



## Facultade de Xeografía e Historia

Traballo de  
fin de grao

O Apolo de Louis XIV

Tres iconografías ovidianas na  
fontanería de Versailles

Alumno: J. Ramón Cisneros Pérez

Titora: M<sup>a</sup> de Fátima Díez Platas

Xuño 2021

## **Resumo**

(GL) As representacións do deus Apolo en Versalles, vinculado á figura do rei Louis XIV, configuran un magnífico programa iconográfico fundamentado nas *Metamorfoses* de Ovidio. Dentro deste programa destacarán especialmente a fontanería e a xardinería, cuxas principais materializacións, obxecto de estudo do presente traballo, son o Estanque de Latona, o Estanque de Apolo e a desaparecida Gruta de Tetis, tres fitos da fontanería versallesa que conforman un eixo nos xardíns o cal nos fala da asociación do rei Sol co deus Apolo.

(ES) Las representaciones del dios Apolo en Versalles, vinculado a la figura del rey Luis XIV, configuran un magnífico programa iconográfico fundamentado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Dentro de este programa destacarán especialmente la fontanería y la jardinería, cuyas principales materializaciones, objeto de estudio de este trabajo, son el Estanque de Latona, el Estanque de Apolo y la desaparecida Gruta de Tetis, tres hitos de la fontanería versallesca que conforman un eje en los jardines el cual nos habla de la asociación del rey Louis XIV con el dios Apolo.

(EN) The representations of the god Apollo at Versailles, linked to the figure of King Louis XIV, form a magnificent iconographic program founded on the *Metamorphoses* of Ovid. Within this program will stand out especially the plumbing and gardening, whose main materializations, object of study of this work, are the Latona Fountain, the Apollo Fountain and the defunct Grotto of Tethys, three landmarks of Versailles' plumbing that form an axis in the gardens which tells us about the association of king Louis XIV with the god Apollo.

## **Palabras chave**

Ovidio, Metamorfoses, estanques, iconografía, Latona, Tetis, Faetón

## Índice

Resumo .....	2
Palabras chave .....	2
Índice .....	3
1. Introducción .....	4
2. O Apolo de Versalles, creación discursiva dos xardíns do Rei Sol.....	6
3. As tres fontes apolíneas e o seu vínculo con Ovidio .....	10
i. O Estanque de Latona.....	12
1. A Conspiración da Fronda.....	12
2. Unha iconografía moi clara .....	15
ii. O Estanque de Apolo.....	17
1. Onde está Faetón?.....	18
2. Unha mestura de iconografías .....	22
3. Complementos .....	24
iii. A Gruta de Tetis e os Baños de Apolo .....	26
1. Creación e destrución dun enclave nos Xardíns de Versalles .....	28
2. O nacemento dun novo modelo compositivo .....	31
4. Conclusións .....	34
Bibliografía.....	36
Anexos: textos, fichas e imaxes.....	40
Anexo 1: Textos .....	42
Anexo 2: Fichas .....	62
Anexo 3: Imaxes.....	65

## 1. Introducción

Nas seguintes páxinas dedicarémonos a facer un estudo sobre a representación dos mitos ovidianos vinculados ás *Metamorfoses* nas fontes e estanques do Palacio de Versailles, centrándonos especialmente naquelas dedicadas exclusivamente ao deus Apolo e a vida deste, pola súa relación co rei Louis XIV.

Para isto, dedicámoslle un primeiro á asociación do deus Apolo con Louis XIV e a creación do emblema solar, seguido dun estudo das tres fontes ou fitos vinculados a Apolo (Estanque de Latona, Estanque de Apolo e Gruta de Tetis) e a relación que estes teñen cos distintos gravados ovidianos presentes en diversas edicións das *Metamorfoses*, o que ademais comporta un estudo e unha análise iconográfica das distintas esculturas e personaxes mitolóxicos representados.

É fundamental para a comprensión destes fitos da fontanería versallesa a análise da figura de Apolo, amplamente desenvolta nos textos de Ovidio e en xeral en toda a literatura da Antigüidade Clásica, e retomada no século XVII pola monarquía francesa coma un emblema real. Por esta mesma razón, é necesario botar man das fontes literarias referidas a Ovidio, en especial as edicións ilustradas das *Metamorfoses* comprendidas entre finais do século XVI e principios do XVIII, pois serán obras clave para entender a representación de certas figuras do imaxinario de Versailles. Asemade, tamén é importante o coñecemento dos acontecementos de carácter histórico e político desenvoltos ao longo do século XVII, pois por exemplo a Conspiración da Fronda será un elemento clave da creación do Estanque da Latona.

Deste modo, o método empregado para realizar esta análise ou estudo constou de tres grandes fases: en primeiro lugar fíxose unha busca intensiva de información e fontes bibliográficas, alén das *Metamorfoses*, fonte literaria esencial, sobre aqueles documentos que analizasen de algún modo os estanques e outros xogos acuáticos dos xardíns de Versailles; en segundo lugar, procedemos a consultar toda a información obtida sobre o tema que nos ocupa para logo realizar unha esquematización desta información engadindo todos aqueles gravados ovidianos que gardaban algunha relación cos temas representados nas fontes; en terceiro lugar, redactouse toda a información esquematizada, creando os dous grandes apartados cos que conta o traballo, aos cales se lle engaden a presente introdución, un apartado de conclusións e tres grupos de anexos.

Os tres grupos de anexos cos que conta o traballo están divididos en función da súa tipoloxía: textos, fichas ou imaxes. O primeiro apartado conta cun compendio de todos aqueles fragmentos das *Metamorfoses* aos que se fai referencia ao longo do traballo, así coma outras fontes documentais primarias que gardan un vínculo con algún aspecto importante dos xardíns do palacio. O segundo apartado consta de tres fichas técnicas, cada unha referida a unha dos tres estanques ou fitos analizados. Finalmente, o terceiro apartado está composto por un conxunto de gravados, e algunha que outra imaxe, procedentes tanto da *Biblioteca Digital Ovidiana* coma de *The Ovid Collection*, proxecto pertencente á *University of Virginia Library*. As referencias a estes tres anexos dentro do corpo de traballo aparecerán seguindo o seguinte código:

- Para textos: (Anexo 1, Texto X).
- Para fichas: (Anexo 2, Ficha X).
- Para imaxes: (Anexo 3, Imaxe X).

Deste modo, “X” corresponderase co número de texto, ficha ou imaxe presente nos anexos.

## 2. O Apolo de Versailles, creación discursiva dos xardíns do Rei Sol

Os xardíns do Palacio de Versailles son o exemplo por antonomasia do xardín barroco francés, esa tipoloxía que xoga cos espazos naturais e os domina creando diagonais que se perden no horizonte e nas que se intercalan parterres, fontes, etc. Pero ademais, os xardíns de Versailles, máis que planificados, foron escritos, pois é indubidable que estes foron creados coas *Metamorfoses* de Ovidio na man. Isto débese fundamentalmente a que no Barroco se produce unha explosión de elementos mitolóxicos, potenciada por tres factores fundamentais: o esgotamento da épica medieval, a redución da nobreza á corte do rei e a necesidade de expresar grandiosidade<sup>1</sup>. O esgotamento da épica medieval será o factor que leve a que rexurdan as figuras clásicas, o que responde á necesidade de crear o que o Lázaro Carreter define como “escenografías opulentas que magnifiquen a maxestade do rei”<sup>2</sup>. Aquí entran en xogo as *Metamorfoses* de Ovidio, absorbidas polo Barroco debido á grande cantidade de historias que ofrecen para seren adaptadas. Isto leva a que o século XVII pase a ser comprendido coma a *Aetas ovidiana* francesa<sup>3</sup>, tendo en conta que a *Aetas ovidiana* orixinal se produce entre os séculos XII e XIII, destacando especialmente o século XIII, pois no 1210 aparecerá a primeira tradución das *Metamorfoses* e en torno a esta data aparecerá tamén o *Ovide Moralisé*, unha tradución con moralizacións, tal e coma o seu propio título indica<sup>4</sup>. Entra ademais en xogo o feito de que, segundo Jean Rousset podemos ver en Ovidio os criterios fundamentais para a identificación do estilo barroco, a saber: inestabilidade no equilibrio, a mobilidade, a metamorfose e o predominio de elementos decorativos<sup>5</sup>.

Asemade, Louis XIV tomará a decisión de adoptar o sol como a súa insignia, vinculándose así directamente ao deus Apolo e fundindo a súa imaxe coa deste. O rei

---

<sup>1</sup> Fernando Lázaro Carreter, “Metamorfosis Barrocas”, *Tropelías* nº1 (1990): 152.

<sup>2</sup> *Ibidem*: 153.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Fátima Díez Platas e Juan M. Monterroso Montero, “Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago”, *Semata, ciencias sociais e humanidades* vol. 10 (1998): 453-454.

<sup>5</sup> Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* (París: 1953); a través de: Ettore Paratore, “L’Influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell’età del Manierismo e del Barocco”, en: *Manierismo, Barocco, Rococó: concetti e termini: convegno internazionale* (Roma: Accad. Nazionale dei Linzei, 1962): 255.

tomaríalle o gusto á mitoloxía ao xogar de pequeno cunha baralla de cartas mitolóxicas do 1644 obra de Stefano Della Bella (baseada en textos de Desmarets de Saint-Sorlin), que o Cardeal Mazarino seleccionara para a súa educación<sup>6</sup>. Este xogo de cartas estaría composto de tres series de cincuenta e dúas cartas, que trataban, cada un deles, sobre un tema distinto: xeografía, mulleres históricas e mitolóxicas, e fábulas morais das *Metamorfoses* de Ovidio. Unha cuarta serie independente, de trinta e nove cartas, versaría sobre os reis da historia francesa<sup>7</sup>. Porén, aínda a pesar da grande influencia que terán no rei estas cartas, non será na súa infancia cando este tome o sol como a súa divisa senón máis adiante, durante o festexo do Gran Carrusel de Tullerías, no 1662, coma el mesmo apunta nas súas *Memorias*:

“Allí empecé a adoptar la divisa que he conservado después y que veréis en tantos lugares. Me pareció que, sin detenerme a cosa más particular y de menor importancia, debía representar de algún modo los deberes de un príncipe y animarme constantemente a cumplirlos. Se tomó como centro el Sol que, a las reglas de este arte, es el más noble y que, por su calidad de único, por el brillo que le rodea, por la luz que comunica a los demás astros, que le forman una especie de corte, por la distribución igual y justa que produce en todas partes, despertando sin cesar en todos los sitios la vida, la alegría, la acción, por su movimiento sin descanso, apareciendo, no obstante, al parecer tranquilo, por esa carrera constante e invariable, de la que no se aparta ni interrumpe, es seguramente la imagen más viva y más hermosa de un gran monarca (...) En el número de cuidados que exige la realeza me persuadieron que agregase el globo terráqueo y por divisa *Nec pluribus impar*<sup>8</sup>; por lo cual consideraban aquello que halagaba agradablemente la ambición de un rey joven que, bastándose por sí sólo para tanto, bastaría también, sin duda alguna, a gobernar otros imperios, como el Sol a alumbrar otros mundos, si estaban igualmente expuestos a sus rayos”<sup>9</sup>.

Así, durante un festexo no 1662, nacía o Apolo de Versailles, mais a toma deste símbolo como divisa non se limitaría á definición dun novo paradigma iconográfico, senón que este modelo xeraría unha reacción en cadea que acabaría facendo que a imaxe solar se multiplicase e se repetise ata a saciedade no Palacio de tres modos

---

<sup>6</sup> Véronique Meyer, “Les Illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d’Ovide* (1676) de Benserade”, *Irish Journal of French Studies*, nº16 (2016): 134.

<sup>7</sup> Paris Amanda Spies-Gans, “A Princely Education through Print: Stefano della Bella’s 1644 *Jeux de Cartes Etched for Louis XIV*”, *Getty Research Journal* nº 9 (2017): 1.

<sup>8</sup> “Non desigual para moitos”.

<sup>9</sup> Luis XIV, *Memorias del Rey Sol*, trad. López Ferret, P., 1ª imp. (Salamanca: Biblioteca de la Memoria, Editorial Renacimiento, 2018): 114-115.

principalmente: mediante a representación emblemática; a través da arquitectura, o urbanismo e a xardinaría; e a través da festa e o protocolo<sup>10</sup>. De todos modos, Stanis Perez apunta a algo maior, pois considera que “a representación do rei é un dos mecanismos máis complexos do sistema monárquico”, o que fai que a imaxe do rei, e polo tanto a insignia solar dentro da iconografía versallesa, se vexa reflectida en moedas, arcos do triunfo, construcións efémeras... coma un modo de multiplicar a presenza do rei e dar a ver todo o seu poder<sup>11</sup>, de modo que a imaxe solar non queda unicamente reducida ao imaxinario versallés, senón que acaba sendo establecida coma un símbolo identificador de Louis XIV en toda Francia e mesmo en Europa dende o primeiro momento. Porén, Elvira Barba verá en todo isto unha banalización da mitoloxía, pois a figura de Apolo claramente queda reducida a un mero relato que formula un simbolismo fácil de comprender, e ademais apunta a que o absolutismo estaría entre as causas desta crise dos significados, xunto coa debilidade teórica do neoplatonismo e a evolución interna de Italia<sup>12</sup>.

Por outra banda, máis alá do discurso iconográfico que se establece nos xardíns, hai que ter en conta que Louis XIV busca establecer un fío condutor que permita realizar unha apreciación do conxunto iconográfico máis cerrada o que nos amosa que a mente tras esta creación non entendía as fontes como elementos illados, senón que estas formaban parte dun todo, dun microcosmos mitolóxico. Con isto, o rei escribe no 1689 unha serie de indicacións para recorrer os xardíns do palacio, *Manera de mostrar los jardines de Versailles*<sup>13</sup> (Anexo 1, Texto I). Ademais, existe unha versión estendida destas notas sen datar pero que se situaría entre 1691 e 1695, máis detallada, con vinte e cinco pasos, engadindo unha serie de pasos “extra” ao final. O principal xardineiro de Versailles, André Le Nôtre, tería moi boa relación co rei e mesmo lle axudaría a confeccionar este itinerario, pois era moi habitual ver ao rei paseando polos xardíns acompañado dos

---

<sup>10</sup> Angel López Castán, “Versalles, el triunfo del Sol”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM) Vol.II (1990): 191.

<sup>11</sup> Stanis Perez, “Les rides d’Apollon: l’évolution des portraits de Louis XIV”, *Revue d’histoire moderne & contemporaine* nº 50-3 (2003): 62-63.

<sup>12</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex Ediciones, 2008): 37.

<sup>13</sup> A. Félibien, *et al.*, *Manera de mostrar los jardines de Versailles* (Madrid: Abada Editores, 2004).

xardineiros e mesmo ministros e arquitectos, cos cales mantiña profundas conversacións, e o lazo que o uniría a Le Nôtre sería bastante forte<sup>14</sup>.

Porén, o feito de que o rei cree estes itinerarios para recorrer os xardíns é algo bastante controvertido, pois, se botamos man dos escritos da Princesa Palatina, segunda esposa de Felipe de Orleáns, que destacan especialmente pola súa acidez, veremos que estes contradín bastante o suposto entusiasmo que o rei amosaba polas marabillas que el mesmo mandara crear, tal e como recolle Ian Thompson:

“Aunque Versailles posee los más adorables paseos del mundo, nadie excepto yo los recorre nunca. El rey siempre me dice: «Tú eres la única que disfruta de las bellezas de Versailles»”<sup>15</sup>.

En definitiva, nada queda solto ao libre albedrío en Versailles, pois absolutamente cada manifestación artística e natural está supeditada aos praceres do Rei, quen finalmente acabou por converter os xardíns palacegos no seu taboleiro de xadrez persoal, onde cada fonte, coma se dunha peza máis se tratase, inmortalizaría un momento ou un estado sagrado para el, estando todas elas sempre cargadas de connotacións simbólicas e por suposto mitolóxicas.

Isto ten bastante sentido se temos en conta que Louis XIV era un apaixonado do control, sendo esta paixón un dos aspectos clave da súa política interior, e que, á súa vez, sería a *raison d'être* do propio complexo de Versailles, pois o rei era plenamente consciente de que, controlando á corte, reuníndoa xunto a el, podería evitar máis facilmente as posibles conspiracións<sup>16</sup>. Dentro destas dinámicas do control, os distintos niveis e terrazas dos xardíns falarán da xerarquía natural da sociedade, tendo en conta por exemplo que a habitación de Louis XIV estaría centrada no eixo principal dos xardíns, orientada á saída do sol<sup>17</sup>. Todo isto sería o que acabaría dando lugar a todos os luxos cos que conta Versailles, e por conseguinte ao desenvolvemento dun programa iconográfico, mais todo isto tan só sería unha parte máis do plan de Louis XIV para crear unha corte anestesiada, onde toda a nobreza lle estivese subordinada, coma os satélites que orbitan, ata o infinito, arredor do sol.

---

<sup>14</sup> Ian Thompson, *Los jardines del Rey Sol* (Barcelona: Belacqua de Ediciones y Publicaciones, 2006): 216.

<sup>15</sup> *Ibidem*: 218.

<sup>16</sup> *Ibidem*: 215.

<sup>17</sup> *Ibidem*: 220-221.

### 3. As tres fontes apolíneas e o seu vínculo con Ovidio

Os xardíns de Versailles contaban no 1672, unha década despois da mudanza do rei ao palacio, cun total dunhas mil fontes, que chegarían a ser dúas mil catrocentas cincuenta e seis finalmente<sup>18</sup>. A grande variedade de iconografías que se dispoñen nos xardíns de Versailles fan que se desenvolvan varios eixos, os cales, a modo de discurso, nos veñen a contar unha historia, centrándose nun episodio que pode estar recollido nas *Metamorfoses*, ou ben nun personaxe mitolóxico. Para o caso, interésanos o eixo ovidiano que se centra en Apolo, eixo principal segundo Bernard Teyssèdre<sup>19</sup>, tendo en conta que isto engloba tres fontes principalmente: o Estanque da Latona, o Estanque de Apolo e finalmente a Gruta de Tetis. Sobre esta última convén puntualizar que non se conserva, pois aínda que se rematou de construír no 1676, sería derribada inmediatamente no 1684 con motivo da ampliación do palacio<sup>20</sup>, mais os conxuntos escultóricos do seu interior foron recolocados nun pequeno bosque que semella conter unha gruta natural, dando lugar ao que hoxe se coñece coma os Baños de Apolo, tal e como son recollidos nos textos de Louis XIV.

Debemos ter en conta de todos modos que o fenómeno barroco das fontes non se desenvolverá unicamente en Versailles, pois a outra grande potencia do mundo barroco, Roma, tamén presentará unha grande cantidade de fontes que desenvolverán de por si programas iconográficos á altura do imaxinario versallés. Ademais, tanto as fontes romanas coma as de Versailles se inscriben dentro dos sistemas ao servizo da memoria; neste sentido, a heráldica relativa á familia Pamphili e o Papa Inocencio X na *Fontana dei Quattro Fiumi* ou o vínculo entre Neptuno e o Papa Clemente XII na *Fontana di Trevi* actúan do mesmo modo que a analoxía entre Apolo e Louis XIV da iconografía versallesa<sup>21</sup>.

Se nos detemos un pouco no que foi a historia destas tres fontes, a grandes trazos, podemos ver que todas elas pasaron por diversas etapas e mesmo transformacións. O Estanque da Latona (Anexo 2, Ficha 1), iconograficamente, a primeira destas tres fontes,

---

<sup>18</sup> Ian Thompson, *Los jardines del Rey Sol*: 260.

<sup>19</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol.1 (Barcelona: Editorial Labor, 1973): 117.

<sup>20</sup> Angel López Castán, “Versalles, el triunfo del Sol”: 206.

<sup>21</sup> Philipp Zitzlsperger, “23. Die Skulptur des Barock und Rokoko”, en: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, pub. por G. Kalidova, H. Kalverkämper e G. Ueding. (Berlín/Boston: De Gruyter, 2017): 524.

parte dun estanque sen figuración e con chorros que se coñecía como Estanque Oval, ao que logo se lle engadiría á imaxe de Latona cos seus fillos, mais aproximadamente unha década despois da súa creación, froito dunha reforma levada a cabo por Jules Hardouin-Mansart entre o 1687 e o 1689, crearíase a estrutura piramidal a base de tambores que vemos na actualidade e colocaríanse as ras, sapos e tartarugas así coma os campesiños que están metamorfoseándose, que en orixe se situaban en dous estanques satelitais<sup>22</sup>. Todo isto remite claramente ao episodio de Latona e os licios, que se conta nas *Metamorfoses* de Ovidio<sup>23</sup>, e das tres fontes, esta é a que máis claramente nos amosa a relación directa que hai entre a mitoloxía grecorromana e o reinado de Louis XIV, pois, como comentabamos, a elección de temas non é en absoluto casual.

O Estanque de Apolo (Anexo 2, Ficha 2) é un caso máis complexo que o da Latona. Tamén parte dun estanque anterior, o *Bassin des Cygnes*, que non presentaba decoracións e ao cal se lle engadiría o Carro Solar, obra de Jean-Baptiste Tuby (baseándose nun deseño de Charles Le Brun), e que acabará por ser a obra clave de todo o conglomerado iconográfico versallés. A súa complexidade vén dada polo feito de que, a diferenza do Estanque da Latona, que só contaba con dous pequenos estanques satelitais, e que a día de hoxe apenas presentan decoracións escultóricas, o Estanque de Apolo vese apoiado por catro fontes referidas ás estacións do ano e máis un conxunto de esculturas antigas que veñen a reforzar as iconografías aquí representadas<sup>24</sup>. Ademais, aínda que segue a ser unha obra baseada nas *Metamorfoses* de Ovidio, non temos unha identificación clara cunha única pasaxe coma no caso anterior, pois aínda que o tema no que se basea fundamentalmente a carruaxe é a historia de Faetón, non hai ningún momento concreto no que Ovidio retrate a Apolo e Faetón xuntos no carro. Pouco a pouco iremos desentrañando todo este tipo de cuestións.

Finalmente, o último enclave a destacar sería precisamente o primeiro en ser construído, a Gruta de Tetis (Anexo 2, Ficha 3). A combinación de elementos que atopamos aquí fai desta obra un claro exemplo do *bel-composto* barroco, pois podemos

---

<sup>22</sup> Alexandre Maral, “Bassin de Latone”, en: *Versailles. Histoire, dictionnaire et anthologie*, dir. Da Vinha, M. e Masson, R. (París: Bouquins, Robert Laffont, 2015): 130.

<sup>23</sup> *Metamorfosis*, VI, 313-382.

<sup>24</sup> Christiane Pinatel, *Les statues antiques des Jardins de Versailles* (París: Éditions A. et J. Picard et C1e, 1963): 27-28.

apreciar unha mestura das artes que ten como resultado unha construción artística *per se*. O edificio, en orixe nacido coma un simple depósito de auga<sup>25</sup>, acabaría sendo doutado de tal cantidade de ornamentos que chegaría a ser difícil facer unha diferenciación entre continente e contido, pois o “todo” conformaría a propia obra de arte. A destrución desta obra tería como resultado a creación dos Baños de Apolo, un engadido nos xardíns palacegos que se achega máis á concepción inglesa do xardín que á francesa, pois semellan representar esa natureza intocada, ao crearse unha verdadeira gruta na rocha na que se encadran os tres conxuntos escultóricos principais.

## **i. O Estanque de Latona**

Esta primeira fonte atópase, ao igual que o Estanque de Apolo, nun lugar privilexiado dentro do conglomerado da fontanería versallesa, pois sitúase precisamente no eixo visual que cruza os xardíns dende a Galería dos Espellos para perderse na Gran Canle, unha disposición típica na concepción do xardín francés, presente en precedentes do arquetipo versallés coma por exemplo Vaux-le-Vicomte. A colocación deste estanque nun lugar tan destacado non é casual, pois remite de forma moi clara a un episodio da historia francesa no cal Luis XIV se vería implicado. Son moitos os factores que levan á construción desta fonte, máis alá das propias connotacións mitolóxicas que presenta, pois, a diferenza dos outros dous enclaves que trataremos, este estanque está dominado por esa concepción histórica, que non pasaría desapercibida para os habitantes da corte de Versailles.

### **1. A Conspiración da Fronda**

As motivacións para a construción desta fonte van máis alá da mera estética ovidiana coa que se estaban a moldear os xardíns, pois o contexto xoga un papel clave na definición desta iconografía. O Estanque da Latona usa como pretexto a pasaxe da Latona e os Licios<sup>26</sup> para facer referencia a un tema bastante escabroso da historia francesa: a Conspiración da Fronda. Esta revolta popular, desenvolta entre 1648 e 1653 coincidindo coa infancia de Louis, estará moi condicionada por un contexto no que vemos unha

---

<sup>25</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 102.

<sup>26</sup> *Metamorfosis*, VI, 313-382.

Francia empobrecida polas guerras e a fame, o que favorecería o descontento da poboación cara a coroa, tendo en conta ademais que nun primeiro momento, entre os anos 30 e 40 o cardeal Richilieu levaría a cabo un aumento de impostos sobre toda a poboación, que se correspondería co reforzamento do absolutismo<sup>27</sup>. Isto faría que se desenvolvesen unha grande cantidade de motíns motivados pola carestía e os problemas fiscais, mais non en todas as provincias estas revoltas terían a mesma intensidade<sup>28</sup>. Porén, nas revoltas da Fronda non só tomarían parte os campesiños como ocorre no texto de Ovidio, senón que a Fronda sería unha conspiración na que segundo Roland Mousnier “príncipes, grandes, gentileshombres, mercaderes, artesanos, campesinos, provincias y municipios: todos tenían razones para incurrir a una revuelta”<sup>29</sup>. Respecto a isto son sumamente interesantes os estudos de Bernard Vincent, pois estes resumen á perfección a problemática aquí desenvolta:

“... empieza en 1648 con el movimiento de la burguesía tradicional ciudadana y, particularmente, parisina. Pero cuando entra en juego el Parlamento, ya se callan los ediles de las ciudades. Y el único que tiene un programa relevante ya a lo largo del año 1649 es el Parlamento; pero cuando los miembros de la alta nobleza entran en el proceso, la oposición parlamentaria desaparece, como si estuviésemos en un sistema de legación involuntaria de una esfera a otra siguiendo la jerarquía social. (...) En este caso es una consecuencia obvia que la última palabra debe quedar en el rey. (...) Pero el pueblo, otra vez, ¿dónde está? Vemos que participa en los acontecimientos, tiene un papel relevante (...) vemos a todos los grupos de intereses parlamentarios, la burguesía municipal, la alta nobleza, la pequeña nobleza también, intentando manipular (...) al pueblo, que puede apoyar, ciertamente, a tal grupo o a tal otro”<sup>30</sup>.

En definitiva, a fonte constitúe unha alegoría de como a raíña Ana de Austria protexeu aos infantes Louis, futuro rei, e ao seu irmá menor, o príncipe Felipe, do mesmo modo que Latona protexe aos seus fillos Apolo e Artemisa (Anexo 1, Texto 2). Louis XIV, pola súa parte, veríase bastante resentido, respecto aos acontecementos da Fronda, como podemos ver no propio símbolo que a fonte constitúe, aínda que nas súas *Memorias*,

---

<sup>27</sup> Bernard Vincent, “La crisis política de la Monarquía francesa: las Frondas”, *Manuscrits* n° 9 (1991): 250.

<sup>28</sup> *Ibidem*: 250-251.

<sup>29</sup> Roland Mousnier, “La Fronda”, en: *Revoluciones y rebeliones de la Europa Moderna*, dir. Elliot, e R. Mousnier, 5ª ed. 1984 (Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca fundamental de nuestro tiempo, 1972): 171.

<sup>30</sup> Bernard Vincent, “La crisis política de la Monarquía francesa: las Frondas”: 255.

referíndose ao seu primoxénito, se afane por dar boa imaxe e dar a entender que este evento non produciría nel actitudes tan destrutivas:

“... no quiero que me atribuyáis, como pudieron hacer quienes me conocieron menos, motivos de acritud, de odio y de venganza por cuanto pasó en el período de la Fronda, en que no pudo negarse que aquellas corporaciones frecuentemente olvidaron sus deberes y llegaron a extremos extraños”<sup>31</sup>.

Estas afirmacións e o propio feito de ter construído unha fonte en memoria do acontecemento, levan consigo unhas connotacións psicolóxicas que nos permiten definir levemente, máis ben esbozar, como podería ser a personalidade deste rei megalómano.

A fonte reflicte ademais a imaxe dun Louis XIV pequeno, pois os reis non acadaban a maioría de idade ata os 14 anos, cando por fin podían comezar a reinar (nun caso de orfandade), pero non sería ata os 21 cando o fixesen con pleno dereito<sup>32</sup>. Así, a fonte é unha lembranza do que pode ocorrer ao arremeter contra a coroa, pois aquí os campesiños que se transforman en ras son unha metáfora de aqueles que un día cuestionaron ao propio rei de Francia. Por outra banda, debemos ter en conta que a representación do campesiñado non se debe unicamente a un intento de adecuación da escultura ao relato ovidiano, senón que máis ben se pode deber ao feito de que sería o campesiñado o que pagaría as consecuencias da revolución frustrada de forma máis evidente, pois precisamente foran os señores feudais os que máis se desesperaran fronte ao fortalecemento do poder real<sup>33</sup>. Por outra banda, a burguesía tamén pagaría as consecuencias desta conspiración, pois o reinado de Louis XIV sería claramente o que levaría a que se desplomase a monarquía francesa, como consecuencia do absolutismo<sup>34</sup>.

Outro aspecto clave a ter en conta para a análise desta fonte é a relación e a unión que había entre Louis XIV e Ana de Austria, pois, segundo afirma o propio rei nas súas memorias, estes dous personaxes estaban moi unidos:

“Porque, aunque os he dicho que el Príncipe debe sacrificar al bien del Imperio todos los instintos personales, hay ocasiones en que no se puede aplicar esta máxima desde el primer momento.

---

<sup>31</sup> Luis XIV, *Memorias del Rey Sol*: 35.

<sup>32</sup> Roland Mousnier, “La Fronda”, en: *Revoluciones y rebeliones de la Europa Moderna*: 153.

<sup>33</sup> Boris Porshev, *Los levantamientos populares en Francia en el siglo XVII*, 1ª ed. (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1978): 317; 319.

<sup>34</sup> *Ibidem*: 319.

La naturaleza creó los primeros lazos que me unían a la Reina, mi madre; pero las relaciones que se forman en el corazón por las cualidades del alma, se rompen mucho menos fácilmente que los originados por la sola relación de la sangre. El vigor con que aquella Princesa sostuvo mi Corona en la época en que aún no podía actuar, me demostró su afecto y su virtud. Y el respeto que le tributaba no era simple deber de educación. La costumbre que había adquirido de compartir con ella alojamiento y mesa, la asiduidad con que la veía varias veces al día, a pesar de la premura de mis asuntos, no eran ley que me hubiera sido impuesta por razón de Estado, sino demostración del placer que me proporcionaba su compañía. Porque, finalmente, el abandono que hizo plenamente de la autoridad soberana, me dio a conocer bastante que nada debía temer de su ambición, para que no me viese obligado a retenerla por ternura filial”<sup>35</sup>.

## 2. Unha iconografía moi clara

O proceso creativo das esculturas desta fonte, obra dos irmáns Marcy, está plenamente dominado por unha influencia evidentemente ovidiana, algo que aquí se ve de forma moito máis evidente que nos dous estanques restantes. Vemos un conxunto escultórico central en mármore<sup>36</sup> composto por unha figura feminina semiespida acompañada de dous nenos espidos, mirando cara o ceo, apoiados nunhas rochas. Correspóndese coa representación da deusa Latona acompañada polos seus fillos Apolo e Diana, que se contextualiza dentro do episodio de Latona e os licios, recollido nas *Metamorfoses* de Ovidio<sup>37</sup>. Na parte inferior da fonte, que presenta unha estrutura de tambores escaleirados, vemos ras e tartarugas, así coma figuras humanas con cabezas destes dous animais, remitindo á metamorfose que están a sufrir como castigo. O modo no que a deusa abre os brazos é o que nos dá a clave desta influencia ovidiana, como veremos. O mesmo o podemos apreciar no modo en que a mirada da deusa se perde mirando cara o ceo. Esta iconografía vén dada polo texto, xa que nel Ovidio menciona que a deusa se axeonllou para beber auga fresca mentres que os nenos tenden os brazos cara ela:

---

<sup>35</sup> Luis XIV, *Memorias del Rey Sol*: 141.

<sup>36</sup> O conxunto de Latona, xunto coas Esfinxes, serán as únicas esculturas do parque de Versailles en mármore; o resto de obras estarán realizadas en chumbo.

<sup>37</sup> *Metamorfosis*, VI, 313-382.

“Un sorbo de agua será néctar para mí y confesaré que a la vez he recibido la vida: me habréis dado la vida con el agua. Que os conmuevan también éstos, que tienden en mi seno sus bracitos. Y por el azar los niños tendían sus brazos”<sup>38</sup>.

A inspiración para a creación de todos os elementos que compoñen as esculturas desta fonte faise moi evidente se tomamos algúns dos exemplares máis destacados das *Metamorfoses* de Ovidio que nos deron os séculos do Renacemento e o Barroco. O modelo da deusa que tende os brazos cara o ceo buscando vinganza contra aqueles que non lle deixaron beber establécese coma unha iconografía fixa antes mesmo da creación deste estanque, como se pode apreciar nos gravados de Pieter van der Borcht, recollidos na edición impresa en Amberes no 1591 (Anexo 3, Imaxe 1). Concretamente esta será unha edición que resaltará moito o espido da deusa, deixando os seus peitos ao descuberto, pero faino case coma un modo de facer fincapé na pobreza, pois os licios, dende o seu punto de vista, non manteñen un encontro dunha deusa, senón que o manteñen co que eles ven coma unha mendiga. A súa falta de humanidade ao final é o que os leva a acabaren convertidos precisamente en animais, seres carentes de humanidade.

En definitiva, aquí atopámonos cun recurso iconográfico que se mantén por inercia, pois a fórmula empregada nesta escultura dá un bo resultado e continúa a repetir ata a saciedade. Como exemplos disto podemos ver o gravado de Latona da edición impresa por Morel no 1637 en París, cuxos gravados son obra de Franz Klein e Salomon Savery (Anexo 3, Imaxe 2), e a o gravado da edición impresa en París no 1770 por Le Mire e Basan, que conta con varios ilustradores entre os que destacan por exemplo François Boucher ou Jean-Baptiste Le Prince, sumando un total de cento corenta calcografías e trinta viñetas realizadas entre o 1765 e o 1769<sup>39</sup>, onde seguimos a ver a mesma postura do brazo, así coma a idea do espido da deusa (Anexo 3, Imaxe 3). Concretamente a edición de Morel do 1637 presenta a esta imaxe entre outras iconografías que remiten ao Libro VI das *Metamorfoses*, de modo que esta edición presentaría un total de quince gravados, un por cada Libro, e nos cales a lectura se pode realizar dende arriba ou do fronte cara o fondo. Todo isto fará que, ao estar moi acoutado o espazo co que conta cada

---

<sup>38</sup> *Metamorfosis*, VI, 356-359. Tradución de Álvarez e Iglesias.

<sup>39</sup> Patricia Meilán Jácome, “Transformaciones de una edición de Ovidio: sobre las *Metamorfosis* de Ovidio de Francisco Crivell (1805-1819)”, en: *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, dir. Pedraza García, M. J. (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017): 544.

historia para a súa representación, esta apareza representada a través da súa imaxe característica<sup>40</sup>, sendo polo tanto a imaxe de Latona cos brazos estendidos a iconografías máis representativa.

## ii. O Estanque de Apolo

O Estanque de Apolo é, talvez, o caso máis complexo a analizar. Atópase no mesmo eixo visual que o Estanque da Latona, nun lugar aínda máis privilexiado, pois é un dos últimos espazos que presentan figuración antes de chegar á Gran Canle, que simplemente actúa coma un enorme espello reflectindo o ceo e, para goce do rei e a corte versallesa, os fogos de artificios. A imponente presenza deste conxunto escultórico non deixa indiferente a quen, paseando polos xardíns, chega a este estanque, cunhas grandes dimensións, no centro do cal xorde das augas o deus Sol disposto a darlle luz ao mundo un día máis.

O conxunto escultórico, ideado por Charles Le Brun, quen se encargou de levar a cabo o esbozo do que parte a obra, foi levado a cabo por Jean-Baptiste Tuby, como comentabamos, na Manufacture Royale des Gobelins (Anexo 3, Imaxe 4). Está constituído por seis figuras masculinas e catro cabalos que tiran dun carro de dúas rodas, unha cuadriga, tendo en conta que nun comezo serían só dous mais, ao igual que ocorrería con outras divindades homéricas, o número de cabalos acabaría sendo catro, e a tradición mesmo lles poría nome: Pirunte, Eoo, Aeton e Flegonte, como recolle Ovidio<sup>41</sup>. Representase polo tanto ao deus Apolo no momento de erguer o voo, o que entendemos coma o amencer, e xunto a el, como recurso visual que podemos ver moi ligado ao mundo da fontanería barroca, emerxen catro tritóns que cospen auga a través de buguinas, así coma catro golfiños, símbolo animal do deus Apolo por excelencia cuxa etimoloxía deriva (en castelán) da cidade de Delfos, nome que á súa vez vén dado por Delfo, heroe que lle deu nome á cidade e que foi concibido por Melanto, filla de Deucalión, e Posidón ou Neptuno, convertido en golfiño. Debemos ter en conta que os golfiños, de igual modo que se poden ver na *Fontana dei Quattro Fiumi* de Bernini, distarán moito da realidade,

---

<sup>40</sup> Fátima Díez Platas, “Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las *Metamorfosis* figuradas de XVI”, en: *Memoria Artis: studia in memoriam M<sup>a</sup> Dolores Vila Jato* (Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2003): 265.

<sup>41</sup> M<sup>a</sup> Dolores Gallardo López, *Manual de Mitología Clásica* (Madrid: Ediciones Clásicas, 1995): 196.

pois este tipo de animais só se coñecían por gravados pouco reais e moi fantásticos. As representacións de tritóns moi probablemente chegasen tamén de Italia, a través de Pietro da Cortona<sup>42</sup>. A figura que nos queda por comentar é bastante controvertida, pois tanto pode tratarse de un *putto* coma da propia figura de Faetón, entre outras posibilidades, atopándose esta aos pés de Apolo, ante a cuadriga. Iconograficamente é moito máis coherente que se represente aquí a Faetón mais, por outra banda, a representación dun *putto* agarrando o surtidor principal da fonte podería ser simplemente un recurso estrutural e decorativo para soste o surtidor. En definitiva, como comentabamos, o episodio das *Metamorfoses* que máis influirá na creación deste conxunto será a historia de Faetón<sup>43</sup> (Anexo 1, Texto 3).

Respecto á idea do amencer, debemos ter en conta que, ao igual que o deus Apolo, o rei desenvolvería unha liturxia protocolaria en torno ao seu espertar, o que se coñecería como *lever*, e que tería a súa contraparte nocturna, o *coucher*. Para os seus cortesáns, era unha honra velo realizar a súa rutina, e máis aínda poder axudalo a vestirse, calzarse... pois eses momentos podían ser aproveitados para pedirlle favores ao rei<sup>44</sup>.

## 1. Onde está Faetón?

A figura de Faetón será un aspecto clave desta fonte polo tanto. Non podemos afirmar de forma clara que se represente a Faetón como tal, pero dende un punto de vista iconográfico si podemos realizar unha apreiación sobre as distintas fontes de inspiración que poden levar á representación controvertida da figura de Faetón.

Debemos ter en conta ademais que o mito de Faetón se vería intensificado no ámbito da literatura, concretamente na poesía, ao longo do século XVI, acadando o seu cumio no século XVII como exemplo moral e símbolo<sup>45</sup>, e contando coa súa contraparte nas artes figurativas<sup>46</sup>, polo que non sería de estrañar a representación de Faetón nos xardíns de Versailles. Porén, non atopamos ningún autor ou autora que identifique de forma clara

---

<sup>42</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 119.

<sup>43</sup> *Metamorfosis*, II, 1-339.

<sup>44</sup> Ian Thompson, *Los jardines del Rey Sol*: 216.

<sup>45</sup> José Martínez Millán, *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía Católica* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011): 10.

<sup>46</sup> Gregorio Cabello e Javier Campos, "III. Los rayos del Faetón: mito y fábula", en: *Los rayos del Faetón*, Pedro Soto de Rojas, ed. G. Cabello e J. Campos (Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996): 20.

esta figura cun personaxe mitolóxico concreto, polo que, tendo en conta a relación que ten esta figura con Apolo, xorden catro posibilidades: por un lado, está a posibilidade de que esta figura sexa Faetón, tendo en conta que claramente o Estanque de Apolo se fundamenta nos primeiros versos do Libro II das *Metamorfoses*; por outra banda, é posible que haxa aquí unha identificación da figura de Faetón coa de Ícaro; vemos tamén en terceiro lugar a posibilidade de que esta figura se corresponda con Héspero; e finalmente, como comentabamos, está a posibilidade de que esta figura simplemente sexa un *putto* como recurso estrutural para agarrar o surtidor.

Deste modo, se interpretamos esta figura do surtidor principal como Faetón (Anexo 3, Imaxe 5), este aparece afundíndose nas augas ante a imaxe de Apolo, coma se aínda estivese a caer do carro. Esta imaxe, aos pés de Apolo, podería provir do gravado das *Metamorfoses* en francés en prosa, traducidas por Nicholas Renouard e impresas por Langelier en París no 1619, cuxas ilustracións son obra de Jean Mathieu (Anexo 3, Imaxe 6), fundamentalmente polo modo no que se coloca na fonte, a súa posición, caendo ante Apolo, xa que a postura do corpo no gravado e na e na escultura de Tuby é moi similar. Polo tanto, a coincidencia das posturas corporais de ambas imaxes, pictórica e escultórica, é un punto a favor para a interpretación desta imaxe como Faetón.

Outro aspecto a favor da interpretación da imaxe como Faetón é a composición da fonte, coa aparición desta figura aos pés de Apolo ao tempo que o deus dirixe a mirada cara ela, algo que se pode ver practicamente en todos os gravados da época que amosan imaxes relativas a Faetón no palacio solar, pedíndolle o carro a Apolo. Neste sentido, destaca por exemplo a o gravado de Faetón da edición de Renouard impresa no 1676 por David Berthelin en Rouen, ilustrada por Jean Blanchin (Anexo 3, Imaxe 7). Porén, isto ilustra o momento inmediatamente anterior á caída do deus, mais xa nos vai dando unha pista do modelo iconográfico para a representación do deus Sol. Así, de tratarse esta figura de Faetón, esta composición veríase apoiada claramente pola propia ideoloxía da arte ao servizo do poder, tendo en conta que neste sentido a imaxe de Faetón se asociaría aos desastres naturais ou, tal e como apuntan Cabello e Campos, ao “xove gobernante inexperto”, unha interpretación promovida pola literatura emblemática e que, ata onde se coñece, sería empregada por primeira vez en clave política nun soneto de Hernando de

Acuña, coñecido poeta do Século de Ouro español<sup>47</sup>. Neste sentido, Alciato faría referencia, tal e como recolle Elvira Barba, á consideración de Faetón como unha representación da vaidade dos príncipes, de modo que “o seu fin é un acto de xustiza moralizante”<sup>48</sup>. Sobre isto é moi interesante a reflexión de Valerie Wise, que encaixa moi ben nesta asociación de Faetón co mal gobernante, pois esta afirma:

“Phaeton cannot interpret his universe; he cannot convey an ordered conception of his view of the world, since he never reaches a point of vision that offers both the distance and the equilibrium necessary for perspective”<sup>49</sup>.

Porén, a referencia a Faetón tamén sería empregada en España como unha alusión ás torpezas políticas, chegando a empregarse en referencia ao rei Felipe IV durante a decadencia da Monarquía Católica hispánica<sup>50</sup>.

Debemos ter en conta tamén, como comentabamos, a posibilidade de que aquí se estea a producir unha identificación da iconografía de Faetón coa do mito de Ícaro<sup>51</sup> (Anexo 1, Texto 4), en canto a que ambas son figuras que caen do ceo en dúas historias relacionadas con Apolo ou o Sol, pois, tal e como afirma Barranco Lorente, “Faetón e Ícaro encarnarán a agitada adolescencia, donde el joven se rebela contra la autoridad paterna”<sup>52</sup>. Concretamente Ícaro presentará tamén conexións coa parábola de Cristo xa dende a aparición pouco antes do século XIV do *Ovide Moralisé*<sup>53</sup>, e Alciato presentarao coma o astrólogo que é castigado por achegarse demasiado ao sol e os planetas<sup>54</sup>. Ademais, os propios mitos, alén das súas personaxes protagonistas, presentan similitudes, pois ambos mitos actúan coma unha ferramenta para manifestar as ideas de Ovidio sobre

---

<sup>47</sup> Gregorio Cabello e Javier Campos, “III. Los rayos del Faetón: mito y fábula”, en: *Los rayos del Faetón*: 21-22.

<sup>48</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*: 184.

<sup>49</sup> Valerie Merriam Wise, “Flight Myths in Ovid's Metamorphoses: An Interpretation of Phaethon and Daedalus”, *Ramus*, nº 6 (1977): 52. Tradución: “Faetón non pode interpretar o seu universo; non pode transmitir unha concepción ordenada da súa visión do mundo, xa que nunca acada un punto de visión que ofrezca a distancia e o equilibrio necesarios para a perspectiva”.

<sup>50</sup> José Martínez Millán, *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía Católica*: 12.

<sup>51</sup> *Metamorfosis*, VIII, 184-237.

<sup>52</sup> Elisa María Barranco Lorente, *El mito de Faetón en ediciones ilustradas de las Metamorfosis de Ovidio (siglos XVI y XVII)*, dir. R. Manchón Gómez (Jaén: Universidad de Jaén, Centro de Estudios de Postgrado, 2016): 10.

<sup>53</sup> Marylène Possamaï-Perez, *L'Ovide moralisé, Essai d'interprétation* (París: Honoré Champion, 2006): 517-518.

<sup>54</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*: 412.

a arte<sup>55</sup>, tendo en conta ademais que ambos supoñen un exercicio de écfrese debido á carga de detalles cos que son narrados<sup>56</sup>. En definitiva, todos os puntos tratados por Wise sobre este tema poden verse perfectamente resumidos na seguinte cita:

“The myths of Daedalus and of Phaeton are a vehicle for Ovid’s ideas about art. The use of flight and its achievement literally and metaphorically of a visionary perspective would alone suggest this thematic interest, but the flights are also accompanied by a plethora of details, both descriptive and structural, that substantiate this view of Ovid’s concern”<sup>57</sup>.

Serán tamén dous mitos que, polo seu sentido moralizante primitivo, xa dende o Renacemento apunten a un certo paralelismo, véndose polo tanto ambos coma o castigo dos soberbios<sup>58</sup>.

Todo isto tería sentido dentro do programa iconográfico de Versailles, pois se temos en conta que se trata unicamente de Faetón, volvemos ao tema da temeridade e o sometemento por parte do rei aos inimigos. Precisamente no caso de Ícaro, este cae ás augas tras achegarse moito ao sol (co cal vemos de novo a cita solar), desobedecendo as ordes de seu pai Dédalo de non achegarse ao astro<sup>59</sup>. A postura desta figura de novo remite ao tema da caída, pois se observamos gravados onde se amosa a caída de Ícaro, o movemento corpóreo na imaxe é moi similar ás formas que podemos ver nos gravados de CM<sup>60</sup> recollidos na edición impresa en Leipzig no 1582 elaborada por Bersmann-Micyllus (Anexo 3, Imaxe 8). Esta idea ten bastante forza se temos en conta que a imaxe de Ícaro sería un dos exemplos de desobediencia que estaría no xogo de cartas que Mazarino empregaría para a instrución do rei<sup>61</sup>, ao igual que a figura de Faetón, entre o grupo de cartas da mitoloxía (Anexo 3, Imaxe 9).

---

<sup>55</sup> Valerie Merriam Wise, “Flight Myths in Ovid’s *Metamorphoses*: An Interpretation of Phaethon and Daedalus”: 57.

<sup>56</sup> Valerie Merriam Wise, “Flight Myths in Ovid’s *Metamorphoses*: An Interpretation of Phaethon and Daedalus”: 48.

<sup>57</sup> *Ibidem*: 58. Tradución: “Os mitos de Dédalo e de Faetón son un vehículo para as ideas de Ovidio sobre a arte. O uso do voo e o seu logro literal e metaforicamente dunha perspectiva visionaria por si só suxerirían este interese temático, pero os voos tamén van acompañados dunha infinidade de detalles, tanto descritivos como estruturais, que fundamentan esta visión da preocupación de Ovidio”.

<sup>58</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*: 412.

<sup>59</sup> José Martínez Millán, *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía Católica*: 12.

<sup>60</sup> Probablemente Christoph Murer.

<sup>61</sup> Paris Amanda Spies-Gans, “A Princely Education through Print: Stefano della Bella’s 1644 *Jeux de Cartes Etched for Louis XIV*”: 4.

De todos modos, debemos ter en conta que Faetón e Ícaro serán figuras bastante complexas e controvertidas que mesmo se chegarían a relacionar con Lucifer, como sinalan tanto Cabello e Campos<sup>62</sup> coma Possamai-Perez<sup>63</sup>, dentro da mitoloxía romana e tamén, segundo Elvira Barba, coa aparición do *Ovide Moralisé*<sup>64</sup>, e precisamente Lucifer á súa vez é o equivalente romano de Eósforo, a estrela da mañá, que frecuentemente precede a Apolo<sup>65</sup>, aínda que será unha figura pouco utilizada, sen apenas representación en Ovidio e que aparece na *Ilíada*, a *Teogonía* e nalgúns obras de Apolodoro<sup>66</sup>. O que nos interesa desta personaxe é o feito de que se representa coma un neno con ás que habitualmente porta un fachuza, o que crea semellanzas coa figura sen identificar que estamos a tratar.

## 2. Unha mestura de iconografías

A controversia que se xera na interpretación iconográfica coa figura de Faetón/Ícaro/Eósforo no centro desta fonte xa nos adianta que se trata dun conxunto escultórico onde podemos atopar unha grande cantidade de elementos que proveñen de distintas fontes documentais e gráficas, a diferenza do Estanque da Latona, onde claramente a iconografía do conxunto escultórico central deriva unicamente dunha mesma liña iconográfica. Neste sentido, o Estanque de Apolo non será unicamente froito dunha revisión dos gravados vinculados ás *Metamorfoses* de Ovidio, senón que na creación iconográfica da figura apolínea confluirán varias fontes documentais, evidenciando de forma moi clara un arduo proceso creativo que levou a cabo Charles Le Brun ao crear o deseño da escultura.

En definitiva, podemos distinguir elementos escultóricos e pictóricos que serven de inspiración para a creación deste conxunto. Para comezar, destaca especialmente un esbozo, *Apolo no carro tirado por catro cabalos*, creado no século XVI e atribuído a Perino del Vaga (Anexo 3, Imaxe 10), pois nel podemos ver á perfección a imaxe do Deus

---

<sup>62</sup> Gregorio Cabello e Javier Campos, “III. Los rayos del Faetón: mito y fábula”, en: *Los rayos del Faetón*, 20.

<sup>63</sup> Marylène Possamai-Perez, *L’Ovide moralisé, Essai d’interprétation*: 715.

<sup>64</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*: 184.

<sup>65</sup> M<sup>a</sup> Dolores Gallardo López, *Manual de Mitología Clásica*: 197.

<sup>66</sup> Timothy Gantz, *Early Greek Myth*, Vol. 1 (Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1993): 37.

sobre o seu carro galantemente adornado, e xa se representa a toga coma un elemento voante que cruza de lado a lado o seu torso espido.

Outra inspiración moi evidente é a *Aurora* de Guido Reni, que se atopa nun dos palacios da familia Borghese en Roma, tendo en conta que o cardeal Mazarino, encargado da educación do rei, como comentáramos, chegaría a ser dono deste edificio<sup>67</sup>. Certo é que na obra de Reni podemos falar de máis movemento que no conxunto escultórico, mais son innegables detalles coma o brazo estendido e a man que agarra as bridas, xa presente na obra de Perino del Vaga, ou os mantos da toga do deus Sol, elementos que, ao igual que o brazo estendido de Latona se converten en fórmulas iconográficas que se manteñen por inercia. Como detalle, cabe destacar que aquí si se presenta un *putto* que podería influír na creación da fonte. Entre esta influencia e o tema referido ao xogo de cartas, podemos deducir que o cardeal Mazarino foi unha “inspiración iconográfica” para Louis XIV e o programa de Versailles.

Pola súa parte, Bernard Teyssèdre vai máis alá e tira cara unha interpretación máis baseada nos modelos clásicos, radicando en La Fontaine como fonte documental para as súas afirmacións:

“Tuby, para su carro de Apolo, rivaliza con el Guido sin imitarlo, incluso si La Fontaine, creyendo celebrar la obra maestra aún en proyecto, describe en su lugar la *Aurora Rospigliosi*; para su *Febo* se acuerda del *Ares Ludovisi*; para los caballos, tritones y delfines, de la *Galatea* (Rafael), del *Triunfo de Anfitrite* (Poussin); sin embargo, su «gusto antiguo» tiene menos elegancia, más fuerza plebeya; y he aquí que recuerda otro clasicismo: el de Bernini”<sup>68</sup>.

A influencia berniniana pode vir dada polo propio Bernini, pois este estaría traballando en Francia para Louis XIV creando varios proxectos para a renovación do Palacio do Louvre, aínda que de todos modos no século XVII podemos ver unha grande cantidade de influencias cruzadas entre Francia e Italia.

Porén, non debemos esquecer o episodio de Faetón no Palacio do Sol, pois existen gravados nos cales a imaxe do Carro do Sol e de Faetón do Palacio Solar aparecen mesturadas, destacando a de Nicholas Renouard, con ilustracións de Jean Mathieu, do 1619 (Anexo 3, Imaxe 6), onde varias escenas comparten un mesmo espazo pictórico,

---

<sup>67</sup> Alexandre Maral, “Bassin d’Apollon”, en: *Versailles. Histoire, dictionnaire et anthologie*: 128.

<sup>68</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol.1: 120.

tendo en conta que, como comentabamos, isto remite a unha forma de narrar. Neste sentido, recursos coma o do brazo estendido agarrando as bridas tamén son visibles no episodio do Palacio do Sol, de modo que poderíamos apuntar aquí en certo modo a unha amalgama iconográfica, aínda que menos evidente que a que presumiblemente se pode producir coa imaxe de Faetón.

### 3. Complementos

Pódese dicir que este estanque se ve complementado por dous elementos, principalmente: unha serie de esculturas antigas e catro estanques satelitais.

No referido ás esculturas, estas son emprazadas entre a media lúa que conforma o estanque de Apolo e máis a Grande Canle dos xardíns. Christiane Pinatel, realiza un estudo no que analiza estas estatuas, e segundo ela, os textos da época informan de que, á altura do 1707, habería as seguintes estatuas:

- Lado norte: Augusto, Orfeo<sup>69</sup>, Apolo, un senador, a alegoría da Abundancia e unha escultura feminina sen identificar.
- Lado sur: un senador romano, Agripina, Clitia (posición que ocupou unha estatua de Xuno ata o 1695), unha Vitoria, unha estatua de Tito acoirazado e un Hércules<sup>70</sup>.

Por outra banda, destacan as fontes referidas ás estacións do ano (estanques de Flora, Ceres, Saturno e Baco), que probablemente fosen vinculadas a Apolo pola relación do sol e as estacións actuando así como fontes ou estanques satelitais do propio Estanque de Apolo, aínda que non se atopen pegados á fonte apolínea. Todo isto reforza moito máis aínda a idea de que a iconografía tomada para a representación de Apolo no carro está tomada da pasaxe de Faetón no Palacio do Sol, pois é precisamente neste momento cando nas *Metamorfoses* se fai alusión ás catro estacións:

“A derecha e izquierda estaban de pie el Día y el Mes y el Año y los Siglos y también las Horas dispuestas en espacios iguales y la joven Primavera, ceñida con una corona de

---

<sup>69</sup> Concretamente Orfeo non é antigo, senón que é obra de Pierre de Franqueville.

<sup>70</sup> Christiane Pinatel, *Les statues antiques des Jardins de Versailles*: 27-28.

flores. El Verano estaba desnudo y llevaba una guirnalda de espigas; y estaba el Otoño, sucio de uvas pisadas y el frío Invierno con los blancos cabellos erizados”<sup>71</sup>.

Esta disposición iconográfica, digamos, pode verse reflectida nas *Metamorfoses* de Ovidio, mais tamén se ve na obra de Apuleio *Eros e Psique*, aínda que non de forma completa, durante o enlace da parella, ao apareceren algúns dos personaxes acompañando a Apolo no banquete:

“Sin demora alguna se sirvió un esplendoroso banquete de bodas. El marido yacía en el lecho de honor, abrazando a Psique. De igual modo Júpiter con su esposa Juno y a continuación, por orden, todos los dioses. El vaso de néctar, vino de los dioses, a Júpiter se lo servía su copero, aquel muchacho del campo<sup>72</sup>; a los otros, los servía Liber<sup>73</sup>; Vulcano preparaba la cena; las Horas lo embriagaban todo con rosas y todo tipo de flores; las Gracias esparcían perfumes, las Musas hacían sonar sus instrumentos. Apolo cantó acompañándose de la cítara (...)”<sup>74</sup>.

Esta idea das catro estacións acompañando á imaxe de Apolo é moi interesante, e vese tamén no Château de Saint-Cloud, pertencente ao duque de Orleáns, irmán menor de Louis XIV, que tamén adoptaría a insignia solar para o programa iconográfico do seu palacio, de modo que na sala central se atoparía a pintura de *Apolo no Parnaso*, obra de Pierre Mignard, tendo en conta que esta obra, actualmente desaparecida, só se coñece polos tapices da fábrica dos Gobelinos<sup>75</sup>. Cabe dicir ademais que as estacións quentes son situadas ao norte mentres que as frías se sitúan ao sur<sup>76</sup>. Non podemos esquecer ademais que Louis XIV levaría tamén o sobrenome de “Heróe de todas as estacións”<sup>77</sup>, alcume que vén motivado polas destrezas que amosaba tanto no campo de batalla coma na diplomacia en xeral.

---

<sup>71</sup> *Metamorfosis*, II, 25-30.

<sup>72</sup> Ganimedes.

<sup>73</sup> Baco.

<sup>74</sup> Lucio Apuleyo, *Eros y Psique*, ed. e trad. de Coroleu, A. (Girona: Ediciones Atalanta, 2006): 69.

<sup>75</sup> Nicolas Milovainovic, “Apollon (mythe d’)”, en: *Versailles. Histoire, dictionnaire et anthologie*: 102.

<sup>76</sup> Alexandre Maral, “Bassins des Saisons”, en: *Versailles. Histoire, dictionnaire et anthologie*: 131.

<sup>77</sup> Madeleine de Scudéry, “Un paseo por Versailles”, en: *Manera de mostrar los jardines de Versailles*, Félibien, A. et al. (Madrid: Abada Editores, 2004): 90.

### iii. A Gruta de Tetis e os Baños de Apolo

Para achegarnos agora ao terceiro grande enclave apolíneo dos Xardíns de Versailles, debemos ter en conta que este espazo se acabaría desdobrando en dous co paso do tempo, pois o que no seu día foi a Gruta de Tetis, na actualidade comporá os Baños de Apolo, ao destruírse a obra orixinal debido ás ampliacións que foi sufrindo o Palacio durante o reinado de Louis XIV. De todos modos, podemos coñecer a obra orixinal a través dunha grande cantidade de gravados, que serán os únicos remanentes dun ambicioso proxecto arquitectónico, alén dos conxuntos escultóricos.

A Gruta de Tetis sería construída no 1664, e en orixe non sería máis ca unha reserva de auga, un depósito, que logo se ornamentaría debidamente. No 1684, con motivo da ampliación do Palacio, como comentaba, este depósito sería derrubado e del só se conservarían as esculturas. Precisamente son os elementos escultóricos o que nos resulta máis interesante e o que será obxecto de análise, pois estes son trasladados a un novo emprazamento, un espazo nos xardíns que será xa prerromántico, obra de Hubert Robert. É moi interesante o feito de que este espazo se achegará máis á concepción do xardín inglés que a do francés, buscando esa idea da natureza “intocada”, mais debemos ter en conta que isto se debe ás críticas que a tipoloxía simétrica do xardín francés estaba a sufrir cara mediados do século XVIII<sup>78</sup>.

Se observamos, a través dos gravados de Jean Lepautre o exterior da construción, podemos ver como esta practicamente presenta unha estrutura similar ás dos arcos do triunfo, ao contar con tres grandes arcos encadrados dentro dunha estrutura rectangular cun entaboamento, medallóns, e varias estalactitas sobre os arcos, elemento fundamental que nos dará a clave de que estamos a tratar cunha gruta submarina (Anexo 3, Imaxe 12). Pola contra, se lle botamos unha ollada ao interior, vemos tres conxuntos escultóricos, dous deles moi similares, a dereita e esquerda, e un central máis complexo (Anexo 3, Imaxe 13). Nos laterais vemos dous cabalos a cada lado e dúas figuras masculinas, tritóns, que os atenden. No centro aparece unha figura xove masculina sedente sendo atendida e coidada por seis figuras femininas. Esta é a representación de Apolo e as ninfas. É moi curioso ver que realmente o conxunto escultórico central, *Apolo atendido polas ninfas*

---

<sup>78</sup> Susan B. Taylor, *Ut pictura horti: Hubert Robert and the Bains d'Apollon at Versailles*. (Pensilvania: University of Pensilvania, 1990): 5.

(Anexo 3, Imaxe 12), foi a primeira obra escultórica de Versailles que presentou a figura do deus sol, tendo en conta ademais que o rostro de Apolo reflicte claramente un retrato de Louis XIV<sup>79</sup>. Polo tanto, esta sería unha das primeiras obras que permiten ver como a iconografía solar comeza a calar no rei, tendo en conta que este adoptaría a divisa do sol no 1662, tras o festexo do Gran Carrusel de Tullerías, e esta obra data do 1667, sendo só cinco anos posterior. Destaca ademais o feito de que o conxunto escultórico central conta cun certo sentido sexual, pois a representación de Tetis adoita vincularse con Madame de Montespan, a amante favorita do rei, coma se esta se retratase aquí, sendo esta a nereida que máis se achega ao rei-deus<sup>80</sup>.

Por outra banda, crearíanse tamén dúas esculturas máis, referidas ao mito de Acis e Galatea. Son obra de Tubby e datan de entre o 1667 e o 1674, e en orixe atopábanse na parte dianteira da gruta<sup>81</sup>. As estatuas de Acis e Galatea son emprazadas tamén xunto aos Baños de Apolo. Estas serán dúas esculturas onde se fai gala da anatomía humana e o espido, de modo que os panos simplemente cobren as partes pudorosas da parella. Acis represéntase tocando a fruta, mentres que Galatea semella estar asustada. Ademais, ambos aparecen apoiados en dous troncos envoltos en ornamentación vexetal, que claramente actúan como estribos. Ademais, estas dúas esculturas contrapóñense de modo que harmonizan co resto do conxunto, de igual modo que ocorre coas esculturas dos tritóns e cabalos.

Se botamos man das fontes literarias, podemos ver como o programa iconográfico que se desenvolve para esta gruta está directamente ligado ao tema do Estanque de Apolo, pois mentres que neste se fai referencia ao amencer coa figura de Apolo erguendo o voo no seu carro, a gruta fai referencia ao anoitecer, co descanso do deus xunto á titánide Tetis no río Océano, situado nos confíns de occidente<sup>82</sup>, e polo cal os homes non poderán navegar debido ás súas fortes correntes<sup>83</sup>. Chegados a este punto,

---

<sup>79</sup> Mathieu da Vinha, “*Apollon servi par les nymphes*”, en: *Versailles. Histoire, dictionnaire et anthologie*: 104.

<sup>80</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 108.

<sup>81</sup> Alexandre Maral, “*Téthys (grotte d’)*”, en: *Versailles. Histoire, dictionnaire et anthologie*, dir. Da Vinha: 642.

<sup>82</sup> M<sup>a</sup> Dolores Gallardo López, *Manual de Mitología Clásica*: 196.

<sup>83</sup> *Ibidem*: 32.

convén facer un apunte sobre a personaxe de Tetis, pois nas *Metamorfoses* de Ovidio podemos atopar dúas Tetis, ambas vinculadas ao mar. Por un lado temos á Tetis titánide, a cal acolle a Apolo todas as noites na súa gruta para que descanse, e é a esposa do río Océano, sendo polo tanto unha das divindades primordiais das teogonías helénicas<sup>84</sup>; e por outra banda temos á Tetis nereida, filla de Nereo e nai de Aquiles<sup>85</sup>.

Neste sentido, Ovidio fai referencia ao momento no que se está a por o sol no Libro II, durante o episodio de Faetón: “... la última parte del camino es inclinada hacia abajo y precisa de una conducción segura; incluso entonces la propia Tetis, que me acoge con sus aguas puestas por debajo, suele temer que me precipite”<sup>86</sup>. En definitiva, todo isto é unha clara referencia ao descanso do rei, dentro da dicotomía solar que se establece entre Apolo e Louis XIV, unha interpretación que se ve moi apoiada polos testemuños que nos aporta Madame de Scudéry:

“El rey va de vez en cuando a tomarse algún descanso, y reposar de sus grandes e ilustres fatigas, sin que ese reposo le impida retornar en seguida al trabajo con ardor igual al del sol, que recomienza a iluminar el mundo al surgir de las aguas en que descansó”<sup>87</sup>.

Este fragmento de Scudéry fálanos ademais de que xa en vida de Louis XIV había unha conciencia por parte da poboación de que este personaxe era clara e abertamente identificado co sol, e por ende co propio Apolo. Con isto, non atopamos grandes referencias á vida do rei ou á política, como pode ocorrer coas fontes anteriores, mais neste caso o elemento a analizar é dobre, pois escultura e arquitectura están en sintonía.

## 1. Creación e destrución dun enclave nos Xardíns de Versailles

Se realizamos unha análise da estrutura orixinal a través de gravados (Anexo 3, Imaxe 11; Anexo 3, Imaxe 12) que se conservan dela, podemos facer unha descrición bastante minuciosa de todos os detalles que se atopaban na gruta, tanto no exterior coma no interior:

---

<sup>84</sup> Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 3ª ed., 1986 (Barcelona: Ediciones Paidós, 1981): 512.

<sup>85</sup> *Ibidem*: 511-512.

<sup>86</sup> *Metamorfosis*, II, 67-70.

<sup>87</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 106.

- Exterior: Fachada con estalactitas de Delaunay, medallóns con amores montando golfinos de Van Obstral, e ático cun relevo do carro de Apolo descendendo ao océano, flanqueado por dous relevos máis de tritóns. Destaca ademais aquí a aparición dun mapa cos catro continentes, que logo se somete á interpretación solar<sup>88</sup>, e que nos lembra directamente á divisa “nec pluribus impar”, pola idea do sol que ilumina todo o mundo.
- Interior (aparte dos conxuntos escultóricos): Presenta seis tramos, con cúpulas nos laterais e bóvedas de cruzaría nos centrais. Tes nichos albergan os tres conxuntos escultóricos comentados (*Apolo e as ninfas* e *Os cabalos do Sol coidados polos tritóns*), e sobre o nicho central aparece unha figura indocumentada que deu lugar a múltiples interpretacións<sup>89</sup>. En definitiva, créase unha especie de palacio mariño<sup>90</sup>. Cabe destacar tamén que baixo as bóvedas colgaban uns “candeeiros mariños”, lámpadas ornamentadas con motivos a base de cunchas, buguinas e outros elementos mariños, conformando un eixo que representaba a lira de Apolo, con cordas de fíos de ouro<sup>91</sup>.

Son sumamente importantes as ilusións acústicas no edificio, pois as diversas canalizacións da gruta farían pasar a auga a través dun complexo sistema que compuña un órgano hidráulico, creando así sons e melodías que, xunto coas ilusións ópticas que creaban os espellos e as decoracións, facían deste lugar un remanso de paz<sup>92</sup>. Isto vese moi ben retratado nas descrições de Madame de Scudéry (Anexo 1, Texto 5):

“Varios espejos engarzados en las conchas multiplican además estos bellos objetos, y mil pájaros en relieve perfectamente imitados engañan a los ojos, mientras que los oídos son también agradablemente engañados, pues por una invención nueva, hay órganos ocultos y situados de tal forma que el eco de la gruta les responde de uno y otro lado; y esto tan natural y limpiamente que, mientras dura esta armonía, uno cree estar en mitad de un

---

<sup>88</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 109.

<sup>89</sup> Para Madame de Scudéry esta escultura será unha representación clara do deus Neptuno.

<sup>90</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 109.

<sup>91</sup> Angel López Castán, “Versalles, el triunfo del Sol”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM) Vol.II (1990): 207.

<sup>92</sup> *Idem.*

prado donde mil pájaros se responden, y esa música campestre, mezclada con el murmullo de las aguas, forma un efecto que no se puede expresar”<sup>93</sup>.

De todos modos, o principal estudioso deste enclave versallés sería Bernard Teyssèdre, e este bríndanos tres posibles funcións interpretacións sobre este maravilloso edificio:

- Como depósito de auga, función que tería en orixe, antes de ser ornamentado.
- Como ninfeo, unha tipoloxía de edificio presente nos xardíns franceses inspirada nos arcos do triunfo (forma claramente visible na fachada) e nas galerías italianas. A fusión das ideas de gruta, ninfeo e depósito de auga é definida por Servio como “di tale invenzione si servi per sostegno di una conserva d’aque”<sup>94</sup>.
- Como gruta, tendo en conta que Scudéry apunta a que o único elemento que fai ver que se trata dunha gruta e non de un arco do triunfo é a decoración a base de cunchas<sup>95</sup>.

Como apunte, e volvendo ao texto de Madeleine de Scudéry, é maravilloso o modo no que esta describe o primeiro golpe de vista da gruta ao abrírense as portas desta:

“cuando las puertas se abrieron, percibiendo los presentes la maravillosa belleza de la gruta, profirieron cien cosas ingeniosas para mejor expresar su admiración. En efecto, la primera vez que se ve una cosa tan bella es inevitable dudar de lo que se ve e imaginar que se trata de un encantamiento. Los ojos quedan maravillados, encantados los oídos, asombrado el espíritu, y la imaginación colmada, por así decirlo, por la multitud de objetos bellos. Dicha gruta es magnífica, grande y espaciosa, con tres huecos, y sus varias bellezas tienen sin embargo relación entre sí”<sup>96</sup>.

As súas palabras fan lamentar sen dúbida a perda deste edificio nos xardíns de Versailles, e fan ver que non só tratamos cun edificio que actúa como continente de diversas esculturas e obras de arte, senón que tales descrições evocan claramente un exemplo de *bel composto* barroco, esa mestura de arquitectura, escultura e pintura que

---

<sup>93</sup> Madeleine de Scudéry, “Un paseo por Versailles”, en: *Manera de mostrar los jardines de Versailles*: 89.

<sup>94</sup> Servio: a través de: Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 102.

<sup>95</sup> Madeleine de Scudéry, “Un paseo por Versailles”, en: *Manera de mostrar los jardines de Versailles*: 87.

<sup>96</sup> *Ibidem*: 88.

ten como resultado unha obra de arte total, e que ademais, neste caso aínda conta cunha función alén da propio deleite estético.

## 2. O nacemento dun novo modelo compositivo

Debemos ter en conta que non e adoita representar á Tetis titánide nas *Metamorfoses* no referido á pasaxe de Faetón e Apolo (Anexo 1, Texto 3), pois esta aparece mencionada dun modo case anecdótico, coma se se tratase dun cameo, de modo que para representar este momento vemos como se crea unha iconografía completamente nova. Bernard Teyssèdre dinos que os conxuntos escultóricos da gruta (*Apolo servido polas ninfas* e *Os cabalos do Sol coidados polos tritóns*) (Anexo 3, Imaxe 11) se basean en esbozos de Claude Perrault, aínda que estes serían rexeitados e logo retocados por Charles Le Brun, pois Perrault propoñía “figuras colosais, revestidas en parte de rocalla, o que faría que parecesen dunha soa peza”<sup>97</sup>.

De todos modos, no referido ao tratamento anatómico do deus Sol, podemos ver certos trazos que, máis que fontes de inspiración serán influencias, pois por exemplo o Torso Belvedere pódese ver reflectido propiamente na imaxe de Apolo. En definitiva, vemos un conxunto escultórico que non bebe propiamente dun modelo compositivo ou iconográfico previo, senón que se compón *ex novo*. Pero aquí interésanos especialmente a proxección que logo terá o novo modelo creado por François Girardon e Thomas Regnaudin, pois ata o momento estivemos vendo exemplos de como os gravados ovidianos inflúen no proceso creativo do imaxinario presente na fontanería versallesa, mais neste caso ocorre precisamente o contrario, pois o conxunto de *Apolo servido polas ninfas* acabará por influír nas *Metamorfoses en rondeaux* de Isaac Benserade (1676), unha edición creada para o delfín por encargo de Louis XIV que contaría con ilustracións de Charles Le Brun. Neste sentido, destaca especialmente a imaxe da Entrada de Baco en Tebas, presente no Libro III, que remite ao con formas que evocan plenamente a escultura de Apolo (Anexo 3, Imaxe 14). Polo tanto, a escultura de Apolo establece un novo modelo que se insire directamente nas *Metamorfoses* aplicado a Baco, pois, como comentabamos, a representación de Apolo na Gruta de Tetis era moi pouco habitual. Así, destaca tamén o gravado que representa a entrada do deus Baco en Tebas da edición impresa en París

---

<sup>97</sup> Bernard Teyssèdre, *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol. 1: 112.

no 1770 por Le Mire e Basan, onde podemos ver como o deus presenta unha postura idéntica á da escultura apolínea (Anexo 3, Imaxe 15).

No referido ao tema de Acis e Galatea, tamén é moi pouco probable que as dúas imaxes dos amantes se inspiren nos gravados ovidianos, pois se comparamos as imaxes escultóricas cos distintos gravados ovidianos que podemos atopar sobre estes dous personaxes, apenas vemos similitudes entre eles. Porén, si é certo que a súa historia aparece reflectida nunha grande cantidade de ilustracións ovidianas anteriores á creación do conxunto así coma posteriores. Na escultura, Acis (Anexo 3, Imaxe 16) aparece representado tocando a frauta, curioso, pois na pasaxe de Ovidio quen fai isto é Polifemo, e a nereida Galatea (Anexo 3, Imaxe 17) semella estar sorprendida ao escoitar a Acis tocar<sup>98</sup>. O máis interesante destas esculturas é a peaña na que se apoian, pois amosa unha clara continuidade co programa iconográfico xeral da Gruta de Tetis, xa que nela podemos ver unha fieira de cunchas e estalactitas. Concretamente, estes elementos están dispostos en dous niveis: un primeiro nivel inferior que actúa como base onde podemos ver todas as estalactitas, e un segundo nivel onde vemos unha moldura cóncava (escocia) onde se dispoñen cinco cunchas ou vieiras por cada lado amosándonos o seu interior sobre un fondo que semella representar a forma da auga correndo sobre unha superficie rochosa e erosionada.

Debemos ter en conta de todos modos que a versión ovidiana do mito de Acis e Galatea será moito máis dramática que a versión orixinal, obra de Filoxeno de Citera, razón pola que pasaría desapercibida na arte antiga, mais será a versión que máis importancia teña no ámbito artístico e literario a partir do Renacemento<sup>99</sup>.

Por outra banda, o conxunto escultórico de Apolo non influirá unicamente no gravado ovidiano, senón que chegará a influír na literatura da época, destacando a obra de Jean de La Fontaine *Les Amours de Psyché et Cupidon*, onde toma prestada esta iconografía e a recrea, segundo recolle Luc Benoist:

*Quand le Soleil est las et qu'il a fait sa tâche  
Il descend chez Téthys et prend quelque relâche.  
C'est ainsi que Louis s'en va se délasser*

---

<sup>98</sup> *Metamorfosis*, XIII, 750-899.

<sup>99</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito, manual de iconografía clásica*: 140.

*D'un soin que tous les jours il faut recommencer*<sup>100</sup>.

Ademais, ten unha grande importancia a súa representación teatral, pois precisamente empregaría a Gruta de Tetis para a primeira parte, mentres que a segunda parte se desenvolvería nos restos dunha construción efémera que evocaba o palacio de Cupido<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*; a través de: Luc Benoist, “Les jardins et les fêtes”, en: *Histoire de Versailles*, Benoist, L., 12ª ed. (París: Presses Universitaires de France, 1980): 28. Tradución: “Cando o o Sol está canso e fixo a súa tarefa / Baixa xunto a Tetis e fai un descanso / Así vai Louis a relaxarse / Con coidado pois hai que comezar de novo todos os días”.

<sup>101</sup> Yves Giraud, “Un mythe lafontainien”, en: *La Fontaine, oeuvres "galantes": Adonis, Le Songe de Vaux, Les amours de Psyché et de Cupidon*, dir. Por Dandrey Patrick (París: Klincksieck, 1996): 196.

## 4. Conclusións

As aproximacións ás tres fontes ou estanques do eixo apolíneo nos xardíns de Versailles que fomos realizando permitíronnos chegar a unha serie de conclusións respecto á sombra de Ovidio no imaxinario versallés, as cales irei debullando seguindo a orde dos apartados desenvolto no presente traballo.

En primeiro lugar, a faceta histórica que se desenvolve no Estanque de Latona lévanos a preguntarnos ata que punto o propio Louis XIV era unha persoa rancorosa, pois claramente podemos ver como a personalidade do rei será dominante en toda a creación do programa iconográfico, influíndo enormemente na selección dos temas, polo que o xogo de cartas do cardeal Mazarino será fundamental como base para a comprensión do imaxinario iconográfico. En definitiva, estamos a tratar cun rei que trata de dar unha imaxe amable e se proxecta nas súas memorias coma un personaxe de trato fácil, mais non esquece os acontecementos da Fronda e coloca unha fonte como conmemoración das revoltas populares desenvolto durante a súa infancia. A Francia dos séculos do Barroco era polo tanto un escenario de figuras idéntico ao que o Louis crea nos xardíns do seu palacio. Por outra banda, no referido á iconografía neste primeiro fito versallés, claramente podemos ver como a pegada de Ovidio é clave para a representación de Latona e os seus fillos do modo concreto no que esta se leva a cabo, algo que se pode apreciar xa dende as *Metamorfoses* de Peter van der Borcht do 1591, sendo o estanque onde se pode ver de forma máis evidente a influencia das *Metamorfoses*.

En segundo lugar, o Estanque de Apolo será a peza máis complexa das tres analizadas, pois nela podemos ver unha clara mestura de iconografías, maiormente derivadas das *Metamorfoses*, pola súa clara relación co tema de Faetón. Deste modo, a exposición das catro hipóteses sobre a figura central que agarra o surtidor, persoalmente levoume a pensar que estamos a tratar cunha fusión das iconografías de Ícaro e Faetón, pois claramente podemos ver unha figura que conta cunhas pequenas ás pegadas ás costas, podendo ser así Eósforo, mais a súa posición corporal remite de forma moi evidente aos gravados ovidianos onde se representan tanto a caída de Faetón coma a caída de Ícaro. As ás son en todo caso o que leva a que esta figura sexa tan controvertida e vexamos esta dicotomía de ideas respecto á súa interpretación. En definitiva, non é descabelado pensar na posibilidade da presenza de Ícaro no programa versallés, mais si debemos ter presente

que a súa representación é un tanto inusual. Porén, a complexidade desta iconografía e a falta de bibliografía relativa á presenza de Ovidio en Versailles dificultan bastante a realización dunha análise exhaustiva que nos poida levar a unha conclusión clara.

Finalmente, no referido á Gruta de Tetis, a cal non compón en si unha fonte como tal, esta será, ao meu parecer, unha das marabillas máis espectaculares xamais construídas dentro da entorna versallesa, e é un grande pesar o feito de que na actualidade non se conserve. Claramente é un dos mellores exemplos do *bel composto* barroco, como se pode apreciar incluso nas peñas das estatuas de Acis e Galatea. Ademais, é o claro contrapunto do Estanque de Latona, pois mentres que naquel podemos apreciar como as *Metamorfoses* nutren a representación de Latona dun modo concreto, aquí podemos ver como ocorre xustamente o efecto contrario, xa que, tal e como podemos ver nas *Metamorfoses* de Benserade do 1676, as imaxes de Baco rodeado das ninfas serán calcadas, de modo que a obra de Girardon e Rignaud será logo recollida de forma evidente por Le Brun para a ilustración destas *Metamorfoses*.

En definitiva, non podemos negar que Versailles será un dos principais expoñentes da arte barroca no século XVII e onde ademais se está a producir tal fusión de arte e literatura que nos leva practicamente á contemplación de obras de arte totais, onde literatura, escultura, fontanería, teatro, emblemática, etc... serán fundidas nunha mestura de tal calibre que transcenderá o propio concepto do *bel composto* barroco.

## Bibliografía

- Apuleyo, Lucio. *Eros y Psique*, ed. e trad. de Coroleu, A. Girona: Ediciones Atalanta (2006).
- Barranco Lorente, Elisa María. *El mito de Faetón en ediciones ilustradas de las Metamorfosis de Ovidio (siglos XVI y XVII)*, dir. R. Manchón Gómez. Jaén: Universidad de Jaén, Centro de Estudios de Postgrado (2016) [en liña]: <https://hdl.handle.net/10953.1/4346> (consultado o día 30/05/21).
- Benoist, Luc. *Histoire de Versailles*, (12ª ed. 1980). París: Presses Universitaires de France (1973).
- Cabello, Gregorio e Javier Campos. “III. Los rayos del Faetón: mito y fábula”, en: *Los rayos del Faetón*, Pedro Soto de Rojas, ed. G. Cabello e J. Campos. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga (1996): 19-32.
- Díez Platas, Fátima. “Tres maneras de ilustrar a Ovidio: una aproximación al estudio de las *Metamorfosis* figuradas de XVI”, en: *Memoria Artis: studia in memoriam M<sup>a</sup> Dolores Vila Jato*, dir. Folgar de la Calle, M.C., Goy Diz, A. e López Vázquez, J. M. B., Tomo I. Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago (2003): 247-267
- Díez Platas, Fátima e Juan M. Monterroso Montero. “Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago”. *Semata, ciencias sociais e humanidades*, vol. 10 (1998): 451-472 [en liña]: <http://hdl.handle.net/10347/4703> (consultado o día 30/05/21).
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex Ediciones (2008).
- Félibien, André, Charles Perrault, Luis XIV e Madame de Scudéry. *Manera de mostrar los jardines de Versailles*. Madrid: Abada editores (2004).
- Gallardo López, M<sup>a</sup> Dolores. *Manual de Mitología Clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas (1995).
- Gantz, Timothy. *Early Greek Myth*, Vol. 1. Maryland: The Johns Hopkins University Press (1993).

- Giraud, Yves. “Un mythe lafontainien”, en: *La Fontaine, oeuvres "galantes" : Adonis, Le Songe de Vaux, Les amours de Psyché et de Cupidon*, dir. Por Dandrey Patrick. París: Klincksieck, (1996): 189-201.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, 3ª ed., 1986. Barcelona: Ediciones Paidós (1981).
- Lázaro Carreter, Fernando. “Metamorfosis Barrocas”, *Tropelías* nº 1 (1990): 151-163 [en liña]: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.199012723](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199012723) (consultado o día 24/10/20).
- López Castán, Angel. “Versalles, el triunfo del Sol”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), Vol. II (1990): 187-211 [en liña]: <http://hdl.handle.net/10486/1061> (consultado o día 24/10/20).
- Luis XIV. *Memorias del Rey Sol*, trad. López Ferret, P. Salamanca: Editorial Renacimiento, Biblioteca de la Memoria (2018).
- Martínez Millán, José. *El mito de Faetón o la imagen de la decadencia de la Monarquía Católica*. Granada: Editorial Universidad de Granada (2011).
- Masson, R.; da Vinha, M. (dir.) *Versailles. Histoire, dictionnaire et antologie*. París: Bouquins, Robert Laffont (2015).
- Meilán Jácome, Patricia. “Transformaciones de una edición de Ovidio: sobre las *Metamorfosis* de Ovidio de Francisco Crivell (1805-1819)”, en: *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, dir. Pedraza García, M. J. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza (2017): 543-559.
- Meyer, Véronique. “Les Illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour Les Métamorphoses d’Ovide (1676) de Benserade”, *Irish Journal of French Studies* nº16 (2016): 133-164 [en liña]: <https://doi.org/10.7173/164913316820201625> (consultado o día 06/02/21).
- Mousnier, Roland. “La Fronda”, en: *Revoluciones y rebeliones de la Europa Moderna*, dir. Elliot, J. H. e Mousnier, R., 5ª ed. 1984. Madrid: Alianza Editorial, Biblioteca fundamental de nuestro tiempo (1972): 145-173.
- Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*, ed. e trad. Álvarez, C. e Iglesias, R. 5ª reimp. 2015. Madrid: Cátedra (1995).

- Paratore, Ettore. “L’Influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell’età del Manierismo e del Barocco”, en: *Manierismo, Barocco, Rococó: concetti e termini: convegno internazionale*. Roma: Accad. Nazionale dei Linzei (1962): 239-301.
- Perez, Stanis. “Les rides d’Apollon : l’évolution des portraits de Louis XIV”. *Revue d’histoire moderne & contemporaine* n° 50-3 (2003): 62-95 [en liña]: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm> (consultado o día 02/04/21).
- Pinatel, Christiane. *Les statues antiques dus Jardins de Versailles*. Paris: Éditions A. et J. Picard et C<sup>1e</sup>. (1963).
- Porshev, B. *Los levantamientos populares en Francia en el siglo XVII*, 1ª ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores (1978).
- Possamaï-Perez, Marylène. *L’Ovide moralisé, Essai d’interprétation*. Paris: Honoré Champion (2006).
- Spies-Gans, Paris Amanda. “A Princely Education through Print: Stefano della Bella’s 1644 *Jeux de Cartes* Etched for Louis XIV”. *Getty Research Journal* n° 9 (2017): 1-22 [en liña]: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/691284> (consultado o día 10/02/21).
- Taylor, Susan B. *Ut pictura horti: Hubert Robert and the Bains d’Apollon at Versailles*. Pensilvania: University of Pensilvania (1990) [en liña]: <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI9026660> (consultado o día 13/05/21).
- Teyssède, Bernard. *El arte del siglo de Luis XIV*, Vol.1. Barcelona: Editorial Labor (1973).
- Thompson, Ian. *Los jardines del Rey Sol*. Barcelona: Belacqva de Ediciones y Publicaciones (2006) .
- Vincent, Bernard. “La crisis política de la Monarquía francesa: las Frondas”, *Manuscripts* n° 9 (1991): 247-260 [en liña]: <https://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23188> (consultado o día 30/05/21).

Wise, Valerie Merriam. “Flight Myths in Ovid's Metamorphoses: An Interpretation of Phaethon and Daedalus”, *Ramus* nº 6 (1977): 44-59 [en liña]: <https://doi.org/10.1017/S0048671X00004240> (consultado o día 30/05/21).

Zitzlsperger, Philipp. “23. Die Skulptur des Barock und Rokoko”, en: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, pub. por G. Kalidova, H. Kalverkämper e G. Ueding. Berlín/Boston: De Gruyter (2017): 513-534 [En liña]: <https://doi.org/10.1515/9783110331493-026> (consultado o día 02/04/21).

## **Anexos: textos, fichas e imaxes**

### **Textos**

Texto 1: Luis XIV, “Manera de mostrar los jardines de Versailles” .....	42
Texto 2: Metamorfosis, VI, 313-382 .....	43
Texto 3: Metamorfosis, II, 1-339 .....	45
Texto 4: Metamorfosis, VIII, 184-237 .....	53
Texto 5: Madeleine de Scudèry, “Un paseo por Versailles” .....	55
Texto 6: Metamorfosis, XIII, 750-899 .....	58

### **Fichas**

Ficha 1 .....	62
Ficha 2 .....	63
Ficha 3 .....	64

### **Imaxes**

Imaxe 1: Metamorfosis.VanderBorch.Antwerp.1591; Latona e os Licios.....	65
Imaxe 2: Metamorfosis.Farnaby.Morel.París.1637; Latona e os Licios .....	66
Imaxe 3: Metamorfosis.LeMire&Bassan.París.1770; Latona e os Licios.....	67
Imaxe 4: Gravado do Estanque de Apolo, Louis de Chastillon, 1683 .....	68
Imaxe 5: Conxunto escultórico do Estanque de Apolo, Jean-Baptiste Tuby, 1668 .....	69
Imaxe 6: Metamorfosis.Renouard.Billaine.París.1637; Faetón.....	70
Imaxe 7: Metamorfosis.Renouard.Berthelin.Rouen.1676; Faetón .....	71
Imaxe 8: Metamorfosis.Micillus.Steinman.Leipzig.1582; Ícaro.....	72
Imaxe 9: Gravado de Dédalo e Ícaro (18.48.2-16), Stephano della Bella, 1644.....	73
Imaxe 10: Esbozo de Apolo no carro solar (1961.64.23), Perino del Vaga, S.XVI.....	74
Imaxe 11: Gravado do interior da Gruta de Tetis, Jean Le Pautre, 1676 .....	74
Imaxe 12: Gravado do exterior da Gruta de Tetis, Jean Le Pautre, 1672.....	74
Imaxe 13: Escultura de Apolo e as Ninfas, Rignaud e Girardon, 1674.....	74
Imaxe 14: Metamorfosis.Benserade.ImprentaReal/MabreCramoisy.París.1676; Baco .	74
Imaxe 15: Metamorfosis.LeMire&Bassan.París.1770; Baco .....	74

Imaxe 16: Escultura de Acis, Jean-Baptiste Tuby, 1667-1674..... 74

Imaxe 17: Escultura de Galatea, Jean-Baptiste Tuby, 1667-1674..... 74

## Anexo 1: Textos

Texto 1: Luis XIV, “Manera de mostrar los jardines de Versalles”, en: Manera de mostrar los jardines de Versalles, Félibien, A. et al. (Madrid: Abada Editores, 2004): 29

“Al salir de los baños, ir al centro de la *Orangerie*; después, hacer una pausa cerca del Laberinto para contemplar los naranjos y el palacio.

Pasar por el alto de Latona, hacer allí una pausa, ir al Pantano, donde habrá fruta y helados.

Descender a Ceres y a Flora.

Entrar en los baños de Apolo, rodearlos.

Ir al Encélado, salir por abajo para ir a la sala del Consejo.

Pasar de nuevo por Flora.

Entrar en la Montaña.

Ir al teatro pasando por Ceres.

Pasar de nuevo por delante del pantano, sin entrar en él.

Ir a las tres fuentes por la parte alta, donde habrá helados preparados.

Bajar para ir a Neptuno, rodear el Dragón.

Entrar en el arco del triunfo.

Pasar de nuevo por Neptuno, rodearlo por el exterior, ir al encuentro de las carrozas en la verja que conduce al Trianon”.

Texto 2: *Metamorfosis*, VI, 313-382. Traducción de Álvarez e Iglesias.

“Entonces realmente todos, hombres y mujeres, sienten temor de la cólera manifiesta de la divinidad, y con mucha generosidad en su culto honran la gran majestad de la diosa madre de gemelos y, como sucede, a partir de un suceso muy cercano traen a la boca relatos anteriores. Uno de ellos dice: «Tampoco despreciaron a la diosa sin castigo los antiguos colonos de Licia, fértil en sembrados. El asunto, ciertamente, no es notable por la humildad de los hombres, pero sí admirable. Yo en persona he visto la laguna y el lugar famoso por el prodigio; en efecto a mí mi padre, de edad avanzada y que no podía soportar un viaje, me había ordenado traer de allí unos bueyes escogidos y él mismo me había dado para el camino un guía de aquella tierra; mientras recorro con él los pastizales, he aquí que en medio del lago se alzaba, ennegrecido por la ceniza de los sacrificios, un altar rodeado de vibrantes cañas. Se detuvo mi guía y con medroso murmullo dijo: “ayúdame” y con murmullo semejante yo dije: “ayúdame”. Le pregunté, sin embargo, si era un altar de náyades o de Fauno o de alguna divinidad indígena, cuando el forastero me contestó en tales términos: “No hay en este altar, joven, ningún dios montaraz. Suyo lo llama aquella a la que la soberana consorte le vetó el mundo, ala que por sus ruegos con dificultades dio cobijo la errante Delos en la época en la que nadaba como una isla sin peso. Apoyándose allí en una palmera y en el árbol de Palas, Latona dio a luz unos gemelos pese a la oposición de la madrastra; se dice también que de aquí huyó de Juno la recién parida y que llevó en su regazo a sus hijos, los dos dioses” Y ya en los confines de Licia, creadora de la Quimera, mientras un pesado sol abrasaba los labrantíos, la diosa agotada por el continuo esfuerzo, seca por el calor de la estrella solar, sintió sed y sus ávidos hijos habían apurado la leche de sus pechos. Casualmente vio en la profundidad de un valle un lago de poca agua; unos campesinos cogían allí mimbres llenos de retoños y juncos, así como la ova grata a las lagunas. Se acercó la Titania y doblando su rodilla se apoyó en la tierra, a fin de coger para beber la fresca agua; se lo impide el grupo de campesinos. La diosa habló así a los que se lo impedían: “¿Por qué me prohibís el agua? El disfrute del agua es de todos; la naturaleza no ha hecho privado ni el sol ni el aire ni las transparentes aguas; he llegado a un bien público, que, sin embargo, pido suplicante me concedáis. No me disponía aquí yo a lavar mis brazos y agotados miembros, sino a

aliviar mi sed. La boca de quien os habla carece de humedad y mi garganta está seca y apenas hay en ella un camino para la voz. Un sorbo de agua será néctar para mí y confesaré que a la vez he recibido la vida: me habréis dado a vida con el agua. Que os conmuevan también éstos, que tienden en mi seno sus bracitos.” Y por azar los niños tendían sus brazos. ¿A quién no habrían podido conmover las suaves palabras de la diosa? Éstos, sin embargo, persisten en servir de obstáculo a la que suplica y añaden amenazas si no se aleja, y además insultos: y no les basta, incluso con los pies y las manos enturbiaron el mismísimo lago y desde lo más profundo removieron por todas partes un blando cieno con sus mezquinos saltos. La cólera aplazó la sed; pues la hija de Ceo ya no suplica a los que no lo merecen ni soporta decir por más tiempo palabras que no son dignas de una diosa, y alzando sus manos al cielo dijo: “¡Que viváis eternamente en esta charca!” Se cumplen los anhelos de la diosa: les agrada estar bajo las aguas y sumergir a ratos todos sus miembros en la honda laguna, ora sacar la cabeza, otras veces nadar en la superficie del agua, a menudo pararse en la orilla de la charca, a menudo saltar de nuevo al estanque; pero también ahora en sus disputan utilizan su desvergonzado lenguaje y sin recato, aunque están bajo el agua, bajo el agua intentan maldecir. También ahora su voz es ronca y se hinchan sus cuellos inflados y las propias injurias desgarran sus anchas bocas. Sus lomos alcanzan la cabeza, sus cuellos parecen cortados, el dorso verdea, el vientre, la parte más grande de su cuerpo, es blanco, y en medio de la cenagosa laguna saltan las novedosas ranas»”.

Texto 3: *Metamorfosis*, II, 1-339. Traducción de Álvarez e Iglesias.

“El palacio del Sol se alzaba sobre altas columnas, refulgía con centelleante oro y piropro que parece fuego, brillante marfil cubría sus altos techos, las dos hojas de la puerta lanzaban destellos de luz de plata; la elaboración superaba la materia, pues allí Múlciber había modelado las aguas que rodean las tierras y la esfera terrestre y el cielo que está suspendido sobre la esfera. El agua tiene sus dioses azulados, el canoro Tritón y el mudable Proteo y Egeón, que con sus miembros oprime los enormes dorsos de las ballenas, y Doris y sus hijas, de las cuales a unas se las ve nadar, a otras secarse los verdes cabellos sentadas en una roca, a algunas transportadas en un pez; no tienen todas la misma cara, sin embargo, no es distinta, como conviene que sea entre hermanas. La tierra tiene hombres y ciudades y bosques y fieras y ríos y también ninfas y las demás divinidades del campo. Por encima de estas cosas está la imagen del cielo fulgurante y los signos del zodiaco, seis en la parte derecha de la puerta y otros tantos en la izquierda.

Tan pronto como llegó por inclinado sendero el vástago de Clímene y entró en el palacio de su padre puesto en duda, al punto dirigió sus pasos hacia el rostro de su padre y se detuvo alejado; pues no podía soportar la luz más de cerca: cubierto con un vestido de púrpura estaba sentado Febo en un trono que irradiaba luz por el brillo de las esmeraldas. A derecha e izquierda estaban de pie el Día y el Mes y el Año y los Siglos y también las Horas dispuestas en espacios iguales y la joven Primavera, ceñida con una corona de flores. El Verano estaba desnudo y llevaba una guirnalda de espigas; y estaba el Otoño, sucio de uvas pisadas y el frío Invierno con los blancos cabellos erizados. Desde su lugar en el centro, el Sol, con los ojos con los que observa todas las cosas, vio al joven aterrado por la novedad de la situación, «¿Cuál es para ti la causa del viaje? ¿Qué buscas de esa fortaleza, Faetón, descendencia que no ha de ser desmentida por un padre?» Él contesta: «Oh luz común del mundo sin límites, padre Febo, si me permites usar este nombre y Clímene no enmascara su culpa bajo una falsa apariencia, concédeme garantías, padre mío, mediante las cuales pueda ser considerado auténtica descendencia tuya y aleja de mi ánimo esta zozobra.» Así había hablado y el padre se despojó de sus rayos que centelleaban alrededor de su cabeza y ordenó que se acercara más y, tras haberle dado un brazo, le dice: «Tú no mereces que se niegue que eres hijo mío y Clímene te ha dicho tu

verdadero origen, y, para que no lo dudes, pide el regalo que quieras, a fin de que lo consigas pues voy a concedértelo. Que sea testigo de mis promesas la laguna desconocida para mis ojos por la que los dioses deben jurar.» Apenas había acabado de hablar, él pide por un día el carro paterno y el dominio y el gobierno de los caballos de alados pies.

Se arrepintió de haber jurado el padre, quien, agitando tres y cuatri veces la ilustre cabeza, dijo: «Mis palabras se han hecho temerarias a causa de las tuyas. ¡Ojalá se me permitiera no concederte lo prometido! Confieso que sólo esto te negaría, hijo; me está permitido disuadirte: ¡no está libre de peligro tu deseo! Pides, Faetón, grandes cosas y dones que no convienen a estas fuerzas tuyas ni a tan infantiles años. Tu destino es mortal: no es mortal lo que deseas. En tu ignorancia intentas conseguir más de lo que puede corresponder a los dioses del cielo: podrá cada uno estar orgulloso de sí mismo, sin embargo, ninguno tiene capacidad de colocarse en el carro portador de fuego, excepto yo. Incluso el soberano del anchuroso Olimpo, quien con su terrible mano lanza crueles rayos, no conducirá este carro: ¿y qué tenemos más grande que Júpiter?

El comienzo del camino es empinado y por él con dificultad se esfuerzan en subir mis caballos, descansados al amanecer; la parte central es la más elevada en el cielo, desde la que incluso a mí mismo muchas veces me produce temor contemplar el mar y las tierras y mi pecho tiembla con un espanto que paraliza; la última parte del camino es inclinada hacia abajo y precisa de una conducción segura; incluso entonces la propia Tetis, que me acoge con sus aguas puestas por debajo, suele temer que me precipite. Añade que el cielo es arrastrado por un movimiento de rotación continuo y lleva consigo las elevadas constelaciones y las retuerce en un vertiginoso giro. Yo me esfuerzo en sentido contrario y no me vence el empuje que vence a los demás, y soy transportado en dirección opuesta a la arrebatadora órbita. Imagínate que te he entregado el carro: ¿Qué harás? ¿Podrás, acaso, ir en contra de la rotación de los polos de modo que no te arrastre su rápido eje? ¿Quizás piensas en tu ánimo que allí hay bosques sagrados, ciudades de los dioses y santuarios enriquecidos por los regalos? El camino discurre entre las asechanzas y figuras de fieros animales; y aunque domines la senda y no seas llevado por ningún zarandeo, sin embargo, avanzarás entre los cuernos del Toro que se te enfrentará y los arcos Hemonios y el rostro del violento León y el Escorpión, que curva sus crueles brazos en un largo círculo, y el Cangrejo, que curva sus brazos en dirección contraria. Y no te es fácil

governar a los caballos insuflados de aquellos fuegos que tienen en el pecho, a los que dan salida por boca y narices: apenas me toleran a mí cuando sus fuertes ánimos se acaloran y su cerviz rechaza las riendas. Pero tú, hijo, para que yo no sea el responsable de tan funesto regalo para, ten precaución mientras la situación lo permite, enmienda tus deseos. En efecto, para considerarte nacido de mi sangre, pides certeras garantías: certeras garantías te doy con mi temor y con el miedo propio de un padre demuestro ser tu padre. ¡Contempla mi rostro, hélo aquí, y ojalá pudieras introducir tus ojos en mi pecho y descubrir las preocupaciones paternas que hay dentro! Por último, mira atentamente lo que tiene el rico mundo y pide algo de tantos y tan grandes bienes del cielo, de la tierra y del mar: no sufrirás negativa alguna. Con mis ruegos intento evitar tan sólo esto, que por su verdadero nombre es un castigo, no un honor: pides un castigo, Faetón, en lugar de un regalo. ¿Por qué, en tu inexperiencia, sujetas mi cuello con tus acariciantes brazos? No tengas dudas, se te concederá (lo he jurado por las olas estigias) cualquier cosa que desees, pero tú algo con más sensatez.»

Había terminado sus consejos, sin embargo, aquél rechaza sus palabras, insiste en su propósito y desea ardientemente el carro. Así pues, el padre, demorándose en la medida en que le estuvo permitido, condujo al joven al elevado carro, don de Vulcano. El eje era de oro, la lanza dorada, de oro era la cobertura externa de la rueda, de plata el conjunto de los radios; en el yugo crisólitos y piedras preciosas colocadas según un orden devolvían a Febo, que era reflejado, centelleante luz. Y mientras el orgulloso Faetón admira estas cosas y contempla la obra, he aquí que la vigilante Aurora abrió en su resplandeciente orto las puertas de púrpura y los atrios llenos de rosas: huyen las estrellas, cuya marcha cierra Lucífero y sale el último de su puesto de guardia en el cielo. Cuando Titán ve que éste se dirige a las tierras y que el empíreo se enrojecía y que casi se disipaban los cuernos de la luna en su final, ordena a las veloces Horas uncir los caballos. Cumplen las diosas con rapidez los mandatos y sacan los corceles que vomitan fuego, saciados del jugo de la ambrosía, de sus altos pesebres y les aplican los resonantes frenos. Entonces el padre tocó la cara de su hijo con el sagrado remedio y la hizo inmune a la arrebatadora llama y colocó sobre su cabellera los rayos y, volviendo a emitir de su angustiado pecho suspiros cargados de presagios de dolor, dijo:

«Si puedes, al menos, obedecer estos consejos de tu padre, niño, sé parco con los aguijones y usa con más fuerza las riendas. Corren por propia iniciativa: el esfuerzo consiste en reprimir su deseo. Y que no te agrade el camino que va a través de los cinco arcos en línea recta; hay un sendero cortado en oblicuo con una amplia curva y que, contenido en los límites de tres zonas, huye del polo austral y de la Osa que está unida a los aquilones: que por aquí vaya tu itinerario, contemplarás claras huellas de las ruedas; y, para que la tierra y el cielo soporten la misma intensidad de calor, ni hagas bajar ni muevas por el éter el carro elevándolo. Yendo muy alto, abrasarás las mansiones celestiales, muy bajo las tierras; irás muy seguro por la zona central. Y que la rueda no te incline muy a la derecha en dirección a la enroscada Serpiente, ni muy a la izquierda hacia el Altar que está abajo: mantente entre una y otro. Encomiendo el resto a la Fortuna, que te ayudará, y deseo que mire más por ti que tú por ti mismo. Mientras hablo, la húmeda noche ha alcanzado los confines situados en la costa hesperia; no se nos permite más tardanza: soy reclamado y, una vez ahuyentadas las tinieblas, resplandece la Aurora. Engancha las riendas con la mano; ¡mejor, si hay en ti un pecho mudable, utiliza mis consejos, no mi carro, mientras puedes y todavía no oprimes, desconocedor, el carro objeto de un mal deseo, permíteme proporcionar a las tierras la luz que segura puedas contemplar!»

Ocupa aquél con su juvenil cuerpo el liviano carro y permanece encima de pie y se alegra al coger con sus manos las ligeras riendas y da las gracias inmediatamente a su padre, que ha accedido mal de su grado. Entretanto los alados Pírois, Eoo, Eton, los caballos del Sol, y el cuarto Flegonte, llenan los aires con sus relinchos de fuego y golpean con sus patas las barreras; después de que Tetis, desconocedora del destino de su nieto, quitó éstas y se produjo la accesibilidad del infinito cielo, ellos tomaron el camino y, moviendo sus patas por el aire, cortan las nieblas que les salen al paso y elevados por sus alas sobrepasan a los euros nacidos en el mismo lugar que ellos. Pero el peso era ligero, y no el que podrían reconocer los caballos del Sol, y el yugo carecía de la acostumbrada pesadez, y, del mismo modo que las curvadas naves sin el peso adecuado se deslizan y por su excesiva liviandad son llevadas inestables a través del mar, así el carro libre de peso acostumbrado pega brincos en el aire, es fuertemente sacudido y es como un carro sin nadie. Se precipitan los cuatro caballos nada más advertir esto y abandonan el espacio trillado y no corren en la

misma dirección que antes. Él mismo siente pánico, y no sabe ni a dónde puede dirigir las riendas que le han sido confiadas, por dónde está el camino, ni, aunque lo supiera, los podría gobernar. Entonces por primera vez se calentaron con los rayos los helados Tritones y en vano intentaron ser tocados por el agua que les estaba vetada, y la Serpiente, que está colocada muy cercana al polo glacial, perezosa antes por el frío y no temible para nadie, se calentó y adquirió nuevas cóleras por los ardores. Cuentan que también tú, Boyero, emprendiste la huida turbado, aunque eres lento y te retenía tu carro. Pero cuando el desgraciado Faetón contempló desde lo alto del éter la tierra que se extendía abajo y más abajo, palideció y sus rodillas temblaron por el repentino miedo y sus ojos se cubrieron de tinieblas en medio de tan gran luminosidad, y ya preferiría no haber tocado nunca los caballos paternos y ya se arrepiente de haber conocido su linaje y de haber insistido en sus peticiones; ya deseando ser llamado hijo de Mérope, es arrastrado del mismo modo que una nave empujada por el impetuoso bóreas, cuyo propio piloto ha abandonado a sus surte el timón vencido y la ha dejado a merced de los dioses y las súplicas. ¿Qué puede hacer? Mucho cielo ha dejado a su espalda, ante sus ojos hay más. Mide con su pensamiento uno y otro; y, no sabiendo qué hacer, se queda atónito y ni suelta las riendas, ni es capaz de mantenerlas sujetas, ni conoce los nombres de los caballos. También ve, tembloroso, diseminadas por todas partes en un variado cielo maravillas e imágenes de enormes fieras. Hay un lugar donde el Escorpión encorva sus brazos en un doble arco y, con la cola y las patas doblados por ambas partes, alarga en el espacio los miembros de sus dos signos; cuando el muchacho vio a éste impregnado por el sudor de su negro veneno mientras amenaza heridas con su curvado aguijón, fuera de sí, con helado terror soltó las riendas. Después de que éstas, caídas, tocaron la parte alta de los lomos, los caballos van a la ventura y, sin que nadie los reprima, van a través de los aires de una desconocida región y, por donde los lleva su empuje, por allí se precipitan sin freno y en el alto éter corren contra las estrellas fijas y arrastran el carro a través de lugares inaccesibles y ora se dirigen a lo alto, ora se precipitan en su carrera por pendientes y caminos en declive en lugares muy próximos a la tierra, y la Luna se admira de que los caballos de su hermano corran por debajo de los suyos, y las calcinadas nubes se convierten en humo. Se inflama la tierra por más alta que esté, y hendida se cuarteja y

se seca, privada de líquidos. Los pastos blanquean, el árbol se abrasa junto con sus hojas y las áridas mieses ofrecen materia para su propia perdición.

Me lamento de males insignificantes; las grandes ciudades perecen con sus murallas y los incendios convierten en ceniza todos los pueblos junto con sus pobladores; arden los bosques con los montes, arde el Atos y el cilicio Tauro y el Tmolo y el Eta y el Ida en ese momento seco, con anterioridad muy rico en fuentes, y el virginal Helicón y el Hemo, todavía no de Eagro. Arde el Etna con sus fuegos desmesuradamente repetidos y el Parnaso de dos cumbres y el Érix, y el Cinto, y el Otris y el Ródope, que por fin iba a estar sin nieves, y el Mimante y el Dídimo y Mícale y el Citerón nacido para lo sagrado. Y de nada le sirven a Escitia sus fríos: arde el Cáucaso y el Osa a la vez que el Pindo y el Olimpo mayor que ambos y los aéreos Alpes y el Apenino productor de nubes.

Entonces, en verdad, Faetón contempla el mundo incendiado por todas partes y no soporta tan grandes ardores y expulsa de su boca, como de lo profundo de un horno, brisas hirvientes y se da cuenta de que su carro está en llamas y ya no puede aguantar las cenizas y las pavesas lanzadas y por todas partes está envuelto en humo caliente, e ignora, cubierto por tinieblas negras como la pez, a dónde puede ir o dónde está, y es arrastrado al arbitrio de los caballos alados. Se cree que entonces los pueblos de Etiopía adquirieron el color negro a consecuencia de que la sangre subió a la superficie del cuerpo. Entonces se volvió Livia árida por el calor al serle arrebatada la humedad, entonces las ninfas con los cabellos en desorden lloraron las fuentes y lagos, Éfira las aguas de Pirene. Y no permanecen seguros los ríos a los que habían tocado en suerte riberas distantes en el espacio: humeó el Tánais en medio de sus olas y el anciano Peneo y el Cañico de Teutrante y el rápido Ismeno junto con el fegeo Erimanto y el Janto, que habría de arder por segunda vez, y el rubio Licormas y el Meandro, que juega con sus curvadas aguas, y el migdonio Melante y el Eurotas del Ténaro. Ardió también el babilonio Eufrates, ardió el Orontes y el rápido Tremodonte y el Ganges y el Fasmus y el Istro. Se abrasa el Alfeo, arden las riberas del Esperquío y se desliza entre los fuegos el oro que el Tajo arrastra en su corriente y las aves fluviales, que frecuentaban con su canto las riberas meonias, se quemaron en mitad del Caístro. El Nilo huyó aterrorizado a los confines del mundo y ocultó su cabeza, que todavía está ahora escondida; sus siete bocas están vacías llenas de polvo, sus siete valles

sin corriente. La misma suerte deja secos a los ismarios Hebro y Estrimón y a los ríos occidentales Rhin, Ródano y Po y Tíner, a quien fue prometido el dominio del mundo. El suelo en su totalidad se hace añicos y la luz penetra por las hendiduras hasta el Tártaro y aterra al rey infernal y a su esposa; y el mar se retrae y es un campo de arena seca lo que hace poco era océano y los montes, que habían cubierto el profundo mar, se alzan y aumentan el número de las dispersas Cícladas. Buscan las profundidades los peces y no se atreven los curvos delfines a alzarse sobre la llanura marina hasta los aires como tenían por costumbre; cuerpos boca arriba de focas flotan sin vida en la superficie del mar; incluso se cuenta que el mismo Nereo y Doris y sus hijas se ocultaron en tibias cuevas; por tres veces Neptuno se había atrevido a sacar de las aguas sus brazos y su rostro enfadado; por tres veces no soportó los fuegos del aire. Sin embargo, la nutricia Tierra, tal como estaba rodeada por el mar, entre las aguas del piélago y las fuentes reducidas por todas partes se habían escondido en las entrañas de su oscura madre, levantó reseca su rostro oprimido hasta el cuello, colocó la mano en la frente y, agitando todo con un gran temblor, se bajó un poco y se colocó más debajo de lo que suele estar y con excelsa voz habló de esta manera: «Si esto te place y lo he merecido, oh soberano de los dioses, ¿por qué tardan tus rayos? Que se conceda a la que va a perecer por la fuerza del fuego morir por tu fuego y mitigar la desgracia al ser tú el responsable. Ciertamente, a duras penas abro mi boca para pronunciar estas mismas palabras» (el vapor había ahogado su boca) «¡ea, contempla mis abrasados cabellos y tantas pavesas dentro de los ojos, tantas en la cara! ¿acaso me proporcionas estos beneficios, este premio a la fertilidad y a los servicios, por soportar las heridas del curvo arado y de los rastrillos, por ser removida durante todo el año, por suministrar al ganado follaje y suaves alimentos las cosechas, al género humano y también a vosotros incienso? Sin embargo, haz que yo haya merecido la muerte, ¿qué han merecido las aguas, qué tu hermano? ¿Por qué decrecen los mares entregados a aquél en sorteo y se van muy lejos del cielo? ¡Y, si no te conmueve el cariño de tu hermano ni el mío, al menos compadécete del cielo que te corresponde! Mira en derredor a ambos lados, humean uno y otro polo. Si el fuego llega a destruirlos, se precipitarán las mansiones que poseéis. He aquí que el propio Atlas se angustia y a duras penas sostiene en sus hombros el ardiente eje. Si perecen los mares, si las tierras, si

los palacios del cielo, nos confundimos en el antiguo caos. ¡Arranca de las llamas lo que todavía queda y vela por la perfección de la naturaleza!»

Estas cosas había dicho la Tierra (y no pudo soportar el ardor por más tiempo ni decir más y retiró su rostro hacia sí y hacia las cuevas más cercanas a los manes.

Y el padre omnipotente, poniendo por testigos a los dioses y al mismo que había entregado su caso de que, si no proporciona ayuda, todas las cosas habrán de morir por un cruel destino, asciende a lo alto de la fortaleza, desde donde suele enviar nubes a las amplias tierras, desde donde mueve los truenos y arroja los temblorosos rayos; pero ni tenía entonces nubes que pudiera enviar sobre las tierras ni lluvias que hacer caer del cielo: truena y lanza el dardo blandido junto a su oreja derecha contra el auriga y a la vez lo arranca de la vida y de las ruedas y con crueles fuegos reprimió los fuegos. Se espantan los caballos y, tras dar un salto en sentido contrario, libran del yugo sus cervices y abandonan las desgarradas riendas. Allí yace el freno, allí el eje arrancado de la lanza, por este lado los radios de las quebradas ruedas, y por todas partes están esparcidos los restos del destrozado carro.

Y Faetón, por su parte, con las llamas devastando sus cabellos resplandecientes, cae girando hacia el abismo y es llevado en un largo recorrido a través de los aires, del mismo modo que a veces puede parecer que cae una estrella del cielo sereno aunque no haya caído. Y él lo recibió lejos de su patria, en un mundo muy distinto, el grandísimo Erídano y le lava el humeante rostro. Las Náyades de Hesperia dan sepultura al cuerpo que humea por la llama de tres puntas, graban también la piedra con este poema:

*Aquí está enterrado Faetón del carro de su padre auriga*

*Aunque no lo dominó al menos murió por su gran osadía.*

El padre digno de compasión había escondido su rostro cubierto de dolor y enfermedad; y, si lo creemos, cuentan que pasó un día sin sol; los incendios ofrecían la luz y algún provecho hubo en aquella desgracia.

En cuanto a Clímene, después de que dijo las cosas que deben decirse en una desgracia de tal calibre, enlutada y fuera de sí y desgarrando su pecho, recorrió todo el mundo y, buscando en primer lugar los miembros sin vida y después los huesos, los encontró, aunque huesos escondidos en una ribera extranjera; y se postró en el lugar y regó con sus lágrimas el nombre leído en el mármol y lo calentó con su desnudo pecho”.

Texto 4: *Metamorfosis*, VIII, 184-237. Traducción de Álvarez e Igleisas.

“Entretanto Dédalo, odiando Creta y el largo destierro y tocado por el amor de su patria natal, estaba cerrado por el mar. «Aunque me impida el paso por las tierras y las aguas», dice, «en cambio ciertamente al cielo está abierto; ¡por allí voy a ir! Puede poseer todas las cosas, no posee el aire Minos.» Dijo y prepara su ánimo para una técnica desconocida y revoluciona la naturaleza. En efecto, pone en orden unas plumas, comenzando por la más pequeña, siguiendo una más corta a una larga, de modo que creerías que crecían en pendiente; así en otro tiempo surgió poco a poco la zampona de los pastores con cañas de avena desiguales. A continuación une las del centro con hilo y las de los extremos con cera, y así dispuestas las dobla con una pequeña curvatura a fin de imitar a las aves verdaderas. El niño Ícaro estaba de pie a su lado y, sin saber que manejaba su propio peligro, unas veces con sonriente rostro se apoderaba de las plumas que había movido una incesante brisa, otras ablandaba con su pulgar la rojiza cera y con su juego estorbaba la admirable obra de su padre. Después de que fue dada la última mano al proyecto, el propio artífice balanceó su cuerpo sobre las dos alas y quedó colgado en el agitado aire. También dio consejos a su hijo y le dice: «Ícaro, te advierto que debes correr por el sendero del centro, para que, si vas demasiado bajo, el agua no haga pesadas tus plumas, si demasiado alto no las abraza el fuego. Vuela entre uno y otro, y te ordeno que no mires al Boyero ni a la Hélice, ni a la espada empuñada por Orión; toma el camino en el que yo te sirvo de guía.» Igualmente le transmite las instrucciones de vuelo y adapta unas alas desconocidas a sus hombros. Entre el trabajo y los consejos se humedecieron las mejillas del anciano y temblaron las manos del padre. Dio a su hijo besos que no habrían de repetirse por segunda vez y, levantándose sobre las alas, vuela delante y siente temor por su compañero, como un ave que desde un alto nido ha empujado a los aires a su tierna prole, y le exhorta a que le siga y le enseña técnicas perjudiciales, y él mismo mueve sus alas y contempla las de su hijo. Vio a éstos uno, mientras con temblorosa caña capturaba peces, o algún pastor apoyado en su bastón, o algún campesino apoyado en la esteva, y se quedaron atónitos y creyeron que eran dioses los que podían surcar los aires. Y ya en la parte izquierda estaba la Samos de Juno (habían sobrepasado ya Delos y Paros), en la derecha Lebintos y Calimno abundante en miel, cuando el niño comenzó a regocijarse en

su audaz vuelo y abandonó a su guía y, arrastrado por el deseo del cielo, emprendió un camino más alto; la proximidad del arrebatador sol ablanda la olorosa cera, ligazón de las plumas. La cera se había derretido; agita él sus desnudos bracitos y, privado de remos, no apresa brisa alguna y la boca que gritaba el nombre de su padre es escogida por las azuladas aguas que obtuvieron su nombre de él. Por su parte, el padre desgraciado y ya no padre dijo: «Ícaro, Ícaro», dijo, «¿dónde estás? ¿¿en qué región te puedo buscar?» «Ícaro», decía; contempló las aguas y maldijo su sacrificio, y depositó el cuerpo en un sepulcro y la tierra fue llamada por el nombre del sepultado”.

Texto 5: Madeleine de Scudèry, “Un paseo por Versalles”, en: *Manera de mostrar los jardines de Versalles*, Félibien, A. et al. (Madrid: Abada Editores, 2004): 87-90

“... finalmente, después de haber descendido esa escalera, volvimos otra vez a la derecha, y fuimos hacia la gruta, que se encuentra al final de la avenida; y como ésta tiene tres grandes arcadas, y está decorada con bajorrelieves, la bella extranjera la habría confundido con un magnífico arco del triunfo si no hubiera notado que las arcadas estaban cerradas por puertas completamente doradas y de factura admirable, percibiéndose un sol en la del centro. La única cosa que le hizo descubrir desde tan lejos que se trataba de una gruta fue una larga hilera de conchas doradas que se extiende en lo alto de las arcadas. Pero, cuando las puertas se abrieron, percibiendo los presentes la maravillosa presencia de la gruta, profirieron cien cosas ingeniosas para mejor expresar su admiración. En efecto, la primera vez que se ve una cosa tan bella es inevitable dudar de lo que se ve e imaginar que se trata de un encantamiento. Los ojos quedan maravillados, encantados los oídos, asombrado el espíritu, y la imaginación colmada, por así decirlo, por la multitud de objetos bellos. Dicha gruta es magnífica, grande y espaciosa, con tres huecos, y sus varias bellezas tienen sin embargo relación entre sí. El sol está de nuevo representado en lo alto de la gruta, como un astro dominante en todo lugar. Todos los ornamentos que puede acoger la arquitectura están formados con conchas, al menos los que pueden convenir a las aguas, tales como peces y aves acuáticas, ya sean fabulosos o verdaderos. También se ven en diversos lugares máscaras y trofeos de armas muy industriosamente formados con conchas y con nácar de diversos colores, cuyos matices y variedad, únicos a una exacta simetría, forman mil objetos, todos nuevos y todos sorprendentes, así como arabescos que infinitamente nos agradan. En todos los rincones se ven grandes conchas de mármol jaspeado, por donde el agua corre con abundancia extrema. Neptuno está representado en el hueco de lo alto de la gruta sujetando una urna invertida de la que sale tal cantidad de agua que forma una gran capa de cristal inmóvil, si me está permitido hablar así, que ocupa todo el ancho de la gruta y, tanto por su belleza como por su murmullo, colma la mente de admiración y asombro. También se ven Tritones y Nereidas en diversos lugares, todos formados en nácar, y otras conchas que vierten agua abundantemente, y que llevan a Neptuno como tributo algunos pájaros, o peces de su imperio. A la entrada de la gruta aparece una mesa de mármol rojo; es cierto que en

seguida se convierte en una mesa de agua por un chorro que tiene un grosor prodigioso que parte con tanto ímpetu que se diría que puede taladrar lo alto de la gruta y subir hasta el cielo. Pero aparte de esas grandes superficies de agua, las grandes conchas, los Tritones y Nereidas, así como ese chorro prodigioso, se ven cuatro grandes candelabros acuáticos, si podemos llamarlos de ese modo, que resultan una inventiva admirable, pues a modo de luz cada uno tiene seis ramas doradas en forma de alga marina que vierten mucha agua en abundancia, cuyos chorros se cruzan para formar un objeto maravilloso nuevo. En las dos conchas de mármol jaspeado que se ven al entrar a ambos lados del hueco de la gruta aparecen las cifras del Rey, sobre un fondo de conchas grises formado por pequeñas conchas de nácar que parecen perlas; la corona cerrada, que se ve sobre las cifras, se encuentra adornada con flores de lis de nácar entreveradas con ámbar, que parece oro. Varios espejos engarzados en las conchas multiplican además estos bellos objetos, y mil pájaros en relieve perfectamente imitados engañan a los ojos, mientras que los oídos son también agradablemente engañados, pues por una invención nueva, hay órganos ocultos y situados de tal forma que el eco de la gruta les responde de uno y otro lado; y esto tan natural y limpiamente que, mientras dura esta armonía, uno cree estar en mitad de un prado donde mil pájaros se responden, y esa música campestre, mezclada con el murmullo de las aguas, forma un efecto que no se puede expresar. A veces, en diversos sitios de este hermoso lugar, se colocan naranjos y festones de flores que convienen a todo el resto; pero, en fin, hay tal abundancia de agua en esta bella gruta que parece que sólo el mar pueda ser su depósito: y para mostrar que hay más de la que hace falta, cuando se quiere hacer ver todos estos amables objetos desde un poco más lejos, y se hace que la compañía se retire, salen mil pequeños chorros de agua entrecruzados a seis pasos de allí, elevándose sólo lo necesario para proteger la entrada, y no con objeto de estorbar la vista. La hermosa extranjera se quedó tan prendada al contemplar tantas cosas sorprendentes que no podía alabarlas lo bastante, lo mismo que Telamón y que Glicère. Esta bella persona entonces preguntó con diligencia de dónde podía venir tal abundancia de agua. Recordaréis, Madame, le dije yo, que al llegar os pedí que contemplaseis ese apacible estanque que se ve a la derecha de aquel alto desde el cual ya se puede descubrir Versailles, porque de allí proceden todos estos torrentes, que el arte se ha ocupado de elevar para el divertimento de un gran Rey; y a fin de que no podáis dudar de ello, tenéis que ver por

vos misma lo que os digo. En efecto, le hicimos ver esos tubos de grosor prodigioso por donde el agua se eleva de manera que parece sobrenatural a quienes no saben hasta dónde llega la fuerza de esas máquinas que han sido inventadas para la elevación de las aguas. E incluso parece que a tales máquinas hay que agradecer el que hayan dejado en su lecho a los ríos, tan cierto es que el arte hoy puede superar a la naturaleza. Telamón quedó encantado al ver todos aquellos diversos depósitos revestidos de balaustradas que contienen en su interior ríos enteros, y que van de uno a otro hasta los neveros, y a un pequeño castillo donde está situada la maravillosa máquina que sirve a tantas cosas bellas. Telamón admiró el modo en que el agua, tras haberse elevado por unos gruesos tubos, se distribuye por la gruta en varios más pequeños; y sobre todo la gran economía de todas esas aguas, que consigue que no se desperdicie ni una gota de ellas, y que el mismo agua que ha hecho tantos milagros vuelva apaciblemente al lugar de donde vino, y parezca tan modesta y tranquila como antes”.

Texto 6: *Metamorfosis*, XIII, 750-899. Traducción de Álvarez e Iglesias

“«Acis era el hijo de Fauno y de una ninfa hija del Simento, ciertamente gran placer de su padre y de su madre, pero mayor todavía mío; pues a mí se había unido únicamente. Hermoso, y tras haber cumplido por segunda vez su octavo cumpleaños, distinguía sus tiernas mejillas con un bozo apenas visible; yo requebraba a éste, a mí el Cíclope sin límite alguno. Y, si preguntas si era más firme en mí el odio al Cíclope o el amor a Acis, no te lo puedo decir: el uno era igual al otro. ¡Ay, grande es el poder de tu reino, Venus protectora! En efecto, aquél, cruel y horrible para los mismos bosques y no visto por extranjero alguno sin castigo y despreciador del gran Olimpo y de los dioses, conoció qué es el amor y, preso por su deseo hacia mí, se abrasa olvidándose de sus animales y de sus cuevas. Y ya te preocupas, Polifemo, de tu figura, ya de agradar, ya peñas con rastrillos tus tiesos cabellos, ya te agrada cortar con la hoz tu erizada barba y contemplar en el agua tu fiero rostro y arreglarlo; y el deseo de matanza y la fiereza y la inmensa sed de sangre cesan, y llegan y se van seguras las barcas. Entretanto Télemo, que había llegado hasta el siciliano Etna, Télemo el Eurídima, al que ni ninguna ave había engañado, se presentó ante el terrible Polifemo y le dijo: “El único ojo que tienes en medio de tu frente te lo arrebatara Ulises.” Se echó a reír y le replicó: “Oh tú, el más tonto de los divinos, te engañas, ya me lo ha arrebatado otra.” De este modo desprecia al que en vano le anuncia cosas verdaderas y o bien caminando a grandes pasos abrume con su peso la playa, o bien agotado vuelve a sus oscuras cuevas.

Se alza sobre el mar con su larga punta una colina en forma de cuña y el agua del mar fluye en torno a sus dos laderas. Aquí sube el feroz Cíclope y se sienta en el medio; caminaban detrás los lanudos rebaños sin que nadie los guiara. Después de que puso ante sus pies el pino que le servía de cayado, apropiado para soportar antenas, y cogió la flauta compuesta de cien cañas, todos los montes sintieron los silbidos del pastor, los sintieron las olas. Yo, escondiéndome en una roca y sentándome en el regazo de mi Acis, con mis oídos recogí de lejos tales palabras y escribí las frases oídas:

“Oh Galatea, más blanca que las hojas de la nivea aleña, más florida que los prados, más esbelta que el alto quejigo, más brillante que el cristal, más juguetona que un tierno cabritillo, más pulida que las conchas desgastadas continuamente por el mar, más


agradable que los soles del invierno, que la sombra del verano, más noble que las manzanas, más visible que el elevado plátano, más resplandeciente que el hielo, más dulce que la uva madura y más suave que las plumas del cisne y que la leche prensada y, si no me esquivaras, más hermosa que un huerto regado; la misma Galatea más cruel que los indómitos novillos, más dura que la añosa encina, más engañosa que las olas, más escurridiza que las ramas del sauce más tenaz que las blancas vides, más inmóvil que estos escollos, más violenta que la corriente, más orgullosa que el alabado pavo real, más cruel que el fuego, más áspera que los abrojos, más temible que una osa preñada, más sorda que los mares, más dañina que una serpiente pisada y, lo que sobre todo querría poder quitarte, no sólo más esquiva que un ciervo acosado por sonoros ladridos, sino también que los vientos y la alada brisa (pero, si me conocieras bien, te arrepentirías de haber huido y tú misma condenarías tu demora y te esforzarías por retenerme). Tengo unas cuevas, parte de un monte, que cuelgan en la roca viva, en las que no se siente el sol en medio del verano ni se siente el invierno; tengo frutales que cargan sus ramas; tengo uvas semejantes al oro en extensas viñas, las tengo también color púrpura: para ti cuido éstas y también aquéllas. Tú misma con tus propias manos recogerás blandas fresas nacidas bajo la boscosa sombra, tú misma las silvestres cerezas del otoño y ciruelas, no sólo las que son moradas por su oscuro jugo, sino también las de buena raza que imitan la cera nueva; y no te faltarán siendo mi esposa las castañas, ni te faltarán los frutos del madroño: todos los árboles estarán a tu servicio. Todo este ganado es mío; también muchas ovejas vagan errantes por los valles, a muchas las oculta el bosque, muchas están en las cuevas en sus establos y, si por casualidad me lo preguntaras, no te podría decir cuántas son. ¡Cosa de pobres es contar el ganado! No me des ningún crédito en lo que a las alabanzas de éstas se refiere: tú misma en persona puedes ver de qué modo apenas pueden rodear con sus patas su cargada ubre. Hay, camada menor, corderos en tibios rediles, hay también, de igual edad, cabritillos en otros rediles. Siempre hay a mi disposición nívea leche: parte de ésta se reserva para ser bebida, el líquido cuajo endurece otra parte. Y no te tocarán sólo fáciles placeres y dones corrientes, gamos y liebres y un macho cabrío y un par de palomas y un nido arrancado de la copa de un árbol; he encontrado en los altos montes dos cachorros gemelos de una peluda osa, que podrían jugar contigo, tan semejantes entre sí que apenas podrías distinguirlos; los he encontrado

y he dicho: “Guardaré éstos para mi dueña.” ¡Ya ahora mismo saca del azulado piélago tu blanca cabeza, ven ya, Galatea, y no desprecies mis regalos! Ciertamente yo me conozco y me he visto hace poco reflejado en las cristalinas aguas y, al verme me ha agradado mi figura. Contempla qué grande soy, no es mayor que este cuerpo Júpiter en el cielo (en efecto vosotros soléis decir que reina un no se qué Júpiter), una abundante cabellera cae sobre mi feroz rostro y sombrea mis hombros como un bosque, y no juzgues feo el que mi cuerpo esté muy abundantemente erizado de duras cerdas; feo es un árbol sin hojas, feo un caballo si no cubren su rojizo cuello las crines; la pluma protege a las aves, a las ovejas las embellece su lana; la barba y las híspidas cerdas hermosean el cuerpo de los hombres. Yo tengo un solo ojo en medio de mi frente, pero al modo de un gran escudo. ¿Y qué? ¿No ve el gran Sol desde el cielo todas estas cosas? Sin embargo, el Sol es un disco único. Añade que mi padre reina en vuestro mar, te doy a éste como suegro. ¡Tan sólo compadécete de mí y escucha los ruegos del que te suplica! A ti sola he sucumbido y yo, que desprecio a Júpiter y al cielo y el rayo penetrante, a ti, nereida, te rindo culto: tu cólera es más violenta que el rayo. Y yo soportaría mejor este desprecio si esquivaras a todos; ¿pero por qué, rechazando al Cíclope, amas a Acis y prefieres a Acis a mis brazos? Sin embargo, que se le permita a él agradarse a sí mismo y que, cosa que no querría, te agrade a ti, Galatea; con tal de que se me dé la oportunidad, se dará cuenta de que yo tengo fuerzas proporcionadas a tan gran cuerpo. Le arrancaré vivas las entrañas y esparciré sus miembros despedazados por los campos y por tus aguas (¡que así se una a ti!). Pues me abraso, y el fuego avivado hierve más violentamente y me parece llevar en mi pecho el Etna, que a él se ha trasladado con todas sus fuerzas: ¡Y tú, Galatea, no te conmueves!”

Habiendo emitido tales quejas en vano (pues yo veía todas las cosas), se levanta y, del mismo modo que un toro enfurecido porque se le ha arrebatado su vaca, no puede permanecer quieto y vaga por el bosque y los conocidos collados; cuando el salvaje nos ve a mí y a Acis, que nada sabemos y no tememos nada semejante grita: “Os veo y haré que ésta sea la última unión de vuestro amor.” Y fue tan grande aquella voz cuanto le debe tener el Cíclope encolerizado: el Etna se estremeció con el grito. Yo por mi parte, muerta de miedo, me sumerjo en el mar cercano; el héroe de Simeto había vuelto su espada para huir y había dicho: “Ayúdame, Galatea, te lo suplico; ayudadme, padres, y

acoged en vuestro reino al que está a punto de perecer”; le persigue el Cíclope y le lanza una parte que ha arrancado del monte y, aunque llega hasta él la punta de la roca, sin embargo, sepulta a Acis en su totalidad; yo a mi vez, única cosa que me estaba permitida hacer por el destino, conseguí que Acis asumiera las fuerzas de sus antepasados. Manaba sangre color de púrpura de la mole, y al poco tiempo comenzó a desvanecerse el rojo y adopta el color de un río turbio por las primeras lluvias y se limpia con el paso del tiempo; a continuación se abre la mole tocada y por las hendiduras surgen vivas y largas cañas y la cóncava boca del peñasco resuena con las olas que saltan, y, cosa admirable, de repente hasta la cintura sobresale un joven ceñido de cañas entrelazadas a sus recientes cuernos, el cual, si no fuera porque era más grande, porque era azulado en todo su rostro, sería Acis. Pero así también, con todo, era Acis convertido en río y la corriente conservó el antiguo nombre.»”

## Anexo 2: Fichas

<p>Ficha 1 <b>Estanque da Latona</b></p>  <p>Fonte: Wikimedia Commons. Tomado de: <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Chateau-de-versailles-Rotonde.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Chateau-de-versailles-Rotonde.jpg</a> (consultado o día 24/02/21)</p>	<p><b>Autoría:</b> Deseño de André Le Nôtre (estanque) e esculturas dos irmáns Marcy (Gaspard e Baltasar). Remodelación de Jules Hardouin-Mansart.</p> <p><b>Cronoloxía:</b> 1668-1670; 1687-1689 (remodelación)</p> <p><b>Episodio das <i>Metamorfoses</i>:</b> Libro VI, Latona e os Licios, 313-381</p> <p><b>Gravados ovidianos relacionados:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Gravado das <i>P. Ovidii Nasonis Metamorphoses Expositae</i> (Metamorfosis. VanderBorch. Antwerp. 1591) do Libro VI (p.143) realizado por Peter van der Borch.</li><li>• Gravado das <i>Pub Ovidii Nasonis Metamorphoseon</i> (Metamorfosis. Farnaby. Morel. París. 1637) do Libro VI (pp. 30-31) realizado por Franz Klein e Salomon Savery.</li><li>• Gravado de <i>Les Métamorphoses d'Ovide gravées sur les desseins des meilleurs peintres français</i> (Metamorfosis. LeMire&amp;Bassan. París. 1770) do Libro VI (p. 68) de autor anónimo.</li></ul>
--	---

Ficha 2  
**Estanque de Apolo**



Fonte: Wikimedia Commons. Tomado de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palace\\_of\\_Versailles\\_Apollo%27s\\_Fountain\\_\(2833194116\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palace_of_Versailles_Apollo%27s_Fountain_(2833194116).jpg) (consultado o día 19/04/21)

**Autoría:** Charles Le Brun (deseño do conxunto escultórico) Jean-Baptiste Tuby (esculturas)

**Cronoloxía:** 1668-1671

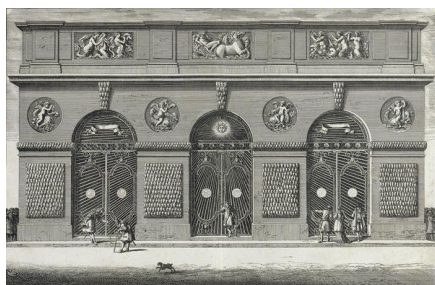
**Episodio das *Metamorfoses*:**

- Libro I, Épafo-Faetón, 747-779; Libro II, Faetón, 1-339 → Carro solar.
- Libro II, Faetón, 1-339 → Sobre a relación do Sol coas Estacións; relación coas fontes de Baco, Xúpiter, Ceres e Cloris dentro do programa iconográfico dos xardíns. Tamén aparece aquí a figura de Tetis.

**Gravados ovidianos relacionados:**

- Gravado de *Les Métamorphoses d'Ovide, Traduites en Prose Française...* (Metamorfosis. Renouard. Billaine. París. 1637) do Libro II (p.37) realizado por Jean Mathieu.
- Gravado de *Les Metamorphoses d'Ovide traduites en française* (Metamorfosis. Renouard. Berthelin. Rouen. 1676) do Libro II (p.74) realizado por Jean Blanchin
- Gravado das P. Ovidii Nasonis *Metamorphoseon Libri XV* (Metamorfosis. Micillus. Steinman. Leipzig. 1582), do Libro XV (p. 317), realizado por "CM".

Ficha 3  
**Gruta de Tetis**



Fonte:Wikimedia Commons. Tomado de:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotte\\_de\\_Th%C3%A9tys-fa%C3%A7ade\\_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotte_de_Th%C3%A9tys-fa%C3%A7ade_II.jpg) (consultado o día 19/04/21)

**Autoría:** François Girardon e Thomas Regnaudin (Apolo atendido polas ninfas); irmáns Marsy (Cabalos de Apolo atendidos polos Tritóns – grupo dereito); Guilles Gérin (Cabalos de Apolo atendidos polos Tritóns – grupo esquerdo)  
**Cronoloxía:** 1667-1675 (esculturas); 1664 (construción); 1684 (destrución da gruta e creación dos Baños de Apolo ao reutilizar as estatuas)

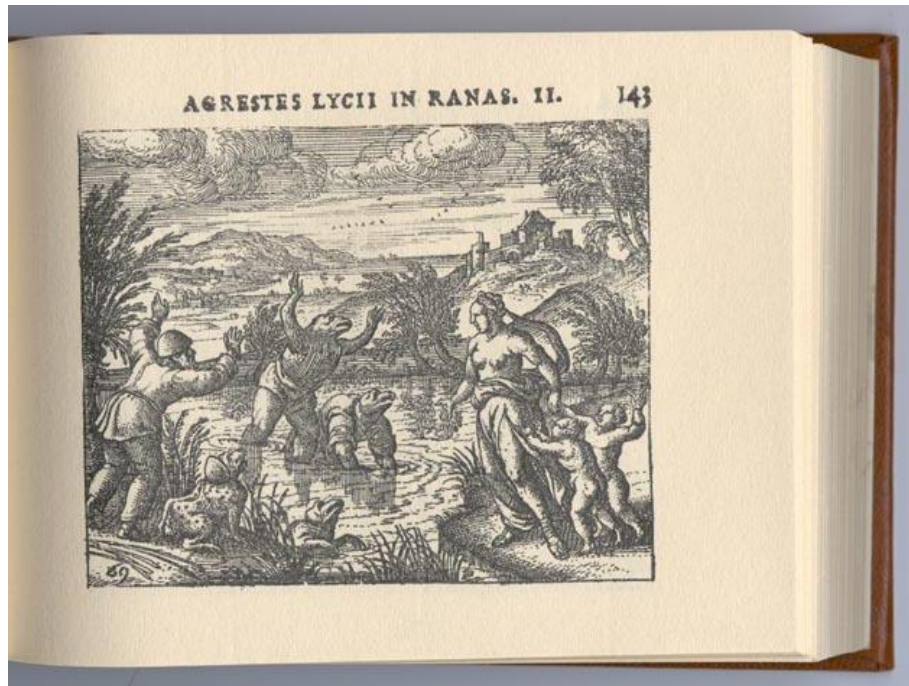
**Episodio das *Metamorfoses*:**

- Libro II, Faetón, 1-339 → Faise referencia a Tetis no referido a que é esta quen acolle ao deus Apolo polas noites
- Libro XIII, Escila, 720-749 → Sobre a presenza das nereidas nas *Metamorfoses*
- Libro XIII, Acis, Galatea e Polifemo + Acis 750-895 → No referido ás esculturas realizadas sobre Acis e Galatea por Tubby

**Gravados ovidianos relacionados:**

- Gravado das *Métamorphoses en rondeaux* (Metamorfosis.Benserade.ImprentaReal/MabreCramoisy.París.1676) do Libro VII (p.227), realizado por Charles Le Brun.
- Gravado de *Les Métamorphoses d'Ovide gravées sur les desseins des meilleurs peintres français* (Metamorfosis.LeMire&Bassan.París.1770) do Libro VII (p. 47), de autor anónimo

### Anexo 3: Imaxes



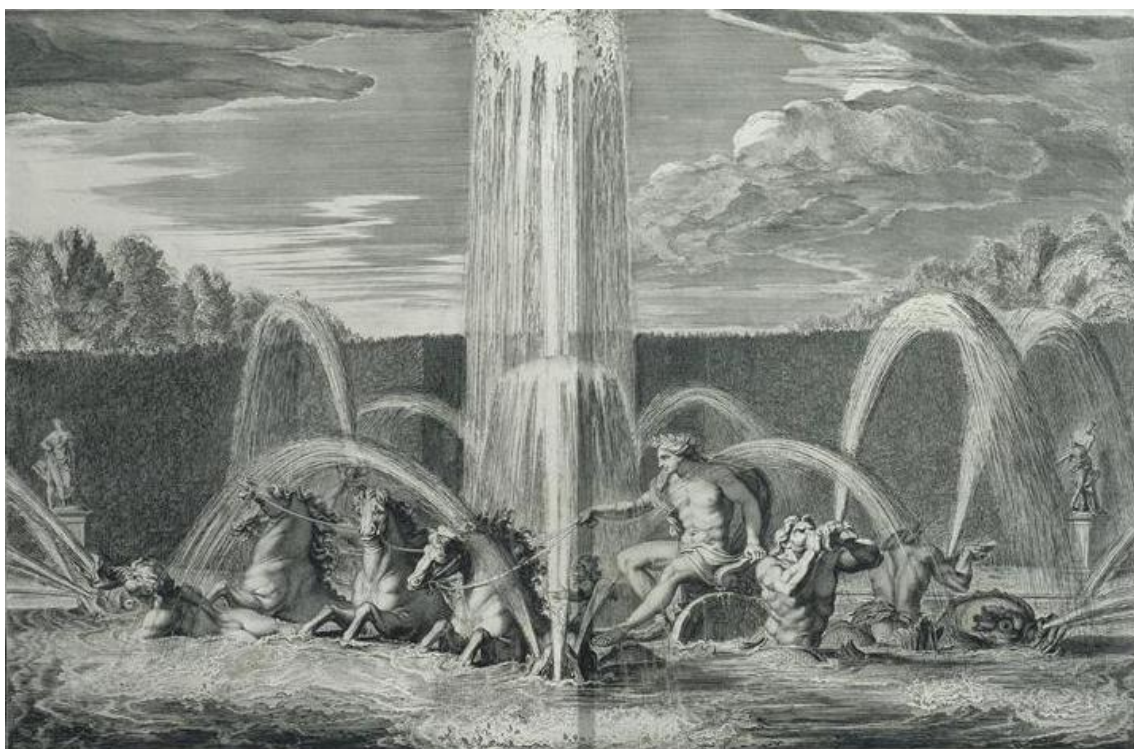
Imaxe 1: Gravado das *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses Expositae* (Metamorfosis. VanderBorch. Antwerp. 1591) do Libro VI (p.143) realizado por Peter van der Borch. Tomado de: <https://ovid.lib.virginia.edu/1591/OviNa143.html> (consultado o día 14/05/21)



Imaxe 2: Gravado das *Pub Ovidii Nasonis Metamorphoseon* (Metamorfosis.Farnaby.Morel.París.1637) do Libro VI (pp. 30-31) realizado por Franz Klein e Salomon Savery. Tomado de: <http://ovidiuspictus.es/en/imagenejemplar.php?clave=385> (consultado o día 14/05/21)



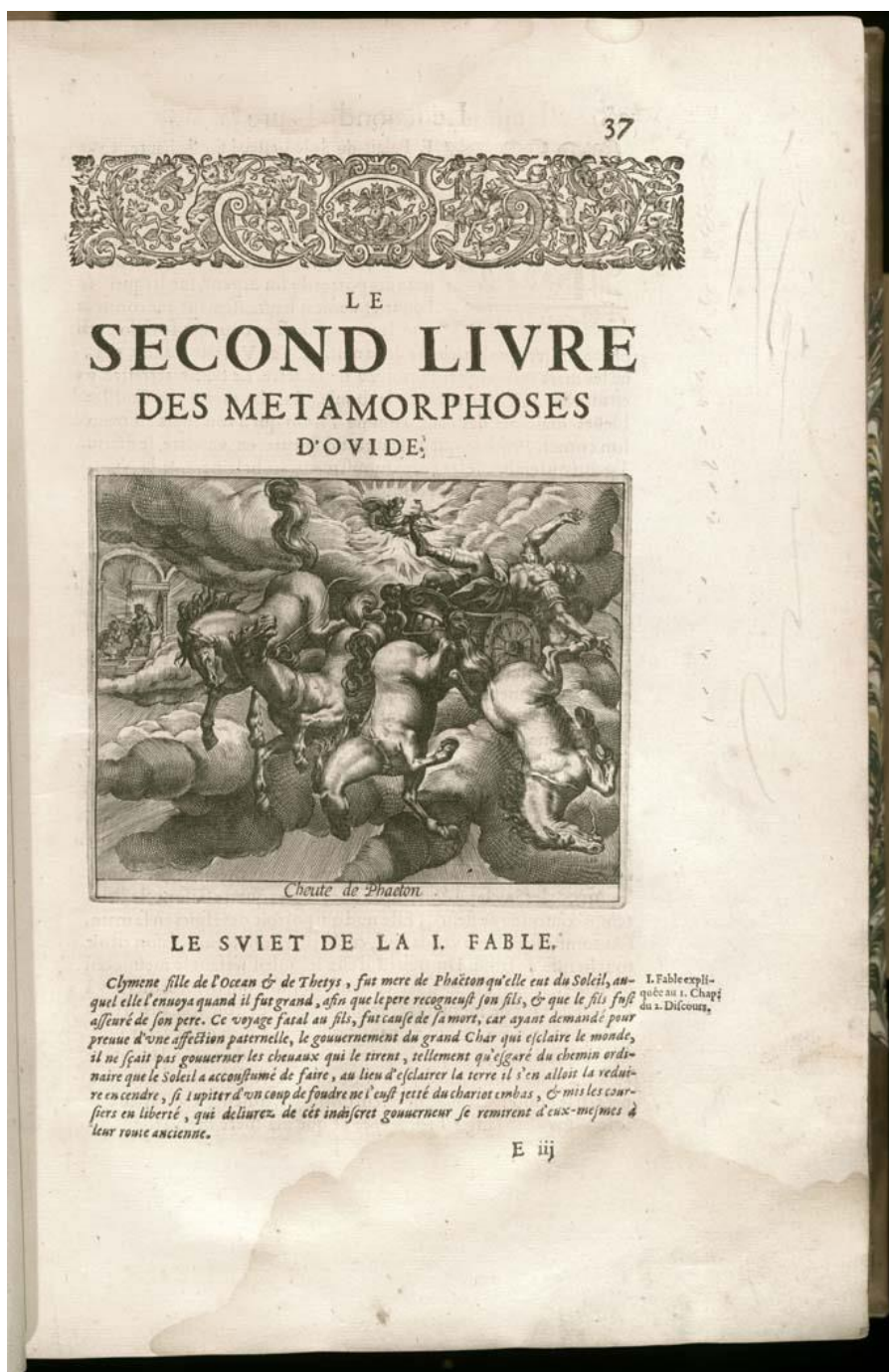
Imaxe 3: Gravado de *Les Métamorphoses d'Ovide gravées sur les desseins des meilleurs peintres français* (Metamorfosis. LeMire&Bassan. París. 1770) do Libro VI (p. 68) de autor anónimo. Tomado de: [https://ovid.lib.virginia.edu/vaf1770/0148\\_pg68r.html](https://ovid.lib.virginia.edu/vaf1770/0148_pg68r.html) (consultado o día 14/05/21)



Imaxe 4: Gravado do Estanque de Apolo realizado por Louis de Chastillon no 1683. Tomado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bassin\\_d%27Apollon\\_de\\_Versailles.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bassin_d%27Apollon_de_Versailles.jpg) (consultado o día 14/05/21)



Imaxe 5: Conxunto escultórico central do Estanque de Apolo, realizado por Jean-Baptiste Tuby no 1668. Tomado de: <https://www.viajeselcorteingles.es/guias-de-viaje/paris/palacio-de-versalles> (consultado o día 02/06/21)



Imaxe 6: Gravado de *Les Métamorphoses d'Ovide, Traduites en Prose Française...* (Metamorfosis. Renouard. Billaine. París. 1637) do Libro II (p.37) realizado por Jean Mathieu. Tomado de: <https://ovid.lib.virginia.edu/va1637/pg037.html> (consultado o día 14/05/21)



Imaxe 7: Gravado de *Les Metamorphoses d'Ovide traduites en françoise* (Metamorfosis. Renouard. Berthelin. Rouen. 1676) do Libro II (p. 74) realizado por Jean Blanchin. Tomado de:

<http://www.ovidiuspictus.es/en/ejemplaresimagentema.php?de=141&tema=Faet%C3%B3n%20en%20la%20casa%20del%20Sol&ed=19> (consultado o día

14/05/21)



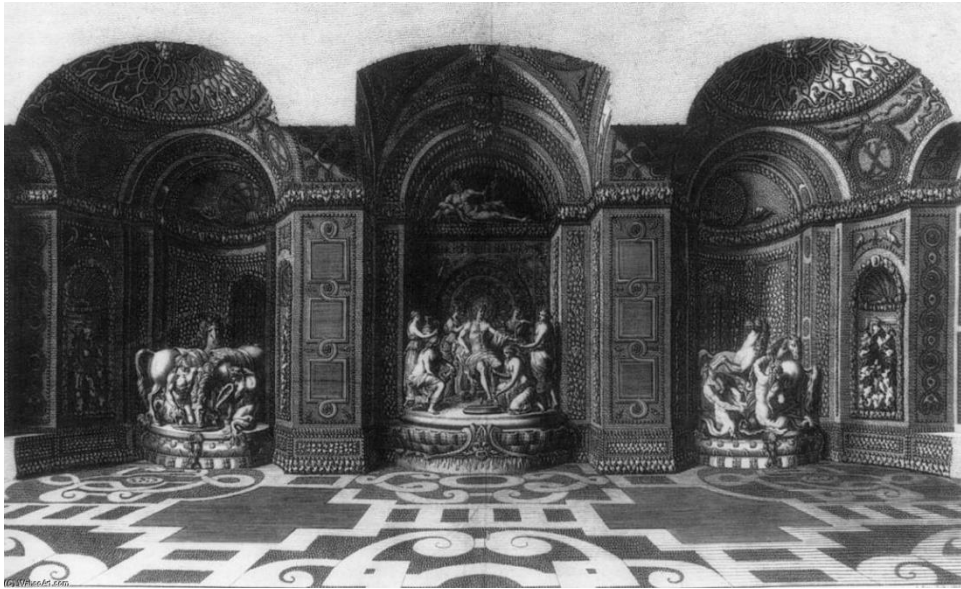
Imaxe 8: Gravado das *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV* (Metamorfosis. Micillus. Steinman. Leipzig. 1582), do Libro XV (p. 317), realizado por "CM". Tomado de: <https://ovid.lib.virginia.edu/1582/660.html> (consultado o 14/05/21).



Imaxe 9: Gravado de Stephano della Bella, representación do mito de Dédalo e Ícaro (18.48.2-16),  
pertencente ao *Jeu de la Mythologie*, 1644. Tomado de:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376761> (consultado o día 14/05/21)

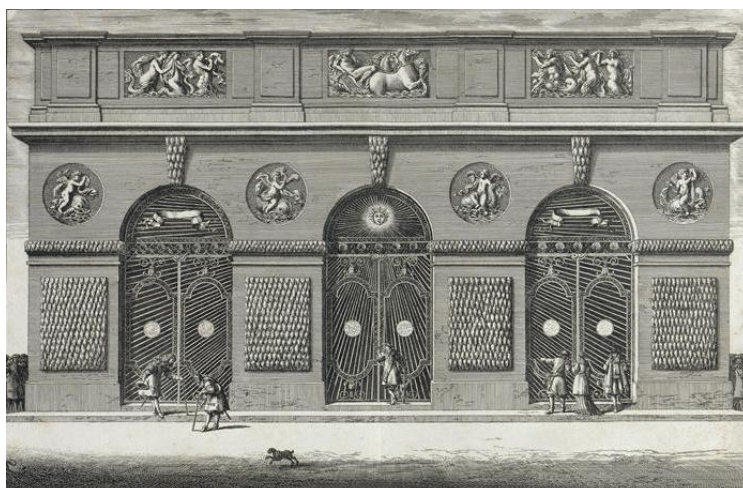


Imaxe 10: Esbozo de Perino del Vaga, representación de Apolo no carro solar (1961.64.23), século XVI. Tomado de: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/57584> (consultado o 14/05/21)

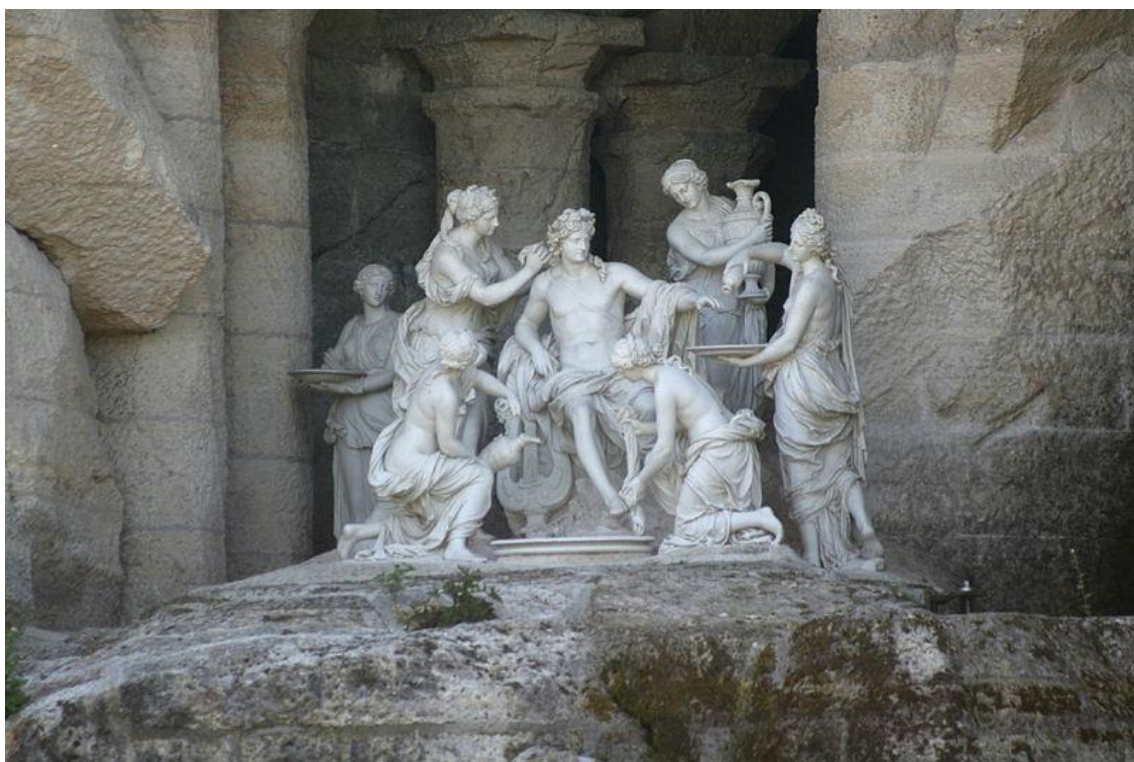


Imaxe 11: Gravado de Jean Le Pautre, *Vue du fond de la Grotte de Téthys de Versailles*, 1676. Tomado de:

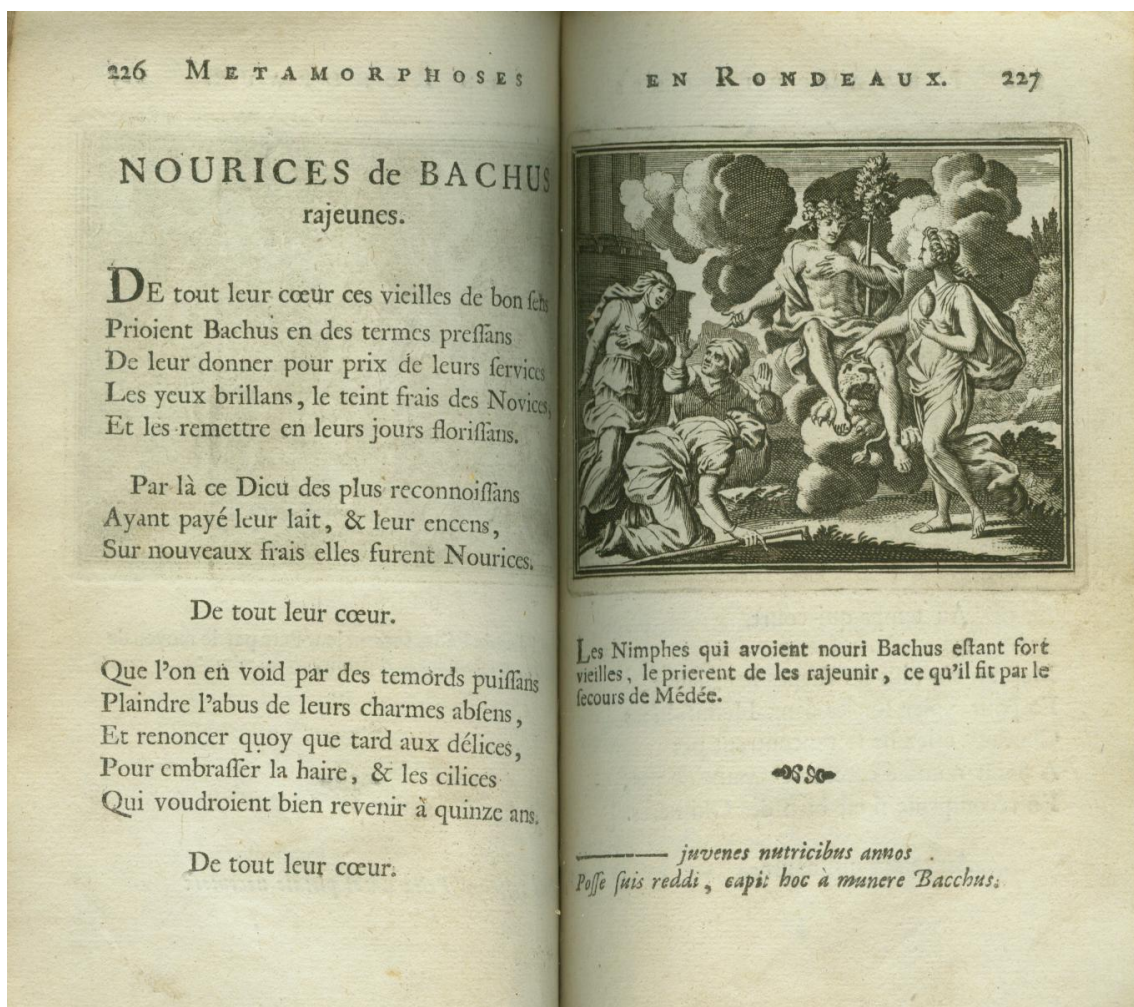
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=jean+le+pautre+tethys&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image> (consultado o 14/05/21)



Imaxe 12: Gravado de Jean Le Pautre, *Vista de la fachada exterior de la Gruta de Tetis*, 1672. Tomado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotte\\_de\\_Th%C3%A9tys-fa%C3%A7ade\\_II.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotte_de_Th%C3%A9tys-fa%C3%A7ade_II.jpg) (consultado o día 19/04/21)



Imaxe 13: Escultura de Rignaud e Girardon, *Apolo e as Ninfas*, 1674. Tomado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollon et 5 nymphes, Bosquet des bains d%27Apollon, Versailles.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollon_et_5_nymphes,_Bosquet_des_bains_d%27Apollon,_Versailles.jpg) (consultado o 14/05/21)



Imaxe 14: Gravado das *Métamorphoses en rondeaux* (Metamorfosis.Benserade.ImprentaReal/MabreCramoisy.París.1676) do Libro VII (p.227), realizado por Charles Le Brun. Tomado de: <https://ovid.lib.virginia.edu/1697r/1697r113.html> (consultado o día 14/05/21)



Imaxe 15: Gravado de *Les Métamorphoses d'Ovide gravées sur les desseins des meilleurs peintres français* (Metamorfosis. LeMire&Bassan. París. 1770) do Libro VII (p. 47), de autor anónimo. Tomado de: [https://ovid.lib.virginia.edu/vaf1770/0106\\_pg47r.html](https://ovid.lib.virginia.edu/vaf1770/0106_pg47r.html) (consultado o día 15/05/21)



Imaxe 16: *Acis* de Jean-Baptiste Tuby (1667-1674). Tomado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parc\\_de\\_Versailles,\\_Bosquet\\_des\\_D%C3%B4mes,\\_Acis,\\_Jean-Baptiste\\_Tuby\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parc_de_Versailles,_Bosquet_des_D%C3%B4mes,_Acis,_Jean-Baptiste_Tuby_01.jpg) (consultado o día 15/05/21)



Imaxe 17: *Galatea* de Jean-Baptiste Tuby (1667-1674). Tomado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parc\\_de\\_Versailles,\\_Bosquet\\_des\\_D%C3%B4mes,\\_Galat%C3%A9e,\\_Jean-Baptiste\\_Tuby\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parc_de_Versailles,_Bosquet_des_D%C3%B4mes,_Galat%C3%A9e,_Jean-Baptiste_Tuby_01.jpg) (consultado o día 15/05/21)