

*El mito de Escila en Ovidio (Met. VIII 1-151)*¹

Elena GALLEGO MOYA
Universidad de Alicante

RESUMEN

Se analiza en este trabajo el mito de Escila, hija de Niso, narrado por Ovidio en *Metamorfosis* VIII 1-151, y se muestra cómo la naturaleza de la historia condiciona la estructura de un relato de escaso tono estrictamente épico, que consiste, salvo algunas breves intervenciones del narrador, casi exclusivamente en «monólogos y discursos» de la protagonista, de tono elegíaco y casi dramático, en los que el poeta hace alarde de sus infinitos recursos literarios.

Palabras Clave: Mito. Escila. Ovidio.

SUMMARY

In this paper we analyse the myth of Scylla, Nisu's daughter. Ovid tells the story in *Metamorphoses* VIII, 1-151. The present author shows how the nature of the story determines the structure of the epic narrative. Except for some brief interventions of the narrator, this narrative consists almost exclusively of speeches of the protagonist. In these discourses, the poet deploys his rich literary resources.

Keywords: Mito. Escila. Ovidio.

¹ Agradezco al Dr. Ruiz de Elvira la lectura de este trabajo y sus valiosas sugerencias.

0. El mito de Escila, hija del rey de Mégara Niso², recibe un tratamiento magistral y peculiar en las *Metamorfosis* de Ovidio. El poeta pone a disposición de la historia su arte como narrador, su caudal léxico, y, de modo especial, su conocimiento de la psicología femenina.

La historia, por demás conocida, constituye un ejemplo, entre otros³, del amor femenino que, víctima de una indómita pasión, elige traicionar a su patria o a la casa paterna en favor de un amado que se beneficia del favor, pero que no corresponde a ese amor⁴. La traición de Escila radica en cortar a

² Existe, como es sabido, otra Escila, más conocida, metamorfoseada en monstruo marino, mujer hasta la cintura y con un cinturón de perros salvajes que devoran cuanto encuentran a su alcance; habita un lado del estrecho de Mesina (el otro lo ocupa Caribdis, que engulle los barcos que se acercan a su costa huyendo de los perros de Escila). Es la Escila homérica (cf. Hom. *Od.* XII, 84ss.) y a ella dedica también Ovidio un lugar en sus *Metamorfosis* (cf. *Met.* XIII 730ss. y XIV 51ss.). Sin embargo, pese a esta separación clara en Ovidio entre ambas Escilas, él mismo las confunde, por ejemplo, en *Am.* III 12, 21ss., *Ars* I 331s (sobre este lugar cf. M. C. Álvarez-R.M. Iglesias, «Algunas lecturas de textos latinos en la *Mythologia* de Natalis Comes», *CFC*, 20, pp. 32-34), y en *Fast.* IV 500; también Virgilio (*Ecl.* VI, 74-77) o Propercio (IV 4, 39ss.); en Propercio III 19, 21-28, como en Virgilio, *Georg.* I 404-409 se habla de la hija de Niso y no hay confusión alguna. Esta confusión de las dos Escilas está ampliamente combatida (como bien dice A.S. Hollis, *Ovid Metamorphoses book VIII*, Edited with an Introduction and Commentary, Oxford, 1970, p. 50, *ad v.* 121) en la *Ciris*, vv. 54-91. Según Bömer (*P. Ovidius Naso. Metamorphosen*, Buch VIII-IX, Heidelberg, 1977, p. 11), la poesía o la mitografía ofrecían antiguamente una explicación posible para esta confusión o identificación, a saber, que la Escila de Mégara se había transformado en el monstruo marino que aparece en Homero. Habría tenido lugar, por tanto, una contaminación de dos mitos. Los textos mitográficos, sin embargo, no hablan de esta transformación de la una en la otra (Cf. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, p. 358, y allí los textos aducidos de Servio a tres pasajes virgilianos (*Ecl.* VI 74, *Georg.* I 404 y *Aen.* III 420), Higino, Pausanias, etc.). En relación a la confusión de Virgilio en la *Égloga* VI R. Sabbadini (*P. Vergili Maronis Opera*, ed. R. Sabbadini, I, *Bucolica et Georgica*, Roma Ed. Nazionale, 1930), en «el aparato» del verso 74 de la *égloga* decía que a Virgilio le «había traicionado la memoria: *id unum verum est, Vergilium hic memoria deceptum esse (...)*, pudiendo ser este verso la causa de confusiones posteriores (aunque no en el texto de *Metamorfosis*).

³ Ariadna, contra su padre y hermano, ayuda a Teseo en el laberinto; él la abandona durante su marcha hacia Atenas; Medea ayuda a Jasón contra su padre, y ella misma colabora en el asesinato de su hermano; Jasón, más tarde la abandona por Creusa.

⁴ Es el famoso motivo del *perfidus hospes* (para él remitimos a P. Oksala, «Das Aufblühen des römischen Epos: Berührungen zwischen der Ariadne-Episode Catulls und der Dido-Geschichte Vergils», *Arctos*, 3 (1962), pp. 167-197 y Della Corte, «*Perfidus hospes*», en *Hommages à M. Renard*, Latomus, Bruxelles, I (1969), pp. 312-321) o el «motivo Tarpeya» (cf. Prop. IV, 4 y las semejanzas con el relato de Ovidio).

su padre un cabello de púrpura —garantía de su vida y de su reino—⁵ y ofrecerlo como prenda de amor a Minos, rey de Creta que, como enemigo de su padre, asedia su ciudad. La respuesta del amado consiste en rechazar a la joven como compañera e, incluso, desearle castigo⁶.

Esta historia tenía que interesar naturalmente a Ovidio⁷; el mito era familiar a la literatura griega y latina⁸ y, además, contaba con los dos ingredientes fundamentales, metamorfosis y, sobre todo, amor, que, como se reconoce, son los dominantes en las *Metamorfosis*; Ovidio recrea aquí su arte en el amor hacia un enemigo, como en otros casos lo hace en el de hija hacia padre, o entre hermanos, o en el de un dios hacia un mortal. Por otra parte es muy posible también que el tema gozase ya de un tratamiento *in extenso*, a saber, en la *Ciris* de la *Appendix Vergiliana*, uno de los epilios que la antigüedad nos ha transmitido en latín, si es que no fue el propio Ovidio el autor de dicha obrita, como algunos sostienen, aunque no parezca del todo defendible; también conocería Ovidio el relato de Partenio de Nicea⁹. Lo cierto es

⁵ La leyenda de Niso y Escila representa el tópico del «alma exterior» (*Seele ausserhalb*), que aparece en conocidos episodios como el de Sansón (se habla también del motivo «Sansón y Dalila») o el de Meleagro (su vida dependía de un tizón que ardía en el hogar), entre otros (cf. Bömer, *op.cit.*, pp. 12 y 99 y J.G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México 1979⁶ (trad. de E. y T. I. Campuzano de *The golden Bough*, New York, 1922), p. 752), en donde aparece como uno de los ejemplos del alma exterior, y se la sitúa dentro del campo de los cuentos populares griegos, antiguos y también modernos.

⁶ El mito presentaba, como es habitual, variantes. En relación al cabello de púrpura, en algunas versiones se decía que aseguraba la vida de Niso; en otras, su reino. En lo que respecta a Minos, en algunos autores soborna a Escila y es él quien la ata a la popa de su navío; Ovidio, por el contrario, lo llama *iustissimus* (VIII, 101-102) y lo libera de responsabilidad alguna en la acción de Escila (es ella quien voluntariamente se lanza al mar en pos del amado y se agarra al barco). (Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, 1995³, p. 358). Y, aunque la maldice y no quiere tenerla en su país, ni que se la acoja en tierra o mar (cf. la anticipación de su conversión en ave para no «tocar el mar» y poder, sin embargo, habitar en el aire) el castigo lo deja a los dioses o a ella misma, que es quien toma la iniciativa de lanzarse al mar.

⁷ Se encuentra presente, aunque por lo general brevemente aludida, en otros lugares de su obra, a saber, en *Ars*. I, 331, *Rem. am.* 67-68 y *Trist.* II, 393-94.

⁸ Cf. aparte de Ovidio, *Met.* VIII 1-151 o *Ciris*, Propercio III 19-21-26, Virgilio Georg. I 404-409, citados en nota 2, Esquilo, *Coeph.* 612-622, Calímaco, fr. 228 Pfeiffer, Partenio de Nicea, fr. XXIII (ed. Calderón Dorda, Madrid, C.S.I.C. 1988) o Tibulo I 4, 63 (Cf. Bömer, *op. cit.*, p. 11; y A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 358).

⁹ Sobre la autoría y datación de *Ciris* de la *Appendix Vergiliana* puede verse F. Moya del Baño, «Virgilio y la *Appendix Vergiliana*», *Helmantica*, XXXIII (1982), pp. 407-447, en

que la presencia del nombre de Escila en la obra de Ovidio es grande y el tratamiento ovidiano de *Metamorfosis*, toda vez que no han llegado a nosotros las posibles creaciones griegas, el más importante¹⁰.

1. Ovidio narra este mito¹¹ al inicio del libro VIII¹², en los versos 1-151¹³, de los que los cinco primeros sirven de enlace con el libro anterior y los cinco siguientes sitúan la nueva historia en un momento y en un espacio determinados. La sensación de unidad viene favorecida por *interea* (v. 6), indicación temporal que marca la transición entre ambos relatos, y que los presenta como simultáneos. A partir de aquí, y puesto que el narrador nos habla de dos escenarios distintos, tenemos consciencia de hallarnos ante un narrador omnisciente¹⁴.

La narración sigue una secuencia temporal ordenada; así lo muestra de modo claro el léxico adverbial o algunos elementos de otra naturaleza que aportan información temporal. Valgan de ejemplo: *Iam* (v. 1), *interea* (v. 6), *sexta cornua lunae* (v. 11), *iamque* (v. 21), *utque sedebat* (v. 42), *postquam* (v. 104), *vix dixerat* (v. 142), *ut vidit* (v. 142). Los hechos se presentan, pues, según suceden en el tiempo de la historia, si bien encontramos algu-

especial pp. 438-444; allí se revisan posturas diversas y se observa cómo, aunque hay partidarios de una datación tardía, existen defensores de otra mucho más temprana, que permite hacer pensar que Ovidio pudo haber leído la *Ciris*, aparte, naturalmente de los que defienden la paternidad virgiliana o la atribuyen al propio Ovidio. En lo que se suele coincidir es en que el autor de *Ciris* conoce los mismos tratamientos literarios y que Partenio pudo ser una «fuente común».

¹⁰ Puede verse el comentario a este pasaje en M. Haupt-O. Korn, *P. Ovid Naso Metamorphosen*, zweiter Band Buch VIII-XV, 1876, en la reedición de M. von Albrecht, Weidman 1996, pp. 1-12; éste corrige y añade bibliografía a la reedición de R. Ehwald.

¹¹ Pertenece al grupo de metamorfosis en animales, en concreto al grupo de las aves, que es el más numeroso.

¹² Se encuentra, siguiendo a B. Otis (*Ovid as an epic poet*, Cambridge, 1966, pp. 166-203), en la tercera sección, dedicada al *pathos* del amor, que va desde el libro VI 141 al XI 795, y en la que se incluyen las historias de Filomena-Tereo, Escila, Biblis, Mirra y Ceix-Alción. La importancia del relato también puede subrayarse si se piensa que está situado en el libro ocho, que es el eje de las *Metamorfosis*.

¹³ Esta narración épica se considera comúnmente un epilio.

¹⁴ Aludimos en algunas ocasiones a los conceptos de: narrador>personaje (narrador omnisciente), narrador=personaje y narrador<personaje (tipología que Todorov lleva a cabo partiendo de la de Pouillon -visión por detrás, visión con y visión desde) en la medida en que pueden ser clarificadores, pero sin pretender realizar un análisis narratológico, ni valorar la tipología.

nas anticipaciones¹⁵. Sin embargo, desde el momento en que no existe equivalencia entre el tiempo de la historia y el del relato, el narrador imprime a su discurso la velocidad deseada¹⁶. También escoge qué elementos de la historia le interesan¹⁷. Predomina en este sentido, frente a los acontecimientos externos, la presentación del mundo interior del personaje de Escila¹⁸, que es, en definitiva, quien tiene la posibilidad de decidir el resultado de la guerra¹⁹. A ella corresponde el protagonismo; interesan sus pensamientos, sus sentimientos, dudas y, finalmente, decisiones. Sus monólogos, discursos del «yo», de tema sentimental, en que «elegíacamente proyecta su alma», ocupan una parte «desproporcionada» en relación al número total de versos que componen la historia²⁰. En la única posibilidad de diálogo entre

¹⁵ Por ejemplo, el verso 51 (*o ego ter felix, si pennis lapsa*) anticipa la posterior metamorfosis de Escila en ave. En *Ciris*, en que predomina el papel del narrador, no se trata de esta sutil manera de anticipación; se adelantan noticias y sabemos desde los versos 48-54 que Escila se ha convertido en ave y que su ciudad ha sido destruida por haber cortado ella el cabello de su padre.

¹⁶ Nótese, por ejemplo, la rapidez con que se describe, en sólo seis versos (vv. 84-89), la acción de Escila, para la que tan larga reflexión había necesitado. También hay rapidez en *Ciris* cuando en cinco versos (386-390) se informa de que enemiga de su padre le corta el cabello, cae Mégara y ella es arrastrada por mar.

¹⁷ Ovidio no se ocupa, por ejemplo, de la muerte de Niso, que sí trataba la *Ciris* (vv. 520 ss.); cf. Bömer, *op.cit.*, p. 14.

¹⁸ Escila no puede hablar con Minos, ni contar su historia a nadie; sólo la nodriza podía haber sido su cómplice (en *Ciris* ocupa un lugar fundamental; cf. M. Dolç, *Apendix Virgilianna. Vol. II. Elegies a Mecenas. L'Agró, Minúcies, L'Almadroc*, Barcelona, 1984, pp. 51 ss.), pero Ovidio ha preferido eliminarla y dejar sola a la joven en sus reflexiones, dudas, etc. Que esta eliminación de la nodriza cómplice ha sido completamente voluntaria lo descubrimos cuando en el v. 81 habla de la noche como *curarum maxima nutrix*.

¹⁹ Así se plantea ya en los primeros versos (vv. 6-10). Existe una guerra, cuyo escenario es Mégara, en la que participan Minos y Niso, éste último con un cabello de púrpura, garantía de su reino. Se describe, por tanto, la situación y la manera de resolverla. A Escila se deja la difícil elección.

²⁰ Cf. VIII 44-80 y 108-142 (71 versos de un total de 146). Bömer reconoce que Ovidio no pone tanto el peso de su narración en la presentación de los acontecimientos, como en los monólogos de Escila. Habla en este sentido de «*Diskordanz der Elemente*» (cf. Bömer, *op.cit.*, p. 11). Ciertamente Escila es la que «habla» y el narrador se encarga casi exclusivamente de anunciar su intervención oral o informar de que ya ha hablado (cf. al respecto: *hac iudice* (v. 21) que inicia el *iudicare* de la joven, *talia dicenti* (v. 81) que clausura un largo discurso; *adfata est* (v. 89), que anuncia las palabras de Escila a Minos, una vez consumado su crimen; *exclamat* (108), que no sólo informa de que estamos ante un discurso, sino de cómo las palabras de la joven son pronunciadas a gritos, para que Minos las pueda escuchar —y volver así

los protagonistas, cada cual pronuncia «su monólogo»; la comunicación no es posible²¹.

2. Descripción general del relato

Está dividido en 5 partes bien diferenciadas, en las que el protagonismo, como hemos indicado, pertenece a Escila. A ella corresponden los monólogos y discursos, a excepción de uno (vv. 97-100), en que Minos responde a sus palabras y, sobre todo, a su impía acción. Partes exclusivas del narrador son el comienzo y el final del relato, así como los versos centrales (vv. 81-89) que explican la acción llevada a cabo por Escila. Pero, el narrador, aunque no participa como personaje en el relato, conoce a la perfección a sus protagonistas, sobre todo a Escila, y no sólo introduce o concluye sus intervenciones, sino que deja sentir su voz.

2.1. Introducción al relato (vv. 1-20)

2.1.1. Los versos con que comienza el libro (vv. 1-10) muestran una de las técnicas utilizadas por Ovidio para enlazar dos episodios a fin de dar a su obra la unidad buscada. Van introducidos por *iam*, que sirve de transición narrativa entre ambos relatos; esta marca (*iam*) al comienzo constituye un estilema característico de la épica de Virgilio y tiene como función servir de transición narrativa; es una técnica similar al efecto cinematográfico del «fundido-encadenado».

Los vv. 1-5 constituyen el final de una historia e informan del viaje de regreso y llegada de los Eácidas y Céfalo a Atenas; se sitúa en un momento del día, el amanecer, un amanecer que ciertamente había sido esperado para comenzar a navegar. Los vv. 6-10 marcan el principio de otro episodio, en el

a recogerla— y, por fin *dixerat* (v. 142), que sirve para informar de que Escila ya no gritará más, sino que actuará, lanzándose al agua). A Minos sólo corresponde una breve intervención que también es indicada por el narrador con *respondit* (v. 96) y *dixit* (v. 100) para informar del comienzo y fin del parlamento del rey.

²¹ Cf. vv. 90-94 y 97-100. Además, cuando ella se dirige a Minos que se marcha por mar (vv. 108-142) no es fácil que ni siquiera él la oiga (el *exclamat* del v. 108 que introduce el discurso indica, como ya hemos indicado, que sus palabras las pronuncia a gritos); sus temores de que no la escuche los expresa la joven en los vv. 134-135.

que se contempla a Minos asolando las costas de Mégara, donde reinaba Niso, y va unido al primero por *interea*, marca temporal que, como decíamos *supra*, sirve de frontera entre ambos relatos y que indica que las acciones son simultáneas, lo cual da idea de unidad cronológica. Una única referencia temporal (el amanecer) sirve de marco a dos escenarios distintos; uno de ellos va desapareciendo y dejando paso al siguiente. El narrador se muestra, desde el comienzo, omnisciente, aunque asiste como espectador y describe, las más de las veces, «objetivamente» lo que contempla. La separación entre ambos relatos es reforzada por el contraste que se produce en el léxico utilizado en cada uno: se insiste en la tranquilidad con que concluye el primero (cf. expresiones como *nitidus dies* (v. 1), *placidi Austri* (v. 3), *feliciter* (v. 4)) y se presenta a continuación el episodio bélico entre Minos y Niso. Es normal que el léxico cambie bruscamente para ir preparando el ambiente que la historia requiere (cf. vv. 6-7: *Interea Minos Lelegeia litora vastat, / praetemptaque sui vires Mavortis in urbe*).

Se observa cómo el final de un episodio y el comienzo del siguiente ocupan el mismo número de versos (vv. 1-5; vv. 6-10); la simetría parece lograda, pero hay entre ellos una diferencia clara; mientras en el primero dos versos (vv. 1-2) están dedicados a describir el amanecer y se alude por primera vez al hecho del viaje en el v. 3, en el segundo ya desde el principio (v. 6) se ofrece información relevante: *Interea Minos Lelegeia litora vastat* (Minos devasta las costas de Mégara); en los vv. 7-8 se presenta a Niso y el reino que posee, la ciudad de Alcátoo; también se habla del modo, secreto, de vencerlo, el cabello de púrpura (vv. 8-10)²². En cinco versos, pues, se condensa el argumento; sólo falta la solución al mismo, que ocupa los 141 versos restantes, y que dependen, como advertíamos antes, de la actitud de Escila.

2.1.2. Una nueva marca temporal y un lugar todavía más concreto nos introducen de lleno en la historia, en la que ya se nombra al personaje clave, Escila. Los tres primeros versos (vv. 11-13):

²² *Crinis.. magni fiducia regni* (v. 10). Merece la pena reparar en que este sintagma cierra la presentación de los escenarios, uno que va a desaparecer con los que se marchan por mar, el otro, el nuevo, en el que el poeta se va a detener por un tiempo para contar otra historia; también que el verbo utilizado es *inhaereo* y que *haereo* aparece al final en los versos 144 y 147.

*Sexta resurgebant orientis cornua lunae,
et pendebat adhuc belli fortuna, diuque
inter utrumque volat dubiis Victoria pennis.*

hacen referencia a la duración de la guerra (seis meses lunares); los adverbios *adhuc* y *diu* insisten en esa misma prolongada duración; también lo hace la mención de la Victoria, que vuela entre ambos combatientes con alas vacilantes²³. Los tres versos siguientes (vv. 14-16) describen una *regia turris*, unida a musicales murallas²⁴, que se erige en escenario de esta parte de la historia. Era un lugar frecuentado por Escila; le gustaba subir y lo hacía a menudo²⁵; antes, en tiempos de paz (*tum cum pax esset*, v. 19), lo hacía para divertirse, lanzando piedrecitas que arrancaban a la roca sonidos esperados; también solía hacerlo ahora, en tiempos de guerra (*bello quoque*, v. 19)²⁶; desde allí solía contemplar los combates²⁷.

2.2. Deliberaciones de Escila (vv. 21-80)

2.2.1. Una nueva indicación temporal (*iam*, v. 21), aunque el escenario sigue siendo el mismo (la torre antes descrita), da comienzo a otra de las par-

²³ La guerra no sólo dura mucho tiempo ya, sino que es muy previsible que dure mucho tiempo más; el fin de la guerra no está cerca; los ejércitos están -se nos dice implícitamente- muy igualados; vuela la Victoria de uno a otro campamento, es decir, entre Niso y Minos, nombrados en los versos anteriores. Esta misma indecisión se verá posteriormente en Escila. Por otra parte, *pennis* al final del verso, conveniente por completo a la Victoria (así la de Samotracia, por ejemplo), evoca, una vez más, las alas que sabe más tarde recibirá Escila.

²⁴ *Regia turris erat vocalibus addita muris* (v. 14), en la que se decía que Apolo había depositado su lira de oro, y su sonido quedó adherido a la piedra (es el tópico de la naturaleza en la que queda reflejada la esencia de la divinidad, cf. Bömer, *op.cit.*, pp. 20-21). En *Ciris*, en la amplia presentación de Mégara asediada por Minos, hay también referencia a que las piedras de los muros, al ser golpeadas, emiten el sonido de la lira de Apolo, pues el dios había ayudado a reconstruir esta ciudad (vv. 105-109).

²⁵ Cf. la repetición de *saepe* y la utilización del verbo *soleo*: *saepe solita est* (v. 17) y *saepe solebat* (v. 19).

²⁶ Encontramos una vez más la oposición paz-guerra que observábamos al comienzo del libro y que anticipa, del mismo modo, la disyuntiva amor-odio que se producirá en Escila.

²⁷ Vv. 19-20: (...) *bello quoque saepe solebat/ spectare ex illa rigidi certamina Martis*. Encontramos aquí el tópico de la *teichoscopia*, recurso típico de la épica, que en esta ocasión tiene una doble función: la vista desde la torre es la única forma de contemplar al «enemigo»; pero aquí, además, es ocasión para el enamoramiento (cf. Bömer, *op.cit.*, p. 22).

tes de la narración. El v. 21, *Iamque mora belli...*, se hace eco del v. 11 (*Sexta resurgebant orientis cornua lunae*), en el que por primera vez se mencionaba la duración del combate. Pero esta vez la referencia temporal tiene otra función y es recordar la repetición de las visitas de Escila a la torre, que dan como resultado el perfecto conocimiento que del campamento enemigo tiene la joven (nombres de los próceres, armas, caballos, etc.), y, sobre todo, el de su caudillo, al que, añade Ovidio, conoce «más de lo que hubiera debido conocerlo». Con esta observación el narrador deja constancia de su omniscencia; sabe más que su personaje, se anticipa al final, pues conoce las consecuencias, creando en el lector el suspense²⁸.

2.2.2. Los versos que siguen (vv. 24-42) muestran el conocimiento que el narrador posee del interior de sus personajes, hasta el punto de que, por un momento, y si olvidamos indicaciones como «*hac iudice*», «*laudabat virgo*», «*iurabat*» (que nos recuerdan que habla el narrador), podríamos pensar que es Escila la que está describiendo lo que siente al contemplar a Minos. El narrador ve con el personaje; se trata de la «visión con» en que narrador sabe igual que el personaje.

El juicio que se va formando Escila acerca de Minos sigue una evolución progresiva: desde encontrar a Minos *formosus* con el yelmo (v. 26), considerar que le sienta muy bien el escudo (v. 27)²⁹, alabar su *ars* unido a sus *vires* al disparar las lanzas (vv. 28-29) o jurar que era semejante a Apolo al curvar el arco (vv. 30-31)³⁰ (Escila es todavía dueña de sí), a llegar a enlo-

²⁸ El uso de tal expresión (*noverat.../ plus etiam, quam nosse sat est...*, vv. 23-24) es muy interesante desde el punto de vista narrativo; no dice que se enamora (porque ella tampoco se lo ha confesado a sí misma); el narrador, ciertamente, sabe más que el personaje, aunque no lo manifieste.

²⁹ Vv. 25-27: *seu caput abdiderat cristata casside pennis;/ in galea formosus erat; seu sumpserat aere/fulgentem clipeum, clipeum sumpsisse decebat*. Nótese además la repetición, en forma de quiasmo, *sumpserat clipeum-clipeum sumpsisse*, que no hace sino insistir en el valor de *seu...seu*. Es significativo que el narrador recurra aquí a un tópico de la descripción de la poesía elegíaca. Características de éste son, por ejemplo, la repetición *seu...seu* o la forma *decebat* (cf. por ejemplo la descripción de la amada en Prop. II, 1, 5ss, donde se da la anáfora *sive...seu*, o en Tib. III 8, 7ss.). Se evidencia que el tono elegíaco caracteriza este pasaje, como tantos otros de las *Metamorfosis*.

³⁰ Vv. 28-31: *torserat adductis hastilia lenta lacertis;/ laudabat virgo iunctam cum viribus artem;/ inposito calamo patulos sinuaverat arcus;/ sic Phoebum sumptis iurabat stare sagittis*. En los vv. 25-27 a las dos oraciones introducidas por *seu* (aquí con un valor condicional) «respondían» otras dos. La estructura vuelve a darse en estos versos, aunque no aparece *seu*. Es de notar, por otra parte y de nuevo, la aparición de otro lugar común en la poesía amorosa, la comparación del amado con la divinidad.

quecer (el cambio está marcado por *cum vero*, que inicia el v. 32) cuando lo contempla con el rostro descubierto, montado a caballo en traje de púrpura (vv. 32-36)³¹, considerando afortunada cualquier cosa que estuviese en contacto con el rey (vv. 36-37)³². El clímax ascendente en sus reacciones explica el *impetus* que la invade de andar por el campamento enemigo e, incluso, de lanzarse desde la torre para conseguirlo (vv. 38-40)³³, aunque, pasado el primer momento de locura y llegando la «razón» como cómplice de la eficacia³⁴, le viene a la mente algo tan simple y tan práctico como abrir las puertas al enemigo (v. 41)³⁵ o, hacer, dice, cualquier cosa que Minos quisiera (v. 42)³⁶, palabras éstas que reflejan la capacidad de autoconvencimiento que tiene la joven, que no sólo imagina, sino que da por seguro que va a hacer lo que Minos desea, y que así seguirá haciéndolo siempre, cuando es claro que en este relato³⁷ Minos está ajeno por completo a los planes de Escila.

2.2.3. La cláusula del mismo hexámetro 42 (*utque sedebat*), que constituye una nueva referencia temporal, un nuevo momento en la historia, inicia

³¹ *Cum vero faciem dempto nudaverat aere/ purpureusque albi stratis insignia pictis/ terga premebat equi spumantiaque ora regebat,/ vix sua, vix sanae virgo Niseia compos/ mentis erat (...).*

³² *...felix iaculum, quod tangeret ille,/ quaeque manu premeret, felicia frena vocabat.* Los verbos utilizados, *tango*, *premo* evocan el contacto físico que ella ansia. Es éste otro tópico de la poesía erótica; la envidia del objeto próximo a la persona amada.

³³ *Impetus est illi, liceat modo, ferre per agmen/ virgineos hostile gradus, est impetus illi/ turribus e summis in Gnosia mittere corpus.* Estos versos, en que aparece repetido el término *impetus*, ya dan muestra de la locura, el *furor* que empieza a invadir a Escila.

³⁴ Cf. cómo introduce un *vel* que repite en el verso siguiente, para marcar el cambio producido.

³⁵ *Castra vel aeratas hosti recludere portas.* Es interesante advertir cierta notas de humor en Ovidio al pintar a la joven, que, frente al heroísmo inútil de una muerte por amor, muestra su visión práctica y decide, por así decir, «bajar por la escalera».

³⁶ *Vel si quid Minos aliud velit...* En la mente de Escila Minos asume protagonismo, es el sujeto de un verbo *velle*, aunque él, en realidad, está por completo ajeno a cualquier iniciativa de este tipo. (La correlación *vel...vel* recuerda al *seu...seu* de versos anteriores; al principio, cualquier cosa que hace Minos le parece bien; ahora está dispuesta a hacer ella cualquier cosa que él quiera).

³⁷ Recordamos que la complicidad existe en algunas versiones, como ocurre en los casos de Ariadna o Medea, historias con las que ya sabemos existen semejanzas. En Ciris no presenciamos ningún contacto entre Minos y Escila, aunque ella (vv. 411 s.) habla de una promesa de matrimonio.

el discurso directo³⁸, puesto en boca de la hija de Niso (vv. 44-80). El narrador cede la palabra a su personaje; Escila, que habría permanecido largo tiempo allí sentada, sigue mirando, como solía, hacia el campamento de siempre, pero ahora sólo ve *candida tentoria* (v. 43); no hay soldados, ni caballos; Minos, incluso, se ha retirado a su tienda. Ella mira, pero no ve a nadie; por eso tiene tiempo para pensar, para dudar, para decidir.

La pintura de este momento psicológico está perfectamente lograda. En los vv. 44-46:

*'laeter', ait, 'doleamne geri lacrimabile bellum,
in dubio est: doleo, quod Minos hostis amanti est;
sed nisi bella forent, numquam mihi cognitus esset.*

aunque no sabe si alegrarse o lamentarse de esta guerra, lo cierto es que la primera palabra que pronuncia Escila es *laeter* (v. 44), a la que inmediatamente añade *doleam*; o califica de *lacrimabile* la guerra; pero es evidente que, como enamorada, la alegría es el sentimiento que predomina en ella; la «duda» aparecerá en el verso siguiente (v. 45), pero de lo que se duele de verdad es de que Minos sea un enemigo; por primera vez reconoce explícitamente que lo ama y no deja de afirmar que gracias a la guerra lo ha conocido.

Es éste un monólogo de conflicto³⁹, de los que encontramos abundantes ejemplos en los textos clásicos y en los que Ovidio es maestro⁴⁰. Dice Esci-

³⁸ Este monólogo dramático ofrece semejanzas muy notables, como ha sido puesto de relieve desde siempre, con otros de *Metamorfosis*, el de Altea (VIII 478-511), o el de Mirra (X 320-355).

³⁹ Otros monólogos de conflicto o deliberativos en *Metamorfosis* son los de Medea (VII 11-72), Ifis (IX 726-763), Biblis (IX 474-516), Mirra (X 320-355), Altea (VIII 481-511), Atalanta (X 575-586) y «como primer esbozo o anticipación», Procne (VI 611-619), todos ellos comentados breve, pero muy atinadamente, por Ruiz de Elvira, «Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio», en *Estudios de Literatura, Cuadernos de la Fundación Pastor* 15 (1969), pp. 111-177, concretamente las páginas 153, 157s., 163s. y 168. Los juicios sobre la función de este monólogo, quizá el más logrado de todos, en la progresión ascendente de los sentimientos de Escila, son diversos: algunos autores creen que con él Ovidio pretende presentar al «monstruo de Escila», con lo que la intención sería la condena moral de su actuación; otros consideran que a Ovidio no le interesa tanto el «qué» como el «cómo», es decir, la manera de narrarlo (cf. Bömer, *op.cit.*, pp. 16-17).

⁴⁰ Aparte de los gustos de Ovidio y sus facultades para esta clase de monólogos, fuertemente influidos por la retórica, la presencia de la tragedia griega y de modo especial de Eurí-

la que le gustaría que la aceptase como rehén y abandonase, por tanto, la guerra; que así sería su compañera y garantía de la paz⁴¹. Alaba su belleza y entiende que su madre, si era tan hermosa como él, pudiese haber enamorado a un dios⁴²; sería feliz si dotada de alas pudiese volar al campamento del amado, confesarle su amor y preguntarle qué dote pide para hacerla suya⁴³, con sola una excepción, que no le pida la fortaleza de su patria:

*O ego ter felix, si pennis lapsa per auras
Gnosiaci possem castris insistere regis
fassaque me flammisque meas qua dote rogarem
vellet emi, tantum patrias ne posceret arces* (vv. 51-54).

pides es, como se sabe, evidente. La riqueza psicológica de las *Metamorfosis* se debe, reconoce Von Albrecht, a la experiencia del poeta como elegíaco y a su conocimiento de la tragedia greco-romana (M. von Albrecht, *Historia de la literatura romana*, v. I (trad. de D. Estefanía y A. Pociña), Barcelona, 1997, p. 742). La conocida influencia de Propercio en Ovidio la destaca en este caso, por ejemplo, Heinze, que habla de la Tarpeya de Propercio IV, 4 como modelo (R. Heinze, «Ovids elegische Erzählung», en *Vom Geist des Römertums*, hg. von E. Burck, Darmstadt (= Stuttgart, 1960³), pp. 308-403, cf. pp. 391-392); D.H.J. Larmour considera que el modelo de este monólogo fueron las palabras que Fedra dirige a la nodriza en Eur. *Hipp.* 208ss. (D.H.J. Larmour, «Tragic Contaminatio in Ovid's *Metamorphoses*: Procne and Medea; Philomela and Iphigenia (6.424-674); Scylla and Phaedra (8.19-151)», *ICS* 15 (1990), 131-141, cf. pp. 138-141), citado en M.C. Álvarez-R.M. Iglesias, *Metamorfosis*, Madrid, 1997, pp. 466).

⁴¹ Vv. 47-48: *Me tamen accepta poterat deponere bellum/ obside: me comitem, me pacis pignus haberet*. En el verso 47 aparece un *accepta*, que evoca el matrimonio que ella pretende, aunque no se atreve a mencionarlo; *obside*, en el verso 48, en *disiunctio* evidente con *me...accepta*, apoya esta idea, pues retarda la mención del sustantivo y hace posible que venga otro, el de «esposa», a la mente; el posterior *comes* insiste en las pretensiones de Escila y no parece ilógico que el sintagma *pacis pignus* evoque *amoris pignus*. Más tarde habla de *sperata cubilia* (v. 55), o *dotalem* (v. 68). En Ciris dice claramente que se hubiese conformado con ser esclava de la casa y esposa de Minos (vv. 443-446).

⁴² Cf. vv. 49-50. Ya se ha dicho que era Minos hijo de Europa (v. 23); ahora se le reconoce hijo de un dios, de Júpiter en concreto, que había raptado a Europa bajo la apariencia de un toro. Cuando al final Escila reproche a Minos su abandono, negará esta posibilidad (cf. vv. 122-125). Se trata de un eco virgiliano, *Aen.* 365-67, con antecedentes en *Catulo* 64, 154-157 y que se remonta a Homero, *Il.* XVI 33-35.

⁴³ Frente a Esquilo, *Coeeph.* 613 ss., en que ella es seducida por Minos, comprada con sus regalos, en Ovidio es Escila la que parece querer comprar a Minos, aunque puede pensarse en un *me* elíptico (*qua dote rogarem me vellet emi*; cf. el texto completo en la nota siguiente) y así ella sería la «comprada», como en Esquilo, aunque el contexto en que se encuentra y luego lo que se dice en el verso 68 parece apoyar que es la joven la que quiere comprarlo por el amor que le tiene, capaz de traicionar a su padre y a su patria. Cf. Ruiz de Elvira, «Valoración ideológica», «art. cit.», p. 164.

Ovidio, sirviéndose de un artificio muy de su gusto, acude a una prolepsis narratológica, al poner en boca de Escila unas alas (v. 51), que desearía tener, para volar junto al amado, alas que, lamentablemente, le están reservadas, aunque no para lo que ella querría. El deseo de Escila, sin embargo, y como ocurre en otros casos en Ovidio, se cumplirá⁴⁴.

El conflicto de Escila se percibe en las palabras siguientes, en que al «fuerte argumento» de su decisión de no ofrecer su patria a Minos⁴⁵, le sucede una interesante y práctica concesión⁴⁶, lo que refleja que, de antemano, sin querer reconocerlo, está dispuesta a todo con tal de conseguir a su amado. Se muestra⁴⁷ en la progresiva justificación de Minos (él tiene una causa justa para haber emprendido la guerra: el asesinato de su hijo⁴⁸), o en el convencimiento de que Minos ganará⁴⁹, por lo que su mentalidad práctica le lleva a juzgar preferible que las puertas las abra el amor que no Marte; la victoria de Minos, si es el amor el que actúa, será rápida, dice, sin muertes, y, sobre todo, (de nuevo el amor de Escila) sin peligro para Minos, pues, piensa ella, también podría ser alcanzado él durante el combate por alguna lanza.

2.2.4. Las razones que se da Escila son muchas; ha tenido respuesta para toda posible objeción. A ella, como indica el narrador en un inciso, le agrada el plan concebido y está decidida a entregarse y con ella a su patria como dote⁵⁰ y a poner fin a la guerra, aunque no basta con querer⁵¹. Y sin solución

⁴⁴ Cf. S. Viarre, *Essai de lecture poétique*, París, 1976, p. 170 o H. Haegen, *Terminologie und Typologie des Verwandlungsvorgangs in den Metamorphosen Ovids*, Göttingen, 1976, p. 117.

⁴⁵ *Nam pereant potius sperata cubilia, quam sim/ prodicione potens* (vv. 55-56).

⁴⁶ *Quamvis saepe utile vinci/ victoris placidi fecit clementia multis*. (vv. 56-57).

⁴⁷ Cf. vv. 58-66.

⁴⁸ Es bien conocido que ésta fue la causa del asedio; el hijo de Minos, Andrógeo había sido asesinado en una emboscada por atenienses y megarenses; contra Atenas y Mégara lleva la guerra Minos; Mégara sucumbe por causa de Escila; Atenas tendrá que pagar su tributo a Creta con el envío de jóvenes que sirvan de pasto al Minotauro. Esta alusión a la noción romana «guerra justa» implica una «romanización» del mito, como dice J.B. Solodow (*The world of Ovid's Metamorphoses*, London, 1988, p. 83).

⁴⁹ *Et, puto, vincemur...* (v. 60).

⁵⁰ Cf. como precedente Propertio IV 4, 56: *Dos tibi non humilis prodita Roma venit*, y Holly, *op. cit.*, p. 34, que aporta otros lugares paralelos.

⁵¹ *Coepta placent et stat sententia tradere secum/ dotalem patriam finemque inponere bello. Verum velle parum est* (vv. 67-69). Nueva intervención del narrador, con la que se alude a la dificultad de la acción, por lo que es preciso preparar la estrategia. Este «verum velle

de continuidad sigue hablando Escila, como se comprueba al final, en el v. 89, con *Talia dicenti*.

2.2.5. Los vv. 69-80 continúan el monólogo; la decisión de cortar el cabello de Niso sigue su curso; hay dificultades para llegar junto a su padre; Escila lo teme; el padre aparece como obstáculo para alcanzar sus deseos⁵²; se invierten los papeles y Niso se convierte ahora en su enemigo; en este *in crescendo* incontrolado la joven desearía incluso no tener padre y le viene a la mente, como solución, que debe mirar por ella misma y que debe ser valiente⁵³.

Se anima pensando que cualquier otra mujer, en sus condiciones, es decir, con un amor semejante al suyo, destruiría gustosa cualquier cosa que se opusiese a su amor; es evidente que toma fuerza cada vez mayor la idea de traicionar al padre; se compara con otras mujeres y no se siente inferior a ninguna; se puede atrever a cualquier cosa, andar incluso en medio de los fuegos y espadas; y, por otra parte —vuelve la visión práctica— no necesita hacer tanto, sólo —se dice— necesita el cabello de su padre⁵⁴. Este cabello es máspreciado que el oro, la hará dichosa, hará que consiga lo que desea⁵⁵. Ha logrado convencerse a sí misma⁵⁶, demostrarse que es capaz de llevar a cabo su hazaña, que ésta es fácil y, sobre todo, que en ello está su felicidad.

2.3. Actuación de Escila y reacción de Minos (vv. 81-103)

2.3.1. Y mientras decía estas cosas (*talia dicenti*, v. 89), sobrevino la noche, *curarum maxima nutrix*, que interviene como cómplice de Esci-

parum est», dicho por la voz del narrador, bien podría estar, sin embargo, en boca del personaje. El narrador se identifica hasta ese punto con sus personajes, y la perspectiva es, pues, ambigua.

⁵² *hunc ego solum/ infelix timeo, solus mea vota moratur* (vv. 70-71).

⁵³ Cf. vv. 69-73 y en concreto las dos sentencias que sirven de apoyo a sus reflexiones: *sibi quisque profecto/ est deus; ignavis precibus Fortuna repugnat* (vv. 72-73).

⁵⁴ Vv. 74-79.

⁵⁵ Vv. 79-80: *Ille mihi est auro pretiosior, illa beatam/ purpura me votique mei factura potentem*.

⁵⁶ Estas concesiones que se va haciendo a sí misma, y que le llevan a saltar por encima de todo y creerse así justificada, pueden ser comparadas a las de Helena de la *Heróida* XVII.

la⁵⁷, pues ocupa el papel de la nodriza, ausente en esta historia; las tinieblas aumentan la audacia que ya mostraba la joven⁵⁸. Con estos versos comienza la parte central del relato, de gran brevedad (en solo nueve versos —vv. 81-89— se describe la acción).

Ovidio describe la actuación de Escila; la sitúa en la *prima quies* (v. 83); es el momento del sueño profundo. Se narra de modo extraordinariamente rápido, casi vertiginoso (vv. 84-89)⁵⁹. El escenario cambia. Escila entra silenciosa en la habitación del padre (vv. 84-85), lo despoja del cabello (v. 86), se lleva rápida el *spolium* y atravesando el campamento enemigo llega junto al rey y le habla (v. 87-89). La rapidez con que se suceden los distintos momentos no impide leves intromisiones del narrador (lo vemos en el v. 85 —*heu facinus!*—, donde reacciona, como espectador en este caso, ante la acción de Escila, o en el v. 88 —*meriti fiducia tanta est*—, en que se asombra de la seguridad de la joven); el narrador, sin embargo, no se ha parado a informar de cómo ha logrado entrar Escila en la habitación de su padre⁶⁰. No le interesa dar explicación de ningún tipo; lo que importa es que ha sido capaz de conseguirlo.

2.3.2. El discurso ante un Minos horrorizado (*pavens*)⁶¹ al ver a la muchacha y conocer lo ocurrido⁶² consta de sólo cuatro versos (vv. 90-94).

⁵⁷ La referencia temporal no sirve en este caso solamente (como sí lo hacía *utque sedebat*, v. 42, que indicaba el atardecer) para situar al lector en el tiempo; la noche «interviene» en favor de un personaje; pertenece a la historia.

⁵⁸ Cf. v. 77.

⁵⁹ Ovidio, que domina perfectamente el arte de la digresión, sabe igualmente concentrar escenas fundamentales de la historia narrada en un espacio mínimo; la rapidez sirve lógicamente de contraste, pero es también un modo de eliminar detalles que tal vez no quiere expresar, que pueden resultar desagradables; es una manera sutil de enjuiciar la acción, en este caso criticada por completo. Se puede recordar, por ejemplo, la rapidez con que cuenta Ovidio, en boca de Flora, la violencia de que fue objeto la Ninfa; apenas un dístico: *Ver eram, errabam; Zephyrus conspexit, abibam; / insequitur, fugio; fortior ille fuit* (cf. Ov., *Fast.* vv. 202 ss.).

⁶⁰ Recuérdese que en los versos 69 ss. se hablaba de una guardia ante la entrada y de que las llaves de la puerta las tenía su padre. Tampoco en *Ciris* sabemos cómo ocurre, aunque sí que cuenta con la ayuda de la nodriza, una vez que no ha podido la joven convencer a Niso, pese a haberlo intentado como le aconsejara su *nutrix* (cf. vv. 378-386).

⁶¹ En el v. 89 se decía: *quem (sc. Minos) sic adfata paventem est*. En *Ciris* está ausente el diálogo entre Minos y Escila; en cinco versos (386-390) pasaba la joven de cortar el cabello del padre a pender de la nave de Minos.

⁶² Ella sigue llevando, sin duda, el cabello de púrpura en la mano y antes de hablar lo ha mostrado a Minos, que ha podido conocer la profunda significación del hecho.

La joven justifica, en primer lugar, su acción (*Suasit amor facinus*) y se presenta como hija de Niso (v. 90); le ofrece los penates de su patria y los suyos (v. 91), no pide recompensa; todo ello dicho en primera persona; luego pasa a los imperativos: le manda coger el cabello, prenda de amor, y quiere que sepa que no se trata de un cabello, sino de la vida de su padre.

2.3.3. Entre las palabras de Escila y las de Minos el narrador informa de cómo, al ofrecerle Escila el cabello, Minos se aparta espantado y le responde⁶³.

2.3.4. Las palabras de Minos ocupan también cuatro versos (97-100) y constituyen una maldición en la que pide que no la acoja tierra ni mar ninguno⁶⁴ y afirma que no permitirá que tal monstruo toque tierra de Creta⁶⁵.

2.3.5. El «discurso de Minos», enmarcado por el *respondit* del v. 96 y el *dixit* del v. 101, da paso de nuevo a la voz del narrador (vv. 101-103) que, claramente partidario de Minos⁶⁶, recuerda que éste impuso leyes a los enemigos, al pueblo de Escila, leyes que serían, lógicamente, justas, puesto que él es *iustissimus auctor* (v. 101), y que después dio las órdenes precisas para disponer la marcha hacia su patria.

2.4. Lamento de Escila (vv. 104-142)

2.4.1. También el narrador contempla a Escila (vv. 104-107), que al ver marchar las naves (aparece *postquam* como marca temporal) y comprender que su acción está sin recompensa, tras agotar las súplicas, pasa a la ira, y dominada por ésta, no exenta del furor del amor, como su aspecto muestra (*intendensque manus passis furibunda capillis*, v. 107), pronuncia el último discurso.

⁶³ Vv. 94-96.

⁶⁴ Sólo omite el aire, por lo que consecuentemente Escila-Ciris sí podrá habitar en él; también Dédalo podrá huir volando, porque Minos, aunque sea dueño de todo, no lo es del aire (cf. VIII, 168: *Omnia possideat, non possidet aëra Minos*).

⁶⁵ *Di te submoveant, o nostri infamia saeculi, / orbe suo tellusque tibi pontusque negetur. / Certe non patiar... Creten/...tantum contingere monstrum.*

⁶⁶ La «postura» de Ovidio en esta historia no le impide presentar al rey de Creta como un tirano en los versos siguientes referidos a Dédalo.

2.4.2. Este discurso de lamento (vv. 108-142), con semejanza con los de Medea (Eur. *Med.* 475ss., Ap. Rh. IV 355ss. y Enn. *Scaen.* 276ss.) o Ariadna⁶⁷ (Cat. 64, 123 ss.), lamento que expresa a voces (*cf. exclamat.*, v. 108), es un ejemplo de acumulación de tópicos utilizables para mostrar la indignación y la violenta ira⁶⁸. Predomina el lenguaje afectivo y retórico; se suceden oraciones interrogativas y exclamativas, frases cortas en las que aparecen adjetivos descalificadores o expresivos vocativos. Escila, desesperada, reprocha, «pide cuentas» a su amado, que ahora es, sin duda ninguna, su enemigo. No obstante, Escila no puede acusar a Minos de *perfidus*, de haber roto pacto alguno, puesto que Minos en la narración ovidiana no le había prometido nada (ni siquiera la conocía). Ha sido ella quien ha forjado una ilusión sin fundamento. Aquí se establece una diferencia con otras heroínas como Medea o Ariadna.

Unas veces exige, otras pregunta; le echa en cara su crueldad; insiste en que le debe la victoria a ella, que lo ha preferido a su padre y a su patria, que la debe a su crimen⁶⁹; recrimina a Minos que no se conmueva por su regalo, por su amor, y le hace saber que ahora la vida de ella depende de él; no tiene a donde ir⁷⁰, ni nadie que la acoja; no hay lugar para ella en el mundo; sólo le queda Creta, que era —así lo había pensado— su destino⁷¹. Si él la rechaza, es que no es hijo de Júpiter y Europa, sino de las Sirtes, tigres o Caribdis⁷²; no es verdad la historia de su linaje; un toro auténtico, que no conoció el amor, fue su verdadero padre⁷³. Consciente de su crimen y de que merece la muerte, quiere que ésta le venga de aquellos contra los que ha actuado, no de Minos, que se benefició de su crimen⁷⁴. Minos se merece, insiste la joven,

⁶⁷ Para el lamento de Ariadna *cf.*, por ejemplo, M. Ruiz Sánchez, *Confectum carmine II. En torno a la poesía de Catulo*, Universidad de Murcia, 1966, pp. 135ss.

⁶⁸ En *Ciris* el discurso de Escila ocupa los versos 404-458; también recuerda a Minos lo que ha hecho por él, y lo hace atada a la nave, puesto que es él quien la ha castigado.

⁶⁹ *Cf.* vv. 110-111.

⁷⁰ *Cf.* Catulo 64, 177-180.

⁷¹ *Cf.* v. 118.

⁷² Recuérdese que este peligro, un remolino del estrecho de Mesina, estaba situado frente a la otra Escila; hay una cierta evocación del personaje.

⁷³ Vv. 119-125. Es un recurso característico para insistir en la crueldad del que abandona atribuirle un nacimiento monstruoso. Más adelante le menciona a su esposa, Pasifae, digna —dice— de tenerlo por esposo (vv. 131-133), que prefirió con razón a un toro antes que a él (vv. 136-137).

⁷⁴ *Cf.* vv. 125-130.

tener por esposa a una mujer como Pasífae, que lo engañó con un toro⁷⁵. Por fin se da cuenta de que sus palabras no llegan a los oídos de Minos⁷⁶ y de que éste acelera la marcha⁷⁷; se siente profundamente desgraciada y se decide, aunque él se ha olvidado de sus favores, a seguirlo, abrazada a su popa, y a ser arrastrada por el mar. En los vv. 138-142 se observa una clara diferencia entre este lamento y el de Medea (en Apolonio) o Ariadna (en Catulo). Presenta, como aquellos, la estructura tripartita típica del discurso patético (*indignatio, miseratio, indignatio*⁷⁸); ahora bien, mientras que Medea y Ariadna suplican a la divinidad el castigo del causante de sus males, Escila toma conciencia de su crimen y es ella la que pide ser castigada, aunque no por Minos (tampoco por la divinidad), sino por los suyos, contra los que ha ido dirigida su acción. No obstante, también decide ella dar a Minos «su castigo», pues lo seguirá, aunque no quiera (*insequar invitum*, v. 141).

Son éstas las últimas palabras de Escila, como lo muestra el *vix dixerat* del mismo verso 142, en boca del narrador, que va a asumir hasta el final la narración de la historia.

2.5. Epílogo: metamorfosis (vv. 142-151)

El ritmo de la narración se acelera. Apenas había terminado de hablar (*vix dixerat*), cuando se lanza al mar para abrazarse a la popa del navío⁷⁹. Se destaca de nuevo el amor de Escila hacia Minos, que le proporciona fuerzas y el que ella haya conseguido, contra la voluntad del amado, ser *comes*, aunque *invidiosa*, del barco del amado.

Cerrando la historia⁸⁰ aparece, primero, Niso, ya metamorfoseado en águila de mar, que, al ver a la hija agarrada a la nave, se lanza contra ella para desgarrarla «con su curvo pico»⁸¹; en último lugar Escila, que, invadida por

⁷⁵ Vv. 131-137.

⁷⁶ Vv. 134-135, introducidos en la referencia a Pasífae. Es un tema característico la inutilidad del lamento.

⁷⁷ *Me miseram, properare iubet* (v. 138).

⁷⁸ Para la estructura tripartita de estos discursos, cf. Ruiz Sánchez, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁷⁹ ... *Vix dixerat, insilit undis/ consequitur rates faciente cupidine vires/ Gnostiacaque haeret comes invidiosa carinae* (vv. 142-144).

⁸⁰ Vv. 145-151.

⁸¹ Vv. 145-147. En *Ciris* la metamorfosis de Niso es posterior a la de Escila y obra de Júpiter, que lo devuelve, una vez muerto, a la vida bajo otro cuerpo (cf. vv. 520-529); la de Escila se debió a otra diosa, Anfitrite, que se apiadó de ella (cf. vv. 481-489).

el miedo⁸², se suelta de la nave, aunque —y aquí comienza la metamorfosis⁸³— no cae al agua, sino que parecía sostenerla en el aire la brisa para que no «tocara» el mar⁸⁴. Las plumas le habían aparecido, se había transformado en el ave de nombre *ciris*⁸⁵. Ambos personajes, padre e hija, permanecen tras sufrir una transformación, y recordarán con su nueva forma los hechos acaecidos; el padre persigue «la traición» de la hija; la hija paga su culpa «huyendo» del castigo del padre; ambos ejemplifican la posibilidad de cambio y continuidad, formulada en la filosofía⁸⁶.

3. Y ya recapitulamos. La historia de Escila en Ovidio, un mito que representa valores «ejemplares», es semejante y diferente a las de Ariadna o Medea.

Estas mujeres habían acogido y ayudado al huésped-enemigo en contra de los intereses de su patria y de su padre, pero, frente a Escila, ninguna de ellas atenta contra la vida del padre, aunque sí lo hicieran ambas contra la vida del hermano.

Ariadna y Medea han conocido, han mantenido un trato mayor o menor con sus huéspedes; Escila, en esta narración, absolutamente ninguno.

Teseo o Jasón tienen un papel activo en las respectivas historias, independientemente de la ayuda que reciban de las princesas de ellos enamoradas (el primero, entrar en el laberinto, luchar con el monstruo; el segundo, lograr el vellocino tras distintas pruebas, cada una de las cuales más difícil). Minos, por el contrario, aunque pretende conquistar la ciudad de Mégara (Escila lo contempla con vestidura propia de la guerra o descansa de ella y pasea a caballo), poca actividad desarrolla y su papel en una guerra no demasiado violenta tampoco implica grandes hazañas. Minos es simplemente el objeto

⁸² Es el miedo al águila, pero también al padre (vv. 70 ss.).

⁸³ En sólo dos versos (150-151) da cuenta de ella; por el contrario, un largo pasaje (vv. 490-508) se le dedica en *Ciris*.

⁸⁴ La maldición de Minos le negaba el acceso al ponto.

⁸⁵ El nombre se relaciona con la acción de cortar el cabello. *Pluma fuit; plumis in avem mutata vocatur/ ciris et a tonso est hoc nomen adepta capillo*. (Sobre qué tipo de ave puede ser la *ciris*, cf. Bömer, *op. cit.*, pp. 54-56 y M. Dolç, pp. 46-47). Cambia de ser y de nombre (cf. H. Haegen, *op. cit.*, pp. 147 y 151).

⁸⁶ Cf. H. Dörrie, «Wandlung und Dauer: Ovids *Metamorphosen* und Poseidonios' Lehre von der Substanz», *Der altsprachliche Unterricht* 4, n. 2 (1959), pp. 95-116, citado en H. Haegen, *op. cit.* p. 244.

de deseo de Escila; tiene una función pasiva en esta historia; poco habría que contar de él.

En esta historia en la que, insistimos, no existe apenas acción, y en la que hay que ponderar el escaso tono estrictamente épico del relato, la narración no puede consistir sino en lo que sucede dentro del alma de Escila, y así es fundamentalmente; de ahí el tono elegíaco de los monólogos, o el proyectar el alma, como conviene a un tema en que los sentimientos son los protagonistas. La acción en la que podía haberse detenido, el «asesinato» del padre, no la trae Ovidio a escena; el narrador en este relato se asemeja al mensajero de la tragedia; el lector es el verdadero espectador. No se detiene ni siquiera en informar de cómo llegó Escila al aposento donde dormía su padre, ni si le fue fácil o difícil, ni habla de los obstáculos que encontró y consiguió salvar.

La naturaleza de la historia, breve de contar, sin hechos que reseñar, y los gustos de Ovidio, naturalmente, que siente predilección por la retórica y se complace en desnudar el alma de las mujeres, explica el cómo de «la narración», es decir, que este «epilio» se limite a una sucesión de «discursos» de diversa índole⁸⁷, entre los que el narrador a veces deja oír su voz; y explica igualmente cómo este pasaje con sus diferentes tonos genéricos (elegíaco, dramático y, a veces, épico), es exponente del mejor Ovidio de las *Metamorfosis* y es exponente paradigmático de su poética.

Escila en los textos que se nos han conservado, con excepción de *Ciris*, aparece como ejemplo que debe evitarse, como paradigma de impiedad y autora de la peor de las acciones criminales; no era un personaje simpático; era un ser monstruoso. Ovidio, que se decanta claramente a favor de Minos, librándolo de cualquier culpabilidad, trata, sin embargo, de, si no justificar, sí explicar la acción de Escila. En esta narración no deja de ser culpable, pero también es igualmente víctima, pues ha sucumbido al poder del amor; es dominada por el *furor*, como Dido en la *Eneida*, como Mirra⁸⁸ en el propio Ovidio; éste ha vencido a la *pietas*.

Metamorfosis y amor están como unidad temática o hilo conductor. La unidad se mantiene también a otro nivel en el hecho de enlazar la narración de Escila con otra historia en la que permanece uno de los protagonistas,

⁸⁷ El más importante y centrales el monólogo dramático de los versos 40 ss.

⁸⁸ Cf. Fl. Dupont, «Le furor de Myrrha, Ovide Métamorphoses, X, 311-502», en *Journées Ovidiennes de Parménie. Actes du Colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)* edités par J.M. Frécaut et Danielle Porte, Latomus, Bruxelles, 1985, pp. 83-91, especialmente 88 y 90.

Minos; este personaje conduce a otra narración, la del Minotauro, que nos lleva de inmediato, y con Minos de responsable último, a la del Laberinto de Creta⁸⁹ y a la de Dédalo, constructor de dicho Laberinto.

Metamorfoseada Escila, Minos es el que permanece, por un tiempo, de otra manera y en otro lugar (Creta), sirviendo de enlace a la secuencia narrativa.

⁸⁹ En ella aparecerá Ariadna, con quien guarda semejanzas nuestra Escila.