

LAS MINIEIDES Y BACO EN *METAMORFOSIS* 4 DE OVIDIO

THE MINYADES AND BACCHUS IN OVID'S METAMORPHOSES 4

Natalia Milovich
Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
natimilovich@yahoo.com.ar

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Metamorfosis
Minieides
Baco
Narrador
Transgresión visual

El Ciclo tebano del libro 3 de Metamorfosis de Ovidio continúa en el libro 4 con el episodio de las Minieides, quienes se niegan a aceptar, en contraposición con el resto de las mujeres, los ritos en honor a Baco. Para las muchachas, el rechazo al dios —y, por ende, a la participación en los misterios báquicos— se desprende directamente de la negativa de abandonar el ámbito doméstico y sus correlativas ocupaciones. Las hijas de Minias postulan la tarea doméstica del tejido y la narración de historias como modelo de conducta femenina. Desde su perspectiva, Baco no es, además, hijo de Júpiter, razón por la cual los ritos no son auténticos. Ellas se dedican a Palas, quien patrocina el hilado, una labor de mayor sentido utilitario que acompañan y amenizan con sus relatos. Desde una perspectiva narratológica centrada en ese contexto de oposición al dios, mostraremos, por un lado, que el narrador primario no se identifica con la impiedad de las Minieides, sino que más bien insiste en ella y la condena a lo largo del texto; por otro, que las Minieides defienden el estereotipo social del rol de la mujer confinado a tareas específicas dentro del ámbito doméstico y que dicha conducta socialmente valorada se vincula con una transgresión visual, eje temático que atraviesa la totalidad del Ciclo tebano de Ovidio bajo distintas formas.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Metamorphoses
Minyades
Bacchus
Narrator
Visual Transgression

The Theban Cycle of the third book of Ovid's Metamorphoses continues in the fourth book with the exception of the Minyades' in accepting the worship of Bacchus. For the young girls the rejection of the god, and therefore of the engagement in Bacchus' mysteries, comes directly from the denial of abandoning their usual domestic occupations. The daughters of Minyas remain at home, devoting themselves to the task of spinning and narrating stories as a model of feminine behavior. Moreover, from their perspective, Bacchus is not Jupiter's son, which makes the rituals unauthentic. They worship Pallas, who patronizes the spinning, a more utilitarian activity that they enliven with their storytelling. From a narratologic approach to the Minyades' refusal of the god, I will show on the one hand that the primary narrator does not identify himself with their impiety but rather insists on it and condemns it throughout the text; on the other hand, that the Minyades defend the social stereotype of women's specific role, and the text presents such socially valued behavior as a visual transgression, a major thematic issue throughout Ovid's Theban Cycle.



Recibido: 01/07/2018

Aceptado: 14/09/2018

Oposición mortal

Tras el relato de la muerte de Penteo que cierra el libro 3 de *Metamorfosis* de Ovidio (“Acetes-Muerte de Penteo”, 3.692-733), la transición al primer episodio del libro 4 (“Baco”, 4.1-30) se produce mediante el rechazo al culto de Baco por parte de las Minieides, quienes constituyen una excepción frente a las Isménides –*Talibus exemplis monitae noua sacra frequentant / turaque dant sanctasque colunt Ismenides aras*– (3.732-733).¹ Desde el punto de vista sintáctico, la conjunción adversativa –*At*– (4.1) no solo marca dicha transición, sino que, junto con el motivo de la oposición excepcional al dios, mantiene la ilación continua entre los libros 3 y 4:²

*ATNON Alcithoe Minyeias orgia censet
accipienda dei, sed adhuc temeraria Bacchum
progeniem negat esse Iovis sociasque sorores
impietatis habet [...] (4.1-4)³*

Las Minieides no descienden de la estirpe tebana fundada por Cadmo, pues son hijas del rey Minias de Orcómeno, una ciudad que, al igual que Tebas, se encuentra en la región de Beocia. Los episodios en torno a estos personajes femeninos no solamente constituyen una digresión narrativa de la fundación de Tebas y de los años posteriores de la ciudad,⁴ sino que representan, además, la expansión geográfica del ritual báquico, en el sentido de la afirmación de Dioniso en *Bacantes* de Eurípides, antecedente clave del relato ovidiano: “Luego, después de poner en orden lo de acá, hacia otra tierra dirigiré mi paso, en mi epifanía” (*Bac.* 50-51).⁵ Asimismo, queda en evidencia que el foco ovidiano no está puesto exclusivamente en Tebas, sino en el regreso de Oriente a Grecia de Baco en tanto personaje de origen tebano, así como en la continuidad, a través de la estrategia de la repetición y la variación, de la *transgresión visual* como eje temático que atraviesa el libro 3.⁶ En este caso, tal eje se manifiesta bajo la forma de un desconocimiento y desprecio del

¹ “Advertidas con tales ejemplos, las Isménides siguen / los nuevos ritos y ofrecen incienso y veneran los sagrados altares”. Todas las traducciones de los textos latinos de *Metamorfosis* son nuestras.

² Como observa Anderson: “*at non*: unusual opening for a poetic book. It suggests an unbroken narrative continuity with the previous book [...]” (1997: 411).

³ “Pero Alcítoe, hija de Minias, considera que los misterios / del dios no deben ser aceptados, sino que incluso temeraria, niega que Baco / sea descendiente de Júpiter, y tiene a sus hermanas como aliadas / de la impiedad [...]”

⁴ Keith nota que las narraciones insertas de las Minieides le permiten a Ovidio incorporar relatos del repertorio trágico en el contexto de la “miniépica” de fundación de Tebas (2002: 262-3). Por su parte, Fantham señala que, a través de las narraciones de las Minieides, Ovidio explora, entre otras cosas, el contraste entre el mundo doméstico y urbano y el mundo exterior (2004: 43).

⁵ Seguimos la traducción de Calvo, García Gual y De Cuenca (1982).

⁶ Englobamos en este núcleo temático diversos tipos de transgresión por parte de los personajes del Ciclo. Dicho núcleo incluye actos de sacrilegio respecto de los dioses, transgresiones del ámbito de las relaciones eróticas y subversiones del orden y las costumbres establecidas. En virtud de sus diversas manifestaciones, entendemos dicho

ámbito divino. Más aún, el narrador subraya la *impietas* de las Minieides a partir de la contraposición del punto de vista de estas muchachas con el comportamiento previo de las Isménides tras el desenlace de Penteo —*noua sacra frequentant* 3.732;⁷ *commentaque sacra frequentant* 4.37—.⁸ Se trata, así, del cuarto caso de rechazo del nuevo dios hasta este punto del Ciclo tebano del poema, después de los de Penteo (3.511-576), Acrisio (3.559-560)⁹ y los Marineros tirrenos (personajes del relato inserto de Acetes, 3.577-670).

A la luz de este eje de oposiciones, nos proponemos mostrar, por un lado, que el narrador primario no manifiesta una identificación con la impiedad de las hijas de Minias, sino que más bien insiste en ella y la condena a lo largo del texto.¹⁰ Tal énfasis marca, a su vez, la subjetividad del lector, por cuanto lo orienta hacia su propio rechazo por las doncellas sacrílegas; y, por otro lado, que al defender el estereotipo del rol de la mujer confinado a tareas específicas dentro del ámbito doméstico, las Minieides de Ovidio exponen una conducta socialmente valorada bajo la forma de una *transgresión*.

El patronímico —*Minyeias*— (4.1) que abre el episodio plantea un horizonte épico de expectativas y, a nivel textual, un paralelismo con la presentación previa de Penteo —*Echionides*— (3.513).¹¹ Ambos oponentes son de estirpe real y el texto hace hincapié en su relación jerárquica respecto de los demás personajes. Las Minieides apuran a sus esclavas en sus tareas (4.35); y cuando la primera de ellas —que no es nombrada— comienza la ronda de relatos, decide contar una historia no conocida por el vulgo (4.511-576).¹² El rechazo al nuevo dios ya se había manifestado a partir de una oposición entre los ámbitos masculino-épico y femenino-báquico desde la perspectiva

núcleo en un sentido amplio, por cuanto se vincula con conductas que problematizan de distintas formas la visión en relación con el conocimiento de lo prohibido o el desconocimiento de lo sagrado, y con los engaños a través de ilusiones ópticas. Cf. Tola “[...] La leyenda de la fundación de Tebas y de las desgracias de la estirpe de Cadmo le permiten así a Ovidio poner en escena una poética de lo prohibido respecto de lo sagrado y de lo erótico [...]” (2005: 52). Según Feldherr: “[...] Ovid’s manipulation of perspective in the Theban narratives of book three functions to equate the experience of the victim of metamorphoses to that of the reader himself; [...] these narratives make it possible to relate the resulting model for the reception of Ovidian fiction to other contemporary forms of representation and spectacle, especially to the experience of the participant at a sacrificial ritual [...]” (1997: 26). Para un análisis de este motivo propio del Ciclo tebano de Ovidio, cf. Fabre-Serris (1995); Tola (2007).

⁷ “[Las Isménides] celebran los nuevos ritos [...]”.

⁸ “[Mientras las otras] celebran falsos ritos”. Álvarez e Iglesias indican la recurrencia en *Metamorfosis* de un tema auténticamente romano, la *pietas*, y su contrapartida, la *impietas in deos* (2011: 72-73). Cf. Tola: “[...] La impietas y su reverso constituyen [...] uno de los ejes que articulan una serie de transformaciones en el texto que ponen al descubierto las paradojas y tensiones que subyacen al universo metamórfico.” (2005: 60). Cf. Gildenhard y Zissos: “The importance of seeing and being seen emerges as a prominent theme in almost every episode of Book 3, starting with Actaeon.” (1999: 171).

⁹ Penteo nombra a Acrisio como ejemplo de resistencia contra el nuevo dios —*an satis Acrisio est animi contemnere uanum / numen et Argolicas uenienti claudere portas*— “Si tiene suficiente valor Acrisio para condenar un vano numen / y clausurar las puertas argólicas al que viene” (3.559-560).

¹⁰ Cf. Rosati acerca del narrador en *Metamorfosis*: “[...] The result is a world of fluid truths, protean and prone to change, a world upon which only the narrator’s role as protagonist manages to confer the unity of a *carmen perpetuum*.” (2002: 304).

¹¹ Cf. Anderson: “[...] The patronymic gives him epic status at first [...]” (1997: 390). Para la tensión genérica en el Ciclo tebano, que se desprende de la yuxtaposición de épica y tragedia y que retoma las afirmaciones metapoéticas del proemio mismo de *Metamorfosis*, cf. Keith (2002: 235-239). Cf. Otis (1970).

¹² Cf. Barchiesi: “[...] Bacco è un dio ‘democratico’, il suo culto non fa distinzione di classi sociali (Euripide, *Bacch.* 421 sg.) né di età o sesso (206-9; Ovidio, *Met.* III 529 sg. *mixtae uiris matresque nurusque / uulgusque proceresque*; la sua caratterizzazione come religione popolare rimase sempre forte nell’antiquità [...]” (2007: 245).

del discurso de Penteo (3.531-563). El libro 4 propone, desde la perspectiva de las Minieides, otra variante del carácter femenino, ahora relacionado con el estereotipo del rol doméstico-privado de la mujer. En un mismo sentido, el Penteo de Eurípides censura en *Bacantes* este aspecto de los ritos nocturnos: “[...] Ésa es más engañosa y corruptora para las mujeres” (*Bac.* 487). Para las Minieides ovidianas, el rechazo al dios y, por ende, a la participación en los misterios báquicos, se desprende directamente de la negativa de abandonar el ámbito doméstico y sus correlativas ocupaciones:¹³ así como Penteo se configura como un ciudadano romano ante el dios foráneo que, desde su perspectiva, corrompe la masculinidad épica,¹⁴ estos personajes postulan la tarea doméstica del tejido y la narración de historias como modelo de conducta femenina. Tal mecanismo le permite a Ovidio sugerir y establecer paralelismos de oposición mediante la repetición de acciones y de perfiles caracterológicos. Más exactamente, el poeta construye a Penteo y a las Minieides como la contrapartida masculina y femenina, respectivamente, de la oposición a los sacrificios en honor a Baco.

Del grupo de las Minieides, en una primera instancia el narrador sólo nombra, como vimos, a Alcítoe, quien toma la iniciativa de resistencia contra la nueva divinidad. Se opone a Baco con un ataque que no se registra anteriormente en la narrativa tebana del libro 3: considera que los misterios del dios no deben ser aceptados (4.1-2) y niega su descendencia de Júpiter (4.3-4). Al negar la filiación de Júpiter, Alcítoe niega al narrador mismo, quien ya dio cuenta de la relación sexual entre Sémele y Júpiter, y del embarazo y de la cesárea prematura del dios (3.253-315).

Tras la actitud temeraria de las doncellas, el sacerdote establece un día festivo en honor a la nueva divinidad:

[...] *festum celebrare sacerdos*
immunesque operum famulas dominasque suorum
pectora pelle tegi, crinales solvere uittas,
serta coma, manibus frondentes sumere thyrsos

¹³ En relación con las Minieides y el modelo de conducta femenina en el contexto augusteo de *Metamorfosis*, Keith afirma: “[...] Woolworking constituted women’s work par excellence in antiquity, and in Rome a woman’s worth had long been defined by her performance of this household duty [...] Women’s wool-working enjoyed particular esteem in Augustan Rome, where the Princeps boasted that his wife, daughter, and granddaughters wove his clothing (Suet. *Aug.* 64.2,73). The praise accorded Roman women for spinning and weaving within the domestic sphere stands in sharp contrast to the denunciation of women involved in Bacchic rites by contemporary Roman authors such as Livy (39.8–18) and Virgil (*Aen.* 7.385–405). The Minyads implicitly assert their exemplary feminine virtue by drawing a contrast between the Theban women’s misguided worship of the false god Bacchus and their own service in the rites of the ‘better’ goddess, Minerva (*Met.* 4.37–8). Yet despite the sisters’ disavowal of Bacchus (the embodiment of unruly feminine emotionalism) and their concomitant endorsement of Minerva (the embodiment of disciplined feminine domesticity), their familial pursuit of the quintessentially virtuous feminine activity of weaving is embedded within the larger community’s participation in the quintessentially vicious feminine activity of maenadism. Ovid thus multiply overdetermines the gendered context in which the Minyads tell their tales (Rosati 1999)” (2009: 367).

¹⁴ Según señala Anderson, este personaje abusa de la retórica romana: “By turning the snake into the Founding Father of Thebes and urging the populace to be mindful of its heritage, Pentheus parently abuses current Augustan rhetoric. It is as if a Roman orator should hail as a foundation-symbol the wolf that raised Romulus and Remus [...]” (1997: 392-393). En este sentido, la respuesta de Penteo se asemejaría a la ‘respuesta oficial’ a las bacanales en la historia liviana de Roma. Cf. Janan: “[...] These echoes between ‘official response’ to the Bacchanalia in Livy’s Roman history and in Ovid’s Theban myth deepen and complicate Thebe’s mirroring of Rome. Both cities’ leaders locate what is chiefly wrong with this ‘wild religion’ in the way it breaks down categorical distinctions between Man and Woman” (2009: 192).

*insserat et saenam laesi fore numinis iram
naticinatus erat. [...] (4.4-9)¹⁵*

A través de la orden religiosa, el narrador amplía las características báquicas, pero con el foco narrativo puesto en la actitud sacrílega de las doncellas. La configuración del dios se construye entonces a partir de la conducta de la mujer durante la celebración de los ritos, dado que los personajes femeninos son inducidos al abandono del espacio de la casa (y, por extensión, del espacio urbano) y al ingreso en el espacio indómito del bosque, dando fin al cuidado y a la preocupación por sus tareas habituales. Vestir la piel de animales silvestres (la nébride), lanzar al aire la cabellera suelta, coronarse y llevar tirsos remiten a hábitos característicos del ceremonial báquico, ya presentes también en *Bacantes*, donde el propio dios aparece con estas características (*Bac.* 376). Tras la breve descripción de los rasgos de los cultos báquicos relativos a las mujeres, el sacerdote lanza una advertencia (4. 8-9) que anticipa la ofensa de Baco y, por ende, un castigo. Como señala al respecto Janan: “...If Thebans and Orchomenians need bloody examples and menace in order to honour Bacchus, then a reign of terror rather than religious conviction is spreading the god’s worship – odd for a god quintessentially associated with ecstatic possession of his faithful.” (2009:190). Si bien tal lectura es digna de consideración, lo cierto es que la impiedad de las Minieides es trabajada de manera cuidadosa y enfática por el narrador. Aunque el sacerdote anticipe la ira del dios ofendido, ésta no se desarrolla después. Como veremos, Baco castiga a las Minieides convirtiéndolas en murciélagos, pero no aparece en la escena de la transformación, en la que los elementos báquicos (pero no el dios en persona) invaden el lugar. Además, Baco no les induce el delirio báquico y, una vez transformadas, siguen habitando incluso el espacio urbano. La desobediencia religiosa de la orden del sacerdote por parte de las Minieides repite, así, el tipo Tiresias-Penteo (3.511-526), de modo que el tema de la *profecía* reaparece en vinculación directa con la figura de Baco como procedimiento de relación estructural entre los episodios de la narrativa tebana.

En cuanto a los antecedentes literarios,¹⁶ Ovidio amplía y transforma también –con la inserción de nuevos detalles– la escena de hilado y la narración a cargo de un grupo de ninfas en *Geórgicas* (4.334 ss.), en el marco del célebre *epyllion* de Aristeo (*Georg.* 4.315-558). Tras la muerte de su enjambre de abejas, este acude a pedir ayuda a su madre, la ninfa Cirene, quien se encuentra en la profundidad del río acompañada por un grupo de ninfas. Cada una de ellas, al tiempo que hilan, narra relatos míticos. Uno de ellos refiere los amores de Venus y Marte (*Georg.* 4.345-346), que el Sol descubre y delata a Vulcano. Si las ninfas de *Geórgicas* se quedan ensimismadas al oír el canto de Clímene –*carminibus quo captae*– (*Georg.* 4.348), lo cierto es que las Minieides de *Metamorfosis* opinan, además, sobre la veracidad de la historia de Clítie –*dixerat, et factum mirabile ceperat aures. / pars fieri potuisse negant* [...]– (4.271-272).¹⁷ El contexto virgiliano, del que Ovidio ha tomado esta escena, resulta significativo, pues el *epyllion* de Aristeo, mediante el fenómeno de la producción de abejas a partir del cadáver de un buey, apunta a destacar el tema de la regeneración de la vida tras la muerte

¹⁵ “[...] Había ordenado el sacerdote celebrar una festividad / y que las siervas y las señoras, libres de tareas, / cubrieran sus pechos con una piel, soltaran las cintas de sus cabelleras, / pusieran guirnaldas en sus cabezas, tomaran en sus manos tirsos cubiertos de hojas, / y había profetizado que sería cruel la ira de la divinidad injuriada [...]”

¹⁶ El mito de las Minieides fue tratado por Nicandro en *Transformaciones*, cf. Keith (2002: 258-9).

¹⁷ “[H]abía dicho, y el admirable hecho se había adueñado de sus oídos. / Una parte niega que ha podido suceder [...]” (2007: 4.271-272).

que representa Baco, cuya figura es relevante y aparece allí en varias ocasiones.¹⁸ Tras recibir a su hijo en el fondo del río, Cirene brinda por el dios en una situación de festín –[...] ‘*cape Maeonii carchesia Bacchi; / Oceano libemus*’ [...]– (*Georg.* 4.380-381).¹⁹

Desde el episodio “Penteo” (3.511-576) hasta este punto del Ciclo tebano, el personaje Baco en tanto nueva divinidad recibe una caracterización “indirecta”, a través de la descripción de sus ritos en el discurso de Penteo, de sus atributos físicos y palabras a través de la narración inserta de Acetes, y de las características del ritual báquico respecto de las mujeres. En consecuencia, la caracterización del dios proviene principalmente de la perspectiva de otros personajes. Su presencia para vengar la falta de reconocimiento ha sido evadida desde el inicio del episodio de “Penteo”, en que el dios sólo es sujeto de una única acción en el plano de la narración, y no en el plano metanarrativo, como sí ocurre en el discurso de Penteo y en la narración inserta de Acetes –*Liber adest festisque fremunt ululatibus agri*– (3.528).²⁰ En lugar del desarrollo del *étbos* del personaje, el narrador expone brevemente su llegada y la respuesta simultánea de aceptación, mientras que expande los rechazos impiadosos.²¹ El episodio “Penteo” no solo tiene por objetivo el desarrollo del tema de la transgresión visual, sino también el relato del regreso de Baco a Tebas y la fundación de su festividad, a la que la multitud responde inmediatamente en ambas ciudades, Tebas y Orcómeno (3.528-530; 4.9 ss.). Con el personaje Baco sucede, así, aquello que Tarrant bien explica: “[...] Ovid often dealt with tragic plots and characters in his later work, but usually in ways that transmuted them into a distinctly non-tragic form of *étbos*” (2006:18).

¹⁸ Aristeo encuentra y somete al vate Proteo, quien cambia de forma y pronuncia un vaticinio: Eurídice, la esposa de Orfeo, fue arrebatada por la muerte. Su esposo descendió al Hades para buscarla, pero, al romper la prohibición de darse vuelta para contemplarla, la perdió por segunda vez. Orfeo fue desgarrado luego por las mujeres de los cícones en estado de delirio báquico (*Georg.* 4.520-522). Cirene envía a su hijo Aristeo a consagrar ofrendas a las ninfas Napeas de las cañadas. Una vez realizados los sacrificios, de los vacunos sacrificados y putrefactos se originan las abejas. Cf. Segal (1966); Bettini (1981).

¹⁹ “[...] Toma las copas de este Baco meonio, libemos por el Océano [...]”. A propósito de *Geórgicas*, Bekes alude brevemente a la relación entre Orfeo y Baco: “Orfeo, el sacerdote de los Argonautas, que aparece vinculado a las religiones místicas y hace iniciar a sus compañeros en los ritos de Samotracia. También está ligado a los misterios de Eleusis, regidos por la diosa Deméter. Cuando Orfeo regresa al Hades es muerto y descuartizado durante una ceremonia dionisiaca, en lo que imita al propio Dioniso, dios que también muere y resucita [...]” (2007: 4.48). Cf. Mynors (1990).

²⁰ “[S]e presenta Líber y con festivos alaridos gimen los campos sembradios”.

²¹ Anderson afirma que Ovidio evita el *pátbos* trágico desarrollado en *Bacantes*, donde el dios muestra deseos de vengar su falta de reconocimiento (1997: 389). Sobre la misma cuestión, Keith afirma: “[...] while Ovid announces the arrival of the god (*Liber adest*, 3.528) with a brusqueness and an economy of phrasing reminiscent of the opening words of Euripides' tragedy (ἦκω Διὸς παῖς", *Ba.* 1) [...]” (2002: 264).

Chicas malas: labores del hogar y relatos

Tras el decreto del sacerdote, el resto de las mujeres acata inmediatamente la orden religiosa:

[...] *parent matresque nurusque*
telasque calathosque infectaque pensa reponunt
turaque dant Bacchumque uocant Bromiumque (4.9-11)²²

La invocación –*uocant*– (4.9) de las madres y nueras genera la superposición entre la acción concreta de celebración y el acto de entonación del himno. Desde el verso 17 en adelante, el episodio está compuesto en segunda persona –*babes*– bajo la forma de un himno. La voz del narrador es ambigua y difícil de reconstruir a raíz de una superposición de voces que diluye su referencialidad en múltiples niveles narrativos. Más exactamente, no hay una clara delimitación o separación entre la invocación que entonan las mujeres y el comienzo del himno, que de este modo puede atribuirse tanto a las mujeres como al narrador primario (Ovidio).²³ Según la primera lectura (la de las mujeres), podría considerarse que se trata de las Isménides, hipótesis que sustentan los primeros versos del episodio “Las Minieides”, una vez finalizado el himno – ‘*Placatus mitisque*’ *rogant Ismenides ‘adsis,’ / iussaque sacra colunt* [...]– (4.31-32)²⁴, y los últimos versos del libro 3 (732-733). En este caso, la segunda persona se explica por la reproducción en discurso directo (bajo la voz del narrador) del himno entonado por las Isménides. La segunda lectura hipotética sugiere que el narrador interviene y dirige el himno con el que se identifica.²⁵ En la medida en que la ambigüedad es un rasgo propio de *Metamorfosis*, consideramos que el himno puede atribuirse tanto a las Isménides como al narrador primario del poema, cuya fuerte presencia ya se observa desde el proemio de *Metamorfosis* (1.1-4).

Enmarcado por oposiciones, el himno a Baco que abre el libro 4 de *Metamorfosis* (14 ss.) representa un clímax, donde la voz del narrador cumple la función del Coro en *Bacantes*, que legitima y avala la celebración de los cultos en honor al dios, con quien se identifica. En el episodio “Baco” (4.1-30), el narrador no se focaliza directamente en el himno al dios, sino que plantea primero el rechazo (4.1-4), informa luego el decreto del sacerdote de un día festivo (4.4-10) y, finalmente, comienza el himno con motivo de la celebración (4.11-30). Este rodeo narrativo convierte el himno a Baco en una digresión de la actitud oponente de las Minieides. Se instaura como un desvío del hilo principal de la narración –el rechazo excepcional–, que no se pierde de vista pero es interrumpido por un cambio inesperado de la acción principal, respecto de la cual funciona como un anticlímax. Sin embargo, no se trata de una simple decoración, ya que su función narrativa es la de realzar el estatus de Baco como dios muy poderoso, en el marco de la

²² “[...] Obedecen las madres y las nueras / y ponen a un lado los telares y los cestos y las tareas sin terminar / y dan inciensos y lo invocan como Baco y Bromio”.

²³ Anderson se refiere solo a la primera posibilidad: “[...] while the rest of Beotia engages in prayers and hymns to the god, with which the narrator himself affects to identify (17 ff.) [...]” (1997: 411).

²⁴ “Asiste pacífico y benigno’ ruegan las Isménides / y cumplen los sacrificios ordenados [...]”.

²⁵ En el caso de atribuir el poema al narrador primario (Ovidio), se produciría la combinación de las categorías de “narrador externo” y “destinatario interno”, según la terminología de De Jong: “[...] for example in the ancient hymns, when a narrator recounts the deeds of a god while addressing the god (the so-called *DuStil*, which is a form of second-person narration)” (2004: 5).

miniépica de fundación (fallida) de Tebas.²⁶ En el marco de esta oposición, el himno al dios en voz del narrador primario da cuenta de la existencia del dios en Oriente, desde donde regresa y difunde su culto a través de las ciudades acayas. Baco retorna a la Beocia con campañas, triunfos, séquito propio, templos y el reconocimiento de la mayoría de los habitantes. Se trata de un regreso triunfal: Baco no solo vuelve con más fuerzas sino también con un séquito específico: linceos, Bacantes, Sátiros, (4.24-27). El narrador realza el poder del dios a lo largo de una extensa geografía, y se detiene en la difusión de su culto al focalizar el reconocimiento universal de la divinidad a través de sus campañas exitosas en Oriente y la India (4.20-21).

Hacia el final del himno, comienza el episodio “Las Minieides” (4.31-54)²⁷ con la oposición entre *pietas* e *impietas*, conceptos que representan, por un lado, las Isménides y, por otro, las hijas de Minias:

*‘Placatus mitisque’ rogant Ismenides ‘adsis,’
iussaque sacra colunt; solae Minyeides intus
intempestiva turbantes festa Minerva
aut ducunt lanas aut stamina pollice uersant
aut haerent telae famulasque laboribus urgent* (4.31-35)²⁸

A la negación de Baco, posteriormente el texto añade la cuestión de la rivalidad entre Minerva –*melior dea*– (4.38)²⁹ y Baco en boca de las doncellas, una de las cuales contrapone la utilidad del hilado a la celebración de sacrificios de dudoso origen:³⁰

*e quibus una leui deducens pollice filum
‘dum cessant aliae commentaque sacra frequentant,
nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet’ inquit,
‘utile opus manuum uario sermone leuemus
perque uices aliquid, quod tempora longa uideri
non sinat, in medium uacuas referamus ad aures.’* (4.36-41)³¹

En suma, las muchachas cuestionan la participación en los sacrificios báquicos a partir de la siguiente reconstrucción: Baco no es hijo de Júpiter, razón por la cual los ritos no son auténticos.

²⁶ Cf. Álvarez e Iglesias acerca de la disposición interna y la estructura del libro 4 (2011: 80).

²⁷ Aclaramos que la división en episodios no es propia de la obra. Seguimos la propuesta de Álvarez e Iglesias (2011).

²⁸ “‘Pacífico y benigno’, ruegan las Isménides, ‘asiste’, / y los sacrificios ordenados cumplen; solamente las Minieides están dentro / enturbiando los festejos con inoportuna Minerva, / o tiran de la lana o giran los hilos con el pulgar / o están adheridas a la tela, o a sus siervas con las labores apremian”.

²⁹ En el Ciclo tebano, el personaje de Palas aparece por primera vez en el episodio “Cadmó”. La diosa ordena a Cadmo sembrar los dientes de la serpiente de Marte (3.101-103).

³⁰ Cf. Barchiesi: “32-3. *Minyeides* ... *Minerva*: la metonimia [...] che fa della dea il simbolo delle arti, specialmente femminili, funge qui da spia di un contrasto (cfr. anche v. 38 *melior dea*) fra le due divinità e il rispettivo *ethos* con le connesse sfere d’azione: Minerva come dea del lavoro domestico, dell’operosità razionale, contro Baco come dio dell’ebbrezza estatica nei grandi spazi selvaggi [...]” (2007: 251).

³¹ “[U]na de estas, estirando el hilo con su suave pulgar, dice: ‘mientras las otras están ociosas y celebran sacrificios inventados, / nosotras también, a las que Palas, mejor diosa, ocupa’ dijo, / ‘aligeremos la útil tarea de nuestras manos con entretenida conversación / y alternativamente contemos a los desocupados oídos algún relato / que permita que el tiempo no parezca largo”.

Ellas se dedican a Palas, quien patrocina una labor de mayor sentido utilitario, el hilado, que acompañan y amenizan con sus relatos.³² Las Minieides le adjudican a Baco un oponente divino, Minerva, que sin embargo no interviene en la narrativa.

En cuanto al eje temático de la *transgresión visual* como desconocimiento o metafórica “ceguera” voluntaria, la actitud de Alcítoe –y por extensión de sus hermanas– constituye un acto de *impietas* construido enfáticamente por el narrador: –*temeraria*– (4.2); –*impietatis*– (4.4); –*intempestiva turbantes festa Minerua*– (4.33); –[...] *pars omnia ueros / posse deos memorant; sed non et Bacchus in illis*– (4.272-273); –*urget opus spernitque deum festumque profanat*– (4.390).³³ En el marco de esta resistencia religiosa, Alcítoe adquiere el liderazgo: toma de aliadas a sus hermanas y las torna cómplices de la impiedad –*sociasque sorores / impietatis*– (4.3-4). Nuevamente, la voz narrativa expresa la oposición a los ritos báquicos en términos bélicos, aunque el ataque desde el espacio interior sea pasivo, contrariamente a la actitud de Penteo al declarar la guerra al extranjero y al considerar la instauración del culto a Baco como una invasión a lo largo de su discurso (3.531-563).

Las Minieides cuentan cinco relatos: “Píramo y Tisbe” (4.55-166); “Marte, Venus y Vulcano” (4.167-189); “Leucótoe” (4.190-255); “Clitie” (4.256-270),³⁴ concluyen la ronda con “Sálmacis y Hermafrodito” (4.271-388)³⁵, cuyo comienzo recuerda su propia conducta sacrílega – [...] *pars omnia ueros / posse deos memorant; sed non et Bacchus in illis*– (4.272-273).³⁶ En la misma dirección se inscribe el episodio de la transformación de estos personajes femeninos (“Las Minieides” 4.389-415), que insiste en su actitud sacrílega.

La transformación de las Minieides: murciélagos y atmósfera báquica

El episodio de la transformación de “Las Minieides” (4.389-415) retoma la impiedad y desarrolla, a su vez, sus connotaciones metafóricas –*Finis erat dictis, et adhuc Minyeia proles / urget opus spernitque deum festumque profanat*– (4.389-390).³⁷ Nuevamente, el narrador vincula a las hijas de Minias con Penteo a través de un mismo verbo de rechazo o desprecio que denota un acto de *impietas* –*Spernit*– (3.513) y –*spernitque*– (4.389). Sin embargo, la profanación del tiempo festivo es interrumpida por la transformación báquica del espacio interior en el que se encuentran las doncellas:

³² Cf. Barchiesi: “[...] 39-41. *utile ... sinat*: risale a Omero (*Od.* V 61-2 e X 221-2) il *topos* del canto come accompagnamento del lavoro femminile di filatura e tessitura [...] allo scopo di alleviare la fatica del lavoro [...]” (2007: 253).

³³ En el mismo sentido, Anderson señala, en relación con la desobediencia de las Minieides: “The narrator, having identified with the feelings of the Thebans and inclined our sympathies in that direction [...]” (1997: 415).

³⁴ En *Metamorfosis*, muchos personajes están asociados con el acto de narrar y con la estética calimaquea, a quienes Rosati denomina narradores ‘profesionales’, como las Minieides, Calíope, la musa de la épica y su hijo Orfeo, y Aracne (2002: 275-76).

³⁵ Acerca de los estereotipados temas femeninos de los relatos de las Minieides, cf. Kenney quien señala: “[...] The sisters thus implicitly reject *uirtus*, the traditional focus of classical epic, as a subject of interest either to themselves or to their female audience [...]” (2009: 141).

³⁶ “[...] una parte recuerda que los dioses verdaderos / son capaces de todo: pero Baco seguía sin estar entre ellos”.

³⁷ “Era el fin de los relatos, pero aún las hijas de Minias / insisten en su obra y desprecian al dios y profanan su festividad.”

*tympana cum subito non apparentia rancis
 obstrepuere sonis et adunco tibia cornu
 tinnulaque aera sonant; redolent murraeque crociq;
 resque fide maior, coepere uirescere telae
 inque hederae faciem pendens frondescere uestis;
 pars abit in uites et, quae modo fila fuerunt,
 palmite mutantur; de stammina pampinus exit;
 purpura fulgorem pictis accommodat unis.
 iamque dies exactus erat tempusque subitat
 quod tu nec tenebras nec possis dicere lucem,
 sed cum luce tamen dubiae confinia noctis;
 tecta repente quati pinguesque ardere uidentur
 lampades et rutilis conlucere ignibus aedes
 falsaque saeuarum simulacra ululare ferarum. (4.391-404)³⁸*

Como en gran parte del Ciclo tebano ovidiano, la escena de transformación es encabezada por una *ékphrasis* del espacio agreste.³⁹ No obstante, este episodio introduce una variación en la descripción del espacio salvaje que anticipa la inminente transformación, como en el caso previo de “Acetes-Los marineros tirrenos” (3.577-691), donde la nave se había transformado en un *locus amoenus*. En lugar de la llegada del personaje a un paisaje idílico, en este episodio el espacio doméstico se transforma en un espacio natural en el que proliferan elementos báquicos, un “pandemonium” en términos de Otto (1965:92),⁴⁰ quien así designa al entorno encantado en el que aparece Dioniso. Baco no se presenta para castigar personalmente a las doncellas, sino que actúa *in absentia* y por influjo de los elementos característicos que recrean la atmósfera de su culto.⁴¹ El castigo a las Minieides consiste, pues, en la metamorfosis provocada por la transformación del espacio y, posteriormente, en su conversión en murciélagos. Aun así, Baco no interrumpe las historias narradas por las Minieides. Suenan los instrumentos asociados al rito y aquellos que Penteo ya había condenado en el libro 3, los tímbriles de bronce y la tibia (3.532-533; 3.537). Junto con estos instrumentos vinculados a Oriente, brotan la mirra y el azafrán, que en la Antigüedad

³⁸ “Cuando de repente unos invisibles tamboriles con rancos / sonidos las obstaculizaron y resuenan la tibia de curvo cuerno / y sonoros bronce y la mirra y el azafrán esparcen su olor; / la realidad es mayor que lo creíble: los telares comenzaron a reverdecen / y los tapices que colgaban a cubrirse de hojas a modo de hiedra; / una parte se convierte en vides y lo que hace poco eran hilos / se transforma en sarmientos; de la urdimbre brota el pámpano; / la púrpura adapta su fulgor a las coloridas uvas. / Y ya había acabado el día y llegaba el momento que tú no podrías / llamar ni tinieblas ni claridad, sino más bien el límite de la indecisa noche con el día; / de repente parece que la casa es agitada / y que arden grasientas antorchas y que la mansión se ilumina de rojos / antorchas y que aúllan falsas imágenes de crueles fieras”.

³⁹ Para la técnica de la *ékphrasis*, cf. Fantuzzi y Hunter (2005: 203-204; 210; 221-4; 258; 263-4; 454).

⁴⁰ Otto: “The pandemonium in which Dionysus, himself, and his divine entourage make their entry—that pandemonium which the human horde, struck by his spirit, unleashes—is a genuine symbol of religious ecstasy. With the horror which is at the same time bewitchment, with the ecstasy which is like paralysis, overpowering all natural and habitual sense perceptions, The Dreadful suddenly springs into being. And, at its greatest intensity, it is as if the insane din were in reality the profoundest of silences [...]” (1965: 92).

⁴¹ Cf. Anderson: “[...] As the story of Pentheus was narrated, however, Bacchus played an invisible role [...]” (1997: 414).

eran importados de esas regiones.⁴² Los sonidos y los aromas completan, a su vez, la atmósfera de ritual báquico.

El narrador interviene para señalar la autenticidad de los sucesos sobrenaturales –*resque fide maior* [...]– (4.394) que describe a continuación: el telar se convierte en hiedra y vid.⁴³ Estas plantas invaden y obstaculizan los telares, tal como habían paralizado las cuerdas de la nave de Acetes (3.664-667). El crecimiento de estos elementos naturales es un indicio de la presencia del dios; se trata de extensiones, atributos y símbolos que, en lugar de indicar el reverdecimiento fértil de la naturaleza y del “don” de Baco, funcionan como armas que atacan a las doncellas sacrílegas. Durante la transformación espacial, el narrador introduce la segunda persona para interpelar directamente al lector, a los efectos de dar cuenta del oscurecimiento del espacio interior (4.399-401).⁴⁴ El fuego recrea también la atmósfera ritual. En *Bacantes*, la noche y la antorcha aparecen igualmente como elementos de la configuración báquica, según las palabras del Coro: “El Bacante que alta sostiene la roja llama de su antorcha marca el compás con su tirso” (*Bac.* 145).

Por otra parte, la capacidad de simulación e ilusión de Baco vuelve a surgir en el momento en que “parece” que se produce un temblor, arden antorchas y aparecen felinos (4.402-404). A la flora báquica se añade la fauna específica de los felinos (4.404),⁴⁵ tal como les había sucedido previamente a los marinos tirrenos (3.668-669). Como en aquel episodio, el narrador insiste ahora en la ficcionalidad de los elementos naturales que encantan el lugar y, paradójicamente, en la autenticidad del dios y de los sucesos sobrenaturales y fantásticos que desencadena, de modo que evidencia lo construido y la mimesis creada por el dios,⁴⁶ es decir, su capacidad de recrear ilusiones visuales ficticias.⁴⁷

⁴² Anderson: “[...] The incense, which concludes this description, had for the Romans connotations of exotic luxury. Myrrh was imported” (1997: 456).

⁴³ Cf. Barchiesi: “394-8. *telae ... uuis*: la potenza di Bacco, il dio delle epifanie improvvisate e violente, si dispiega miracolosamente [...] attraverso i suoi simboli vegetali [...] che invadono e trasformano gli strumenti [...] e i prodotti del lavoro delle Minicidi, affermando il superiore potere della sua incontenibile vitalità. Una vittoria cioè di Bacco su Minerva che è un miracolo di esuberanza della natura con tratti da età dell’oro [...] La descrizione di Ovidio è attenta a definire la metamorfosi (colta nel suo inizio anche grazie agli incoativi *uirescere* e *frondescere*) dei singoli elementi del mondo di Minerva (*telae, uestis, fila, stamina, purpura*) in quelli corrispondenti di Bacco (*hedera, uites, palmites, pampini, uuae*) [...]” (2007: 293-4).

⁴⁴ Cf. nota 64 de la edición de Fernández Corte y Cantó Llerca: “Esta elaborada descripción del crepúsculo vespertino, que se prolonga a lo largo de tres líneas, tiene como finalidad evitar la palabra *vesper*, que será introducida al final del párrafo para justificar una etimología”.

⁴⁵ Para la relación entre Dioniso y los felinos, cf. Otto: “Ever since the Augustan Age, Roman writers, following, of course, the Greek tradition, like to name the lynx as a beast of Dionysus. This animal had been native to Greece from a very early time and is still found there today. The panther or leopard, and the lynx (the tiger, too, is added in the references out of Roman literature) have that very thing in common which justifies comparing them in more than one respect with the nature and actions of the maenads. This makes itself felt most in the panther, which was, after all, the most loyal attendant of the god. Of all the cats devoted to Dionysus, it was not only the most graceful and fascinating but also the most savage and bloodthirsty. The lightning-fast agility and perfect elegance of its movements, whose purpose is murder, exhibit the same union of beauty and fatal danger found in the mad women who accompany Dionysus. Their savagery, too, fascinates those who watch them, and yet it is the eruption of the dreadful impulse to pounce on the prey, tear it into pieces, and devour its flesh raw [...]” (1965: 112).

⁴⁶ Anderson: “[...] his ability to dominate them indicated his power not only over sacrilegious human beings but also over savage animals” (1997: 414).

⁴⁷ Cf. Tola: “La noción de apariencia ilusoria se vincula con de los rasgos propios de Baco, que posee la cualidad de asumir diversas formas y de mostrarse así a partir de múltiples epifanías [...]” (2005: 55).

De manera semejante a lo que ocurre en el episodio “Acetes-Los marineros tirrenos” (3.577-691), el castigo viene dado por la transformación del espacio en espacio salvaje, en primer lugar, y, luego, por la de las doncellas en murciélagos:

*conataeque loqui minimam et pro corpore uocem
emittunt peraguntque leues stridore querelas;
tectaue, non siluas celebrant lucemque perosae
nocte uolant seroque tenent a uespere nomen.* (4.412-415)⁴⁸

De acuerdo con la afición de las Minieides por contar historias, el narrador pone énfasis en la pérdida del lenguaje. A pesar de haber sido transformadas en animales salvajes, no devienen en habitantes del bosque, sino que buscan los techos de las casas, es decir, el lugar que preferían en su condición de mortales. Las muchachas se protegen del fuego y, una vez transformadas en animales, repelen la luz.⁴⁹ La metamorfosis-castigo de la *impietas* de las hijas de Minias expande así el tema de la “ceguera” metafórica ante el nuevo dios a partir del entrecruzamiento léxico entre imágenes de luz y oscuridad en la totalidad de la escena de transformación –*tenebras nec posses dicere lucem* (4.400); *cum luce tamen dubiae confinia noctis* (4.401); *lumina uitant* (4.406); *dumque petunt tenebras* (4.407); *scire sinunt tenebrae* (4.410); *lucemque perosae* (4.414); *nocte uolant* (4.415)–. Las Minieides no entran en delirio báquico ni son llevadas al bosque, como había sucedido con Penteo (3.701 ss.);⁵⁰ tampoco son forzadas a participar de los sacrificios báquicos. La ira del dios ofendido no se manifiesta explícitamente en la narración. En efecto, Baco castiga a las hijas de Minias convirtiéndolas en murciélagos, pero no aparece en persona en la escena de la transformación, sino a través de sus diversos atributos.

⁴⁸ “[Y] al intentar hablar, emiten una voz mínima y conforme a su cuerpo, / y emiten ligeras quejas con su chillido, / y frecuentan los techos de las casas, no los bosques, y odiando la luz / vuelan de noche y tienen un nombre tomado del crepúsculo vespertino”.

⁴⁹ Keith: “Ovid nonetheless drastically curtails the Dionysian elements of the tale: although the sisters' transformation into bats remains the god's punishment for their impiety, they neither go mad nor indulge in Bacchic rending of flesh. Moreover, both their tales and the quiet domestic setting in which they tell them contrast strikingly with the frenzied rites of Bacchus celebrated by the rest of the Theban women. Yet the first of the sisters, at least, deploys Bacchic themes and imagery in her tale as Ovid weaves an intricate web of connections between the inset narrative and its frame” (2002: 260).

⁵⁰ Cf. Barchiesi: “[...] L'insistenza sulla casa (vv. 402 e 405 *tecta*; 403 *aedes*) individua il luogo-simbolo, prima ancora che della metamorfosi, della vendetta di Bacco, il quale sembra farne il bersaglio delle forze (terremoto, fiamme) scatenare dalla sua potenza divina. Il fouco (ma in *ignis* andrà qui intenso anche quello del fulmine) è naturalmente elemento ben familiare al dio, che dal fuoco è nato (cfr. v. 12 *igniigena*)” (2007: 295).

Conclusiones

Igual que en el libro 3, en el libro 4 Baco actúa *in absentia*. El énfasis no está puesto en el *éthos* del dios, sino que se desplaza a su regreso y a la recepción conflictiva de su culto. El himno en su honor da cuenta de que, paradójicamente, se trata de un regreso triunfal, dado que Baco no solo vuelve con más fuerzas sino también con un séquito específico. Por un lado, el narrador destaca el poder del dios a lo largo de una extensa geografía; por otro, se detiene en la difusión de su culto al focalizar el reconocimiento universal de la divinidad a través de sus campañas exitosas. El himno anticipa el castigo de las Minieides y define, simultáneamente, la manera en que el lector interpretará los relatos siguientes bajo la forma de una ironía trágica.

Las Minieides funcionan como las “chicas malas” defensoras de la virtud femenina, que no respetan el espacio y el tiempo báquicos en tanto tiempo de la subversión y de la suspensión del orden. Su *transgresión* radica en la oposición a un verdadero dios (avalado por el narrador primario)⁵¹, a quien no reconocen y niegan transgrediendo su día festivo de alteración del orden habitual y tradicional. Se consideran más útiles que las mujeres que participan del culto místico y se respaldan en la supuesta jerarquía divina de Palas por sobre Baco. En este sentido, el poema ovidiano presenta las conductas valoradas por el paradigma romano tales como guerrear para el hombre (la exigencia de Penteo) e hilar para la mujer como actos de transgresión vinculados con el exceso de visión (Penteo ante los rituales de las Bacantes) o con una ceguera metafórica frente al poder de los dioses (Penteo y las Minieides ante el advenimiento del nuevo culto).

El relato especifica que las Minieides violan el tiempo y el espacio festivos decretado por la autoridad del sacerdote. En un plano metadieético, Penteo y las Minieides van en contra de la narración tebana de *Metamorfosis*, mientras que el ritual báquico supone un acto de *transgresión* permitida del orden socio-político establecido. El narrador no utiliza un léxico negativo asociado a las bacanales como justificación del rechazo de las muchachas. Por el contrario, los aspectos negativos de los ritos quedan neutralizados por el carácter impiadoso y hostil de quienes se oponen: Penteo, las Minieides y los marineros tirrenos, que terminan conmemorándose como mitos de castigo por *impietas*.

La ira vaticinada por el sacerdote no se cumple, e incluso Baco continúa sin aparecer en escena. Si bien se reitera su ausencia en el plano de la narración, aunque sí aparezca en el himno (en el plano metanarrativo), Baco se hace presente, sin embargo, como objeto de la oposición mortal de las Minieides, y de la rivalidad divina de Juno más adelante en la narración del Ciclo. De hecho, la ilación con el libro 4 se mantiene a través de la victoria del dios en el marco del Ciclo tebano ovidiano, y no mediante la gloria de Tebas. Además, el dios no les induce el delirio báquico y, una vez transformadas, siguen habitando incluso el espacio urbano. Puesto que la desobediencia religiosa de la orden del sacerdote por parte de las Minieides repite el tipo Tiresias-Penteo del libro 3, el tema de la *profecía* en vinculación directa con la figura de Baco deviene también un procedimiento de relación estructural entre los diversos episodios de la narrativa tebana.

⁵¹ De Jong advierte que el uso de la primera persona no es un buen criterio para distinguir entre narrador interno y narrador externo (2004: 1-2). Hay casos, pues, en que los narradores externos se refieren a sí mismos en primera persona como testigos, por ejemplo, en el primer verso de *Odisea* o, como hemos visto, en el Ciclo tebano de *Metamorfosis* en el símil del río acrecentado que el narrador dice haber visto (3.568-571). Más allá de estas salvedades, lo cierto es que el narrador de *Metamorfosis* es omnisciente en cuanto a la perspectiva. En términos de Genette, el narrador externo o “con focalización externa” sabe menos que el personaje (1972: 21).

NATALIA MILOVICH es Licenciada en Letras Clásicas por la Universidad Nacional de Córdoba (2015). Es Becaria Doctoral del Conicet desde el año 2018, con lugar de trabajo en el CIECS (Conicet-UNC). Integra un Proyecto SECyT de la FFyH de la UNC y un PIP-Conicet, abocados a la problemática de los géneros literarios en la antigua Roma. Actualmente tiene un trabajo en prensa sobre *Metamorfosis* de Ovidio, para el N° 27 de la Revista *Stylos*.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Consuelo e IGLESIAS, Rosa M^a. 1995. *Ovidio: Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.
- ANDERSON, William S. 1997. *Ovid's Metamorphoses: Books I-V, ed. with introd. and comm.* Univ. of Oklahoma: Norman.
- BARCHIESI, Alessandro y ROSATI, Gianpiero. 2007. *Ovidio. Metamorfosi. Volume II. Libri III-IV*. Trad.: Koch, Ludovica. Roma: Fondazione Lorenzo Valla, Milano.
- BEKES, Alejandro. 2007. *Virgilio. Geórgicas. Edición Bilingüe*. Buenos Aires: Losada.
- BETTINI, Maurizio. 1981. "La follia di Aristeo. Morfologia e struttura della vicenda virgiliana al quarto delle *Georgiche*". *MD*, N° 6, 72-90.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis; García Gual, Carlos y De Cuenca, Luis Alberto. 2008 [1982]. "Eurípides. Bacantes". En *Tragedias III, trad. y notas*, Madrid: Gredos, pp. 323-410.
- DE JONG, Irene; J. F.; Nünlist, René; Bowie, Angus. (eds.). 2004. *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline. 1995. *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. París: Klincksieck.
- FANTHAM, Elaine. 2004. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press.
- FANTUZZI, Marco y HUNTER, Richard. 2005. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FELDHERR, Andrew. 1997. "Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative", *MD*, N°38, 25-55.
- FERNÁNDEZ CORTE, José C. y CANTÓ LLERCA, Josefa. 2008. *Publio Ovidio Nasón, Metamorfosis I-V*, Madrid: Gredos.
- GENETTE, Gérard. 1972. *El discurso del relato – Ensayo de método - Figuras III*. París: Ed. Du Seuil. Trad.: García José Manuel. 1978. Córdoba: UNC.
- GILDENHARD, Ingo y ZISSOS, Andrew. 1999. "Somatic Economics?: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses". En Hardie, Philip, Barchiesi, Alessandro, Hinds, Stephen (eds.), *Ovidian Transformations: Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*. Cambridge: Cambridge Philological Society Supplementary Volumes, N° 23, pp. 162-81.
- JANAN, Micaela. 2009. *Reflections in a Serpent's Eye. Thebes in Ovid's 'Metamorphoses'*. Oxford: Oxford University Press.
- KEITH, Alison. 2002. "Sources and Genres in Ovid's Metamorphoses 1-5". En Weiden Boyd, Barbara (ed.), *Brill's Companion to Ovid*. Leiden-Boston-Köln: Brill, pp. 235-69.

-
-
- _____. 2009. "Sexuality and Gender". En Knox, Peter (ed.), *A Companion to Ovid*. London: Blackwell Publishing, pp. 355-69.
- KENNEY, Edward, J. 2009. "The *Metamorphoses*: A poet's Poem". En Knox, Peter (ed.). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 140-53.
- MYNORS, Roger. A. B. 1990. *Virgil. Georgics*. Oxford: Oxford University Press.
- OTIS, Brooks. 1970. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OTTO, Walter F. 1965. *Dionysus - Myth and cult*. Bloomington y London: Indiana University Press.
- ROSATI, Gianpiero. 1999. "Form in Motion: Weaving the Text in the *Metamorphoses*". En Knox, Peter (ed.), *Oxford Readings in Ovid*. Oxford: Oxford University Press, pp. 334-50.
- _____. 2002. "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*". En Weiden Boyd, Barbara (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln: Brill, pp. 271-304.
- SEGAL, Charles. 1966. "Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization". *AJPb*, N° 87, 307-25.
- TARRANT, Richard. 2006. "Ovid and Ancient Literary History". En Hardie, Philip (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 13-33.
- _____. 2009. *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- TOLA, Eleonora. 2005. *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- _____. 2007. "Cadmó y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis* III". *Circe*, N° 11, 225-32.