

UN ESPECTÁCULO SANGRIENTO EN “LA MUERTE DE ORFEO” DE *METAMORFOSIS* XI DE OVIDIO

La muerte de Orfeo a manos de un grupo de mujeres es transmitida por varios autores de la Antigüedad grecolatina, con algunas variantes¹. Sin embargo, dicho relato mítico es narrado con especial detalle y extensión en el libro XI (1-66) de *Met.* de Ovidio². El poeta augustal reescribe de manera novedosa esta sección del mito de Orfeo al incluirla en el proyecto estético de su *carmen perpetuum*³. Presenta, pues, el epílogo del “Ciclo de Orfeo”⁴ -desplegado desde el primer episodio del libro X- como un relato autónomo, funcional al universo cambiante, inestable, paradójico y violento de su poema. De ejecutor de una performance musical que ejerce un control encantador y pacificador sobre la tierra y el reino de las sombras, Orfeo deviene, pues, una presa perseguida y asesinada por las mujeres enfurecidas. A la luz de un enfoque narratológico, proponemos que la oposición Baco-Apolo en la primera parte del episodio (1-43) –representada por las mujeres tracias y Orfeo- se manifiesta en términos de una batalla entre modos artísticos a partir de la insistencia en un campo semántico propio de la épica heroica. El desarrollo del enfrentamiento –desde la Edad de oro recreada por el canto del poeta-músico hasta el despedazamiento final– remite, a su vez, al relato cosmogónico de “Las Cuatro Edades” (I, 89-150) del comienzo del poema ovidiano. El episodio de la muerte de Orfeo permite problematizar así la arbitrariedad de la violencia y la guerra, así como la paradoja Apolo-Baco en el universo literario de *Met.* Nuestro análisis se

¹ Ovidio reescribe esta parte del mito de Orfeo conforme a su interés estético y a partir de las versiones de Esquilo (Basárides, obra perdida), Eurípides (Bacantes, en lo que respecta al desmembramiento de Penteo y Orfeo a manos de las tebanas en posesión dionisiaca), Virgilio (Geórgicas IV, 516-527), Fanocles, cuyos fragmentos elegíacos transmite Estobeo, y otros poetas helenísticos. Sobre este tema, cf. García Gual, C., – Hernández de la Fuente, D., El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, Madrid, Tezontle, 2015, 21-23. En cuanto a la diversidad de versiones literarias e iconográficas grecorromanas sobre la muerte de Orfeo, cf. Santamaría Álvarez, M. A., “La muerte de Orfeo y la cabeza profética”, en Bernabé, A., – Casadesús, F. (eds.), Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro, Madrid, 2008, 105-136.

² Según Barchiesi, A., Ovidio. *Metamorfosis*. Volume V. Libri X-XII. Trad. di Gioachino Chiarini, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, 2013, 304, se trata de una expansión narrativa de Ovidio respecto de Geor. IV, 520-527.

³ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, 2015, 11-12: “Podemos distinguir cuatro ‘invariantes’, es decir, cuatro motivos básicos o mitemas indispensables, fundamentales en la configuración del mito. / 1. Orfeo es hijo de una Musa, Calíope, y de un rey tracio, o, según una variante, del mismo Apolo. Tiene, por su naturaleza, mágicos poderes de su canto. / 2. La muerte de Euridice -llamada Agriope otras veces- causa un dolor inmenso al viudo Orfeo. / 3. La bajada al Hades y el intento de rescatar a Euridice. / 4. Los cantos del solitario Orfeo y su muerte descuartizado por las bacantes.” Sobre distintos aspectos del mito de Orfeo en la Antigüedad grecorromana, cf. Henry, E., *Orpheus with his Lute. Poetry and the Renewal of Life*, London, Bristol Classical Press, 1992.

⁴ El Ciclo mítico de Orfeo de *Met.* comienza en el primer episodio del libro X, “Orfeo y Euridice” (X, 1-71) y se desarrolla en los episodios sucesivos (“Orfeo” X, 72-105, “Cipariso” X, 106-147, “El canto de Orfeo” X, 148-161) y en las leyendas objeto de su canto bajo la forma de narraciones insertas: “Jacinto” (X.162-219), “Los Cerastas y las Propétides” (X, 220-242), “Pígalión” (X, 243-297), “Mirra” (X, 298-502), “Nacimiento de Adonis” (X, 503-518), “Adonis y Venus” (X, 519-559), “Atalanta e Hipómenes” (X, 560-709), “Muerte de Adonis” (X, 710-739). Dicho Ciclo concluye con “La muerte de Orfeo”, que constituye un relato autónomo en los primeros versos del libro XI (1-66). En cuanto a la segmentación del texto en episodios titulados, seguimos, por su valor operativo para nuestro análisis, la propuesta de Álvarez, C. – Iglesias, R. M., Ovidio: *Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 2011.

centra especialmente en las escenas del combate y la muerte: 1. El vate de Tracia es contemplado por las mujeres ciconias (1-4); 2. Esto determina el enfrentamiento entre las fuerzas báquicas y apolíneas, cuyo desenlace es la caza y el subsiguiente desmembramiento de Orfeo (5-43)⁵.

Un “show” apolíneo atendido por Ménades

La transición del libro X al XI se produce mediante la simultaneidad entre dos acontecimientos (*dum* XI, 1): mientras Orfeo, poeta-músico hijo de Apolo y de la Musa Calíope, despliega un “show” lírico que ejerce, mediante narraciones insertas, un poder de encantamiento sobre el bosque (desde el libro X, 90 ss.), las mujeres de los Cícones -hombres de Tracia, y por lo tanto, conciudadanos de Orfeo- lo detectan y se disponen al ataque. La primera palabra del libro, “*Carmine...tali*” (XI, 1)⁶ supone una doble valencia metapoética: se trata del canto de Orfeo y, también, del libro del poema en el que se inscribe el episodio. El canto adquiere, a su vez, un protagonismo constante a lo largo del pasaje: primero, como hechizo sobre el mundo natural; luego, como arma con la que Orfeo enfrenta la violencia física de las Ménades –con efectividad (...*uictus uocisque lyraeque est* XI, 11) pero, después, sin utilidad hasta el punto de ser vencido (...*nec quidquam uoce mouentem* XI, 40)–; y, finalmente, como la parte inmortal del poeta que exhala su boca (...*perque os (pro Iuppiter!) illud / auditum saxis intellectumque ferarum / sensibus in uentos anima exhalata recessit.* XI, 41-43)⁷. Más aún, la agresión bélica se desata en pleno desarrollo del espectáculo lírico del poeta-músico.

La transición entre ambos libros se produce, también, a través de la cohesión que el narrador primario opera mediante la alusión a los espacios del relato (*Threicius uates* XI, 2)⁸.

Sin embargo, la designación de Orfeo como “vate” resulta ambigua en el episodio, puesto que este será definido más adelante como “vate apolíneo” (*uatis Apollinei* XI, 6), lo cual complica la interpretación del estatus apolíneo y/o báquico del personaje. Por un lado, la noción de “vate” activa en el lector la asociación de Orfeo con Baco en tanto profeta de los misterios dionisiacos y, como tal, refiere a la actitud criminal y sacrílega de las Ménades⁹. De hecho, el siguiente

⁵ Los acontecimientos post-mortem del episodio requieren un desarrollo que supera los límites de este trabajo: 3. La naturaleza se enluta (44-49); 4. La cabeza y la lira viajan transportadas por el río Hebro hasta Lesbos (50-55); 5. Una serpiente amenaza atacar los despojos de Orfeo, pero Apolo interviene petrificándola (56-60); 6. La sombra de Orfeo desciende al mundo de las sombras y se reencuentra con Eurídice (61-66).

⁶ Para el texto latino, utilizamos la edición de Tarrant, R., P. Ouidii Nasonis Metamorphoses, Oxford, Oxford Clarendon Press, 2004. Cf. la introducción crítica de Anderson, W. S., Ovid’s Metamorphoses: Books I-V, ed. with introd. and comm., Norman, Univ. of Oklahoma, 1997.

⁷ “...es vencida por la armonía de la voz y de la lira...” (XI, 11); “...y no las conmovía en nada con su voz...” (XI, 40); “...y a través de aquella boca oída (¡por Júpiter!), oída por las rocas y comprendida por los sentidos de las fieras, su alma exhalada se alejó a los vientos.” (XI, 41-43).

⁸ El estatus de poeta inspirado ya había sido subrayado por el narrador primario a lo largo del Ciclo mítico de Orfeo (*Rhodopeius uates* X, 11-12; *uates* X, 89; *uates* X, 143).

⁹ Según de Jong, I., A Narratological Commentary on the Odyssey, Cambridge, Cambridge University

episodio del libro (XI, 67-84) asocia directamente a Orfeo con Baco a partir de su caracterización explícita de ‘profeta dionisiaco’. En tal contexto, Lieo, “dolorido por la pérdida del vate de sus sacrificios” (*amissoque dolens sacrorum uate suorum* XI, 68) “no permite que este crimen quede sin castigo” (*Non impune tamen scelus hoc sinit esse Lyaeus* XI, 67). Algunos versos después, en el episodio “Midas”, el poeta agrega que dicho rey “había sido iniciado en los ritos místéricos por el tracio Orfeo” (...*Thracius Orpheus / orgia tradiderat...* (XI, 92-93).

Por otro lado, el verbo que designa la acción de Orfeo en el segundo verso del mismo libro (*ducit* XI, 2) retoma y profundiza las señales programáticas del proemio de *Met.*, donde el verbo *deducere* sugiere, como es sabido, una “épica calimaquea”¹⁰. Orfeo es, en sí, un personaje especialmente “metapoético” cuyos atributos y acciones remiten a la poética del texto. Según la crítica ovidiana, además de la división en 15 libros el poeta habría diseñado otra estructura formal y temática para sus *Met.* En tal sentido, se ha postulado una posible tripartición del poema en cinco libros a partir de la presentación, en cada conjunto de cinco libros, de un personaje “especial” en el universo literario de *Met.*: la Musa (V), Orfeo (X) y Pitágoras (XV)¹¹, personajes que, aunque se diferencian entre sí, involucran la labor poética y tienen, por ende, un rango autorreflexivo desde un punto de vista estructural y narrativo¹². Cada grupo de cinco libros se cierra con la muerte de un personaje vinculado con

Press, 2001, xvi, tal denominación de Orfeo constituye una “periphrastic denomination”.

¹⁰ In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora; di, coeptis (nam uso mutastis et illa) / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen “Mi intención me lleva a hablar de las formas transformadas en cuerpos nuevos: dioses, sean favorables a mis comienzos poéticos (pues ustedes transformaron aquellos) y desde los primeros orígenes del mundo hasta mis tiempos entrelacen un poema perpetuo.” (l, 1-4). Cf. Volk, K., Ovid, London, Wiley-Blackwell, 2010, 54: “In his proem, then, Ovid presents the *Metamorphoses* paradoxically as both perpetuum and deductum. The work is a grand epic poem (non Callimachean), but one with close attention to perfectly executed detail (Callimachean). While it is an ambitious master narrative that is nothing less than the story of the world from chaos to the poet’s own time, it is also a catalogue poem consisting of numerous individual episodes. Thought its main mode and, of course, its meter are epic, the *Metamorphoses* includes many instances where other genres ‘intrude’ and color the narrative in different ways.”

¹¹ Al respecto, cf. von Albrecht, M., Ovidio, una introducción, Mauriz Martínez, A. (trad.), Murcia, Editum, 2014, 144: “... Esta idea se ve apoyada por ciertas características formales y de contenido: solamente en M 5, 10 y 15 aparecen pasajes textuales de una longitud fuera de lo normal, puestos en boca de un hablante que se distingue por su especial competencia: el canto de la musa (5, 269-661), el de Orfeo (10, 148-739) y el discurso de Pitágoras (15, 75-478). Solamente en esos tres libros desempeñan un papel las musas, y todos ellos van seguidos de un apéndice en el que se habla de la muerte de una personalidad creadora (6, 1-145: Aracne; 11, 1-66: Orfeo; 15, 871-879: Ovidio). Además del tema de la creatividad artística y literaria, los libros 5, 10 y 15 tienen en común todo un conjunto de motivos diversos. No es probable tampoco que se deba a la casualidad que los que ocupan el primer plano en la primera serie de cinco libros sean temas tebanos, sean temas áticos en la segunda serie, y en la tercera temas troyano-romanos...”. Sobre el valor metapoético de la figura de Orfeo, Cf. Segal, Ch., *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1989.

¹² En *Met.*, muchos personajes se asocian con el acto de narrar y con la estética calimaquea. Rosati, G., “Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*”, en Weiden Boyd, B. (ed.), *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 271-304, los denomina narradores “profesionales”, tales como las Minieides, Calíope, Musa de la épica, su hijo Orfeo y Aracne (275-276). Cf. von Albrecht, M., “Ovidio y la música”, *Myrtila* 18, 1993, 7-22: “... la canción de Orfeo no es ningún himno, pero con todo comienza con la invocación a la Musa y la alusión a Júpiter (met. 10, 148-739); el recital de Orfeo (como también los de la Musa en el libro V) es calificado expresamente de musical por la mención del acompañamiento instrumental. No obstante esto es válido sólo dentro del relato, no para la auténtica exposición del propio texto de Ovidio. El discurso de Pitágoras del libro XV (75-478) tiene ciertamente un tono sublime con una trama verdaderamente “profética”, pero no está representado como una canción sino como una exposición didáctica.” (8-9).

la actividad creativa: Aracne (VI), Orfeo (XI) y “Ovidio” (XV). El narrador primario (“Ovidio”) es omnisciente, pues le transmite al lector la perspectiva ‘real’ u oficial al ejercer un control férreo de la narración. Al multiplicar, así, los niveles del relato, cede la voz a un personaje narrador que interviene, incluso, en la primera (...*coeptis (nam uos mutastis et illa)* I, 2) y en la última alusión a una transformación en el poema (...*uiuam. “...viviré”* XV, 879).

A lo largo de su Ciclo mítico, Orfeo se instaura como el narrador interno de una performance poética que ejerce un control encantador y pacificador tanto en el mundo de los mortales como en el ámbito de los dioses. Con su arte, produce una transformación del espacio: convierte la naturaleza en un lugar artificial al detener e invertir sus leyes. La tríada temática de “bosques” (*siluas* XI, 1), “ánimos de fieras” (*animosque ferarum* XI, 1), y “rocas” (*saxa* XI, 2) detalla y enfatiza los efectos que genera en los oyentes. Más aún, el bosque funciona, a lo largo del libro X, como un motivo o “semilla” con valor proléptico del epílogo del Ciclo de Orfeo¹³. En el episodio “Orfeo” (X, 72-105), el narrador primario describe el surgimiento de un espacio “utópico” mediante un catálogo¹⁴ de árboles atraídos por su canto lírico (X, 86-105). Entre ellos, “El Bosque de las Helíades” (*nemus Heliadum* X, 91) remite a la transformación de las hermanas de Faetón en el episodio “Las Helíades” (II, 340-366) y al “laurel virginal” (*innuba laurus* X, 92) en el episodio “Dafne” (I, 452-582). Por un lado, la presencia de estos árboles, cuyo origen ya había sido narrado anteriormente en *Met.*, avala el canto de Orfeo, le adjudica verosimilitud a su poder de congregación y ubica al personaje en las dinámicas de transformación propias del poema; en una primera instancia, legitima también la destreza del narrador primario, puesto que los elementos presentes en episodios previos participan efectivamente del mundo creado por el narrador. Por otro lado, los espacios narrados como *loci amoeni* anuncian en el poema ovidiano un devenir siniestro y trágico, según da cuenta el ejemplo emblemático de Dafne en el libro I. A la luz de dicha matriz, el “fresno útil para la lanza” (*fraxinus utilis hastis* X, 93) anticipa el ataque que sufrirá Orfeo en el libro XI (*hastam* XI, 7). El hechizo y sus consiguientes transformaciones de los habitantes del bosque se extiende al episodio “Cipariso” (X, 106-147) con la mención de las fieras y las aves como parte de la audiencia reunida ante Orfeo: *Tale nemus uates attraxerat inque ferarum / concilio medius turba uolucrumque sedebat.* (X, 143-144)¹⁵. A la manera de un ejército en virtud de su gran número, estas forman parte de las filas que luego serán atacadas por las Ménades: *ac primum attonitas etiamnum uoce canentis / innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum / Maenades Orphei titulum rapuere*

¹³ Sobre esta idea, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xvii-xviii, quien señala que el término “seed”, “semilla”, tiene un sentido proléptico; Cf. “prolepsis” (xvi).

¹⁴ Cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, 86: “catalogue”. Asimismo, Keith, A. M., “Sources and Genres in Ovid’s *Metamorphoses* 1-5”, en Weiden Boyd, B. (ed.), *Brill’s Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002, 235-69, menciona la relación del catálogo con la épica (248-249).

¹⁵ “...Tal tipo de bosque había atraído el vate y estaba ubicado en medio de un concilio de fieras y de una turba de aves...” (X, 143-144).

theatri; (XI, 20-22)¹⁶.

Ahora bien, el poder continuo y cautivante de Orfeo contrasta con el asalto abrupto de las mujeres al verlo: *ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis / pectora uelleribus tumuli de uertice cernunt / Orpheia percussis sociantem carmina neruis*. (XI, 3-4)¹⁷. El narrador primario retoma la idea de una transgresión visual¹⁸ cuando presenta el castigo de las Edónides: *quae uidere nefas...* (XI, 70). La cumbre de la colina desde la cual contemplan a Orfeo representa, pues, un espacio entendido como *théatron*, es decir, como un escenario, pero no ya del canto lírico, sino de la inminente transformación-muerte de Orfeo. La escena se complejiza con otros alcances, dado que representa el ascenso al monte (*oreibasía*) y el uso de la nébride, en tanto actividades del ritual báquico que implicaba un alejamiento de la ciudad. Más precisamente, en ese lugar apartado se desarrollaban las ceremonias de los rituales dionisiacos y el *sparagmós* o descuartizamiento de animales¹⁹. La ubicación misma de las mujeres y de Orfeo anuncia entonces un ‘espectáculo’ sangriento, que el texto expone a través de diversas marcas léxicas relativas a la naturaleza del personaje y a su creación poética (*tectae de uertice* XI, 3-4; *Orphei theatri* XI, 22; *structoque theatro* XI, 25; *matutina harena* XI, 26)²⁰. El espacio construido por el narrador como un lugar despejado para ver –a partir del episodio “Orfeo” (X, 72-105): *Collis erat collemque super planissima campi / area, quam uiridem faciebant graminis herbae* (X, 86-87), se convierte, en esta instancia, en un teatro de la guerra²¹. Según se ha demostrado, en *Met.* el espacio natural y apartado suele tornarse un *théatron* al que el lector es llevado para presenciar un acto violento. Allí, identidad e integridad de los personajes se ven amenazadas, puesto que abundan peligros asociados a transgresiones visuales y eróticas²² que

¹⁶ “...Y, en primer lugar, las Ménades se llevaron consigo las innumerables aves, absortas con la voz del que todavía cantaba, y las serpientes y el escuadrón de fieras, emblema del auditorio de Orfeo...” (XI, 20-22).

¹⁷ “...justo entonces las mujeres de los Cícones, cubiertos sus pechos delirantes con pieles de fieras, contemplan a Orfeo desde la cumbre de un cerro, que acompaña sus cantos con las cuerdas punteadas...” (XI, 3-4).

¹⁸ Cf. Tola, E., Ovidio. *Metamorfosis*. Una introducción crítica, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005, 77-78: “Los temas de la mirada y de lo prohibido atraviesan así varios episodios del texto y parecen haber cautivado a Ovidio en la medida en que muestran plásticamente los conflictos y ambivalencias que genera todo contacto con el ‘otro’...”. Para el concepto de “transgresión visual”, cf. Tola, E., “Cadmo y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis* III”, *Circe* 11, 2007, 225-232.

¹⁹ Cf. Fernández Vega, P. A., *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2018, 41: “El tirso provisto de un mágico poder y el tropel de mujeres zaheridas por Dionisos remiten al furor o entusiasmo báquico. Las nébridas o pieles de corzo como elemento de la indumentaria, forman parte de la puesta en escena combinada con flautas frigias y tímpanos. No falta el sacrificio de un cabrito, cuya carne se consume cruda, un rito de omofagia que podría remitir a Baco devorado por los Titanes (Las bacantes 120-140 (...)) Y todo ello en un contexto de oribasia, de retiro a espacios agrestes. / Sin embargo, desentrañar qué hacían y cómo se comportaban las bacantes romanas y el trascurso de los rituales, forma parte de una dimensión misteriosa, y también misteriosa, del culto...”

²⁰ “desde la cumbre de un cerro” (XI, 3-4); “del auditorio de Orfeo” (XI, 22); “en el anfiteatro” (XI, 25); “en la arena de la mañana” (XI, 26). Sobre el espectáculo y el anfiteatro en Roma y en *Met.* de Ovidio, cf. Feldherr, A., “Metamorphosis and Sacrifice in Ovid’s Theban Narrative”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 38, 1997, 25-55. Cf., también, Felherr, A., *Playing Gods. Ovid’s Metamorphoses and Politics of Fiction*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2010.

²¹ “...Había una colina y sobre la cumbre un área absolutamente plana, que las hierbas de los pastos volvían verde...” (X, 86-87).

²² Estos actos transgresores se vinculan con las relaciones de alteridad, otredad e identidad absoluta, cf. Tola, E., Ovidio. *Metamorfosis*. Una introducción crítica, 2005.

determinan las desgracias futuras, los cambios de fortuna y las metamorfosis de los personajes. La paradoja de Orfeo es que el mismo *locus amoenus*²³ que recrea en su canto es también el lugar donde es observado por sus enemigos, la “arena” donde tendrá lugar su propia muerte, como si se tratara de un ‘show’ o espectáculo público. Del mismo modo, el narrador primario ‘transforma’ en espectáculo para el lector los actos cruentos de violencia, lo cual le permite, a su vez, introducir su versión novedosa de la muerte sangrienta de Orfeo. En efecto, dicha escena opera un proceso de estilización del crimen a través de una potencia gráfica que crea en el lector la ilusión de presenciar un espectáculo violento.

Si bien Orfeo hechiza al bosque de un modo ‘apolíneo’, el poder de su canto no tiene influencia alguna sobre las mujeres “despreciadas”: “...*tum denique saxa / non exauditi rubuerunt sanguine uatis.*” (XI, 18-19)²⁴; “...*illo tempore primum / inrita dicentem nec quidquam uoce mouentem*” (XI, 39-40)²⁵. Con el encuentro entre los bandos Orfeo-bosque encantado y las Ménades se produce, entonces, el cambio de fortuna del personaje: el que domina ‘apolíneamente’ mediante su canto es dominado violentamente por las Ménades, es decir, las mujeres del cortejo de Baco: *e quibus una leues iactato crine per auras / ‘en’ ait, ‘en, hic est nostri contemptor!’ et hastam / uatis Apollinei uocalia misit in ora,* (XI, 6-8)²⁶. A los efectos de ahondar esta fuerte oposición, el narrador primario utiliza el motivo tradicional de “muchos contra uno” (*ex omnibus unus*)²⁷, que contribuye a subrayar su ciego *furor*. Más aún, diversos elementos refieren a estos rasgos del universo báquico: la multitud evoca la capacidad de congregación del dios (*Liber adest festisque fremunt ululatibus agri; / turba ruit, mixtaeque uiris matresque nurusque / uulgusque proceresque ignota ad sacra feruntur.* III, 528-530)²⁸; la imagen de la cabellera suelta remite también a hábitos característicos del ceremonial báquico (...*crinales soluere uittas*, IV, 6)²⁹. Sin embargo, las mujeres ciconias atacan a Orfeo por motivo de una venganza ‘personal’, el despecho amoroso, pues, desde su perspectiva, Orfeo es “*nostri contemptor*” por haberlas rechazado (XI, 7). La ofensa erótica del pasaje, sin embargo, adquiere un registro épico al aludir al episodio “Penteo” (III, 511-576). El narrador primario había utilizado el mismo término respecto de Penteo en el Ciclo tebano (*contemptor superum* III, 514)³⁰ para

²³ Cf. Segal, Ch., *Landscape in Ovid’s Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, 1969.

²⁴ “...Por fin, entonces, las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído...” (XI, 18-19).

²⁵ “...y en aquel momento por primera vez decía cosas que de nada servían y no las conmovía en nada con su voz...” (XI, 39-40).

²⁶ “...Una de ellas, habiendo soltado su cabello a las suaves corrientes de aire, ‘¡Ey’, dice, ‘ey, ahí está el que nos desprecia!’ y envió contra la boca cantante del vate de Apolo una lanza...” (XI, 6-8).

²⁷ Sobre dicho motivo épico, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, 58: “‘one against many’ motif”. Véase, también, Hardie, Ph., *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 8.

²⁸ “...se presenta Liber y con festivos alaridos gimen los campos la muchedumbre se precipita, y las madres y las nueras mezcladas con hombres y el pueblo y los nobles son llevados hacia sacrificios desconocidos.” (III, 528-530).

²⁹ El sacerdote había ordenado que “...soltaran las cintas de sus cabellos...” (IV, 6).

³⁰ Alude explícitamente a la figura virgiliana de Mezenzio, aliado de Turno, *contemptor diuum Mezentius...* (En. VII, 648); *contemptorque deum Mezentius...* (En. VIII, 7).

presentar su asesinato por parte de las mujeres de Tebas, quienes son presa del *furor* báquico cuando el rey rechaza al dios. No obstante, el contexto narrativo y la motivación actuarial³¹ difieren: Penteo rechaza los ritos en honor a su primo Baco en calidad de auténtica deidad, mientras que las mujeres tracias se posicionan como rechazadas por Orfeo. Baco no interviene en la acción, más aún, las castiga personalmente convirtiéndolas en árboles ("Castigo de las Edónides" XI, 67-84). Desde la óptica de las mujeres tracias, el desprecio de Orfeo se ha ejercido, pues, en relación con el 'combate' amoroso. Desde un punto de vista genérico, en este relato la temática erótico-elegíaca deviene, paradójicamente, en la muerte trágica de Orfeo tras un combate con rasgos doblemente bélicos y, como veremos, cosmogónicos³².

Ahora bien, el narrador primario da cuenta de las razones por las que el personaje repele el amor femenino (...*omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem...* X, 79-80). Dichas razones provocan un efecto de indeterminación, dado que a la experiencia de la muerte de la esposa y de su rescate fallido (...*seu quod male cesserat illi* X, 80) se le suman la fidelidad prometida (*siue fidem dederat...* X, 81) y la práctica del amor hacia jovencitos. Según se desprende del relato ovidiano, Orfeo es incluso el fundador de la homosexualidad y de la pederastia en el pueblo tracio³³ (*ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuuentam / aetatis breue uer et primos carpere flores* X, 83-85)³⁴. Tal sumatoria de motivaciones genera la frustración y el resentimiento (...*multas tamen ardor habebat / iungere se uati; multae doluere repulsae.* X, 81-82), que en su expresión desproporcionada y exacerbada se convierte en *furor* destructivo. La delicadeza de los jóvenes amados (*amorem in teneros* X, 83) coloca a Orfeo en el ámbito de la elegía³⁵. El conflicto elegíaco-erótico entre Orfeo y las Ménades se complica aún más, dado que el término "*nurus Ciconum*" (XI, 3) supone el adulterio por parte de las mujeres casadas al pretender unirse a Orfeo³⁶. El término "*matres Edonidas*" (XI, 69) del episodio posterior episodio posterior parece confirmar esta lectura. La versión ovidiana de las motivaciones de la muerte de Orfeo conjuga así tres

³¹ Acerca de esta categoría, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xvi: "narratorial motivation".

³² Cf. von Albrecht, M., *Ovidio, una introducción*, 2014, sobre los motivos de "las manifestaciones particulares del amor" y "la devoción" en el libro X (2014:156). Cf. Keith A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 253, analiza la duritia como elemento elegíaco en el episodio de Narciso del libro III.

³³ Santamaría Álvarez, M. A., "La muerte de Orfeo y la cabeza profética", 2008, 109, afirma que Ovidio parece hacerse inspirado en Fanocles: "El primer autor que habla del amor de Orfeo por los muchachos es Fanocles, quien da el nombre del amado de Orfeo: Calais, hijo de Bóreas, uno de los participantes en el viaje de los Argonautas...". Véase, también, Santini, C., "La morte di Orfeo da Fanocle a Ovidio", *GIF* 44, 1992, 174-181.

³⁴ "...y Orfeo había rechazado toda clase de amor femenino, bien porque le había ido mal, o bien porque había dado su palabra, y sin embargo, de muchas se había adueñado el deseo de unirse al vate: muchas se dolieron rechazadas. Fue él también el autor entre los pueblos de Tracia, a través del mar, de trasladar el amor a los tiernos varones y a gozar de la breve primavera de la edad antes de la juventud y de las primeras flores..." (X, 79-85).

³⁵ Cf. Keith, A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 254.

³⁶ Cf. Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosi. Volume V. Libri X-XII*, 2013, 305, en cuanto a las seguidoras de Baco en Met.

motivos fundamentales de la tradición grecorromana de este mito³⁷: la fidelidad hacia la esposa, la pederastia y la dedicación exclusiva a Apolo. El narrador primario carga de ambigüedad la conducta sexual de Orfeo y apunta a la transgresión erótica del personaje, pues la fidelidad hacia la esposa fallecida resulta absurda porque ya no es posible una relación que suponga la Alteridad. Más aún, la consagración unidireccional a Apolo y la consecuente desvinculación de Baco también sugieren, metafóricamente, una batalla entre modos artísticos y culturales³⁸.

A partir de los distintos motivos y dinámicas narrativas mencionadas, Ovidio logra yuxtaponer y combinar de manera novedosa la compleja tradición literaria de este mito. Orfeo representa en sí mismo una paradoja, es decir, reúne en su accionar una serie de elementos opuestos que subsumen explícitamente las figuras de Apolo y Baco, según explicita el comienzo del ataque en el libro XI (... *et hastam / uatis Apollinei uocalia misit in ora*, XI, 7-8), donde el narrador señala directamente que una de las mujeres lanza un tirso al “vate de Apolo”.

La paz apolínea contra el *furor* báquico

El uso insistente de un campo semántico propio de la épica heroica profundiza en el relato de Ovidio la oposición entre los ámbitos báquico y apolíneo. Paradójicamente, los elementos propios de esos dos modos artísticos se convierten en armas y ejércitos. Si bien Apolo y Baco actúan *in absentia* en esta escena, “aparecen” indirectamente a través de los atributos que los definen y de su esfera de dominio³⁹, principalmente a partir de las manifestaciones musicales.

Un tirso es utilizado como una lanza arrojada (*quae foliis praesuta notam sine uulnere fecit*; XI, 9)⁴⁰; una piedra, parte del auditorio de Orfeo, como un dardo (*alterius telum lapis est...* XI, 10) que es vencido por la armonía de la voz y

³⁷ Otras versiones del mito, como las de Eratóstenes (Catasterismos, 24) y Esquilo (Basárides), apuntan a una desviación apolínea: por su consagración al culto de Apolo, Dioniso envía a las Basárides para que despedacen a Orfeo. Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, 2015, 26: “Esta versión nos presenta a Orfeo castigado por Dioniso para ponerse al servicio de Helios-Apolo (...) Las ménades furiosas actuarían en esta versión no por despecho femenino, sino a las órdenes del dios vengativo, como en el caso de la muerte de Penteo. (El paralelo con el final del protagonista de las Bacantes de Eurípides es muy claro. Pero recordemos que Penteo es castigado por oponerse al culto del dios que llega a Tebas como el Extraño y su escandaloso culto. En el caso de las Basárides serían las propias seguidoras de Dioniso quienes ejecutarían su venganza sobre el introductor de su culto en Grecia, castigando así su desviación apolínea.)”

³⁸ En palabras de Tola, E., “Cadmio y los peligros de la mirada en Ovidio, Metamorfosis III”, 2007, 229, Orfeo “...infringe la ley fundamental de toda relación erótica al rechazar la alteridad y proponerse como ‘pura identidad’.”

³⁹ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, 2015, 30: “Frente a esa melodía pausada y serena que difunde el arte de Apolo, la que sirve de acompañamiento a las danzas ordenadas y de un ritmo bien medido, está la música orgiástica que patrocina Dioniso, música de percusión, de tamboril y panderetas, una música que impulsa a bailes frenéticos, que envuelve en un atronador retumbo y desemboca el frenesí y suscita el griterío estremecido de las desmelenadas bacantes (...) Hay un rotundo contraste entre una y otra música; una apacigua, la otra agita y entusiasma. En ese contraste queda claro que Orfeo está del lado de Apolo, la suya es una melodía que apacigua a las fieras y mueve a los árboles imponiendo su festiva armonía y suave concordia en la naturaleza.”

⁴⁰ “...que, recubierta de hojas, hizo una marca sin herida...” (XI, 9).

de la lira (...*qui missus in ipso / aere concentu uictus uocisque lyraeque est* XI, 10-11). El *furor* queda rendido a sus pies como una suplicante (*ac ueluti supplex pro tam furialibus ausis / ante pedes iacuit...* XI, 12-13). Con todo, este triunfo inicial de Orfeo sólo funciona como una marca de suspenso y contraste ante la inminente derrota, dado que la batalla se torna más vehemente y la enfurecida Erinis y la guerra temeraria crecen frente a la moderación (...*sed enim temeraria crescunt / bella modusque abiit insanaque regnat Erinys*. XI, 13-14)⁴¹. El narrador primario indica la posibilidad de una paz "utópica", para narrar y subrayar luego la fuerza inevitable e incontenible del *furor* y, al final del pasaje, la implacable muerte: "Y todas las armas habrían sido suavizadas por el canto" (*cunctaque tela forent cantu mollita...* XI, 15), pero un enorme griterío, la flauta berecintia⁴², los instrumentos de percusión, los aplausos y los alaridos báquicos interrumpen el sonido de la cítara (...*sed ingens / clamor et infracto Berecynthia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululates / obstrepuere sono citharae...* XI, 15-18)⁴³. El paisaje pacífico y apolíneo recreado por Orfeo se transforma así en un espacio donde proliferan los sonidos del frenético ritual báquico⁴⁴.

La artillería que se despliega dicha progresión pone en escena el enfrentamiento entre dos modos artísticos, que el texto representa como dos tipos de sonoridad: por un lado, la armonía, la individualidad, la proporción y la serenidad apolíneas; por otro, el caos, la mezcla, el desenfreno, la posesión y la locura báquicos. En efecto, a lo largo de *Met.*, Apolo aparece vinculado con la poesía lírica y la lira, mientras que Baco, el dios que se encuentra en los orígenes del género dramático, se manifiesta paradójicamente en términos épicos en el marco de las tragedias de la Dinastía tebana (*uictus* IV, 20)⁴⁵. En el episodio "El

⁴¹ Acerca de esta estrategia narrativa, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xiv: "if not'-situation: 'there X would have happened, if Y had not intervened'. Often a pathetic or tension-raising device."

⁴² Cf. Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosi. Volume V. Libri X-XII*, 2013, 306-307: "16. infracto...cornu: (...) Ovidio, *Met.* III 533, IV 392 adunco tibia cornu («flauti dal becco ricurvo») (...) la música bacchica a IV 29-30 (...) Qui la festa bacchica è assimilata al culto di Cibele (cf. III 532-3) (...) I riti e l'immaginario di Bacco e di Cibele si trovano assimilati sin dai tempi antichi (...) Quic'è opposizione tra música apollinea (v.8) e dionisiaca, tra lira e flauto, tra musica e rumore, opposizione complicata dallo status di Orfeo come sacerdote dei riti di Bacco al v.68."

⁴³ "...el dardo de otra es una piedra, que, una vez lanzada, es vencida en el mismo aire por la armonía de la voz y de la lira y, como una suplicante ante tan enfurecida audacia, quedó tendida a sus pies. Pero, por cierto, la guerra temeraria crece y desaparece la moderación y reina la insensata Erinis. Y todas las armas habrían sido ablandadas por el canto, pero un enorme griterío y la flauta berecintia de cuerno quebrado, los tímpanos, los aplausos y los alaridos báquicos interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara..." (XI, 10-18).

⁴⁴ von Albrecht, M., "Ovidio y la música", 1993, estudió las manifestaciones musicales explícitas en *Met.* Identificó distintas clases de instrumentos: los de cuerda (la cítara y la lira) gozan unívocamente de una superioridad estética y moral frente a los instrumentos de viento y de percusión, lo cual ilustra el contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Se trata, por otra parte, de una jerarquía ya atestiguada en Homero (*Odisea*) y en Platón (*República* y *Leyes* 700 D-E). En el libro XI de *Met.* el despedazamiento de Orfeo en manos de las Ménades establece el antagonismo de los instrumentos para remarcar las polaridades Apolo-Dioniso, ratio-furor, expresiones extremas de un principio parcialmente 'masculino' y de uno parcialmente 'femenino'. A la representación indirecta del aspecto racional de la música pertenece el contraste entre Orfeo como uates Apollineus y el desvarío de las bacantes, cuyas caracterizaciones negativas culminan en el adjetivo sacrilegae (*Met.* XI.41) El carácter racional del arte de Orfeo se desprende indirectamente de las motivaciones irracionales de sus oponentes.

⁴⁵ Su única acción del libro III en tanto agente es la llegada a Tebas (*Liber adest...* III, 528), si no tenemos en cuenta la narración inserta que su fiel seguidor Acetes cuenta a Penteo ("Acetes-Los marineros tirre

canto de Orfeo" (X, 148-161), el personaje opta por la "liviana lira" en lugar del pesado plectro de la épica (*nunc opus est leuiore lyra; puerosque canamus / dilectos superis inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam* X, 152-154)⁴⁶. Orfeo funciona así como una suerte de proemio de sus poemas enmarcados y se configura como ironía trágica y prolepsis de su propio desenlace: si bien el sintagma "doncellas presas de ilícitos fuegos" se refiere a las Propétides (X, 220-242), al amor incestuoso de Mirra hacia el padre (X, 298-502) y a Atalanta (X, 560-709), también puede aplicarse a las mujeres tracias, quienes, como es sabido, padecerán el castigo de Baco por el crimen (XI, 67). La ironía trágica surge del hecho de que el objeto del canto del poeta-músico –sin que este se percate de ello– se vuelve en su contra, es decir, traspasa la ficción de su arte y le da muerte. Su estatus de 'vate' desencadena una serie de efectos de ironía trágica, puesto que a lo largo de las narraciones insertas que conforman el canto órfico él mismo anuncia –sin saberlo– su propio desenlace, establece personajes dobles y trata en su canto temáticas que representan su conflicto con las Ménades⁴⁷.

El avance de las fuerzas báquicas se plasma en la sangre que mancha y enrojece las rocas que previamente se ubicaban como espectadoras del canto: *...tum denique saxa / non exauditi rubuerunt sanguine uatis*. (XI, 18-19)⁴⁸. A partir de este punto crítico de tensión entre las esferas apolínea y báquica, el narrador primario narra con orden y detalle una caótica guerra. Primero, las Ménades se llevan las innumerables aves –absortas todavía por la voz de Orfeo–, las serpientes y el batallón de fieras: *ac primum attonitas etiamnum uoce canentis / innumeras uolucres anguesque agmenque ferarum / Maenades Orphei titulum rapuere theatri*; (XI, 20-22)⁴⁹. Si bien las serpientes no formaban parte de la audiencia de Orfeo, la crítica ha señalado con razón que, al vincularse con la causa de la muerte trágica y prematura de Eurídice tras los malos presagios de Himeneo en el primer episodio del libro X ("Orfeo y Eurídice", *occidit in talum serpentis dente recepto*. X, 10)⁵⁰, su mención permite trazar en el relato un paralelismo cíclico de estructura en anillo (*Ring-composition*) con la muerte de Orfeo⁵¹. En este contexto, cabría tener en cuenta, también, que se trata de un animal asociado con Baco desde la fundación

nos" III, 577-691).

⁴⁶ "...ahora hay necesidad de más liviana lira, y cantemos a los jóvenes predilectos de los dioses y que las doncellas, enajenadas por ilícitos fuegos, merecieron un castigo por su arrebato..." (X, 152-154).

⁴⁷ Quedan para otro análisis las implicancias significativas entre las narraciones internas y la narración marco del Ciclo de Orfeo, donde se problematizan los temas recurrentes y transversales: la inmortalidad, la bienaventuranza (Ganimedes en X, 155-161), la utilidad del arte (en "Jacinto" X, 189), el castigo divino por medio de la transformación ("Los Cerastas y las Propétides" X, 220-242), la muerte ("Muerte de Adonis" X, 710-739).

⁴⁸ "...Por fin, entonces, las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído..." (XI, 18-19).

⁴⁹ "...Y, en primer lugar, las Ménades se llevaron consigo las innumerables aves, absortas con la voz del que todavía cantaba, y las serpientes y el escuadrón de fieras, emblema del auditorio de Orfeo..." (XI, 20-22).

⁵⁰ "...murió a causa de haber recibido la mordedura de una serpiente en el talón..." (X, 10).

⁵¹ De igual modo, una serpiente amenaza atacar la cabeza, el atributo emblemático del poeta en las costas de Lesbos ([arceet et in lapidem rictus serpentis apertos] "...y contiene las fauces abiertas de la serpiente convirtiéndolas en piedra..." XI, 59). Cf. Barchiesi, A., Ovidio. *Metamorfosis*. Volume V. Libri X-XII, 2013, 307: "non menzionati prima in questa compagnia; richiamano il serpente che aveva ucciso Euridice (X 10) e anticipano quello che sarà mutato in pietra a Lesbo (vv.55-60), entrambi ostilia gli interessi di Orfeo..."

de la estirpe tebana (“Cadmó” III, 1-137) e, incluso, con Tiresias, profeta que no forma parte de la Casa cadmea pero que vaticina la llegada del nuevo dios en el marco del Ciclo tebano ovidiano⁵². Más aún, en los relatos órficos la figura de la serpiente remite a Dioniso a través de los conceptos de “muerte, renacimiento y vida eterna” (Jiménez San Cristóbal; 2015:175)⁵³. El hecho de que las Ménades se lleven a las serpientes indica, desde esta lectura, un alejamiento del mismo dios.

La sangre abarca también la acción de los personajes femeninos, quienes vuelven con las manos ensangrentadas tras su elíptica matanza de los animales y arremeten contra Orfeo: *inde cruentatis uertuntur in Orphea dextris* (XI, 23)⁵⁴. La tercera acción, la emboscada acechadora tras la matanza “omitida” de los animales y el regreso contra Orfeo, es presentada por el narrador por medio de dos símiles⁵⁵: las mujeres se agrupan como cuando las aves divisan una lechuza o como cuando los perros en el anfiteatro atacan a un ciervo: *et coeunt, ut aues, si quando luce uagantem / noctis auem cernunt, structoque utrimque theatro / ceu matutina ceruus periturus harena / praeda canum est...* (XI, 24-27)⁵⁶. Ambos símiles funcionan como representaciones prolépticas de la muerte de Orfeo. En el primero de ellos, las Ménades se identifican con las aves en tanto personaje colectivo pero potencial presa; por su parte, Orfeo se asocia con la lechuza, personaje solitario y depredador. El narrador primario utiliza el mismo verbo “cernunt” para referirse tanto a las Ménades (XI, 4) como al grupo de aves (XI, 25). La escena se desarrolla de noche y en el bosque. El segundo símil equipara a los perros con las Ménades, personaje colectivo, depredador del ciervo-Orfeo-personaje solitario-presa, durante el día y en la ciudad, concretamente en el anfiteatro. Mediante una serie de alusiones intratextuales al Ciclo tebano del poema, el narrador establece un horizonte de combate épico y lo entrelaza con una temática trágica. Resulta significativo al respecto el uso del participio *periturus* (XI, 26) en la escena, pues el verbo no sólo remite a las palabras que Penteo había dirigido a Tiresias en el libro III (*o periture tuaque aliis documenta dature / morte’...* (III, 79-580)⁵⁷, sino que involucra una paradoja trágica por el hecho de que Penteo está a punto de morir. De esta forma, además de su función analógica primaria, los símiles establecen paralelos entre historias y personajes de *Met.* y amplían, así, sus sentidos.

⁵² Cf. Tola, E., Ovidio. *Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005, 50, respecto de la serpiente en el Ciclo tebano ovidiano: “...Es por excelencia el ‘animal metamórfico’, dado que por su extraordinaria capacidad de regenerarse puede reunir la identidad y la alteridad en sí mismo...”

⁵³ Según señala Jiménez San Cristóbal, A. I., “De nuevo sobre Dioniso y las serpientes: mitos y ritos”, *Myrtia*, 30, 2015, 167-184: “...En ámbito dionisiaco, las serpientes se convierten en una especie de marca cultural de los seguidores de Dioniso, especialmente las ménades que aparecen manipulándolas. Se ha discutido, sin embargo, si eran reales las serpientes usadas en ritos como los atestigüados por las Bacantes. En la iconografía vascular arcaica, las serpientes aparecen con Dioniso en escenas de la Gigantomachia y le ayudan contra sus contrincantes; se ha pensado en las serpientes como metamorfosis figuradas del dios...” (169).

⁵⁴ “...Después con las manos ensangrentadas se vuelven contra Orfeo...” (XI, 23).

⁵⁵ Keith, A. M., “Sources and Genres in Ovid’s *Metamorphoses* 1-5”, 2002, 248-249, incluye los símiles como elemento de la épica en *Met.* Cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, 2001, xviii.

⁵⁶ “...y se agrupan como las aves, si alguna vez divisan una lechuza que va errante de noche, o como en el anfiteatro el ciervo que va a morir en la arena de la mañana es presa de los canes...” (XI, 24-27).

⁵⁷ “¡oh! tú que vas a morir y que con tu muerte vas a dar el ejemplo” (III, 579-580).

El segundo símil alude, además, a Acteón, nieto de Cadmo (fundador de Tebas y abuelo materno de Baco), que es despedazado por su propia jauría una vez convertido por Diana en ciervo (III, 206 ss.); indirectamente, alude también a Penteo, quien evoca explícitamente su nombre (*'Autonoes moueant animos Actaeonis umbrae.'* III, 720)⁵⁸. La cacería de Orfeo en el libro XI comienza con una carrera desenfrenada que evoca asimismo la persecución de Penteo por parte de las mujeres tebanas tras su rechazo del nuevo dios Baco ("Penteo" III, 511-576 y "Acetes-Muerte de Penteo" III, 692-733). Lejos de constituir una pausa narrativa, los símiles mantienen el suspenso narrativo –las Ménades buscan al vate y le arrojan tirsos no fabricados para estos menesteres. El narrador orienta la interpretación del lector hacia la condena y el distanciamiento respecto del comportamiento sacrílego de las Ménades, el cual funciona como señal de alejamiento de contextos rituales y sagrados. A través de la compleja trama de referencias al Ciclo tebano, el episodio de la muerte de Orfeo problematiza entonces las relaciones con la Otredad y la Identidad que representan Apolo y Baco⁵⁹.

Escalada de violencia: del oro al hierro

En una primera instancia, la dominación del arte apolíneo sobre la naturaleza y, luego, el sometimiento por la violencia del *furor* sobre el poeta-músico y su auditorio selvático llevan al lector a reconsiderar los vínculos entre arte y naturaleza, creación y destrucción. La transformación del espacio que opera el arte órfico a través de la inclusión de lo "artificial" en el reino de la naturaleza en virtud de la regeneración que opera en ella remite al tópico de la Edad de oro que Ovidio había narrado en el episodio "Las cuatro edades" del libro I (89-112). El *locus amoenus* creado por Orfeo y la "*Aurea prima sata est aetas...*" (I, 89) representan un tiempo-espacio que se define por la ausencia de leyes, castigo, peligro, navegación, guerra; la presencia del árbol no talado, el ocio libre de preocupaciones, la tierra no forzada, los frutos y los alimentos espontáneos y la primavera continua. La diferencia significativa es la generación espontánea (*sponte sua* I, 90) frente a la existencia de un artífice. Orfeo recrea artificialmente un tiempo primigenio similar al de la cosmogonía del libro I, lo cual provoca una aparente identificación entre el quehacer poético del narrador primario y el suyo, como así también, entre el poder sobre sus respectivos narratarios.

El relato parece propiciar una lectura de la muerte de Orfeo en clave épico-cosmogónica⁶⁰. Como mencionamos, la recreación de una edad dorada a partir

⁵⁸ "...que conmuevan el ánimo de Autónoe las sombras de Acteón..." (III, 720).

⁵⁹ Cf. Tola, E., Ovidio. *Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005, 77, acerca de los conceptos romanos de impietas y furor y la lectura del proceso de metamorfosis desde la perspectiva de la paradoja.

⁶⁰ Cf. Keith, A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 239-240: "Ovid implicitly confirms the generic classification of the *Metamorphoses* as epic by opening the poem proper with a cosmogony (1.5-88), a philosophical subject traditionally considered the most elevated poetic theme and therefore the subject best suited to the most elevated poetic genre, grand epic..."

de la ejecución poética deviene paradójicamente en un peligroso *locus amoenus*⁶¹. Tras utilizar un tirso como un arma arrojada contra Orfeo (XI, 28), las Ménades lanzan cascotes de tierra, ramas arrancadas y piedras: *hae glaebas, illae dereptos arbore ramos, / pars torquent silices*;... (XI, 29-30)⁶². Estos elementos se asocian con la práctica de la agricultura, cuyo origen se remonta a la Edad de plata (I, 113-124): *semina tum primum longis Cerealia sulcis / obruta sunt, pressique iugo gemuere iuueni*. (I, 123-124)⁶³. El paso a esta edad inferior se produce cuando el poder pasa de Saturno a Júpiter. En este estadio se ubican el cultivo de la vid y el vino, lo cual supone la existencia de Baco, hijo de Júpiter y de la hija de Cadmo, a pesar de que su teogonía aparece recién en el episodio “Sémele” del libro III (253-315).

El narrador primario da cuenta de una doble acción: por un lado, la carrera alocada de las Ménades y, por otro, el trabajo rural en un espacio alejado del conflicto pero en una escena simultánea, donde los bueyes aran la tierra y los campesinos preparan la siembra⁶⁴. La escena se corresponde con la Edad de bronce (I, 125-127), más cruel y más dispuesta a las armas, pero todavía no manchada de crímenes (*non scelerata tamen*... I, 127). En este pasaje, el narrador primario muestra una concepción positiva de la labor de la agricultura. Predominan el trabajo duro y la ausencia de la guerra. No obstante, desde la perspectiva de las Ménades, las herramientas de trabajo funcionan como armas para su *furor*: *...neu desint tela furori, / forte boues presso subigebant uomere terram, / nec procul hinc multo fructum sudore parantes / dura lacertosi fodiebant arua coloni*, (XI, 30-33). Al ver a la multitud invasora, los agricultores dejan los campos vacíos, es decir, se niegan a verter sangre y abandonan las armas de su trabajo que yacen dispersas, ‘presagio’ narrativo de la dispersión de los miembros de Orfeo (*membra iacent diuersa locis*... XI, 50): *agmine qui uiso fugiunt operisque relinquunt / arma sui, uacuosque iacent dispersa per agros / sarculaque rastrisque graues longique ligones*. (XI, 34-36). Las Ménades toman estas herramientas (azadas, pesados rastrillos y largos azadones), alejan a los bueyes y vuelven corriendo para matar a Orfeo, sin atender a su pedido de clemencia: *quae postquam rapuere ferae cornuque minaci / diuulsere boues, ad uatis fata recurrunt / tendentemque manus atque illo tempore primum / inrita dicentem nec quidquam uoce mouentem / sacrilegae perimunt*... (XI, 37-41)⁶⁵.

⁶¹ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética, 2015, 43: “...surgen textos sagrados, himnos y poemas que circulan bajo el prestigioso nombre del vate tracio que tratan de organizar algunas de esas prácticas simbólicas y, a partir del siglo V a.C. se puede hablar ya de una ‘secta órfica’ ciertamente sistematizada. Entre los poemas los había centrados en el rito, pero también en el trasfondo simbólico y alegórico de la mitología y, especialmente, en la cosmogonía: de hecho se suponía que la canción hechicera de Orfeo, como transmiten por ejemplo las Argonáuticas órficas, versaba precisamente y por antonomasia sobre temas cosmogónicos.”

⁶² “...Éstas lanzan cascotes de tierra, aquellas ramas arrancadas de los árboles, otras piedras...” (XI, 29-30).

⁶³ “...entonces, por primera vez, las semillas de Ceres fueron sembradas en largos surcos, y los novillos gimieron oprimidos por el yugo...” (I, 123-124).

⁶⁴ En la terminología propuesta por de Jong, L, A Narratological Commentary on the Odyssey, 2001, xv, se trata de una “yuxtaposición”.

⁶⁵ “...y, para que no falten armas a su locura, casualmente unos bueyes removían la tierra oprimiéndola con el arado, y no lejos de ahí unos fornidos campesinos, preparando su cosecha con mucho sudor, pisoteaban los duros labrantíos; ellos, al ver la multitud, huyen y abandonan las armas de su trabajo, y yacen dispersos azadas, pesados rastrillos y largos azadones por los campos vacíos. Después de que las enfureci-

La escena final puede leerse como la cuarta y última Edad, la del hierro (I, 127-150), que se define por las emboscadas, la violencia (*uis* I.131), el criminal deseo de poseer (*amor sceleratus habendi* I, 131), la guerra, las manos ensangrentadas por las armas (...*prodit bellum, quod pugnat utroque, / sanguineaque manu crepitantia concutit arma.* I, 142-143)⁶⁶ y la piedad vencida (*uicta iacet pietas...* I, 149). La batalla culmina con la cacería de Orfeo bajo la forma de un *sparagmós* ritual de los misterios báquicos -el descuartizamiento de un animal-. Sin embargo, el narrador primario en ningún momento menciona que el sacrificio se realiza para la divinidad. Más bien, las mujeres hacen un uso sacrílego, “privado” y erróneo del *furor* extático que se desata en el contexto ritual⁶⁷: no llevan a cabo el “sacrificio” en un acto de *pietas*, sino, por el contrario, de *impietas*. Orfeo tiende sus manos en actitud de súplica, pero la fuerza destructiva de las Ménades crece progresivamente y destruye grotescamente al poeta. En esta instancia del relato, el narrador se focaliza en el rasgo distintivo del personaje que sufre la transformación, la boca sonora (*os...auditum* XI, 41-42), término que retoma, a su vez, al comienzo del ataque al referir el blanco de ataque de las mujeres (*uocalia...in ora* XI, 8). Algunos versos más adelante, de hecho, el narrador insiste en el cuerpo mutilado de Orfeo: *membra iacent diuersa locis; caput, Hebre, lyramque / excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne, / flebile nescioquid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis, respondent flebile ripae.* (XI, 50-53)⁶⁸. Con la decapitación se produce, en el plano textual, la fragmentación del poeta-músico, que contrasta, desde el punto de vista metapoético, con el derrotero del personaje no sólo en lo que resta del episodio, sino también en las múltiples reescrituras de su historia mítica⁶⁹.

Conclusiones

El Ciclo mítico de Orfeo y su epílogo funcionan en Ovidio como soporte temático clave de la combinación de matrices genéricas (la épica, la elegía y la tragedia) y de la reescritura de las versiones míticas tradicionales. El tono erótico-elegíaco de la historia y el canto del poeta-músico a lo largo del Ciclo órfico adquieren un matiz ‘épico’ en el desenlace del personaje, a través de una escena

das tomaron estas cosas y alejaron a los bueyes de cuerno amenazador, vuelven corriendo para matar al vate y asesinan sacrílegas al que tendía las manos y en aquel momento por primera vez decía cosas que de nada servían y no las conmovía en nada con su voz...” (XI, 30-41).

⁶⁶ “...surge la guerra, que lucha por uno y otro y agita con mano ensangrentada las armas que crujen...” (I, 142-143).

⁶⁷ Cf. Tola, E., Ovidio. *Metamorfosis. Una introducción crítica*, 2005, 61: “...otro de los conceptos clave de la cultura romana, el furor. Dicho concepto presenta también, al igual que el de *impietas*, dificultades en cuanto a su traducción, ya que abarca distintos campos de la cultura (...) Desde el punto de vista filosófico, el término furor designaba pasiones violentas como la ira y el amor desmedido, cuyos casos extremos eran el adulterio, el incesto y los atentados al pudor. Por último, desde esta perspectiva literaria, para los poetas elegíacos este sentimiento era el elemento clave de la experiencia amorosa que trataban en sus textos...”

⁶⁸ “...Yacen diseminados los miembros por distintos lugares. Hebro, tomas su cabeza y la lira (¡Oh maravilla!), mientras se desliza en medio de la corriente, desconozco qué lamento afligido emite la lira, qué aflicción murmura la lengua exámine, qué aflicción responden las orillas...” (XI, 50-53).

⁶⁹ Sobre las connotaciones elegíacas del adjetivo *flebilis*, cf. Pichon, R., *Index uerborum amatorium*, Hildesheim, Georg Olms, 1991.

bélica que, representada en clave cosmogónica⁷⁰, culmina en la muerte dionisiaca por desmembramiento.

Orfeo tiene un rango singular en el poema: es un narrador interno que se relaciona con el acto de narrar y, más ampliamente, con el arte, la música, el canto y la ejecución de la lira y la cítara; tiene también el poder de transformar los espacios mediante su performance poética. Ambos aspectos permiten exponer los límites intercambiables y fluidos entre la ficción y la meta-ficción en el cosmos poético de *Met.*. Quedan exhibidos, también, los límites del arte apolíneo y el carácter artificioso de la construcción narrativa. La gradualidad en la presentación de las escenas del relato permite posicionar al lector como observador directo de la secuencia del crimen, así como el carácter espectacular de la batalla.

Según constatamos, en la contienda entre los modos artísticos apolíneos y báquicos se despliega, por cierto, la parafernalia del culto báquico, desafectada de toda religiosidad (al menos en lo que atañe a la motivación de las Ménades). Si bien no se excluyen algunos elementos de la atmósfera ritual (la nébride, el tirso, los cabellos sueltos, los instrumentos, los alaridos báquicos, el ascenso al monte y el descuartizamiento de un ser vivo), el dios no motiva la agresión. Asimismo, la acción transcurre de día contrariamente a las prácticas habituales según se desprende de las referencias del Ciclo tebano en el poema. La conjunción de estos indicios permite leer la muerte de Orfeo a la luz del segundo símil, el del ciervo, que no se ubica en la celebración ritual dedicada a Baco sino en el contexto del anfiteatro. No es Orfeo quien contempla con ojos profanos los rituales báquicos, como Penteo en el libro III, sino que, en este caso, son las Ménades quienes contemplan, sacrílegas, al vate apolíneo. Despojadas de la sacralidad propia de los ritos, estos personajes asesinan a Orfeo por un motivo de orden privado, el rechazo amoroso, que, en términos literarios, se asocia con la esfera lírica, es decir, con el género que tiene en Orfeo a uno de sus principales exponentes. De este modo, el narrador primario explora una variación de temas en torno de la masculinidad épica y la feminidad báquica, que ya había planteado a través de la figura de Penteo en el libro III⁷¹. Aquí, con la parafernalia "superficial" asociada al dios, se desata una guerra sangrienta que, en términos intratextuales, se corresponde con la exhortación previa de Penteo⁷².

⁷⁰ Keith, A. M., "Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5", 2002, 245-246, sostiene que el poema ovidiano despliega una polifonía estilística y temática de épica, elegía y tragedia, que complica su definición genérica.

⁷¹ Cf. Janan, M., *Reflections in a Serpent's Eye. Thebes in Ovid's 'Metamorphoses'*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 193: "Pentheus's speech on the snake' hypermasculine virtues invokes the chief ideologies of Augustan propaganda: manliness and martiality, proper to the compatriot, against the effeminacy and demonism of the foreigner...".

⁷² Ante el festejo comunitario (III, 527-530), Penteo irrumpe con un discurso (III, 531-563) que funciona como clave para la caracterización de su personaje y del de Baco. El rey reprocha la falta de actitud guerrera de los tebanos ante el afeminamiento de la ciudadanía producida por la 'parafernalia' del culto, a saber, los tirso, los instrumentos musicales extranjeros, la embriaguez y las voces femeninas. Quienes deberían defender a Tebas se rinden sin luchar ante un muchachito de divinidad dudosa, de belleza juvenil, cabello perfumado, con guirnaldas y de rico traje. Anderson afirma que Ovidio cambia el uso trágico del discurso de Penteo por la propaganda política augustea y por la épica de Virgilio, pues el personaje habla como un romano nativo y fomenta así los valores de la masculinidad y la valentía bélica

Por otra parte, si bien Orfeo es un poeta estrictamente apolíneo, tanto Baco como Apolo son deidades antitéticas relacionadas con la creación poética. La oposición complementaria Apolo-Baco se plasma mediante la coexistencia de elementos contradictorios, la alianza de opuestos y el devenir continuo de fases alternativas en el universo de *Met*. El orden, la armonía y la simetría del arte de Orfeo encuentran un límite ante la fuerza destructiva del desenfreno y el éxtasis que propician las Ménades⁷³. Apolo simboliza lo racional y la medida⁷⁴; pero ambas fuerzas conviven en el mundo cambiante, inestable y violento de *Met*. Más exactamente, la antítesis Apolo-Baco se manifiesta en términos de una batalla literaria donde las fuerzas báquicas irrumpen bélicamente en el ámbito de la artificialidad apolínea.

Por último, la reescritura en clave cosmogónica del enfrentamiento mantiene en primer plano los alcances metapoéticos del episodio a través de la alusión al episodio “Las Cuatro Edades” del libro I del *carmen perpetuum*. La recreación de una edad dorada primigenia marca la ilusión precaria, temporal y utópica generada por la ficción apolínea, que se rompe con el avasallamiento de la violencia que desata la guerra. Esta se impone sobre la música, la poesía y el amor, pero no implica la muerte definitiva del poeta. Dado que el tratamiento de los temas cosmogónicos se vincula directamente con los misterios dionisiacos⁷⁵, el episodio parece posicionar el dominio báquico como una suerte de tránsito hacia la muerte y hacia la inmortalidad de Orfeo.

De un quehacer poético “activo”, el personaje pasa a un estado de pasividad, presa de las mujeres; de una conducta activa de transgresión erótica, a objeto de otra transgresión erótica; de poeta-músico encantador y pacificador, a no ser escuchado y ser cazado en combate⁷⁶. Si bien es caracterizado como un poeta-músico lírico, el repertorio de su canto a lo largo del libro X se compone de amores ilícitos y trágicos que problematizan las relaciones de identidad y alteridad. La contraposición surge, además, del rechazo amoroso, tema propio de la lírica.

A su vez, Orfeo mantiene, al comienzo del episodio, una posición de jerarquía con respecto a los habitantes del bosque debido a su poder domesticador y, al rechazar a las mujeres, también se posiciona sobre ellas en una condición

en contra de la debilidad y los vicios de la femineidad y el lujo, que los romanos asociaban con Oriente (1997:393).

⁷³ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015, 31, acerca de la “enigmática ambigüedad” de Orfeo.

⁷⁴ Cf. Seaford, R., “Dionysos”, en Deacy, S. (ed.). *Gods and Heroes of the Ancient World*, London y New York, Roehampton University, 2006, 143: “...The antithesis between Dionysos and Apollo goes back in fact to antiquity: Plutarch contrasted the music of Dionysos with that of Apollo, and extended the contrast to a more general one between the ‘uniformity, orderliness, and unmixed seriousness’ of Apollo as depicted by artists and ‘a certain mixed playfulness, aggressiveness, seriousness, and frenzy’ in their depictions of Dionysos (*Moralia* 389b)...”

⁷⁵ Cf. García Gual, C. – Hernández de la Fuente, D., *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*, 2015.

⁷⁶ Cf. Santamaría Álvarez, M. A., “La muerte de Orfeo y la cabeza profética”, 2008, 107, con motivo de la “blandura” de las actividades de Orfeo, señala que: “...sería entendida por los creadores del mito como una transgresión de los roles sociales y sería castigada coherentemente por otra transgresión (mayor, pues afecta a un grupo): la asunción por parte de las mujeres de cualidades masculinas, como el coraje y la violencia, que pusieran de manifiesto, al acabar con el cantor, su extrema pusilanimidad y le sumieran en una humillación definitiva.”

de superioridad. No obstante, éstas asumen un rol activo y bélico y de ese modo manifiestan una masculinidad de corte épico a través de un combate en el que se apropian de los elementos del bosque –el auditorio de Orfeo– y de las herramientas agrícolas, a las que transforman en armas. Las diversas facetas del episodio ovidiano dejan al descubierto el proceso de romanización de esta leyenda tradicional, por cuanto la perspectiva de las mujeres tracias apunta a la condena absoluta de la homosexualidad y pederastia del protagonista del relato⁷⁷.

Natalia Milovich

CIECS (UNC-Conicet)

natimilovich@yahoo.com.ar

Resumen:

El episodio “La muerte de Orfeo” que abre el libro XI (1-66) de *Metamorfosis* de Ovidio funciona como epílogo del “Ciclo de Orfeo”, desplegado desde el primer relato del libro X (“Orfeo y Eurídice”, 1-71). De narrador interno de una performance poética que ejerce un control encantador y pacificador sobre la tierra y el reino de las sombras, Orfeo se convierte en una presa despedazada por las mujeres de Tracia en estado de *furor*. Los dioses Apolo y Baco actúan *in absentia* en la narración, pero “aparecen” indirectamente a través de los atributos y elementos que conforman su caracterización y su esfera de dominio, fundamentalmente a partir de las manifestaciones musicales. A partir de un enfoque narratológico, nos proponemos mostrar que dicha contraposición se produce en términos de una batalla entre modos artísticos mediante el uso de un campo semántico propio de la épica heroica. El narrador primario establece un vínculo con el episodio cosmogónico “Las Cuatro Edades” (I, 89-150), desde la Edad de oro recreada por el canto del poeta-músico hasta el despedazamiento final. En esta instancia se problematizan la arbitrariedad de la violencia y la guerra, así como la paradoja Apolo-Baco. En tanto unión de ámbitos opuestos, la paz apolínea y el *furor* báquico se inscriben en la matriz poética de *Metamorfosis* al profundizar las implicancias metatextuales del poema ovidiano.

Palabras clave: Ovidio, *Metamorfosis*, Orfeo, Apolo, Baco

Abstract:

The episode of “The Death of Orpheus” opens the book XI (1-66) in Ovid’s *Metamorphoses*. It functions as the epilogue of the “Orpheus Cycle” that begins in book X (“Orpheus and Eurydice”, 1-71). Orpheus is, first, the internal narrator of a poetic performance that exercises a charming and peaceful control over the Earth and the kingdom of shadows. Then he becomes a prey who is torn apart by the women of Thrace in a state of *furor*. In the narrative, the gods Apollo and Bacchus act *in absentia* but “appear” indirectly through their special features and elements, namely related to

⁷⁷ Cf. Fernández Vega, P. A., *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas*, 2018, 192: “...pero lo que en el mundo helénico no sorprendía, en Roma resultaba inaceptable: la pederastia no era el amor griego, era el vicio griego (...) La repugnancia embargaba cualquier amenaza sobre la uirtus de un nacido libre. / En este aspecto, por tanto, emerge otra de las facetas que tornaba foráneo el culto báquico y que permite explicar por qué motejó como una praua religio. Se trataba de una degeneración del culto a Liber tradicional en Roma; había llegado de Etruria o de Campania quizá, pero había nacido en un entorno cultural distinto, helénico, donde la relación amorosa y la sexualidad se movían en otros parámetros, diferentes al tradicionalismo patriarcal romano...”. Cf. Santamaría Álvarez, M. A., “La muerte de Orfeo y la cabeza profética”, 2008, 119: “...Bernabé, en un análisis del pasaje, muestra que Estrabón ha atribuido a Orfeo, desde una posición hostil, las prácticas características de los orfeotelestas (la música, la magia, la adivinación y la iniciación en los misterios), así como los avatares históricos que los seguidores de Orfeo sufrieron: la expansión social, las sospechas que despertaron y su consiguiente persecución y eventual eliminación. Bernabé aduce un paralelo estrecho con la narración que hace Livio (39.8 ss.) de un episodio de la política de Roma hacia los cultos báquicos: Roma prohibió (tal como refleja el Senatus consultus de Bacchanalibus del año 186 a.C.) y reprimió con sangre las celebraciones orgiásticas en honor de Baco, con la acusación de que promovían conjuras políticas y representaban un peligro social.”

musical manifestations. From a narratological approach, I will show that such a contrast is shaped in terms of a battle between artistic modes by Ovid's use of some traditional epic devices. The primary narrator establishes a link with the cosmogonic episode of "The Four Ages" (l, 89-150), from the Golden Age of Orpheus' song until his final tearing. Thus Ovid problematizes not only the arbitrariness of violence and war but also the Apollo-Bacchus paradox. Indeed, as they are opposite spheres, the Apollonian peace and the Bacchic *furor* deepen the poetical and metatextual implications of the poem.

Keywords: Ovid, *Metamorphosis*, Orpheus, Apollo, Bacchus

RECIBIDO: 1-3-2020 – ACEPTADO: 22-8-2020