



LAS TRAMAS DEL TEXTO EN OVIDIO, *METAMORFOSIS*, 6. 424-674

Eleonora Tola [CONICET - Universidad de Buenos Aires]

Resumen: El episodio de Procne, Filomela y Tereo en las *Metamorfosis* de Ovidio (6. 424-674) presenta una de las historias más violentas del corpus mítico grecorromano. El ataque sexual, la glosotomía, el filicidio y el banquete caníbal funcionan como las instancias principales del relato ovidiano. A la luz de diversos abordajes teóricos y desde una perspectiva poético-retórica exploraremos el proceso narrativo que culmina en las metamorfosis de los personajes. Por un lado, identificaremos ciertos rasgos diegético-estilísticos de esta poética fundada en la inversión y en la paradoja. Por otro, explicitaremos los indicios reflexivos por los cuales el "*Quid faciat Philomela?*" (572) deja al descubierto *quid facit poeta*.

Palabras clave: Ovidio - *Metamorfosis* - proceso narrativo - inversión - paradoja.

Weaving the Text in Ovid, *Metamorphoses*, 6. 424-674

Abstract: The tale of Procne, Philomela and Tereus in Ovid's *Metamorphoses* (6.424-674) presents one of the most violent Greco-Roman mythic stories. Philomela's sexual attack and glossectomy, and Itys's filicide with the later cannibal banquet function as the main instances of the Ovidian narration. Considering different theoretical approaches to the legend, I will explore specifically the construction of the narrative process that culminates in the three final metamorphoses. My reading aims to identify some diegetic and stylistic features of a poetics based on inversion and paradox. I will highlight some self-reflexive markers whereby the answer to "*quid faciat Philomela?*" (572) exhibits actually *quid facit poeta*.

Key words: Ovid - *Metamorphoses* - narrative process - inversion - paradox.

El episodio de Procne, Filomela y Tereo en las *Metamorfosis* de Ovidio (6. 424-674) evoca una de las historias míticas grecorromanas más violentas. Recordemos brevemente la narración ovidiana. Procne, hija del rey de Atenas Pandión, contrae matrimonio con el rey tracio Tereo quien la lleva a su tierra tras la boda. Tiempo después, ante el pedido de Procne que extraña a su familia Tereo se dirige a Atenas en busca de su cuñada Filomela. Enceguecido por su belleza, cuando desembarcan en Tracia Tereo viola a la joven y luego le corta la lengua para impedir que cuente lo ocurrido. Sin embargo, desde su desesperación e impotencia Filomela realiza un tejido para denunciar el ultraje. La venganza urdida por Procne consistirá en el desmembramiento de su hijo Itis, que es servido luego a su padre como

alimento en el marco de un supuesto ritual de sacrificio. Al descubrirse la verdad, Procne y Filomela huyen del enfurecido Tereo y son transformadas respectivamente en una golondrina y en un ruiseñor. A su vez, Tereo se convierte en una abubilla¹.

Si bien en las *Metamorfosis* de Ovidio abundan relatos cuyo eje es la violación de personajes femeninos², el de Procne es el más impactante dado que conjuga el ataque sexual con la salvaje glosotomía (GALINSKY 1975: 110-157 y SEGAL 1998). El entrelazamiento de ambos motivos despliega un paroxismo de la atrocidad comparable con los mecanismos posteriores de la tragedia senecana³. El episodio deja al descubierto la importancia del cuerpo en el texto ovidiano y su relación con los motivos recurrentes del sufrimiento y el dolor. La micro-estructura de la leyenda potencia los alcances simbólicos de la violencia ejercida sobre

Filomela: el desmembramiento de Itis y el banquete caníbal configuran pues las dos etapas de la venganza femenina en la segunda parte del relato. Desde el punto de vista macro-estructural el episodio ovidiano focaliza asimismo la imagen de la violencia física al estar enmarcado por otras historias de crueldad, tortura y muerte: por un lado, el asesinato de los hijos de Níobe (6. 218 ss.), el suplicio de Marsias (6. 385 ss.) y el supuesto canibalismo de Tántalo (6. 407 ss.) preceden el relato; por otro, el libro 7 de las *Metamorfosis* se abre con la narración de la muerte de Pelias en manos de sus hijas y con el subsiguiente infanticidio de Medea (7. 297 ss., 394 ss.).

En lo que respecta a los antecedentes literarios del mito de Procne, Filomela y Tereo, sabemos que la leyenda había sido objeto de numerosas variantes provenientes de distintas tradiciones locales (FRONTISI-DUCROUX 2003: 224-248). Sófocles reelaboró dichas variantes para la composición de su *Tereo*. Esa tragedia ha llegado a nosotros en un estado muy fragmentario (PEARSON 1917: II. 221-226) pero su argumento se instauró, gracias a los resúmenes de los mitógrafos, como la versión canónica del relato mítico⁴. Las características de la historia (ruptura de los lazos de hospitalidad, violación, incesto, mutilación, infanticidio, canibalismo) la tornaban, indudablemente, un tópico privilegiado para el género trágico. Esquilo y Eurípides recurrieron también a la leyenda en

-
- 1 Pájaro salvaje semejante a un guerrero por su penacho y su afilado pico. En su *Historia de los animales* (3. 26) Claudio Eliano menciona que las abubillas habían tenido primitivamente forma humana y aborrecían al sexo femenino.
 - 2 Recordemos los episodios de Dafne (1. 452-582), Io (1. 583-624) y Siringe (1. 689-712). Con respecto al vínculo entre la palabra y la sexualidad femenina en el texto de Ovidio, cfr. SHARROCK (2002:100).
 - 3 En el *Tiestes* de Séneca (56-57; 272-277) Tereo se instaura como el arquetipo más importante de violencia en la construcción del *nefas-opus* de Atreo. Los puntos de contacto entre esta tragedia de Séneca y el texto ovidiano se deben al uso de fuentes comunes (Accio y Sófocles). Para la relación entre Ovidio y Séneca, cfr. JACOBI (1988).

4 Pausanias. 1. 41. 8; Apolodoro. *Bibl.*, 3. 14. 8.

reiteradas ocasiones y la incluyeron como *exemplum* o *paradeigma* a partir de sus diversas temáticas (el vínculo entre padres e hijos, el rol materno, la unión sexual forzada, la expresión de la desdicha, la situación del personaje fuera de su patria y la relación entre griegos y bárbaros⁵).

Ovidio integró estos rasgos trágicos a la multiplicidad genérica de sus *Metamorfosis*⁶. Los padecimientos del cuerpo se adaptaban perfectamente a los principios de su poética fundada, según el inicio programático del poema, en las nociones de *formae* y *corpora*⁷. A través de los mecanismos

de la apropiación intertextual el relato mítico de Procne ingresó así en el universo ovidiano de la metamorfosis y se convirtió en la versión de la leyenda que hoy conocemos. Por otra parte, la pluralidad y el entrelazamiento de sus núcleos semánticos dieron lugar a variadas perspectivas hermenéuticas. El episodio fue leído tanto desde enfoques historicistas como estéticos y feministas. Los primeros insisten en la relación entre el relato mítico y su contexto socio-cultural de producción, es decir, intentan situar cada uno de sus motivos dentro del imaginario colectivo griego en el que surgen (SOURVINOU 1991; FRONTISI 2004). Los segundos se centran fundamentalmente en el vínculo entre el arte y la violencia. Desde esta óptica, el episodio ovidiano revela, como bien lo ha estudiado SEGAL (1991: 188), la contradicción entre la violencia y el placer que genera el texto que la recrea. La crítica feminista anglosajona profundizó estas ideas en términos de género. Destacó el problema de la fascinación del lector ante el relato de un acto de crueldad que exhibe las marcas patriarcales de una sociedad en la cual la supresión del discurso de la mujer equivale al 'silenciamiento' de su identidad sexual. Este tipo de análisis puso entonces su atención en la cuestión del poder, del silencio y de la voz (JOPLIN: 1984, RICHLIN: 1992 y MARDER: 1992).

En este trabajo exploraremos particularmente la construcción del proceso narrativo que comienza con la violación de Filomela y culmina con la transformación de los tres personajes

5 Cfr. Esquilo. *Supl.*, 58-76; *Ag.*, 1140-1149; Sófocles. *Trach.*, 103-111; 962 ss.; *Ai.*, 625-634; *El.*, 103-109; 145-152; 1074-1081; *O. C.*, 668-678; Eurípides. *Hec.*, 334-341; *H. F.*, 1016-1024; *Rhes.*, 546-555; *Phaeth.*, F 773.63-70. Para un análisis de tales ocurrencias, cfr. LORAUX (1990: 87-100).

6 Al referirse a la relación entre el episodio ovidiano y la tragedia de Sófocles, GALINSKY (1975: 132) desestima la versión del poeta augusteo en cuanto a la filiación genérica del relato: "*Sophocles wrote a Tereus and we can be sure that, in accordance with the nature of Greek tragedy and Sophoclean tragedy in particular, inner qualities took precedence over external events or manners. Ovid's version is another example of untragic presentation of tragic material. Grotesque actions, hyperbolic gestures, and exaggerated cruelty take the place of the tragic idea, and the reader is treated to a spectacle of gestures rather than moved to pity and fear*". Creemos, sin embargo, que la inserción del material trágico responde más bien a un proceso de experimentación y manipulación genérica por el que Ovidio asimila y transforma dicho material para integrarlo a la poética de sus *Metamorfosis*.

7 Ovidio. *Metamorfosis*, I. 1-4.

ovidianos. Dos ejes complementarios orientarán nuestra lectura. Por un lado, examinaremos desde una perspectiva retórica los mecanismos de una poética en la que prevalecen los recursos de la ‘inversión’ y la ‘paradoja’⁸. Mostraremos que estos funcionan como matrices estilísticas de los principales módulos temáticos del texto: la mirada, el silencio, el tejido, la violencia física y los vínculos familiares. Por otro lado, adoptaremos una perspectiva meta-poética para la interpretación de tales temas a la luz de los recursos mencionados. Partiremos entonces de una pregunta fundamental: ¿cómo ‘teje’ el poeta en su escritura el relato del hecho inefable que Filomela ha ‘tejido’ para contar su historia?⁹ Para responder a esa pregunta explicitaremos las marcas

reflexivas por las cuales el “*Quid faciat Philomela?*” (572) deja al descubierto *quid facit poeta*¹⁰.

Los personajes de este mito quedan atrapados en una red de violencias sucesivas que cambian permanentemente de signo en el texto y cuyo denominador común son diversas alteraciones del orden familiar: a la violación de los lazos entre hermanas (a través del incesto) responderá la violación de los lazos entre madre e hijo (a través del filicidio) y luego entre padre e hijo (a través del canibalismo). La violencia inicial se expande en una serie de manifestaciones que construyen paulatinamente el proceso metamórfico final. Las imágenes de ‘red’ y ‘metamorfosis’ se instauran como dos soportes imaginarios clave del episodio dado que la transformación de la violencia se asienta en una trama de relaciones de parentesco. A su vez, las tres instancias que atraviesan la historia (incesto, filicidio y canibalismo) involucran distintas inversiones y paradojas en los planos diegético y simbólico

8 Según las observaciones de los críticos, la paradoja como figura del discurso basada en la unidad de contradicciones atraviesa las *Metamorfosis* de Ovidio. Cfr. BERNBECK (1967: 109-113), LEFÈVRE (1992: 218-224), TISSOL (1997: 13-15) y HARDIE (2009). Este recurso asume distintas formas a lo largo del poema y abarca también su construcción narrativa. Desde el punto de vista retórico la paradoja es una figura macro-estructural que puede entenderse como una antítesis generalizada y en su máxima expresión (MOLINIÉ 1992: 240).

9 No haremos hincapié en las implicancias éticas y en los desafíos históricos que emergen de la lectura del episodio ovidiano. Nuestro análisis se centrará en las técnicas poético-retóricas del texto, insertas, por supuesto, en un marco cultural insoslayable y siempre presente en el horizonte de nuestra lectura. Creemos, con LOTMAN (1972: 18), que el contenido ideológico de la obra de arte ‘es’ su estructura. Cfr. también TISSOL (1997: 3) respecto de su abordaje de las *Metamorfosis* de Ovidio: “*Style shapes the reader’s under-*

standing of the work and embodies its meanings in the reader’s experience”.

10 Respecto de la noción de ‘reflexividad’ en el ámbito de la crítica literaria y de su estrecha relación con el concepto de *mise en abyme*, cfr. DÄLLENBACH (1977: 16): “*organe de retour de l’oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l’intelligibilité et la structure formelle de l’oeuvre*”. *Se trata de “une double entente dont l’identification et le déchiffrement présupposent la connaissance du récit: un sens littéral recouvre et découvre à la fois un sens second et figuré”* (ibid. 62-63).

del texto¹¹. Esos actos conllevan pues un trastrocamiento del orden social en varios niveles. La unión de Tereo con su cuñada mediante la violación implica una confusión inaceptable de categorías. Ésta es tan monstruosa como la perturbación de los vínculos familiares que se desprende del asesinato y de la ingesta de la propia sangre. La paradoja en tanto alianza de contradicciones y la inversión de los sujetos y objetos de la violencia funcionan entonces como marco simbólico de la narración. Como observan GILDENHARD y ZISSOS (2009: 213), en esa textura narrativa “las inclinaciones estilísticas de Ovidio y los niveles temáticos de su material trágico generan una poderosa multiplicación de sentido”.

La cadena de violencia se inicia con el ataque sexual de Tereo, provocado por un dispositivo recurrente (y de por sí paradójico) en las *Metamorfosis*, esto es, un ofuscamiento del deseo masculino a partir de la mirada¹². El cuerpo

femenino se caracteriza en este texto por su estatus de objeto visual, por su pasividad y por la apropiación que hace de él la libido masculina (Segal 1998: 23). Filomela es, desde el comienzo, un objeto del deseo de ver:

*Ecce uenit magno diues Philomela
paratu,
Diuitior forma, quales audire solemus
Naidas et Dryadas mediis incedere
siluis,
Si modo des illis cultus similisque
paratus.
Non secus exarsit conspecta uirgine
Tereus,
Quam siquis canis ignem supponat
aristis,
Aut frondem positasque cremet faeni-
libus herbas.
(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 451-457)*

He aquí que llega Filomela, llamativa por su rico atavío, más llamativa por su belleza, como solemos oír que caminan en medio de los bosques las Náyades y las Dríades con tal que les proporciones adornos y atavíos semejantes. No de otro modo ardió Tereo una vez contemplada la muchacha virgen que cuando alguien coloca el fuego bajo espigas que blanquean o quema

11 Usamos el término ‘diegético’ según la definición de GENETTE (1982: 342): “*L’histoire racontée par un récit ou représentée par une pièce de théâtre est un enchaînement, ou parfois modestement une succession d’événements et/ou d’actions; la diégèse, au sens où l’a proposée l’inventeur du terme (Etienne Souriau si je ne m’abuse) et où je l’utiliserai ici, c’est l’univers où advient cette histoire*”.

12 SALZMAN-MITCHELL (2005) explora, desde una perspectiva de género, las distintas formas que adquiere esa mirada masculina en las *Metamorfosis*. En general las lecturas feministas de las *Metamorfosis* adoptan la categoría de “*resisting reader*” (FETTERLY: 1978). Según este posicionamiento teórico las lectoras se resisten a aceptar las miradas limitadas del texto para producir nuevas interpretaciones que focalizan un abordaje

diferente y femenino. Dado que los lugares de lectura no son ‘naturales’, cualquier lector puede transformarse entonces en un “*resisting reader*”, en un lector “*reading like a woman*”. LIVELEY (2009) aborda el episodio ovidiano de Pigmalión desde esta óptica. En cuanto a la relación entre el cuerpo, la mirada y el poder en la sociedad romana, cfr. FREDRICK (2002) y BARTSCH (2006).

ramas y hierbas depositadas en los heniles.

La secuencia *conspecta uirgine* (455) anuncia en el relato una trama de verbos que refieren al campo semántico de la visión en sus distintos matices¹³. La maleabilidad verbal deja entrever una progresión metafórica desde el momento inicial del *furor* de Tereo hasta la manifestación posterior de su naturaleza salvaje: *conspecta uirgine* (455); “*Spectat eam Tereus praecontractaque uidendo/ Osculaque et collo circumdata brachia cernens*” (478-479); “*spectat sua praeda*” (518)¹⁴. Al igual que Narciso, a quien remite el dispositivo visual, los tres personajes de este mito no podrán escapar de un destino trágico en el que se conjugan la muerte y la metamorfosis¹⁵. En el

relato de Narciso tal destino se vincula, como sabemos, con la temática del espejo en tanto espacio en el que se proyecta el deseo autorreflexivo del personaje. La mirada de Tereo en el libro 6 traslada ese núcleo semántico a la organización del relato mediante la imagen de dos violencias que se espejan (la de Tereo, primero, la de Procne y Filomela luego) y cuyo desenlace será también la transformación de los protagonistas. La perversión del ritual de boda en el comienzo del episodio constituye una de las formas previas al desencadenamiento de los sucesivos actos monstruosos que se originan con el acto visual del rey de Tracia:

*Conubio Prognēs iunxit. Non pronuba luno,
Non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto;
Eumenides tenuere faces de funere raptas,
Eumenides strauere torum tectoque profanus
Incubuit bubo thalamique in culmine sedit.
Hac ave coniuncti Progne Tereusque, parentes
Hac ave sunt facti...
(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 428-434)*

...[Pandión] lo unió a sí por el matrimonio con Procne. No asistió a aquel tálamo Juno protectora, ni Himeneo ni la Gracia; las Euménides sostuvieron unas antorchas arrebatadas de un entierro, las Euménides prepararon el lecho, se adueñó

Narciso (Ovidio. *Metamorfosis*, 3. 416, 439, 503).

13 *Video: Met.*, 6. 441, 444, 476, 478, 492, 554, 564, 606, 639; *Specto: Met.*, 6. 455, 478, 518, 631; *Cerno: Met.*, 6. 479, 542; *Tueor: Met.*, 6. 499, 621; *Circumspicio: Met.*, 6. 655. A lo largo del episodio la idea de una observación atenta y durativa (*circumspicio / specto*) se conjuga con la de una mirada que oscila entre la protección y la vigilancia (*tueor*), con la de la visión en sus aspectos receptivos (*uideo*) y activos o voluntarios (*cerno*). Al respecto, cfr. GUIRAUD (1964).

14 Cfr. HARDIE (2002: 260 ss.): “*The directness of his gaze (...) is already mediated for the reader by a simile that offers to our view something other than an Athenian princess...*”. El símil que presenta la mirada de Tereo provoca una serie de reminiscencias inter e intratextuales en el lector. Al equiparar a Filomela con las ninfas ésta ya se ubica como una posible víctima de violación en el universo del poema ovidiano en el que abundan relatos de ninfas violadas.

15 El término *forma* (452) remite también al léxico sobre el que se configura el mito de

de la mansión un búho siniestro y se asentó en lo alto de la cámara nupcial. Con este ave de mal agüero se unieron Procne y Tereo, con este agüero se convirtieron en padres...

La unión de Procne y Tereo deviene en esta historia el antecedente de la cadena de violencia a partir de una acumulación de signos simbólicos y textuales que anuncian el trastrocamiento que se producirá luego. Las Euménides, las antorchas fúnebres y el búho siniestro escanden la inversión de un ritual matrimonial convertido en una anti-boda (SEAFORD: 1987 y REHM: 1994). La ausencia de *pronuba Iuno* (428) refiere, bajo la superficie textual, al fallido y trágico matrimonio de Dido y Eneas (“...*Prima et Tellus et pronuba Iuno/dant signum...*” *Eneida*, 4.166-167)¹⁶. Algunas interpenetraciones fónicas de contraste materializan el carácter nefasto de la unión: *Hymenaeus* (429) se entrelaza con *Eumenides* (430; 431) y el término *faces* (430) queda unido a *funere* (430) por una paronomasia parcial¹⁷. La narración muestra su propia trama en la medida en que esas antorchas nupciales que

provienen de un funeral designarán, más adelante, el deseo criminal de Tereo (“*Omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris*” 480) y la sed de venganza de Procne (“*aut ego, cum facibus regalia tecta cremabo*” 614). Así como Filomela dará a conocer su violación con un tejido que Procne ‘lee’ (*legit*, 582), el relato ‘teje’ y permite descifrar también, en su inicio, las implicancias posteriores de esta boda. La repetición de la secuencia *hac aue* (433 y 434) genera en sus fonemas la forma ‘cave’ y de algún modo advierte acerca de los horrores que ocurrirán a continuación (AHL 1985: 230). Este intersticio entre diégesis y discurso ubica al lector del texto de Ovidio en el mismo plano en el que estará Procne en tanto ‘lectora’ del mensaje de su hermana. En un mismo sentido, el movimiento del búho que se instala en el tálamo nupcial (432) se enlaza, a través de una inversión de segmentos fónicos, con la imagen de la unión de Procne y Tereo (*incubuit / coniuncti*). En el momento en que presenta esa unión (*iunxit*, 428) el texto exhibe así una arquitectura fónica de entrelazamientos e inversiones que actúan sobre soportes semánticos que anticipan el final trágico de la historia mítica. Ésta avanzará a partir de una sucesión de transgresiones de los límites que deberían regir a la familia y a la sociedad (PAVLOCK 1991: 34-48).

Si la inversión de los símbolos matrimoniales anuncia la disolución monstruosa de los lazos de parentesco, la mirada de Tereo se instaure como indicio de un proceso paulatino de des-humanización. Una serie de com-

16 Además de estas alusiones a la épica ‘trágica’ de Dido, los modelos de estos actos son, sin duda, el *Tereo* de Sófocles, la versión latina de Accio y la *Medea* de Eurípides. Los signos que enmarcan esta boda evocan también, desde el punto de vista intratextual, aquellos del matrimonio igualmente trágico de Orfeo y Eurídice en las *Metamorfosis* (10. 1-7).

17 TRAINA (1999) y FACCHINI TOSI (2000) muestran, en diversos textos de la literatura latina, de qué manera el tejido fónico se vincula, a menudo, con el plano semántico del discurso, es decir, ‘construye’ significado.

paraciones construye pues la ‘animización’ del personaje a lo largo del texto¹⁸. La violencia de estos crímenes que se producen en el ámbito familiar se vincula ante todo con la barbarie del origen geográfico de Tereo¹⁹. Al relacionar de manera antitética el centro de la civilización, Atenas, con su periferia caracterizada por el salvajismo, el poeta ubica la violación de las leyes morales en los márgenes del mundo civil²⁰. Antes del ataque sexual la barbarie de Tereo es asimilada a la de un animal salvaje. La narración retoma allí el tema de la mirada para trasladar metafóricamente la ferocidad inherente al origen de Tereo a su condición de animal que persigue a una presa:

Barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa;

Non aliter quam cum pedibus praedator obuncis

Deposuit nido leporem Iouis ales in alto;

Nulla fuga est capto, spectat sua praemia raptor.

(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 515-518)

[Apenas aplaza su goce] el bárbaro y en ningún momento aparta su

vista de ella, no de otro modo que cuando con sus ganchudas garras el ave de rapiña de Júpiter ha depositado la liebre en su alto nido; ninguna escapatoria hay para la cautiva, contempla el depredador su presa.

Reaparece el verbo que había desencadenado previamente el arrebató criminal del personaje ante la visión de Filomela (*conspecta uirgine 455/ spectat 518*). Al aunar fónicamente a la víctima y a su victimario por medio de aproximaciones acústicas y rimas invertidas (*spectat / capto / raptor 518*) el poeta subraya la inexorabilidad y el entrelazamiento de sus destinos trágicos. La mirada de acecho del águila (515-516) traslada también al personaje femenino de su lugar de *uirgo* al de cautiva (*capto*) y presa (*praemia*), como si el texto sugiriera, a través de sus redes simbólico-temáticas, que la mirada inicial de Tereo contenía ya implícitamente el ‘triumfo’ de la violencia sobre el objeto de la visión²¹.

Estas comparaciones con el mundo animal van esbozando la metamorfosis de los personajes en los últimos ocho versos. Por un lado, el símil de Tereo con un *praedator* anticipa, por la analogía entre sus rasgos, su transformación en abubilla. Por otro, la imagen de las plumas de una paloma hume-

18 Cfr. BARKAN (1986: 20-21): “Ovid frequently uses similes as protometamorphoses, rhetorically pointing out the direction in which an individual will literally travel when his transformation takes place”.

19 El origen salvaje de Tereo es mencionado cuando el personaje se enciende de una pasión criminal (Ovidio. *Met.*, 6. 458-460).

20 Respecto de la ubicación geográfica de ciertos actos salvajes inconcebibles cfr. también los relatos de Biblis (*Metamorfosis*, 9. 640 ss.) y Mirra (*Metamorfosis*, 10. 476 ss.).

21 El episodio de las *Metamorfosis* comienza incluso con una alusión al renombre de Tereo a partir de su victoria sobre los *barbara... agmina*: “...clarum uincendo nomen habebat” (425). Más adelante el personaje se declara a sí mismo ‘vencedor’ cuando logra llevarse a Filomela (“Vicimus;” *exclamat “mecum mea uota feruntur 513*).

decidas con sangre tras la violación de Filomela (“*Vtque columba suo madafactis sanguine plumis...*” 529) anuncia también su metamorfosis en ruiseñor, cuyas plumas, dirá el poeta, están marcadas con sangre (“*Excessere notae signataque sanguine pluma est*”. 670). En este sentido ambas transformaciones ‘materializan’ o ‘literalizan’ una metáfora que el relato elabora progresivamente (BARKAN 1986: 52; SOLODOW 1988: 174-175). Las funciones simbólico-metáforicas del lenguaje se ‘corporizan’ en el cuerpo transformado, es decir, devienen visibles en ese cambio físico en el que culmina la trama de violencias. La ferocidad de Tereo asume la forma de un pájaro salvaje; la violación de una *uirgo* —expuesta en la alianza del rojo y el blanco (529)— y la supresión de la voz a partir de la glosotomía son retomadas en la figura del ruiseñor. El canto de este pájaro se convierte en huella (*nota*) de un dolor que el lenguaje articulado no es capaz de expresar y que queda impreso en los colores de su cuerpo²². Desde el punto de vista poético-retórico este proceso no sólo implica un movimiento paradójico que involucra las nociones de ‘identidad’ y ‘alteridad’ (MARÉCHAUX 2000: 59-79), sino que se corresponde con la dinámica por la cual los recursos retóricos se integran en la estructura narrativa misma. PIANEZZOLA (1999: 29-42 y 211-222) mostró muy bien tal dinámica respecto de la metáfora en las *Metamorfosis* de Ovidio. Como vimos,

22 Cfr. JOPLIN (1984: 52): “*Her body was the original page on which a tale was written in blood*”.

en este episodio del libro 6 entran en juego, además de la analogía entre salvajismo, animalización y metamorfosis, las distintas manifestaciones de la inversión y de la paradoja. La dialéctica entre la palabra y el silencio constituye otra de esas manifestaciones y profundiza, a su vez, los alcances metapoéticos del episodio.

El texto presenta el motivo de la persuasión engañosa de Tereo al ser presa de un deseo desenfadado por Filomela (“*et nihil est quod non effreno captus amore / ausit*”, 465-466)²³. Ese deseo lo ‘transforma’ en alguien de palabra abundante (“*facundum faciebat amor*” 469)²⁴. Tereo logra llevarse a Filomela a través del despliegue de una retórica de la falsedad que queda sellada gestualmente en la imagen de las manos que se juntan, a pedido del rey Pandión, como prueba de *fides* y unión familiar (“*utque fides pignus*

23 Cabe destacar el oxímoron que surge entre Tereo como *captus* (465), es decir, como objeto pasivo de su propio deseo, y Tereo como *raptor* (518) que en su carácter de sujeto de violencia convierte a Filomela en *capto* (518).

24 Varrón asocia el adjetivo *facundus* (*L.L.*, 6. 52) con el verbo *faturo* (‘hablar’) e incluso con la misma etimología de *fallo*, *fallax*. La referencia a este rasgo de Tereo remite al personaje de Ulises en Ovidio, emblema de una *facundia* vinculada con una palabra falaz. Recordemos la versatilidad con la que se caracterizaba a Ulises ya en los poemas homéricos. Sobre la elocuencia del personaje mítico, cfr. Ovidio. *A. A.*, 123 y *Heroida*, 3. 129. Este rasgo aparece fundamentalmente en el libro 13 de las *Metamorfosis*, en el episodio del juicio por las armas de Aquiles que culmina con el triunfo de esa *facundia* sobre Áyax (13. 127, 137, 382-383).

*dextras utriusque poposcit / inter seque
datas iunxit...*" 506-507). Esa elocuencia mendaz de Tereo se invierte en la escena siguiente de la violación ("*ui superat*" 525) y mutilación del personaje femenino:

*Ille indignantem et nomen patris
usque uocantem
Luctantemque loqui comprehensam
forcipe linguam
Abstulit ense fero; radix micat ultima
linguae,
ipsa iacet terraeque tremens inmur-
murat atrae,
utque salire solet mutilatae cauda
colubrae,
palpitat et moriens dominae uestigia
quaerit.
(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 555-560)*

Él, sujetando con una tenaza la lengua que estaba llena de indignación, que gritaba sin cesar el nombre de su padre y que luchaba por hablar, se la cortó con cruel espada; la profunda raíz de su lengua palpita, ella misma está en el suelo y temblando balbucea sobre la negra tierra y, como suele saltar la cola de una culebra mutilada, se agita y al morir busca las huellas de su dueña.

Se enfrentan paradójicamente las nociones de 'exceso' y de 'privación' que encarnan respectivamente la elocuencia de Tereo y la privación verbal de Filomela²⁵. La correspon-

25 Como observa RICHLIN (1992: 164), la secuencia de participios que ponen en escena la glosotomía (*indignantem* 555, *uocantem* 555, *luctantemque* 556, *comprehensam* 556) exhibe la incongruencia entre un

dencia de patrones estilísticos con el momento posterior del asesinato de Itis ("*Tendentemque manus et iam sua fata uidentem / Et 'mater! mater!' clamantem et colla petentem / Ense ferit Procne...*" 639-641)²⁶ muestra cómo el texto narra pero también 'fabrica' la reciprocidad trágica de las acciones de los personajes²⁷. Esta reciprocidad implica la inversión de los sujetos y objetos de la violencia (Itis representa simbólicamente a su padre) y al mismo tiempo la paradoja por la cual el matrimonio y la maternidad no son, en esta historia, motores de cohesión social sino de fractura.

La supresión de la voz del personaje femenino produce un nuevo trastocamiento con la transformación de su silencio en un 'tejido parlante' que le permite 'nombrar' y denunciar el crimen de su cuñado:

*Stamina barbarica suspendit callida
tela
Purpureasque notas filis intexuit albis,
Indicium sceleris...*
(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 576-578)

Astuta, cuelga de un telar bárbaro una urdimbre y tejió unas marcas

uso sumamente estilizado del lenguaje y el relato de un hecho de extrema violencia.

26 GILDENHARD-ZISSOS (2009: 208).

27 Cfr. LATEINER (1990: 231-233) respecto de los *enjambements* miméticos que funcionan como espejo estilístico de los distintos temas. En el instante de la glosotomía de Filomela las formas verbales femeninas que aluden a ella refieren a su lengua en una suerte de sinécdoque o personificación monstruosa (GILDENHARD-ZISSOS 2009: 207).

de púrpura entre hilos blancos, indicio del crimen...

Filomela convierte su padecimiento en un signo-texto (*notas* 577). Ya sea que interpretemos esas 'marcas' como letras escritas o como imágenes pictóricas, lo cierto es que devienen huellas de un crimen brutal (*Indicium sceleris* 578), relato 'silencioso' de una palabra 'silenciada'. Asimismo, al quedar asociadas al alcance metapoético del verbo *intexere* (577) (DEREMETZ 1995: 314 y SCHEID-SVENBRO 1994: 161-162), esas 'marcas' muestran de qué manera la narración, obligada al silencio por la terrible mutilación de la lengua, debe buscar otra manera de contar semejantes horrores ("Quid faciat Philomela?" 572)²⁸.

28 Como ocurre a menudo en las *Metamorphosis*, el despliegue de ciertas formas de comunicación que se caracterizan por la ausencia de palabra remite a la reflexividad propia del texto ovidiano. La proto-escritura de Io (*Metamorphosis*, 1. 583-624) o el tejido de Aracne (*Metamorphosis*, 6. 1-141) son otros ejemplos muy célebres. Las temáticas de la carta, del epitafio o del tejido muestran estados de privación o duelo de personajes generalmente femeninos. El subterfugio que encuentra Filomela en el libro 6 se inscribe en un campo de representación consubstancial con el mundo femenino como lo es el del tejido (SCHEID-SVENBRO 1994 y FRONTISI 2003: 238-240). El trabajo de la lana en todas sus etapas constituye, en efecto, la principal actividad de las mujeres en el mundo griego y define no sólo su rol doméstico y social, sino también su función reproductora a partir de la metáfora de la unión sexual que implica el entrelazamiento de los distintos hilos (FRONTISI 2003: 235 ss.). Para denunciar la violación, Filomela recurre entonces a una herramienta propia de su universo simbólico que le permite

Además de convertirse en la manera de salvaguardar la voz de Filomela (y la progresión del relato), el tejido desencadena un deseo de venganza que dará lugar a otras formas de violencia. A través del módulo de la venganza, víctimas y victimarios intercambian sus funciones y una vez más inscriben la historia en una sucesión de paradojas. Tras el ultraje resurge la retórica falaz de Tereo en su nueva 'actuación' frente a Procne: para esconder su delito finge llorar y con sus lágrimas logra dar credibilidad a la reconstrucción de la supuesta muerte de Filomela ("*dat gemitus fictos commentaque funera narrat, / et lacrimae fecere fidem...*" 565-566)²⁹. Una cadena fónica entrelaza las imágenes de falsedad (*fictos*) y credibilidad (*fecere fidem*) en la narración de esa muerte (*funera*). En antítesis con tal elocuencia, tras descifrar el *miserabile carmen* (582) de su hermana Procne queda paralizada por el mensaje que han revelado esas huellas púrpuras. Por un lado, su dolor mudo invierte la imagen de la *facundia* de Tereo; por otro, su afasia no sólo reproduce en espejo el silencio anterior de Filomela sino que genera una antítesis significativa:

*Os mutum facti caret indice. Grande doloris
Ingenium est, miserisque uenit sollertia rebus*
(Ovidio. *Metamorphosis*, 6. 574-575)

narrar su historia bajo la forma de este lenguaje alternativo.

29 Una actitud similar despliega Ulises durante su discurso frente a la asamblea de griegos (Ovidio. *Metamorphosis*, 13. 132).

La boca muda no tiene medios de denunciar el hecho. Es grande la inspiración del dolor y la habilidad acude en las situaciones desgraciadas...

Et (mirum potuisse) silet; dolor ora repressit

Verbaque quaerenti satis indignantia linguae

defuerunt, nec flere uacat, sed fasque nefasque

confusura ruit poenaeque in imagine tota est.

(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 583-586)

...Y (es admirable que pudiera), guarda silencio; el dolor reprimió su boca y faltaron palabras suficientemente indignadas a su lengua aunque las buscara, y no hay tiempo para llorar, sino que se precipita a confundir lo justo y lo injusto y se vuelca toda ella en la imaginación del castigo.

Si el dolor de Filomela da lugar al *ingenium* (576), el de Procne, por el contrario, 'cierra' su boca y su capacidad de habla ("*dolor ora repressit*" 583). Sin embargo, ese vacío es 'llenado' inmediatamente por la gestación de la venganza, como si el texto no pudiera callar y debiera hacer uso de nuevas paradojas para contar la historia. La ausencia de voz de Procne ante la hibridez inadmisibles provocada por Tereo (585-586) es reemplazada entonces por un acto de venganza que la arrastrará hacia un mundo de paradojas en el cual, al igual que para Tereo, el amor y el respeto familiar se convertirán en

crimen ("*scelus est pietas in coniuge Tereo*" 635).

El *furor* de Procne surge, como el de su marido, a partir de la mirada: al ver a su hijo, fruto de su matrimonio con él, el personaje femenino advierte el parecido con su padre y de ese modo transforma a Itis en el arma de su venganza ("*...oculisque tuens inmitibus: "a! quam / es similis patri!" dixit...*" 621-622)³⁰. Mediante el desmembramiento las dos hermanas le quitan al niño la palabra y la integridad física en un acto que invierte la violencia de Tereo sobre Filomela³¹. A través de una arquitectura trágica de paradojas e inversiones, el incesto y el filicidio aniquilan la cohesión social y la perpetuación en el tiempo que conllevaban, en la antigüedad grecorromana, esos lazos de parentesco. El matrimonio y la maternidad en tanto instituciones que debían garantizar una estabilidad social y temporal se confunden pues en este mito a partir de las acciones,

30 El parecido entre un padre y su hijo era un componente fundamental de la ideología familiar romana. Cfr. Catulo. 61. 214-215 y Horacio. *Odas*, 4. 5. 23.

31 Al respecto, SEGAL (1991: 193) observa una serie de referencias míticas siniestras que subyacen en el asesinato de Itis: Procne se torna Ágave que destroza a su criatura, Medea que mata a sus hijos, Clitemnestra que querría golpear mil veces a su marido infiel. Por otra parte, al narrar el *furor* de Procne Ovidio recuerda también al lector el *furor* báquico de Amata y, en menor medida, el de Dido (*Eneida*, 7. 385-405; 4. 300-301). De esta manera acerca la venganza de Procne a los modelos literarios de violencia femenina.

distintas pero igualmente violentas, de sus personajes.

A medida que el relato avanza se multiplica su trama de oposiciones. Con la glosotomía la lengua de Filomela había sido expulsada fuera del cuerpo hacia el exterior; por el contrario, la ingesta de Itis opera hacia el interior. Al nombrarse a sí mismo ‘tumba desdichada de su hijo’ (“...seque uocat bustum miserabile nati” 665) Tereo remite, a su vez, al *carmen miserabile* (582) de Filomela. Sin embargo, a diferencia del personaje femenino que reivindica su existencia con la metamorfosis, Tereo no encuentra ningún espacio simbólico para situar su dolor (663-664). En su transformación sólo queda inscripto su salvajismo:

*corpora Cecropidum pennis pendere
putares:
pendebant pennis. quarum petit
altera siluas,
altera tecta subit, neque adhuc de
pectore caedis
excessere notae, signataque sanguine
pluma est.
ille dolore suo poenaeque cupidine
uelox
uertitur in uolucrum, cui stant in
uertice cristae.
prominet inmodicum pro longa
cuspide rostrum;
nomen epops uolucris, facies armata
uidetur.
(Ovidio. *Metamorfosis*, 6. 667-
674)*

Se podría pensar que los cuerpos de las Cecrópides están colgados provistos de alas. Una de ellas se dirige

a los bosques, la otra se encarama a los tejados; y todavía no se han ido de su pecho las marcas de la matanza y la pluma está marcada con sangre. Él, raudo por su dolor y por el ansia de castigar, se convierte en un ave que tiene un penacho en la punta de su cabeza, un pico se prolonga exageradamente en lugar de la larga lanza, el nombre del pájaro es abubilla, parece una figura armada.

El proceso narrativo culmina así con tres metamorfosis que condensan y explicitan los rasgos de los personajes a lo largo del episodio. El uso del término *notae* (670) para aludir al aspecto del ruiseñor no sólo retoma la imagen del tejido de Filomela, sino que también deja al descubierto una serie de entrelazamientos fónicos de orden silábico y vocálico (co-, Ce-, pe-, pe-, pu- 667; pe-, pe-, pe- 668; pe- 669; ue-, uo-, ue- 672; uo-, ui- 674). Estos ‘tejen’ en la materialidad misma del texto la metamorfosis de los personajes y al mismo tiempo evocan la ‘mezcla’ de afectos píos e impíos que subyace en la historia mítica. Como observa Hardie (2002: 272), en esta leyenda asistimos a una “*transformation of human historical time into the timeless patterns of the natural world*” y, podríamos añadir, del “*textual world*”.

La plasmación de los hechos en la naturaleza sella de algún modo el carácter mimético del diseño de la venganza. En la primera parte del relato se destaca el rol activo de Tereo, quien manipula el juego de apariencias en pos de la realización de su deseo cri-

minal y se convierte, con su retórica falaz, en el emblema paradójico de una *pietas impia* (*agit sua vota sub illa* 468). Progresivamente el texto va revelando qué oculta esa falsa *pietas* (473-474, 482) y desenmascara su esencia con la ferocidad de sus actos. Mediante una inversión especular la segunda parte del relato reemplaza el control de Tereo por la capacidad de simulación de las dos mujeres³². Al igual que su esposo Procne deviene simultáneamente víctima pasiva y manipuladora activa de sus emociones (“*Terribilis Progne furiisque agitata doloris, / Bacche, tuas simulat.*” 595-596). La consecuencia de esta paradoja que la define es también un acto de crueldad física que invierte sacrílegamente los lazos de parentesco: al reducir a Itis a una cabeza sin palabra Procne construye su propia versión de una *pietas impia*. La simetría que plantea el texto entre ambos crímenes focaliza la asimilación gradual de las hermanas atenienses con los habitantes bárbaros de Tracia y recrea la reciprocidad de la venganza propia de las familias de la mitología griega.

Según hemos constatado, paradojas e inversiones saturan el relato ovidiano y al funcionar como sus matrices

retórico-estilísticas exhiben la transformación de ciertos valores socio-morales en *noua corpora* monstruosos. Nociones antitéticas como la *pietas* y la *impietas* devienen intercambiables en este episodio dado que la disolución de los límites entre los términos desestabiliza las categorías semánticas. Las palabras y sus contenidos se vacían y se insertan en un proceso de resemantización monstruosa por el que víctimas y victimarios, *pietas* e *impietas* se tornan sinónimos a través de las sucesivas acciones de los personajes.

La violación y la mutilación de Filomela desencadenan además un dispositivo que expone los rasgos reflexivos del episodio. El tejido del personaje femenino remite, desde una perspectiva metapoética, a las redes temáticas, estilísticas y simbólicas de la historia mítica. En este sentido, la respuesta al “*Quid faciat Philomela?*” (572) no es solamente el recurso al tejido como estrategia que permite contar los ultrajes, sino también el ‘tejido’ (*textus*) por el cual el poeta dice (o escribe) lo indecible. La micro y la macro-estructura del relato configuran esa *callida tela* (576) que nosotros, como lectores, desplegamos en nuestra ‘mirada’ de esta poética singular en la que, paradójicamente, Ovidio logra narrar lo inenarrable. ¶¶

Ediciones y traducciones

MILLER, F. J. (1994). *Ovid: Metamorphoses* (rev. G. P. Goold). Cambridge: Loeb Classical Library.

32 Mientras prepara su venganza Procne ruge de ira silenciosa (“...*tacitaque exaestuat ira*” 623). Su silencio recuerda el de Filomela, pero la acción de ‘quemarse’ (*exaestuat*) la vincula al mismo tiempo con la intensidad del deseo de Tereo (*Aestuat* 491) quien, como ella, ignora las invocaciones de su víctima. Asimismo, en el momento culminante de la venganza Filomela lamenta su pérdida de palabra (“...*nec tempore maluit ullo / Posse loqui et meritis testari gaudia dictis*” 659-660).

ÁLVAREZ, C.- IGLESIAS, R. M. (2003). *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

ROSATI, G. (2009). *Ovidio. Metamorfosi. Vol. III (Libri V-VI)*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla. (2004).

Bibliografía citada

AHL, F. (1985). *Metaformations*. Ithaca: Cornell University Press.

BARKAN, L. (1986). *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. New Haven. Conn. and London: Yale University Press.

BARTSCH, S. (2006). *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: University of Chicago Press.

BERNBECK, E. J. (1967). *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. En *Zetemata* 43. Munich: Beck.

DÄLLENBACH, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.

DEREMETZ, A. (1995). *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.

FACCHINI TOSI, C. (2000). *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*. Bologna: Pàtron.

FETTERLY, J. (1978). *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Literature*. Bloomington/ London: Indiana University Press.

FREDRICK, D. (ed.) (2002). *The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body*. Baltimore/ London: Johns Hopkins University Press.

FRONTISI- DUCROUX, F. (2003). *L'homme-cerf et la femme araignée*. Paris: Gallimard.

FRONTISI, F. (2004). "Ovide pornographe ? Comment lire les récits de viols". En *Clio XIX, Femmes et images*. Disponible en: [URL: <http://clio.revues.org/document643.html>].

GALINSKY, G. K. (1975). *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.

GILDENHARD, I.-ZISSOS, A. (2009). "Economías somáticas: cuerpos trágicos y proyecto poético en *Metamorfosis* de Ovidio" en HARDIE P.; A. BARCHIESI; S. HINDS (eds.) *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA; 203-225.

GUIRAUD, CH. (1964). *Les verbes signifiant 'voir' en latin. Etude daspect*. Paris: Klincksieck.

HARDIE, P. (2002). *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.

HARDIE, P. (2009). *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford /New York: Oxford University Press.

JACOBI, R. (1988). *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

JOPLIN, P. K. (1984). "The voice of the shuttle is ours". En *Stanford Literary Review* I; 25-53.

LATEINER, D. (1990). "Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid". En *American Journal of Philology* CXI; 204-237.

LEFÈVRE, E. (1992). "Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur" en GEYER P. y R. HAGENBÜCHLE (eds.) *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Tübingen: Stauffenburg Verlag; 209-246.

LIVELEY, G. (2009). "Leer la resistencia en *Metamorfosis* de Ovidio" en HARDIE P.; A. BARCHIESI; S. HINDS (eds.) *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA; 245-263.

LOTMAN, J. L. (1972). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.

MARDER, E. (1992). "Disarticulated Voices: Feminism and Philomela". En *Hypatia* VII; 148-166.

- MARÉCHAUX, P. (2000). *Énigmes romaines. Une lecture d'Ovide*. Paris: Gallimard.
- MOLINIÉ, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Gallimard.
- PAVLOCK, B. (1991). "The tyrant and boundary violation in Ovid's Tereus episode". En *Helios* XVIII; 34-48.
- PEARSON, A. C. (1917). *The Fragments of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PIANEZZOLA, E. (1999). *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*. Bologna: Pàtron.
- REHM, R. (1994). *Marriage to death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- RICHLIN, A. (1992). "Reading Ovid's Rape" en RICHLIN, A. (ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New-York/Oxford: Oxford University Press; pp.158-179.
- SALZMAN-MITCHELL, P. (2005). *A web of fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Columbus: Ohio State University Press.
- SHARROCK, A. (2002). "Gender and Sexuality" en HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press; 95-107.
- SCHIED, J. y SVENBRO, J. (1994). *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris: La Découverte.
- SEAFORD, R. (1987). "The tragic wedding". En *Journal of Hellenic Studies* CVII; 106-130.
- SEGAL, CH. (1991). *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*. Venezia: Marsilio Editori.
- SEGAL, CH. (1998). "Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the *Metamorphoses*". En *Arion* V; 9-41.
- SOLODOW, J. B. (1988). *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill - London: University of North Carolina Press.
- SOURVINOU, C. (1991). "Reading Greek Culture". Oxford: Clarendon Press.
- TISSOL, G. (1997). *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*. Princeton: Princeton University Press.
- TRAINA, A. (1999). *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*. Bologna: Pàtron.

Recibido: 03-03-2010

Evaluado: 18-04-2010

Aceptado: 22-05-2010

