2005: *The Fragments of Anaxagoras. Introduction, Text, and Commentary*, 2nd ed., Sankt Augustin.
- Solmsen, F. 1950: «Chaos and Apeiron», *SIFC* 24, pp. 235-248.
- Spörri, W. 1959: *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur, und Götter*, Basilea.

- Stephens, W. C. 1957: *The Function of Religious and Philosophical Ideas in Ovid's Metamorphoses*, Diss. Princeton.
- Tarrant, R. J. 2002: «Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence», en Tissol, G. y Wheeler, S. M. (eds.), *Reception of Ovid in Antiquity, Arethusa* 35, pp. 349-360.
- Treu, M. 1973: «Eine neue Kosmogonie (P. Oxy. 28 16)», *GB* 1, pp. 221-239.
- West, M. L. 1983: *The Orphic Poems*, Oxford.
- Wheeler, S. 1995: «*Imago mundi*: Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses*», *AJPh* 46, pp. 95-121.
- Wheeler, S. 2000: *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tubinga.
- Wilkinson, L. P. 1955: *Ovid Recalled*, Cambridge.
- Ziogas, I. 2013: *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*, Cambridge-Nueva York.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 27/06/2017

Fecha de aceptación: 10/10/2017

Fecha de recepción de la versión definitiva: 06/11/2017