

## VIOLENCIA Y PAISAJE EN LA LITERATURA LATINA. NOTAS SOBRE EL PAPEL DEL PAISAJE EN LA HISTORIA OVIDIANA DE PROGNE Y FILOMELA

ANTONIO MARTÍN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

### 1. LA LITERATURA CLÁSICA Y EL PAISAJE

Como señalara Charles Segal en su conocido ensayo sobre el paisaje en las *Metamorfosis* de Ovidio, la descripción del paisaje forma parte de la técnica narrativa de la que dispone un poeta para adornar y dar vida al material poético sobre el que trabaja. Pero, además de esta función de decorado material en el que la sustancia del poema se inscribe, el paisaje puede también servir a la expresión simbólica de la visión del mundo del poeta, y del subtexto moral y metafísico que subyace en su poema. Ya desde Homero la naturaleza y el paisaje se habían convertido también en un marco moral en el que se circunscriben las acciones humanas.<sup>1</sup> Y este tratamiento del paisaje natural se convierte en una constante en la literatura clásica, tanto griega, como latina.<sup>2</sup>

En la literatura latina, objeto de nuestro estudio, la naturaleza y la contemplación del paisaje natural tienen un papel de suma importancia en los poetas de la época augustea, momento dorado y culminante de la poesía latina. Virgilio, por ejemplo, el mayor de los poetas latinos, no sólo recrea en sus *Églogas*, de tanta resonancia e influjo en la literatura posterior, los tópicos del paisaje idílico propios de la poesía bucólica, sino que la tierra y su cultivo se convierten en las *Geórgicas*, el mejor poema del mejor poeta, como lo definió adecuadamente John Dryden, en un símbolo de la civilización y de la cultura.

---

1 Como señala Segal, en la literatura clásica, desde sus orígenes, se detecta el sentimiento de que las acciones humanas y el mundo natural están de algún modo conectados: "From Homer on there seems to be a sense [...] of the appropriateness of certain settings for certain kinds of action and an ability to use natural settings which significantly enframe or enlarge human action" (71).

2 Esta visión de la naturaleza entra en crisis en la época helenística, y el paisaje acabará convirtiéndose, aparentemente, en un mero y decorativo telón de fondo, circunstancia que se hace especialmente llamativa en las *Metamorfosis* y en la pintura paisajista de la época de Ovidio (Segal 1, 88-89).

Pero quizás la mejor herencia de Virgilio a los poetas que lo siguieron fue la constatación de la rica gama de posibilidades que ofrecía el uso del escenario físico para evocar una atmósfera capaz de reflejar simbólicamente los temas mayores de la obra, por medio de una especie de armonía tonal entre la historia y su entorno físico (Segal 4).

En Horacio, por su parte, la contemplación de la naturaleza eleva al poeta a la reflexión sobre algunos temas que se convierten en motivos clave en su producción poética: la fugacidad de la vida y la constatación dolorosa de la radical diferencia entre el ciclo perenne de la naturaleza y la finitud y caducidad de la existencia humana. Pensemos, por ejemplo, en el comienzo del epodo 13, una de sus obras primerizas, compuesto, según algunos, en los días previos a la derrota de los republicanos en Filipos:

La estación del frío ha aglomerado las nubes, y las lluvias y nieves hacen descender a Júpiter; ahora el mar, ahora los bosques resuenan a embates del Aquilón de Tracia. Cojamos, amigo, la ocasión que nos brinda el día, y, mientras nuestras rodillas se mantienen vigorosas y ello nos cuadra, desaparezca la vejez de nuestra frente fruncida.

El paisaje invernal recuerda al poeta, todavía joven, que también a su vida le llegará el invierno, pero un invierno al que no sucederá la primavera. Por consiguiente, hay que disfrutar de nuestra primavera, de nuestra juventud, mientras las fuerzas nos lo permitan. Y otro tanto encontramos en el poema noveno del libro primero de las *Odas*, donde es el paisaje italiano cubierto por la nieve el que lleva al poeta, ahora ya no tan joven,<sup>3</sup> a reflexiones similares:

Ves cómo el Soracte se yergue blanco por una profunda capa de nieve, y no pueden ya los bosques sostener el peso que los agobia, y los ríos se han inmovilizado por efecto del hielo penetrante. Disipa el frío echando leños en abundancia sobre el hogar, y saca, oh Taliarco, con más generosidad aún, un vino de cuatro años de un ánfora sabina de dos asas. Deja lo demás al cuidado de los dioses [...] Huye de preguntarme qué va a ser del mañana, y ten como ganancia el día, cualquiera que sea, que la Fortuna te dé; no desprecies, tú que eres joven, los dulces amores y los bailes en corro, en tanto que la tarda vejez se mantiene lejos de tu vigor [...].

---

3 Los tres primeros libros de las *Odas* se publicaron en el año 26 a. C., cuando el poeta tenía 39 años. Los *Epodos* se habían publicado en 35 a. C., cuando el poeta tenía 30 años; pero, si el epodo 13 es reminiscente de la dura experiencia del poeta en vísperas de Filipos, su composición podría remontarse a la época en la que Horacio frisaba los veinte años.

Y, todavía en el poema VII del libro IV de las *Odas*, la obra de madurez del poeta, publicada cuando Horacio superaba ya la cincuentena, la contemplación del paisaje nos remonta de nuevo a la reflexión sobre la caducidad irreversible de nuestra vida, y la consiguiente necesidad de aprovecharla mientras aún estemos a tiempo. Significativamente, si al poeta en sus treinta era la contemplación de los pasajes invernales, presagiadores de una vejez no muy lejana, la que le suscitaba el deseo de aprovechar la vida, al Horacio ya maduro del libro cuarto de las *Odas* serán los paisajes primaverales los que lo harán volverse al *carpe diem*, haciéndole pensar, seguramente, en su juventud ya irremisiblemente pasada:

Licuáronse las nieves, vuelve ya el césped a las llanuras y a los árboles sus cabelleras de hojas; cambia la tierra de aspecto y, decreciendo los ríos, dejan secas sus riberas; una de las Gracias, con las Ninfas y sus dos hermanas, se atreve a dirigir desnuda las danzas.

No esperes la inmortalidad: tal es el aviso del año y de la hora que arrebató el nutricio día.

## 2. NUESTRO PROPÓSITO

Pero no es nuestra intención pasar revista al papel de la naturaleza y el paisaje en la obra de una serie de autores latinos, ofreciendo una especie de macedonia más o menos sazónada y distraída. Nuestro propósito es mucho más modesto; pretendemos simplemente centrarnos en un solo poeta de la literatura latina, y en una sola obra de su extensa producción poética, y en una sola historia de las innumerables que esa obra encierra, pero que nos parece significativa y paradigmática para la reflexión sobre el tema específico que a la consideración del lector ahora presentamos: la relación entre el paisaje y la violencia en la literatura antigua. Ese autor no es otro que Ovidio; su obra, las *Metamorfosis*, y la historia mítica seleccionada, las desventuras de Progne, Filomela y Tereo, con las que la imaginación poética de los antiguos explicaba el origen mítico del ruiseñor y la golondrina; una historia que, como señalara el Prof. Ruiz de Elvira, es uno de los mitos más atroces de Grecia, pero, en Ovidio, a la vez, uno de los relatos más brillantes y matizados (153).

## 3. EL PAISAJE EN LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO

Después de Virgilio, como decíamos, a ningún poeta latino podían pasar desapercibidas las posibilidades que ofrecía el empleo del escenario de una

historia poética para evocar una atmósfera que reflejara simbólicamente su contenido. Y no será Ovidio, precisamente, quien desaproveche este recurso estilístico en su obra magna. En ella, en efecto, el silencio de la noche, por ejemplo, funciona como el marco simbólicamente adecuado para historias de violencia y pasión, como el amor incestuoso de Mirra por su padre, o el desgarramiento ritual del cuerpo del descreído y petulante Penteo por las bacantes; y el calor del mediodía introduce escenas de lujuria y lascivia, como el acoso de Apolo a Dafne, o el de Sálmacis a Hermafrodito. Pero lo que sorprende es por qué ese amante de la variedad, y verdadero virtuoso y especialista de ella, que es Ovidio, parece complacerse en la repetición de un mismo paisaje esquemático que parece funcionar como un mero telón de fondo convencional para una escena repetida en las *Metamorfosis*: la persecución, acoso y derribo de la presa de esa caza metafórica en la que se convierte la persecución amorosa en buena parte de su epopeya.

Diversos autores han tratado de hallar una explicación de esta aparente paradoja. Para Segal, por ejemplo, el empleo recurrente de un paisaje estilizado serviría al poeta para superar uno de los mayores problemas en la composición de la obra: su unidad. Ovidio se serviría, pues, del paisaje como “a unifying leitmotif, an easily recognizable thread leading through the continual variations of the individual tales” (6), y pretendería menos reproducir un paisaje real, que crear una “atmósfera”. La notable frecuencia con la que diversos episodios de la epopeya comienzan con expresiones transicionales como *est nemus, fons erat, est sinus, parvus erat gurges*, etc., realzan, precisamente, la importancia del paisaje en buena parte de los episodios que la obra épica encierra, y acenúan la estrecha relación entre la historia y su escenario. Más que una distorsión artificial, como quería Bernbeck, un artificio estilístico o un procedimiento para crear suspense, habría que ver en ello, como ha expuesto luminosamente Segal, cómo “a discontinuity narrative is in part compensated for by a continuity of recurrent settings” (7-8). Ovidio era, por otra parte, un hombre de ciudad, y no un hombre de campo como Virgilio u Horacio, y estaba quizás, por ello, menos dotado para la descripción poética de la naturaleza que sus dos ilustres predecesores (5).

El escenario convencional que emplea Ovidio como prefacio para sus escenas de violencia, que se asemeja en muchos puntos al tópico del *locus amoenus*,<sup>4</sup> ha sido convenientemente descrito por diversos autores.<sup>5</sup> Sus notas características son un tranquilo y apacible estanque, protegido del calor del

---

4 Sobre el *locus amoenus* puede verse Curtius, Schönbeck, Snell, Cristóbal (146-214), Newlands o Haß.

5 Por ejemplo Parry (276).

mediodía por un profuso arbolado; a veces, un templo o algún lugar sagrado en las cercanías; una apartada gruta; una fuente fría, ubicada en un bosque denso e inaccesible, donde tiene lugar una escena de caza en la que la pieza cobrada es con frecuencia un ser humano, un ser humano de sexo femenino. Está muy extendida la idea de que el poeta de Sulmona se inspiraría, para este tipo de paisaje, en la pintura paisajista de la época,<sup>6</sup> y Hugh Parry se ha referido también a la influencia adocenante de la retórica (28). En algunos casos Parry sugiere que, parece evidente que el poeta parodia el género bucólico, lo que no explica tampoco por completo la fijación de Ovidio por este tipo de paisajes (275, 280). Pero, como el mismo Parry sugiere, cuando un poeta tan amante de la variedad, y tan hábil en la consecución de la misma, insiste tan obsesivamente en la repetición de un paisaje de fondo, algo querrá, seguramente, significar con ello. Muy probablemente, concluye Parry, el paisaje convencional que hemos descrito no resulta un elemento irrelevante, un mero marco decorativo para las escenas de pasión y violencia que tienen lugar en el mismo (269, 276).

Varias son, en efecto, las notas significativas que se detectan en este paisaje convencional, y que parecen, de algún modo, contribuir simbólicamente al significado de las historias que en él se desarrollan.

En primer lugar, el escenario en el que la violencia se perpetra es con frecuencia metafóricamente virginal, de difícil acceso, recóndito y no hollado por las plantas del hombre. El descanso confiado de la víctima en un paisaje de este tipo, y la irrupción violenta en él del agresor, sitúan en armonía tonal la violación de la víctima y la del paisaje hasta entonces no hollado,<sup>7</sup> y el escenario prefigura en cierto modo lo que va a suceder en él (Parry 276).

En segundo lugar, en cuanto que se trata de un escenario salvaje o silvestre, parece desde otro punto de vista también en armonía con el tipo de personajes que pueden irrumpir en él para llevar a cabo actos de violencia.

---

6 Véanse sobre todo Grimal y Bardon. Sobre la influencia de las artes figurativas puede verse también Viarre (29-140) y el breve estado de la cuestión que ofrece Hinds (140 y ss.). Los enfoques más recientes prefieren abordar la cuestión de las relaciones entre literatura antigua y artes figurativas desde una perspectiva dialógica, insistiendo más en la idea de interdependencia que en el indudable influjo de éstas sobre aquélla, aspecto de la cuestión en la que se habían centrado inicialmente los estudiosos ovidianos. Para ese enfoque dialógico véanse por ejemplo Leach o Bergmann. El enfoque dialógico estaba ya en ciernes en Bardon (82).

7 "In many of these tales the violation of the virginity of the main character is paralleled by a metaphorical violation of a virginal quality in the landscape...", como señala Segal (39). Para Hinds en cambio, la recurrencia de un paisaje virginal caracterizado como *locus amoenus* en estas escenas de cortejo y violencia se debería simplemente a "a mythic habit of locating myths of desire in desirable places" (131).

En tercer lugar, en cuanto que se trata de un paraje aislado, la entrada en él supone para la futura víctima una arriesgada separación de su entorno familiar, del mundo civilizado de la sociedad entre los hombres en el que uno puede sentirse a salvo de cualquier peligro. Esta transgresión imprudentemente acometida por la futura víctima traerá consigo el peligroso encuentro con lo desconocido y lo imprevisible, y la exposición a pasiones e instintos violentos que las usuales convenciones de la vida socializada no podrán ahora someter a restricción (Segal 18). Con frecuencia, se trata, como dijimos, de un lugar poblado por bosques sombríos, que arrojan una nota ominosa sobre la historia, y con su carácter envolvente realzan la vulnerabilidad de la futura víctima (Segal 17).

Por último, hay que señalar que se trata de un lugar lleno de paz y sosiego, pero que funciona en realidad como una trampa, que se cierra súbita e inesperadamente sobre la víctima, en el lugar y momento en el que podía sentirse más a salvo, revelando la inseguridad y peligro que rodea a quienes habitan en un mundo como ése (Segal 18).<sup>8</sup>

En consecuencia, el paisaje que enmarca estas escenas, sí, podrá ser esquemático y repetitivo, pero no parece, después de cuanto hemos venido exponiendo, que pueda sostenerse que se trata tan sólo de un mero decorado, que funciona como simple soporte topográfico de la acción. Su carácter simbólico parece, en efecto, evidente, y la recurrencia que hace de él prácticamente un *leitmotiv* no deja de ser significativa, y refleja tal vez una de las posibles lecturas de fondo de las *Metamorfosis*: el eterno conflicto entre el fuerte y el débil, en el que la naturaleza, pese a su belleza y su magnificencia, actúa como un simple testigo imparcial, cuando no colabora, con la engañosa sensación de orden, sosiego y belleza que ofrece a quienes se adentran en ella, en la captura y destrucción del débil.

Con estos presupuestos, como dijimos, vamos a analizar la interrelación de paisaje y violencia en la historia de Filomela que ofrece Ovidio en el libro sexto de las *Metamorfosis*.<sup>9</sup>

---

8 Véase, por ejemplo, el análisis del contraste entre el paisaje idílico y la posterior escena de acoso sexual en la historia de Alfeo y Aretusa que presenta Stirrup.

9 Un análisis completo del episodio y una amplia bibliografía pueden consultarse en Martín Rodríguez (2002a), trabajo al que nos remitimos.

#### **4. PAISAJE Y VIOLENCIA EN LA VERSIÓN OVIDIANA DEL MITO DE PROGNE Y FILOMELA**

##### **4.1. Los apuros de Pandión y la ayuda de Tereo. El matrimonio de Progne y Tereo. Nace un heredero**

La versión ovidiana del mito de Progne y Filomela comienza con un rey en apuros. Pandión, soberano de Atenas, se encuentra asediado por sus enemigos. El cerco se levanta gracias al auxilio de Tereo, rey de Tracia, cuya reputación entre los griegos toma cuerpo gracias a esta victoria. Pese a que los tracios, crueles, borrachos, perjuros y lujuriosos, constituían para los antiguos el paradigma de la barbarie, Tereo contiene en sí las cualidades ideales de un yerno regio: abundancia en riquezas y súbditos, y un linaje esclarecido que se remonta al mismo dios de la guerra. Pandión, soberano débil y de escasos recursos, se alía con el bárbaro, casándolo con su hija Progne.

La boda se celebra y consuma en medio de funestos augurios, y a los pocos meses Progne da al caudillo tracio un heredero, al que ponen por nombre Itis.

##### **4.2. Cinco años de engañosa felicidad. Una petición imprudente. El viaje apresurado de un buen esposo. La aparición deslumbrante de Filomela. El fuego interior de Tereo. El permiso. Una noche toledana**

La pareja vive unos años de aparente felicidad y concordia, hasta que un acontecimiento en apariencia insignificante pondrá en marcha el mecanismo de la desgracia. Sintiendo sola en aquel país extraño, Progne pide a su esposo que le permita ir a Atenas a visitar a su hermana, o que se dirija él mismo a Atenas y traiga consigo a Filomela. Como un marido deseoso de agradar en todo a su esposa, Tereo se hace inmediatamente a la mar, y a vela y a remo llega a Atenas, y se dirige enseguida al palacio de Pandión. Empezada apenas la cordial entrevista entre el yerno y el suegro, irrumpe de pronto en la sala la joven Filomela, que en la visita anterior de Tereo, cinco años atrás, debía de ser todavía una niña, pero que se ha convertido ahora en una joven deslumbrante:

*ecce uenit magno diues Philomela paratu,  
diuittior forma, quales audire solemus*

*Naidas et Dryadas mediis incedere siluis,  
si modo des illis cultus similesque paratus* (Ov. Met. 6.451-454)

Llega de pronto a la sala la hermosísima Filomela,  
con opulento atavío y aún más opulenta belleza:  
con su divino andar, en todo muy semejante  
al que suelen usar las ninfas que habitan los bosques,  
siempre que a éstas les des adornos que sean comparables.

La visión súbita e inesperada de Filomela causa en Tereo un efecto devastador, que tiene que disimular, a duras penas, por mor de las convenciones sociales, y que el poeta expresa por medio de la metáfora del fuego de la pasión y de una serie de imágenes tomadas de la vida rústica del campesino:

*Non secus exarsit conspecta virgine Tereus,  
quam si quis canis ignem supponat aristis  
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas* (Ov. Met. 6.455-457)

No de otro modo se inflamó Tereo  
al ver frente a sí a la adorable muchacha  
que si echa uno al fuego unas secas espigas  
o quema hojarasca y las hierbas que guardan  
colmados heniles.

La historia, desde el final de la guerra entre Pandión y sus vecinos, se ha mantenido en el ámbito espacial de los espacios cerrados y ciudadanos, sin que el paisaje natural haya tenido prácticamente relevancia alguna hasta ese momento. En primer lugar, se nos ha hablado de la celebración de la boda en palacio; después, y tras un lapso de cinco años, de una escena familiar entre marido y mujer, igualmente en palacio, en la que tiene lugar la petición funesta de Progne. Al apresurado viaje de Tereo desde Tracia a Atenas apenas sí se dedica un par de versos, en los que se insiste más en la celeridad del esposo por cumplir los deseos de su cónyuge que en la descripción de paisaje alguno:

*Inbet ille carinas  
in freta deduci neoloque et remige portus  
Cecropius intrat Piraeaeque litora tangit.* (Ov. Met. 6.444-446)

Ordena él que echen a la mar las naves  
y a vela y a remo en los puertos cecropios  
penetra y arriba a las costas pireas.

Tras esta somera descripción del viaje de Tereo, pasamos de nuevo a un espacio interior, la sala de audiencias del palacio de Atenas, donde tendrá lugar la entrada deslumbrante de Filomela. Pero, curiosamente, en el momento en el que la futura víctima entra en el campo de visión del futuro violador, y ya estamos adelantando algunos de los funestos acontecimientos que nos deparará la historia, la escena, metafóricamente, se desplaza desde el salón suntuoso del trono al paisaje idílico de los bosques, poblado de náyades y dríades ligeras de ropa, como si la mirada de un futuro violador no pudiera encontrarse a sus anchas sino en ese tipo de paisaje caracterizado por la lejanía de la vida civilizada y la despreocupación inocente de las futuras víctimas.

La reacción de Tereo no se expresa tampoco de manera literal, sino mediante una imagen metafórica que nos traslada de nuevo a la naturaleza. De Tereo se apodera ahora un fuego semejante al que se produciría si alguien quemara unas espigas secas y la hojarasca y la hierba almacenada en un pajar. Si habíamos visto que la actitud agresora de los violadores en la epopeya ovidiana se equipara con frecuencia a la transgresión y violación figurada de un escenario apartado, silvestre y virgen, también en este caso los sentimientos del futuro violador se comparan con una actitud agresiva respecto de la naturaleza: el incendio provocado de un campo a punto ya de ser cosechado o de la hierba guardada en un henil.

Pero la literatura, y en especial la literatura antigua, se goza en el arte de la sugerencia, más que en la banalidad de la explicitación, y los textos, sobre todo leídos en su lengua original, sugieren mucho más de lo que dicen. Se observará, por ejemplo, de qué manera tan sutil se sugiere que el cariño que Tereo siente por su esposa está ya un tanto marchitado y ajado por la costumbre, y que la contemplación, en el cuerpo rozagante de su hermana, de una nueva Progne, pero más joven y más bonita, va a equivaler al chispazo de un fuego abrasador, que terminará con la hasta ahora satisfactoria vida matrimonial de Progne y Tereo. El empleo de *canis aristas*, espigas secas, que designan metafóricamente al propio Tereo, alude tal vez a la pasión ya apagada de Tereo por su esposa, después de cinco años de vida en común, pasión que renacerá de manera brusca y salvaje al encontrar súbitamente ante sí a esta nueva versión de su esposa, pero más joven, más fresca y más hermosa.

Y, centrándonos ahora en el plano de la expresión, se notará de qué manera tan artística la disposición de las palabras en estos tres versos realza simbólicamente el contenido en el nivel de la expresión; la pasión de Tereo se compara con un incendio interior, y curiosamente, las palabras que aluden a la idea de fuego comparecen precisamente en la zona central del verso:

*Non secus exarsit conspecta uirgine Tereus,  
quam si quis canis ignem supponat aristas  
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas* (Ov. Met. 6.455-457)

Pero la fuerza de la pasión es tan avasalladora, que se diría que el fuego pugna por salir *de dentro*, y así, en efecto, las palabras que designan al fuego en estos tres versos sucesivos parecen proyectarse cada vez más cerca de la *salida* del final del verso.

Tereo, que no es hombre de reflexiones, se entrega enseguida a la maquinación mental de diversos proyectos que le permitan acceder al cuerpo delicioso de su cuñada: sobornar a sus damas, o a su propia nodriza, tentarla a ella misma con cuantiosos regalos, aunque ello le llevara a gastar su reino todo, y hasta raptarla, aun a riesgo de provocar con ello una terrible guerra:

*impetus est illi comitum corrumpere curam  
nutricisque fidem nec non ingentibus ipsam  
solicitare datis totumque impendere regnum,  
aut rapere et saevo raptam defendere bello.* (Ov. Met. 6.461-464)

Quiere ya corromper la lealtad de sus damas,  
la de la misma nodriza, e incluso a la propia muchacha  
con dones soliviantar, gastando en ello su reino,  
o raptarla, y después guardarla aun a costa de guerra.

El pasaje, en su exageración, tiene su gracia, primero porque Tereo imagina, precisamente, poner en práctica algunos de los consejos que había dado Ovidio a sus lectores en su exitoso librito titulado *El Arte de Amar*, en particular, la utilidad del acceso previo a las doncellas de la muchacha que se desea conquistar:

*sed prius ancillam captandae nosse puellae  
cura sit: accessus molliet illa tuos* (Ov. Ars 1.351-352)

Debes trabar amistad primero con la que le sirve:  
ella te permitirá que goces de acceso más fácil.

Y, en segundo lugar, porque, en el último de los proyectos desafortunados, raptar a la muchacha y defenderla, una vez raptada, con una guerra cruel, hay una clarísima alusión a la guerra de Troya, provocada por el rapto de la griega Helena por el troyano Paris, y por la negativa a devolver a la muchacha raptada a pesar de la devastadora guerra que ello supuso. Tereo, pues, está dispuesto a convertirse en un segundo Paris, y a raptar a esta segunda Helena, lo que sería desde luego una señal inequívoca de hasta dónde estaba dispuesto a llegar, aunque una señal anacrónica, porque, de acuerdo con la cronología mítica, la guerra de Troya es posterior y no anterior a las andanzas de Tereo.

Pero Tereo pronto comprende que ese tipo de planes es del todo irrealizable, y que sólo podrá tener acceso carnal a su cuñada cuando la haya separado de su palacio, su familia, y el ambiente civilizado en el que vive y que la protege, y cuando haya conseguido llevarla a un lugar en el que su lujuria no tenga que refrenarse y pueda llevarse a término sin testigos. Se tratará, pues, de convertir la fantasía metafórica que comparaba a Filomela con las ninfas que pueblan los bosques en una situación real, en la que Filomela, con toda su pureza y su despreocupada inocencia, se encuentre, en efecto, en los bosques, en la misma situación de desamparo que las ninfas ante sus habituales acosadores.

Por todo ello, Tereo, hipócritamente, adopta la pose de un marido devoto, que pone en juego todos los instrumentos de la retórica para conseguir lo que su esposa le ha encargado, que se permita el viaje de Filomela a Tracia. Y la propia Filomela, inocente e inconsciente, suplica a su padre que autorice la marcha. El anciano Pandión, finalmente, conmovido por la voluntad concorde de las dos hermanas, consiente, y se decide que la partida tenga lugar a la mañana siguiente. Todavía deberá pasar Tereo en el palacio de Atenas una angustiosa noche toledana, sin conseguir conciliar el sueño, rememorando el porte y la figura de Filomela, e imaginando, morboso, la perfección de las partes de su cuerpo que aún no ha contemplado.

### **4.3. La partida. El ambiente claustrofóbico de la nave**

Y llegó, por fin, la mañana siguiente. Tras las largas despedidas propias de la ocasión, Filomela embarca en la nave de Tereo, que se hace de nuevo a la mar a toda prisa. La descripción del viaje, y por lo tanto del paisaje, se omite

otra vez por completo. Nos encontramos de nuevo en un espacio cerrado e interior, el claustrofóbico ambiente de una nave en alta mar, en la que la inocente doncella se encuentra atrapada como un pequeño animalito en una trampa. La mirada del violador sobre su futura víctima se expresa de nuevo mediante un símil tomado de la naturaleza; el agresor es ahora un águila que se ha apoderado de una liebre indefensa y la ha depositado en su nido, y la contempla a placer, sin que haya para ella escapatoria alguna:

*Vt semel inposita est pictae Philomela carinae  
admotumque fretum remis tellusque repulsa est,  
"uicimus", exclamat "mecum mea uota feruntur",  
exultatque et uix animo sua gaudia differt  
barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa,  
non aliter, quam cum pedibus praedator obuncis  
deposuit nido leporem Iouis ales in alto:  
nulla fuga est capto, spectat sua praemia raptor (Ov. Met. 6.511-518)*

Una vez se embarcó a Filomela en la nave adornada,  
y el barco llegó a mar abierta a fuerza de remos,  
*Vencimos*, exclama, *conmigo viaja lo que yo deseo*,  
y salta de gozo y apenas difiere los goces que ansía,  
y el bárbaro de ella los ojos no aparta,  
cual ave de Jove que con uñas corvas  
la liebre en su nido deposita en alto:  
no puede el cautivo confiar en la huida,  
y el captor contempla su presa a sus anchas.

#### 4.4. El desembarco. La violación

Y será, por fin, cuando la nave arribe a las costas de Tracia, el momento elegido por Tereo para arrancar a la muchacha los deleites que desde hacía días estaba demorando. El escenario natural, en este caso, sí que se describe, y se ajusta a uno de los estereotipos a los que recurre Ovidio para sus escenas de violencia y transgresión, un lugar apartado, sombrío, en medio de unos bosques cargados de años, un lugar en el que Filomela podrá por fin competir con las ninfas; si en su aparición súbita durante la audiencia de Pandión se había comparado su caminar al de las náyades y dríades por entre

los bosques, y se la había antepuesto a ellas en belleza por la riqueza de su atuendo, ahora, arrastrada por Tereo y, previsiblemente, despojada de sus ropas, tendrá Filomela ocasión de parangonarse con sus presumibles modelos, con entera desventaja para ella:

*in stabula alta trahit siluis obscura uetustis  
atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem  
et iam cum lacrimis, ubi sit germana rogamem  
includit fassusque nefas et uirginem et unam  
ui superat frustra damnato saepe parente,  
saepe sorore sua, magnis super omnia diuis* (Ov. Met. 6.521-526)

La arrastra a un establo apartado y oscuro  
situado en el medio de bosques vetustos,  
y allí, sin color, temblorosa, y temiéndolo todo,  
y en medio de lloros buscando a su hermana,  
la encierra, y confiesa su intención impía:  
y sola, y doncella, la fuerza, en vano invocado  
el nombre del padre, la hermana, y los dioses.

En la breve referencia al marco paisajístico en el que tiene lugar la violación de Filomela, Ovidio parece haber cargado la mano en los aspectos más siniestros y preocupantes: la profundidad (*alta*) dentro de un bosque vetusto (*siluis uetustis*) y la oscuridad (*obscura*) como consecuencia de lo frondoso del mismo. Pero, el efecto lúdico del “te atrapo, no te atrapo, te atrapé” presente en no pocas de las escenas ovidianas previas a una violación o a un intento frustrado de la misma, como la historia de Apolo y Dafne, comparece también aquí de una manera sutil. Haciendo gala de lo que algunos comentaristas ovidianos han calificado de virtuosismo extemporáneo,<sup>10</sup> consistente en el despliegue de la maestría en los efectos verbales en los momentos menos oportunos, Ovidio parece, en efecto, jugar en el pasaje al gato y al ratón con sus lectores, creando un efecto de suspense que intento reproducir en el cuadro que sigue:

---

10 Véase un análisis de la cuestión en Martín Rodríguez (2001).

in stabula alta trahit siluis obscura uetustis  
 atque ibi  
 pallentem  
 trepidamque  
 et cuncta timentem  
 et iam cum lacrimis ubi sit germana rogantem  
 INCLUDIT, fassusque nefas  
 et uirginem  
 et unam  
 VI SUPERAT  
 frustra clamato saepe parente  
 saepe sorore sua  
 magnis super omnia diuis

La descripción evoca al comienzo, por medio de *trahit* (“la arrastra”), una acción violenta, y los adjetivos *alta*, *obscura*, *uetustis* sugieren un escenario apartado y siniestro, en el que sólo puede esperarse una terrible acción. Pero la especificación de lo que realmente ocurre se demora mediante la yuxtaposición, antes de que se explicita el verbo principal, de una serie de adjetivos verbales en acusativo referidos a Filomela, organizados climáticamente de acuerdo con lo que suele llamarse *ley de los miembros crecientes*, que expresan su creciente miedo y preocupación: *pallentem*, *trepidam*, *timentem*, *rogantem*. Una vez que se alcanza el clímax, el poeta nos sorprende con un alivio anticlimático, sustituyendo la esperada violencia física por el encierro y las meras palabras: *includit fassusque nefas* (“la encierra y le confiesa su intención impía”). A continuación se diría que va a iniciarse de nuevo una serie de calificaciones en acusativo referidas a Filomela (*et uirginem et unam*), pero, cuando el receptor espera aún el final de la serie, se le anuncia de pronto, súbita y sucintamente, lo que desde el principio venía temiendo: *ui superat* (“la subyuga por la fuerza”). Y, tras la concisa expresión eufemística con la que Ovidio se refiere a la violación,<sup>11</sup> encontramos, en efecto, la cadena que estábamos esperando: *frustra damnato saepe parente, saepe sorore sua, magnis super omnia diuis*.

11 Ovidio se refiere usualmente al acto físico de la violación, un tema más que frecuente en su obra, de una manera notoriamente breve y poco explícita; como recuerda Curran (216), el poeta escribe un poema épico, y no una obra pornográfica. Véanse las matizaciones al respecto de Richlin (162-164).

El efecto que se consigue mediante el orden de palabras es semejante al que se emplea en las películas de suspense. Imaginemos una joven que ha oído un ruido en el desván, y sube temerosa por la empinada y desvencijada escalera, mientras la cámara enfoca cada vez más de cerca la puerta cerrada, y el volumen de la banda sonora sube hasta el paroxismo. Abierta súbitamente la puerta, la joven emite un suspiro de alivio al descubrir a un gatito trasteando entre unos muebles, y extiende la mano hacia el minino... mientras de detrás de la puerta sale una mano enguantada que apuñala a la heroína.

#### **4.5. Reacción animosa de Filomela, y su terrible desenlace: la glosotomía. Tereo encierra a Filomela, para poder seguir abusando de ella**

La experiencia traumática de la violación supone para la inocente e inexperta Filomela un auténtico *shock*, que se expresa simbólicamente mediante la comparación de la asustada muchacha con una ovejita recién escapada de las dentelladas de un lobo o una paloma empapada de sangre, que ha escapado a duras penas de las garras de un ave de presa. Pero, cuando se recupera, la joven es capaz de plantar cara a su agresor, de recriminarle su injustificable conducta, y de lanzarle la imprudente amenaza de contarle todo, si se la deja libre, o de llenar aquellos parajes con sus lamentos, si se la mantiene retenida en aquellos bosques. Presa de la cólera, pero también del miedo, Tereo desenvaina su espada y ata a la muchacha, que, inocentemente, espera la llegada de la muerte que la libraré de nuevos tormentos. Pero el bárbaro tracio le reserva una atrocidad mayor:

*ille indignantem et nomen patris usque uocantem*

*luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam*

*abstulit ense fero* (Ov. *Met.* 6.555-557)

Indígnase ella y de forma constante  
el nombre del padre invoca, luchando  
por hablar, mas Tereo con una tenaza  
sujeta su lengua y, feroz, se la arranca.

Haciendo muestra de nuevo de un talento inoportuno, el poeta se complace por segunda vez en llevar de sorpresa en sorpresa a sus receptores, porque la escena, como se observa en el cuadro siguiente, remite inequívocamente en su estructura a la de la violación:

ille  
indignantem  
et nomen patris usque uocantem  
luctantemque loqui  
comprehensam forcipe LINGUAM  
ABSTULIT ENSE FERRO

En ella, encontramos de nuevo el mecanismo generador de suspense por medio de los participios, cuyo momento climático se produce cuando el receptor comprende que éstos (*indignantem, uocantem, luctantem*), que designan en su uso normal actividades propias del ser humano, no se refieren en realidad, como esperaba, a Filomela, sino a su lengua; y no repuesto aún de la sorpresa, se le informa seca y directamente de la amputación de la misma (*abstulit ense fero*).

#### 4.6. Mentiras de Tereo ante Progne. La revelación. Liberación de Filomela

Tras esta cadena de atrocidades, Tereo deja a buen recaudo a Filomela en el caserío en medio de los bosques, sin que la mutilación operada le haga abstenerse de abusar de nuevo de ella, y regresa junto a su esposa Progne, para contarle, entre sollozos, la supuesta muerte de su hermana. Progne trueca sus elegantes vestiduras por ropa de duelo, y levanta un cenotafio en honor de su hermana, y le rinde honras fúnebres que aún no le corresponden. Pero el ingenio viene en ayuda de quienes se encuentran en las situaciones más apuradas, y Filomela, después de un año de encierro, idea un procedimiento para hacer saber a su hermana la verdad. Borda su historia en una tela, y la envía a palacio por medio de una sirvienta, que la entrega, como se le había indicado, a la reina de Tracia. Ésta, aprovechando la libertad de movimientos que le ofrecían las fiestas de Baco, que por esas fechas habían de celebrarse, se pone al frente de las matronas tracias, y tras deambular aparentemente sin rumbo por las montañas, se dirige al lugar de encierro de Filomela, y en medio del delirio báquico, libera a la prisionera. La noche, que se nombra insistentemente en los primeros versos, actúa, como en otros pasajes, como aliada de quienes pretenden dar rienda suelta a las pasiones que los atenazan:

*Tempus erat quo sacra solent trieterica Bacchi  
Sithoniae celebrare nurus: nox conscia sacris.  
Nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti;  
nocte sua est egressa domo regina deique  
ritibus instruitur furialiaque accipit arma:  
uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro  
uelleri dependent, umero leuis incubat hasta.  
Concita per siluas turba comitante suarum  
terribilis Progne furiisque agitata doloris,  
Bacche, tuas simulat; uenit ad stabula auia tandem  
exculatque euobeque sonat portasque refringit  
germanamque rapit raptaque insignia Bacchi  
induit et uultus hederarum frondibus abdūt  
attonitamque trabens intra sua moenia ducit (Ov. Met. 6.587-600)*

Era el tiempo usual en el que suelen las tracias  
la fiesta trienal celebrar de noche por Baco:  
resuena el Rodope con tintineos de bronce.  
Sale de noche de casa la reina, y se apresta  
para el rito del dios, y toma en sus brazos sus armas:  
Su cabeza se cubre de vid, y una piel del costado  
cuelga, y la lanza ligera reposa en su hombro.  
Por el bosque, veloz, seguida de todas las suyas,  
Progne, terrible y feroz, agitada por propios dolores,  
finge, Baco, el frenesí, y al establo apartado al fin llega.  
Resuena el *euobé*, y derriba las puertas aullando,  
y a su hermana se lleva y la cubre de insignias de Baco,  
y disfraza su rostro con hojas y ramas de yedra,  
y tirando de ella, confusa, a palacio la lleva.

Se observará de qué manera tan sutil se sugiere que la actuación de Progne consiste en deshacer la actuación previa de Tereo: si Tereo había buscado la soledad de los bosques para realizar sus fechorías, Progne ahora se hace acompañar del cortejo de las ménades. Si Tereo había encerrado a Filomela en el apartado caserío (*includit*, v. 524), Progne ahora echa abajo sus puertas (*portas refringit*, v. 597); si Tereo, presumiblemente, arranca los vestidos a Filomela para forzarla, ahora Progne la *viste* con los atributos de Baco

(*insignia Bacchi / induit*, vv. 598-99); si Tereo se llevaba a rastras a su víctima hasta el caserío (*in stabula alta trahit*, v. 521), ahora Progne se la lleva a rastras de allí, y la conduce a palacio (*attonitamque trabens intra sua moenia ducit*, v. 600)..

#### 4.7. Llegada a palacio. Tristeza de las dos hermanas. Aparición inoportuna de Itis

Con la llegada a palacio, la acción pasa de nuevo a espacios interiores. Las dos hermanas, libres ya de testigos, pueden, en el lugar adecuado, abrazarse y lamentar el infortunio que se ha abatido sobre ellas. Pero la visión de su hermana mutilada pone a Progne en ebullición, y no encuentra venganza adecuada para lo sucedido: prender fuego al palacio, apuñalar a su marido, arrancarle la lengua y los ojos, y el miembro con que primero había agredido a Filomela... En medio de esta indecisión, entra en la sala el niño Itis, viva estampa, en pequeño, de su padre, como al comienzo de la historia, en el salón del palacio de Atenas, había entrado la joven Filomela, viva estampa, aunque más joven, de su hermana. Y así como el parecido de las dos mujeres aguijó seguramente la lujuria de Tereo, ahora el parecido entre padre e hijo llevará a la reina al más terrible de los crímenes, que intuimos ya en estas tristes palabras:

... "*al quam  
es similis patri?*" dixit (Ov. *Met.* 6.621-622)

¡Ay, cómo te pareces a tu padre!, le dijo.

Y sabemos ya desde ahora que la suerte del niño está echada, y que ha de convertirse en víctima vicaria para expiar los crímenes de su padre.

#### 4.8. La muerte de Itis

Tras unas breves vacilaciones, Progne echa mano del niño, y lo conduce a un lugar recóndito en lo más profundo del palacio, y allí le da muerte de una cuchillada en el costado, tras lo que Filomela le corta la cabeza:

*Nec mora, traxit Ityn, ueluti Gangetica ceruae  
lactentem fetum per silvas tigris opacas,*

*utque domus altae partem tenuere remotam,  
tendentemque manus et iam sua fata uidentem  
et "mater, mater" clamantem et colla petentem  
ense ferit Progne, lateri qua pectus adhaeret,  
nec uultum uertit; satis illi ad fata nel unum  
uulnus erat, ingulum ferro Philomela resoluit* (Ov. Met. 6.636-643)

Y a Itis arrastra cual tigre del Ganges  
arrastra a la cría lactante de un ciervo  
por bosques opacos, y cuando alcanzaron  
recónditas zonas del amplio palacio,  
tendiendo sus manos y viendo su muerte,  
y 'madre' gritando, y buscando su cuello,  
Progne con la espada en pleno costado  
lo hiere, y no vuelve siquiera los ojos.  
Tan sólo una herida le hubiera bastado  
para darle muerte, pero Filomela  
el cuello le corta con hierro afilado.

Se observará de nuevo cómo, aunque la venganza de Progne y Filomela tiene lugar en el rincón más recóndito del palacio de Tereo, el poeta épico se refiere enseguida a la conducción del niño al lugar de su muerte por medio de una metáfora que hace de su madre una feroz tigresa, y de la víctima la cría indefensa de una cierva, y que sitúa la acción en un bosque opaco, como si no pudiera concebirse la violencia sin el referente subliminal del escenario salvaje de un lugar boscoso y sombrío.

Pero es que, además, el pasaje que acabamos de recordar está lleno de recurrencias léxicas que lo remiten a las escenas sangrientas de la violación y la glosotomía de Filomela. Y es que el proceso de inversión de papeles que exige la venganza convierte a la víctima, representada vicariamente por su hermana Progne, en el agresor, y al agresor, representado también vicariamente por su hijo Itis, en la víctima. Ya desde el primer verso vemos a Progne investida con cada uno de los rasgos caracteriológicos y simbólicos que habían ido caracterizando a Tereo; en primer lugar, su impaciencia; *iamque moras male fert* ("y ya aguanta mal la demora") se había dicho de Tereo en el palacio ateniense en 467, y ahora Progne, decidida por fin a ejecutar su venganza, actúa igualmente sin demora (*nec mora*). En segundo lugar, Progne arrastra (*traxit*) a Itis a un lugar apartado (*partem remotam*) del amplio palacio (*domus altae*), de la misma manera que Tereo, en 521, había arrastrado a Filomela a un apartado

caserío (*in stabula alta trahit*). La actuación furibunda de Progne se expresa mediante un símil animalístico, en el que se la compara a una tigresa del Ganges (*Gangetica tigris*) que arrastra a un cervatillo a través de un denso bosque (*per silvas opacas*), de manera semejante a como Tereo, en 527-528, se comparaba a un lobo (*cani lupi*) que acaba de agredir a una corderilla asustada (*agna pauens*); el sintagma *per silvas opacas*, por su parte, remite de nuevo a 521 (*in stabula alta trahit silvis obscura uetustis*). Y la cascada de participios, que retardan la acción principal creando un efecto climático de suspense, como tratamos de reproducir en el siguiente cuadro:

<p>utque domus altae partem tenuere remotam,  <i>tendentem</i>que manus          et iam sua fata <i>uidentem</i>          et “mater, mater” <i>clamantem</i>          et colla <i>petentem</i></p> <p>ENSE FERIT PROGNE</p>
---

se corresponde obviamente con las que presentara Ovidio tanto en la escena de la violación como en la de la glosotomía, que presentamos más arriba.

Además de los ecos verbales que ya hemos señalado, el “*mater, mater*” *clamantem* (“gritando ‘madre, madre’”) de Itis corresponde al *nomen patris usque uocantem* (“invocando sin cesar el nombre de su padre”) de Filomela en la glosotomía, y el *ense ferit Progne* (“con la espada lo hiere Progne”) con el que se señala la muerte de Itis, al *abstulit ense fero* (“se la arranca con feroz acero”) de la glosotomía, con un macabro juego de palabras entre *ense ferit* - *ense fero*. Puede citarse todavía la correspondencia entre *adhaeret*, en la oración de relativo que especifica la parte del cuerpo de Itis que recibe el golpe (*lateri qua pectus adhaeret*, “donde el pecho se une al costado”), y *haeserat*, en 530, en la oración de relativo del símil animalístico de la paloma y el ave de presa (*avidosque timet, quibus haeserat, ungues*, “y teme las ávidas garras de las que no podía desprenderse”).

Los ecos verbales entre la escena del asesinato y las de la violación-glosotomía pueden, pues, resumirse en el siguiente cuadro:

MUERTE DE ITIS	VIOLACIÓN - GLOSOTOMÍA
Nec mora <b>traxit</b> Ityn (636)	in stabula <b>alta trahit siluis obscura</b> uetustis (521)
per <b>siluas ... opacas</b> (637)	
utque domus <b>altae</b> partem tenuere remotam (638)	
' <b>mater, mater'</b> clamantem (640)	<b>clamato saepe parente</b> (525)
<b>ense ferit</b> Progne (641)	abstulit <b>ense fero</b> (557)
<b>iugulum</b> ferro <b>Philomela</b> resoluit (643)	<b>iugulum Philomela</b> parabat (553)
lateri qua pectus <b>adhaeret</b> (641)	quibus <b>haeserat</b> ungues (530)

La repetición de palabras, y de procedimientos narrativos, dentro de un mismo episodio, y más tratándose de un maestro de la variación, como Ovidio, no puede ser, como dijimos, casualidad, o un signo de torpeza, sino que debe tener un sentido simbólico: la expresión solidaria en el plano de la expresión de una de las lecturas latentes en el contenido del episodio: la certeza de que, por seguro que se crea el agresor, y por indefensa que se encuentre la víctima, las malas acciones acaban encontrando un castigo proporcional y correspondiente, pese a las precauciones tomadas por el agresor.

#### 4.9. El banquete. La triple metamorfosis

Pero la violencia de las dos hermanas no se frena con el asesinato de Itis. Sus miembros, aún palpitantes, son desgarrados y en parte asados, en parte cocidos, a la manera de una víctima sacrificial. Y este será el banquete que ofrecerá Progne a Tereo con la excusa de una comida sacrificial a la que pueden asistir sólo mujer y marido. Y, en una horrible inversión paródica de la noche de bodas, en la que los miembros de Itis empezaron a germinar en el vientre de Progne, ahora será Tereo, quien, con la mayor de las inconciencias, aloje en su vientre los restos guisados de su hijo muerto.<sup>12</sup>

Cuando Tereo, demasiado tarde, intuye la naturaleza de las viandas que ha ingerido, persigue, espada en mano a las enloquecidas hermanas, pero una oportuna metamorfosis triple impide la comisión de un nuevo parricidio.

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado véase Martín Rodríguez (2002b).

Progne, ensangrentada aún por la matanza de su hijo, se vuelve golondrina, y por eso las golondrinas tienen una mancha rojiza debajo del buche. Tereo, el guerrero armado, se convierte en abubilla, el ave de orgullosa cresta que rehúye el trato con los humanos; y Filomela, la muchacha sin lengua, a la que una falsa etimología identificaba como “amiga del canto”, se metamorfosea en ruiseñor canoro, y se encamina a los bosques para cumplir la promesa que había hecho a Tereo: llenar sin tregua los campos con el hondón melodioso de su pena.

## REFERENCIAS

- Bardon, H. “Ovide et le baroque”. *Ovidiana*. Herescu, N. I. (ed.). París: Les Belles Lettres, 1958, 75-100.
- Bergmann, B. “Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls”. *The Pastoral Landscape*. Hunt, J. D. (ed.). Washington: National Gallery of Art, 1992, 21-46.
- Bernbeck, E. J. *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. München: Becksche, 1967.
- Cristóbal, V. *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid: Universidad Complutense, 1980.
- Curtius, E. R. “El paisaje ideal”. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. Madrid: FCE, 1948, 263-289.
- Curran, L. “Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*”. *Arethusa* 11 (1978): 213-241.
- Grimal, P. “Les *Métamorphoses* d’Ovide et la peinture paysagiste à l’époque d’Auguste”. *Revue des Études Latines* 16 (1938): 145-161.
- Haß, P. *Der Locus Amoenus in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*. Bamberg: Wissenschaftlicher Verlag Bamberg, 1998.
- Hinds, S. “Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and its tradition”. *The Cambridge Companion to Ovid*. Hardie, P. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 122-149.
- Horacio. *Horacio. Epodos y Odas*. Trad. V. Cristóbal. Madrid: Alianza, 1995.
- Leach, E. W. *The Rhetoric of Space. Literature and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988.

- Martín Rodríguez, A. "El virtuosismo extemporáneo de Ovidio y la descripción del sufrimiento en el episodio de Procne y Filomela en las *Metamorfosis*". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 20 (2001): 103-125.
- . *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002a.
- . "El tema del matrimonio en la versión ovidiana del mito de Procne y Filomela". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 22 (2002b): 43-68.
- Newland, L. E. *The Transformation of the locus amoenus in Roman Poetry*. Diss. University of Berkeley, 1984.
- Parry, H. "Ovid's *Metamorphoses*. Violence in a Pastoral Landscape". *T.APhA* 95 (1964): 268-82.
- Richlin, A. "Reading Ovid's Rapes". *The Garden of Priapus*. N. Haven-London: Yale University Press, 1983, 158-179.
- Ruiz de Elvira, A. "Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio". *Estudios de Literatura Latina. Cuadernos de la Fundación Pastor* 15 (1969): 153-160.
- Schönbeck, G. *Der locus amoenus vom Homer bis Horaz*. Diss. Universität Heidelberg, 1962.
- Segal, Ch. *Landscape in Ovid's Metamorphoses*. Wiesbaden: Steiner, 1962.
- Snell, S. "Arcadia. El descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual". *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid: Razón y Fe, 1965, 395-425.
- Stirrup, B. E. "Techniques of Rape: Variety of Wit in Ovid's *Metamorphoses*". *Greece & Rome* 24 (1977): 170-84.
- Viarre, S. *L'image et la pensée dans les Métamorphoses*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.