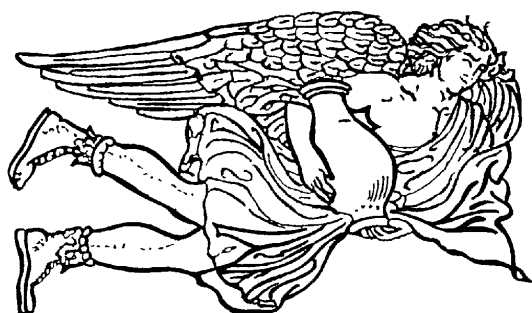


adspirans rursus vocat Auster in altum



AUSTER

Nº 23

Revista del Centro de Estudios Latinos

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad Nacional de La Plata

La Plata
2018
ISSN 1514-0121

“Esta publicación aspira a ser un órgano regular de difusión para las investigaciones que se llevan a cabo en el Centro de Estudios Latinos, como así también para estudios de interés – incluidas áreas científicas concomitantes – cuya publicación en nuestros medios resulte un aporte al conocimiento del Mundo Antiguo y de la Latinidad. El Proyecto Editorial del C.E.L. que así se materializa representa el cumplimiento de nuestro *labor improbus* por abrir espacios para la exposición y difusión de tareas científicas en lengua castellana [...] Aquí afrontamos *nullos fugiendo labores* nuevas formas de lucha que nos hacen estudiar el pasado para asistir nuestro presente, desde una institución en la que se sabe aprender y se aprende a saber”

Lía Galán (directora), “Palabras Liminares” (*Auster* 1, 1996, 11)

La revista aceptará artículos originales, reseñas bibliográficas y crónicas en las siguientes áreas temáticas: filología clásica, en especial filología latina; literatura grecolatina, latinidad medieval, cultura clásica, historia antigua (en relación con Roma), tradición clásica, teoría literaria y literaturas comparadas (en relación con la literatura latina). Esta publicación está dirigida a estudiosos de la cultura latina (literatura, religión, historia, filosofía, arte, etc.), sus antecedentes y proyecciones y en general a los investigadores interesados en cultura antigua y medieval, que podrán acceder a sus contenidos de acceso abierto desde el repositorio institucional Memoria Académica (<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, regido bajo licencia Creative commons 2.5. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>).

Auster está incluida en **Catálogo LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), en el **Ulrich's Periodicals Directory** y en **RevistALAS**. Asimismo se encuentra indizada en **Francis-INIST**, **MLA** (Modern Language Association), **L'Année Philologique**, **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanas), **Dialnet** y en el **Emerging Sources Citation Index** incluido en la **Master Journal List** de **Clarivate Analytics**.

AUSTER - Revista del Centro de Estudios Latinos

Publicación anual

ISSN 1514-0121

Impreso en la R. Argentina

La Plata - Año 2018

Registro de la propiedad intelectual en trámite

Dirección Postal

Venta, Suscripción y Canje:

Para venta, suscripción y canje dirigirse a

Biblioteca “Prof. Guillermo Obiols”,

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Calle 51, e/ 124 y125, Edificio A bibhuma@fahce.unlp.edu.ar,

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar, www.publicaciones.fahce.unlp.edu.ar

Correspondencia:

Dirección Editorial Calle 51, e/ 124 y125, Centro de Estudios Latinos (IdIHCS),

Edificio C, Oficina 306 (1925). Ensenada. R. Argentina

pmastorino@gmail.com, auster@fahce.unlp.edu.ar

AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Nº 23 - 2018

Director

Pablo Martínez Astorino (UNLP-Conicet, R. Argentina)

Comité de Redacción

*María Delia Buisel (UNLP, R. Argentina), Lía M. Galán (UNLP, R. Argentina),
Marcos Ruvituso (UNLP, R. Argentina), Pablo Martínez Astorino (UNLP-Conicet,
R. Argentina)*

Secretarías de Redacción

*María Emilia Cairo (UNLP, R. Argentina)
Guillermina Bogdan (UNLP, R. Argentina)*

Redactores

*Julia Bisignano (UNLP, R. Argentina),
María Eugenia Mollo Brisco (UNLP, R. Argentina),
Emilio Rollié (UNLP, R. Argentina), María Sustersic (UNLP, R. Argentina),
Malena Trejo (UNLP, R. Argentina) Martín Vizzotti (UNLP, R. Argentina)*

Revisión de abstracts

Martín Vizzotti (UNLP, R. Argentina)

Consultor Especial

Karl Galinsky (Universidad de Texas-Austin, USA)

Consejo Asesor

*Zelia de Almeida Cardoso (Universidad de San Pablo, Brasil)
David Konstan (Brown University, USA)
Paolo Fedeli (Universidad de Bari, Italia)
Andrés Pociña (Universidad de Granada, España)
Alberto J. Vaccaro (UBA, R. Argentina) †
Alicia Daneri (UBA, UNLP, Univ. de Pennsylvania, USA)
Alejandro Bancalari Molina (Univ. de Concepción, Chile)*

Supervisión General

Lía M. Galán (UNLP, R. Argentina)

Auster utiliza un sistema de evaluación de doble ciego (ver “referato”) a cargo de dos especialistas disciplinares, recurriendo a un tercer evaluador en caso de juicios disidentes. Todo proceso de referato es anónimo. La redacción se reserva el derecho de aceptar o no las contribuciones, de conformidad con el alcance temático y el cumplimiento estricto de las normas editoriales. Las opiniones emitidas por los autores son de su exclusiva responsabilidad.



Universidad Nacional de La Plata

Presidente

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Mauricio Chama

Secretario Académico

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Directora de Gestión Editorial y Difusión

Cecilia Rozemblum

Directora del IdIHCS

Gloria Chicote

H. Consejo Académico

*María Leticia Mocceró – Alberto Pérez – Osvaldo Ron -
Héctor Dupuy – María Cristina Tortti- Martín Legarralde – Carolina Sancholuz -
Silvia Manzo – Sandra Miguel – Stella Maris Ramírez – Alicia Villa – Alejandro
Simonoff – Verónica Delgado – María Eugenia Villa – Luis Santarsiero – Martín Uro –
María Lucía Abbattista – Maximiliano Garbarino- Juan Gabriel Luque- Atilio Rubino*

ÍNDICE

IMÁGENES DE LOS DIOSES EN CICERÓN: LÍMITES
Y CONTRADICCIONES DE LA TEOLOGÍA EPICÚREA
SOBRE LA IMAGEN DIVINA EN *DE NATURA DEORUM I*

Claudia Beltrão

Pág. 9 a 20

TRADICIÓN E INNOVACIÓN: UN JOVEN HOMÉRICO EN
EL INICIO DE LA *ENEIDA*

Ana Clara Sisul

Pág. 21 a 30

BIMILENARIO DE LA MUERTE DE OVIDIO

(20/03/43 A.C.- 17 D.C.)

*ILLE REFERRE ALITER SAEPE SOLEBAT IDEM (OV. ARS II
128): UNA LECTURA EN CONTEXTO*

Alicia Schniebs

Pág. 33 a 46

ALCANCES POÉTICOS Y CULTURALES DE UNA
TIPOLOGÍA MÍTICA OVIDIANA

Eleonora Tola

Pág. 47 a 57

*HORTUS AMOENUS: FASTI, FLORA Y
UNA POÉTICA ESPACIAL*

Maricel Radiminski

Pág. 59 a 74

MODELANDO A CUPIDO: UNA APROXIMACIÓN
MITOGRÁFICA A LA *EPISTRE AU DIEU D'AMOURS* DE
CHRISTINE DE PIZAN

Guillermo Luppi

Pág. 75 a 94

RESEÑAS

Cavallo, G., *Leer en Bizancio*

(Malena Trejo)

Pág. 95 a 98

CRÓNICA

Pág. 99 a 110

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Pág. 111

PÁGINAS FINALES

Pág. 113

IMÁGENES DE LOS DIOSES EN CICERÓN: LÍMITES Y CONTRADICCIONES DE LA TEOLOGÍA EPICÚREA SOBRE LA IMAGEN DIVINA EN *DE NATURA DEORUM I*

La literatura de la república romana tardía está caracterizada por una serie de obras en las cuales los temas religiosos son, de un modo u otro, centrales. Desde por lo menos el siglo II a. C., los autores romanos comenzaron a escribir sistemáticamente sobre los orígenes y los significados de su religión y, en el siglo I, los contenidos y las prácticas de la *religio romana* fueron sometidos a interpretación y a explicación racionales. La existencia de una tradición escrita puede ser determinante para la organización y el éxito de un sistema religioso, tanto políticamente – en términos de la definición y jerarquización de instituciones y poderes – como intelectualmente, en lo que concierne a la organización y a la estructuración del conocimiento religioso¹. Varrón, Lucrecio y Cicerón no fueron los únicos; existe una serie de nombres, títulos y fragmentos que nos permiten entrever una intensa actividad literaria en la república tardía que se ocupaba de temas teológicos². Esas obras ponen en evidencia un acentuado diálogo entre los temas e imágenes de la retórica y de la filosofía griega clásica y helenística³, y surgen como un elemento importante a considerar en el estudio de la dinámica cultural religiosa romana, constituyendo una forma de conocimiento religioso *per se* que interactúa con las prácticas y conocimientos del vasto sistema religioso romano y con las corrientes filosóficas del mundo helenístico contemporáneo. En este punto, consideramos fundamentales los estudios de Jörg Rüpke⁴, que proponen un análisis de lo que denomina “racionalización” de la religión romana, definida como un proceso de abstracción de reglas y principios de la práctica, que se vuelve objeto de un discurso especializado, codificado y rigurosamente elaborado, con reglas de argumentación, espacios específicos e instituciones que guían la conducta político-religiosa y las innovaciones de esas prácticas⁵.

¹ Whitehouse, H. y McCauley, R. N. (ed.), *Mind and Religion. Psychological and Cognitive Foundations of Religiosity*, Walnut Creek, Altamira Press, 2005; Whitehouse, H. y Martin, L. H. (ed.), *Theorizing Religions Past. Archaeology, History, and Cognition*, Walnut Creek, Altamira Press, 2004. Un buen ejemplo es la importancia de los textos sacerdotales romanos, que mantenían el registro de las fórmulas correctas de las plegarias y procedimientos rituales, cf. Beltrão, C., “Religião, escrita e sistematização: em torno dos *Annales maximi*”, *Tempo* 19.35, 2013.

² Cf. Rawson, E., *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, London, Ducksworth, 1985, esp. 289-312.

³ Moatti (Moatti, C., *La raison de Rome. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République*, Paris, Éd. du Seuil, 1997) y Feeney (Feeney, D., *Literature and Religion in Rome. Cultures, Contexts and Beliefs*, Cambridge University Press, 1999), superando los prejuicios helenocéntricos de la mayor parte de los classicistas, demostraron cómo, a partir del siglo II a. C., la religión y la literatura romanas se definieron mutuamente *dialogando* con temas y formas helenísticas. Cf. también Farrell, J., “Lucretian architecture: the structure and argument of the *De rerum natura*”, en Gillespie, S.; Hardie, Ph. (ed.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 76-91.

⁴ Esp. Rüpke, J., *Religion in Republican Rome. Rationalization and Ritual Change*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2012.

⁵ En una relectura del concepto weberiano de racionalización, que realiza con visible cautela, Rüpke vuelve útil su modelo interpretativo para el análisis que realiza, a partir de dos movimientos: el

Hablamos, pues, de un proceso de construcción y estructuración de los discursos religiosos en un momento de grandes cambios políticos y sociales. En este proceso, la obra de Cicerón es de capital importancia. Actualmente, estamos desarrollando una investigación sobre el lugar y el papel de las imágenes de los dioses, en particular de sus estatuas en el *corpus* ciceroniano⁶, en busca de una comprensión más precisa de la construcción de los discursos teológicos y normativos en la república tardía y, en consecuencia, de la historia religiosa e intelectual romana. El estudio de las imágenes de los dioses examina no sólo las propias imágenes, sino también especialmente las prácticas que justifican su uso, y los discursos y respuestas frente a ellas⁷, en los que se unen datos mentales, ideológicos y culturales, así como operaciones de racionalización en los discursos verbales, literarios, visuales y rituales. Cicerón participó activamente de la creación de un vocabulario latino para la designación de las imágenes religiosas⁸ desplegando una reflexión sobre la relación entre las imágenes divinas y la idea de los dioses que se refiere a la cuestión de la imagen como soporte del conocimiento de lo divino. Nuestra propuesta aquí es analizar, en el libro I de *De natura deorum*, algunos aspectos de la crítica ciceroniana a los límites y contradicciones de la teología antropomórfica epicúrea. Cicerón dirige su crítica especialmente a Epicuro, pidiendo a los epicúreos una definición más rigurosa de la distinción entre la imagen de culto y los *simulacra / imagines* epicúreos, directamente emanados de los cuerpos de los dioses, poniendo de manifiesto la insuficiencia del abordaje epicúreo sobre las imágenes divinas para fundamentar la *pietas* romana, al tiempo que delimita un enfoque posible para unir las representaciones tradicionales de los dioses y el conocimiento sobre lo divino, fruto de una elaboración intelectual compleja.

análisis de lo que llama “racionalización instrumental”, y la “racionalización teórica” de la religión romana. Tomando los discursos textuales que explícitamente tematizan la religión, como Enio, Cicerón y Varrón, Rüpke postula que la apropiación de la filosofía helenística permitió a estos autores definir, codificar y transmitir la tradición religiosa romana, al mismo tiempo que actuaba sobre ella y la modificaba (Rüpke, *Religion in Republican Rome*, 2012).

⁶ Proyecto de Investigación AF60128: *Images of the Gods: Cicero's discourse on cult statues and Late Republican debates on Roman Religion* (Newton Advanced Fellowship/British Academy). Este proyecto se desarrolla en el marco de un convenio entre la UNIRIO y la Newcastle University, y cuento con la inestimable colaboración del Dr. Federico Santangelo.

⁷ Ver, e.g.: Carey, J.W., *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Boston, Unwin Hyman, 1989; Freedberg, D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; Belting, H., *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; Cormack, R., *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, London, Reaktion, 1997; Mitchell, W. J. T., “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, en Mirzoeff, N. (ed.) *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2002; Rogoff, I., “Studying Visual Culture”, en Mirzoeff, N. (ed.), *op. cit.*; Ginzburg, C., *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, London, Verso, 2002. Son referencias importantes para la delimitación de un campo denominado *Visual Cultures*, que contribuye a la comprensión del uso y de la percepción de las imágenes y de su *background* intelectual y emocional en la construcción, mantenimiento o transformación de la realidad humana, configurando agentes, prácticas, concepciones e instituciones en las que las imágenes “actúan”. Sobre cuestiones de la visualidad romana: Elsner, J., *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton University Press, 2007. Sobre la cultura visual y la religión romana: Pollini, J. *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, University of Oklahoma Press, 2012.

⁸ Por ejemplo, el término *simulacrum* se encuentra documentado por primera vez en una carta de Cicerón a Atico (*Att.* 13.28.2). Cf. Stewart, P., *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford, 2004, 24-5.



El *corpus* documental epicúreo es bastante limitado, tanto en relación a las obras de Epicuro como a las de sus discípulos más cercanos⁹. Dicho *corpus* no es explícito en relación a la teología y, especialmente, a la formación de las *imagines* en la mente humana, y la doctrina de Epicuro es reconocidamente oscura para los exégetas modernos¹⁰. De hecho, tenemos acceso a un material literario producido entre los años 70 y 45 en el ámbito romano y, rigurosamente hablando, el material más extenso se reduce a las obras de Cicerón, de Lucrecio y de Filodemo¹¹. El tratado *De natura deorum* de Cicerón es una de las principales fuentes sobre la teología epicúrea, y tiene un interés particular en un momento de grandes debates intelectuales sobre los fundamentos de las instituciones y creencias religiosas romanas, ampliados por las contribuciones de la filosofía helenística¹².

Este *corpus* documental pone de manifiesto que los epicúreos defendían la idea del *deus effigies hominis et imago*¹³, los dioses a imagen y semejanza de los seres humanos, y el personaje de Cota, el pontífice, pide a Veleyo, el epicúreo, un desarrollo más articulado de las tesis sobre las imágenes de los dioses, preguntando por la naturaleza de esas representaciones. ¿Serían percibidas? ¿Construidas? Y, si son construidas, ¿cómo?

Antes de detenernos en la crítica de Cicerón a los límites y contradicciones de las tesis epicúreas sobre las imágenes divinas, son importantes algunos datos sobre el estado general de la cuestión de las imágenes de los dioses en el debate tardorrepblicano. Para Varrón, el papel de las imágenes de los dioses en el culto no es esencial, pues el culto puede ser perfectamente realizado sin ellas. Aún así, las imágenes de los dioses han sido documentadas antiguamente, así como los nombres de los dioses, y ambos tienen el valor que la tradición les confiere¹⁴. Desde una perspectiva similar, en el extenso pasaje sobre la procesión de (la estatua de) Magna Mater¹⁵, el epicúreo Lucrecio pregunta por el valor de la estatua

⁹ Sobre la totalidad del *corpus* epicúreo ver Long, A. A. y Sedley, D., *The Hellenistic Philosophers*, Cambridge University Press, 1987 y Sedley, D., *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge University Press, 1998.

¹⁰ Schiesaro, A., *Simulacrum et imago. Gli argomenti nel De rerum natura*, Pisa, Giardina, 1990.

¹¹ De la teología del propio Epicuro queda solamente un párrafo en la *Carta a Meneceu*, Diog. L. 10.123, y la primera de las *Máximas Capitales*. De Filodemo, me remito a los extractos de *De pietate* (cf. Obbrink, D. *Philodemus On Piety, I. A Critical Text with Commentary*, Oxford University Press, 1996), y a *De rerum natura* de Lucrecio. Cicerón, de hecho, es una de las principales fuentes de conocimiento sobre la teología epicúrea.

¹² Cf. Cancik, H. y Cancik-Lindemaier, H., "The Truth of Images: Cicero and Varro on Image Worship", en Assmann, J.; Baumgarten, A.I. (ed.), *Representation in Religion. Studies in Honor of Moshe Barash*, Leiden, Brill, 2001, 43-61 y Van Nuffelen, P., *Rethinking the Gods. Philosophical Readings of Religion in the Post-Hellenistic Period*, Cambridge University Press, 2011.

¹³ *Nat. D.* 1.103.

¹⁴ Cf. esp. Cancik y Cancik-Lindemaier, "The Truth of Images", 2001, Van Nuffelen, *Rethinking the Gods*, 2011, Ando, C., "Praesentia numinis. Part 1: The Visibility of Roman Gods", *Asdiwal* 5, 2010, 45-73, y Ando, C., "Praesentia numinis. Part 3: Idols in Context (of Use)", *Asdiwal* 10, 2015, 61-76. Ver la referencia a Varrón en Agustín CD 4.31

¹⁵ *Lucr.* 2.600ss.

y de los rituales, subrayando, en la conclusión del pasaje, que no se deben negar los nombres o las representaciones de la tradición, pero que sí se trata de evitar creencias infundadas¹⁶. Esa preocupación por respetar los cultos y las imágenes tradicionales también está documentada en Filodemo, para quien no solamente es útil participar de los festivales tradicionales, sino también, por medio de ellos, avanzar hacia la comprensión de lo divino¹⁷. Para los epicúreos, la imagen antropomórfica de los dioses es el medio por el cual la naturaleza hizo que los seres humanos conocieran a las divinidades, antes de que hubiesen recibido cualquier enseñanza formal sobre la existencia de los dioses, pero de manera inmediata y evidente. Si esta es la doctrina epicúrea sobre la existencia de los dioses o no, las dificultades provenientes del *corpus* documental no permiten responderlo, pero esta es, al menos, la fórmula declarada por Veleyo en *De natura deorum*¹⁸:

Sobre su forma (*forma*), al menos, nos da señales la naturaleza, por una parte, y nos instruye la razón por otra. Pues ninguno de nosotros –sea del pueblo que sea – deduce de la naturaleza otra apariencia (*species*) de los dioses que no sea la humana, porque ¿qué otra forma se le aparece a uno jamás, tanto si está despierto, como si está dormido? Pero, a fin de no remitirlo todo a las concepciones más elementales: eso mismo es lo que pone de manifiesto la propia razón.¹⁹

Asoma una dificultad, que será aprovechada por los adversarios de los epicúreos: si la imagen de culto es una de las formas históricas de la representación de lo divino, ¿cómo podría esa imagen manifestar otra cosa más allá de las creencias, conocimientos y convicciones de los propios pueblos que las construyeron? Teniendo en cuenta la historicidad y la variedad de las imágenes divinas en el mundo humano, ¿cómo afirmar que la imagen antropomórfica constituye la forma universal o natural de la divinidad? Esas objeciones se repiten muchas veces en la crítica de Cota²⁰, y remiten a una dificultad epistemológica que puede ser vista en Lucrecio, quien, de hecho, no establece lazos precisos entre, por un lado, las imágenes percibidas en sueños que darían a los seres humanos la noción de los dioses y que están en el origen de los cultos²¹, y, por otro lado, las imágenes que hacen que los seres humanos conozcan a los dioses, fuente y objeto de la “verdadera piedad”²². En Lucrecio y en el discurso de Veleyo, se trata siempre de imágenes. Los primeros seres humanos habrían visto en sueños formas grandes y bellas, a

¹⁶ Lucr. 2.655-80: ... *hic si quis mare Neptunum Cereremque vocare/ constituit fruges et Bacchi nomine abuti/ mavolt quam laticis proprium proferre vocamen, concedamus ut hic terrarum dicitur orbem/ esse deum matrem, dum vera re tamen ipse/ religione animum turpi contingere parcat.*

¹⁷ Fil. *De pietate* 26-36.

¹⁸ Las traducciones al español de las citas de Cicerón están tomadas de Escobar, A., *Cicerón. Sobre la naturaliza de los dioses*, Madrid, Gredos, 1999 (N. de la T.).

¹⁹ *Nat. D.* 1.46: *Ac de forma quidem partim natura nos admonet, partim ratio docet. Nam a natura habemus omnes omnium gentium speciem nullam aliam nisi humanam deorum; quae enim forma alia occurrit unquam aut vigilanti cuiquam aut dormienti? Sed ne omnia revocentur ad primas notiones, ratio hoc idem ipsa declarat.*

²⁰ Esp. en 1.78, 81-84, 101.

²¹ Lucr. III.1161ss.

²² Lucr. VI.68-78.

las cuales atribuían poder y eternidad²³. Esas visiones oníricas se confunden con los *simulacra*, mensajes emanados de los cuerpos de los dioses, que Lucrecio evoca rápidamente en dos pasajes: en el libro 5, los primeros humanos vieron *facies et formae*; en el libro 6, la verdadera piedad consiste en recibir con el corazón sereno los simulacra que “anuncian la forma de los dioses”²⁴. Nótese que Lucrecio no explicita la manera por la cual la creencia en los dioses se desarrolla a partir de las imágenes, lo que contrasta con su elaborada descripción de la adquisición del lenguaje verbal por los seres humanos hasta la creación de las instituciones²⁵.

Esa discrepancia de rigor entre el tratamiento del tema del desarrollo del lenguaje verbal y del tema de las imágenes a las que debe dirigirse la piedad no se limita a Lucrecio. Según Sexto Empírico²⁶, Demócrito explicaba la creencia en los dioses a partir de las imágenes vistas en sueños, a partir de las cuales se podía percibir su carácter benéfico o maléfico. Cicerón atribuye esta doctrina a Demócrito, pero también a Epicuro, según su argumento de que Epicuro no hizo más que copiar equivocadamente a Demócrito²⁷. De hecho, una de las más importantes estrategias ciceronianas de refutación del epicureísmo es confundir las tesis de Demócrito con las de Epicuro, y la importancia de esa confusión radica en una polémica filosófica contemporánea sobre el conocimiento de los dioses: Filodemo asociaba a Demócrito con los sofistas, y refutaba a todos sobre la base del argumento de que la utilidad social contribuye a crear la concepción de los dioses, que es explicada por sus orígenes históricos. Ciertamente, el *corpus* de Filodemo es fragmentario, pero el hecho de que Lucrecio no desarrolle el argumento del origen social de la creencia en los dioses en su breve exposición sobre la verdadera piedad puede darnos una pista para comprender la estrategia de refutación de Cicerón. De hecho, el Veleyo de Cicerón condena la teología de Demócrito como una forma encubierta de ateísmo, inmediatamente después de haber refutado severamente al sofista Protágoras²⁸. Del mismo modo, Cota enumera en una misma secuencia a Protágoras, Pródico, Evehemero y Demócrito²⁹. La estrategia ciceroniana puede resumirse así: si la teología epicúrea es limitada, lo es porque evitó adoptar las tesis sofistas sobre las imágenes divinas, que serían incompatibles con la concepción de la divinidad que defendían. Como demuestra Cicerón, el rechazo epicúreo al argumento histórico de la creencia en los dioses y de la forma de los dioses los aisló de la reflexión filosófica contemporánea. Y Cota argumenta:

Pues bien, considera cómo es cada cosa, porque me parece que os estáis agarrando, como por derecho propio, a un argumento que no es aceptable en modo alguno. Pero, antes de nada... ¿Acaso ha habido alguien tan ciego como para no ver, al contemplar las cosas, que esa apariencia humana se les asignó a los dioses

²³ Lucr. V.1169-1178.

²⁴ *Simulacra divinae formae nuntia*, cf. Schiesaro, *Simulacrum et imago*, 1990.

²⁵ Sobre el origen del lenguaje, Lucr. 5.1028-1090. Sobre, e.g., el origen de la justicia, Lucr. V.1136-1150.

²⁶ *Adv. Math.* IX.19; cf. también Epicuro, *Carta a Heródoto*, 37-38, Diog. Laert. X.33.

²⁷ *Nat. D.* I.108, 120. Ver también *Fin.* I.21.

²⁸ *Nat. D.* I.29.

²⁹ *Nat. D.* I.118-120.

por una especie de decisión que tomaron los sabios (para que el espíritu de los ignorantes pudiera ser conducido con más facilidad, una vez apartado de su depravada vida, hacia el culto divino), o bien por superstición (para que hubiese representaciones mediante cuya veneración se creyera acceder a los propios dioses)? Por otra parte, han fomentado estas mismas representaciones los poetas, los pintores y los artesanos, porque no resultaba fácil, mediante la imitación de otras formas, reflejar a los dioses cuando éstos se esforzaban en hacer algo. También ha contribuido a ello, muy probablemente, esa creencia en virtud de la cual nada le parece al ser humano más hermoso que el ser humano. ¿Pero es que tú no ves, como científico que eres, cuán lisonjera mediadora y casi proxeneta de sí misma es la naturaleza? ¿Piensas que hay bestia alguna, en tierra o mar, que no se deleite, sobre todo, con una bestia de su propia especie? Si esto no fuese así, ¿por qué no iba a refocilarse el toro al acoplarse con la yegua, o el caballo al hacerlo con la vaca? ¿Acaso consideras tú que un águila, un león o un delfín antepone figura alguna a la suya propia? Por tanto, ¿qué pasaría si la naturaleza se lo hubiera prescrito al ser humano del mismo modo, de manera que pensase que no existe nada más hermoso que él?, ¿sería extraño que fuera ésta la causa por la que consideramos a los dioses similares a los hombres?³⁰

Cuando se considera que las imágenes de los dioses fueron promovidas por sabios, construidas por artistas y tuvieron su fuerza ampliada por poetas, una tesis del sofista Critias retomada por Cicerón, se afirma que la representación antropomórfica de los dioses no es un dato natural, sino que tiene un origen histórico. El fundamento histórico justifica el mantenimiento de esas representaciones, y la historia asume el papel de los mitos fundacionales, justificando el conjunto del *cultus deorum*³¹. Las tesis de Critias, por lo tanto, no constituyen solamente un argumento contra los epicúreos, sino que son asociadas en *De natura deorum* al nombre de Evehemero³², cuya doctrina, diseminada en Roma por la traducción de Enio, se transformó en un fundamento sólido para el abordaje histórico de la religión. En esta doctrina, la validez de las representaciones de los dioses tiene su fundamento en su raíz histórica, en su remota antigüedad. Para Cota es la historia, y no una naturaleza genéricamente dada e

³⁰ Nat. D. I.77: *Primum igitur quidque considera, quale sit; arripere enim mihi videmini quasi vestro iure rem nullo modo probabilem. [Primum] omnium quis tam caecus in contemplandis rebus umquam fuit, ut non videret species istas hominum conlatas in deos aut consilio quodam sapientium, quo facilius animos imperitorum ad deorum cultum a vitae pravitate converterent aut superstitione, ut essent simulacra, quae venerantes deos ipsos se adire crederent. Auxerunt autem haec eadem poetae, pictores, opifices; erat enim non facile agentis aliquid et molientes deos in aliarum formarum imitatione servare. Accessit etiam ista opinio fortasse, quod homini homine pulchrius censet nihil videatur. Sed tu hoc, physice, non vides, quam blanda conciliatrix et quasi sui sit lena natura? An putas ullam esse terra marique beluam, quae non sui generis belua maxime delectetur? Quod ni ita esset, cur non gestiret taurus equae contractatione, equus vaccae? An tu aquilam aut leonem aut delphinum ullam anteferre censet figuram suae? Quid igitur mirum, si hoc eodem modo homini natura praescripsit, ut nihil pulchrius quam hominem putaret? * * * eam esse causam, cur deos hominum similis putaremus.*

³¹ En cierto modo, la religión pública romana era exegética; era definida y explicada por narrativas que permitían diversas posibilidades cognitivas e, inclusive, un alto grado de abstracción. Rüpke 2013, 35-51, e.g., habla de “historización” al referirse a esta característica de la religión romana en la república tardía.

³² Nat. D. I.118-19.

inhallable, lo que fundamenta el valor y la verdad de las imágenes de los dioses³³. Para el epicúreo Veleyo, en cambio, el argumento histórico de los sofistas sólo sirve para denunciar la arbitrariedad y la fabricación de supersticiones que oprimen al ser humano. Como argumenta Lucrecio, los adivinos forjaron *somnia* para mantener su poder sobre los seres humanos³⁴.

Se puede observar que, en la descripción de la “invención de los dioses”, se articulan la decisión del sabio y la creación artística, determinadas por las convenciones e ideas reinantes en una sociedad. Teniendo en cuenta estas tres causalidades, Cota amplía la perspectiva: reflexionar sobre la forma de los dioses es considerar históricamente quién la concibió, qué mediaciones artísticas recibió, y en qué medida esas elecciones se adecuan al universo (diríamos “simbólico”) de la sociedad. Por un lado, es evidente que el origen convencional, y no natural, de las representaciones de los dioses no perjudica su validez. Cicerón se aproxima fuertemente a Varrón: es necesario comenzar por el *pictor*, es decir, por el humano, y no por la *tabula*, o sea, las imágenes instituidas³⁵. Por otro lado, si se quisiese identificar lo que la historia fijó en las mentes humanas, se constata que las imágenes de los dioses son determinadas por la concepción que se tenga de su función. Es, por lo tanto, la práctica religiosa la que fija los rasgos y las características de las divinidades:

(...) Y bien, por tanto, ¿estimas que Apis, aquel buey sagrado de los egipcios, les parece a ellos un dios, o no? Tanto, por Hércules, como a ti aquella Sósipita vuestra, a la que tú nunca ves -ni siquiera en sueños- salvo con su piel de cabra, su lanza, su escudito y sus botitas encorvadas. Mas no es así la Juno de Argos, ni la de Roma, de modo que la apariencia de Juno es una para los de Argos y otra para los de Lanuvio. Y, desde luego, una es para nosotros la apariencia de Júpiter Capitolino y otra para los africanos la de Júpiter Hamón.

Por tanto, ¿no es reprochable que un científico, esto es, un observador y ojeador de la naturaleza, recabe el testimonio de la verdad de unos espíritus que se encuentran imbuidos de tradición? Porque, de ese modo, será lícito decir que Júpiter siempre lleva barba, que Apolo está siempre imberbe, que son garzos los ojos de Minerva y cerúleos los de Neptuno. Celebramos, además, que esté en Atenas el Vulcano que hizo Alcámenes, en el que, pese a estar de pie y hallarse vestido, aparece sutilmente una cojera nada desagradable; tendremos, por tanto, un dios cojo, ya que eso es lo que tenemos entendido acerca de Vulcano. Venga, ¿accedemos también a que los dioses reciban esos apelativos con que los nombramos?³⁶

³³ Cancik y Cancik-Lindemaier, “The Truth of Images”, 2001.

³⁴ Lucr. I.102-106.

³⁵ Cf. Varr = Agust. CD VI.4.

³⁶ Nat. D. I.82-83: *Etenim fana multa spoliata et simulacra deorum de locis sanctissimis ablata videmus a nostris, at vero ne fando quidem auditumst crocodilum aut ibin aut faelem violatum ab Aegyptio. Quid igitur censens Apim illum sanctum Aegyptiorum bovem nonne deum videri Aegyptiis? Tam, hercle, quam tibi illam vestram Sospitam. Quam tu numquam ne in somnis quidem vides nisi cum pelle caprina, cum hasta, cum scutulo, cum calceolis repandis. At non est talis Argia nec Romana Iuno. Ergo alia species Iunonis Argivis, alia Lanuinis. Et quidem alia nobis Capitolini, alia Afris Hammonis Iovis. Non pudet igitur physicum, id est speculatorem*

La representación de la función de la divinidad, aquello que se aprende sobre ella y que es indispensable para su reconocimiento, constituye, entonces, el criterio de verdad de las representaciones, y no la belleza, sujeta a infinitas variaciones y modos según los diferentes pueblos:

(...) Cuando yo estaba en Atenas, apenas podía encontrarse alguno que otro, entre montones de efebos (veo por qué te sonríes, pero, sin embargo, así es la cosa). Y eso que, a nosotros, que nos deleitamos con los jovencitos tras el precedente de los filósofos antiguos, hasta los defectos nos resultan a menudo gratos. A Alceo ‘un lunar en la articulación de un muchacho le deleita’; mas un lunar es una mancha del cuerpo; a él, sin embargo, le parecía esto un lucero. Quinto Cátulo, padre de ese colega amigo nuestro, se encaprichó de tu paisano Roscio, a quien incluso dedica aquello de

*En pie saludaba, en ese instante, a la Aurora que surgía,
cuando, de pronto, surge por la izquierda Roscio.
Séame lícito decirlo, celestes, con vuestro permiso:
un mortal me pareció más hermoso que un dios.*

Era para él más hermoso que un dios, pero tenía los ojos bien tuertos, como hoy... ¿Qué importa, si es eso, precisamente, lo que a él le parecía salado y gracioso? Vuelvo con los dioses. ¿Consideramos, acaso, que ellos no son tan estrabones, pero sí algo bizcos?, ¿que pueden tener un lunar?, ¿que son chatos, de orejas lacias, de frente ancha, cabezones...? ¿O es que todo lo que se da en nosotros se encuentra corregido en ellos? Concédaseos esto... ¿Acaso es también una sola faz la de todos ellos? Pues, si hay más de una, por necesidad será una faz más hermosa que otra; por tanto, algún dios habrá que no sea sumamente hermoso... Si una sola faz es la de todos, por necesidad ha de florecer la Academia en el cielo, porque, si no hay diferencia alguna entre un dios y otro, no puede existir entre ellos ni conocimiento alguno, ni capacidad para discernir.³⁷

Se puede pensar que los epicúreos no podrían responder a la exigencia de Cota precisamente porque sus dioses no tenían ningún papel que desempeñar en el mundo y gozaban eternamente del placer de la *ataraxia*. Sin embargo, ¿sería

venatoremque naturae, ab animis consuetudine inbutis petere testimonium veritatis? Isto enim modo dicere licebit Iovem semper barbatus, Apollinem semper inberbem, caesios oculos Minervae, caeruleos esse Neptuni. Et quidem laudamus esse Athenis Volcanum eum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito leviter apparet claudicatio non deformis: Claudum igitur habebimus deum, quoniam de Volcano sic accepimus. Age et his vocabulis esse deos facimus, quibus a nobis nominantur?

³⁷ Nat. D. I.79-80: *Quotus enim quisque formosus est, Athenis cum essem, e gregibus epeborum vix singuli reperiebantur — video, quid adriseris, sed ita tamen se res habet. Deinde nobis, qui concedentibus philosophis antiquis adulescentulis delectamur, etiam vitia saepe iucunda sunt. Naevos in articulo pueri delectat Alcaeus; at est corporis macula naevos; illi tamen hoc lumen videbatur. Q. Catulus, huius collegae et familiaris nostri pater, dilexit municipem tuum Roscium, in quem etiam illud est eius: “constiteram exorientem Auroram forte salutans! cum subito a laeva Roscius exoritur. / pace mihi liceat caelestes dicere vestra: mortalis visus pulchrior esse deo.” Huic deo pulchrior; at erat, sicuti hodie est, perversissimis oculis: Quid refert, si hoc ipsum salsum illi et venustum videbatur? Redeo ad deos. Ecquos si non tam strabones at paetulos esse arbitramur, ecquos naevum habere, ecquos silos, flaccos, frontones, capitones, quae sunt in nobis, an omnia emendata in illis? Detur id vobis; num etiam una est omnium facies? Nam si plures, aliam esse alia pulchriorem necesse est, igitur aliquis non pulcherrimus deus; si una omnium facies est, florere in caelo Academiam necesse est: si enim nihil inter deum et deum differt, nulla est apud deos cognitio, nulla perceptio.*

posible concluir que los epicúreos no tenían nada que decir a los romanos sobre la cuestión (histórica) de la representación de los dioses? En otras palabras, ¿sería necesario negar la pertinencia de la teología epicúrea de las imágenes para los romanos? Es lo que Cicerón parece demostrar con su refutación. La teología epicúrea concebía una forma humana desprovista de toda actividad, sin ofrecer nada, según Cota, excepto formas diáfanas, indiferenciadas e inactivas. Pero si los dioses epicúreos no tienen características que permitan responder a criterios culturales e históricos de la representación de lo divino, ¿qué decir de la teoría epicúrea de las imágenes divinas en la mente humana?

*
**

La cuestión del lugar y del papel de las imágenes como soporte del proceso de intelección, una de las cuestiones fundamentales sobre la relación entre las imágenes y el pensamiento humano, surge con claridad en el libro I de *De natura deorum*. Un pasaje es significativo aquí, cuando Veleyo diserta sobre la visión mental de la divinidad, por la cual el ser humano conoce la forma divina:

Pues, dado que parece lógico que la naturaleza más preeminente -ya por su apacibilidad, ya por su carácter imperecedero- sea también la más hermosa, ¿qué distribución de miembros, qué conformación de rasgos, qué figura, qué apariencia puede resultar más hermosa que la humana? Vosotros al menos, Lucilio (pues mi querido Cota tan pronto dice una cosa como otra), cuando queréis reflejar la maestría constructora propia de la divinidad, soléis describir cuán apropiado resulta todo -tanto por su utilidad, como por su belleza- en la figura humana. Pero, si la figura humana es superior, en cuanto a su forma, a la de todos los seres dotados de espíritu, y si la divinidad, por su parte, es un ser dotado de espíritu, ésta ha de tener, ciertamente, la figura que resulta más hermosa de todas. Y, ya que se afirma que los dioses son sumamente apacibles, pero que, por otra parte, no puede haber nadie apacible sin virtud, ni la virtud puede afinarse sin la razón, ni la razón puede albergarse en parte alguna que no sea la figura humana, ha de reconocerse que los dioses son de apariencia humana. Y, sin embargo, esta apariencia no es la de un cuerpo, sino la de ‘una especie de cuerpo’, ni tiene sangre, sino ‘una especie de sangre’ (...) ³⁸

³⁸ Nat. D. I.47-49: *Nam cum praestantissimam naturam, vel quia beata est vel quia sempiterna, convenire videatur eandem esse pulcherrimam, quae compositio membrorum, quae conformatio liniamentorum, quae figura, quae species humana potest esse pulchrior? Vos quidem, Lucili, soletis (nam Cotta meus modo hoc, modo illud), cum artificium effingitis fabricamque divinam, quam sint omnia in hominis figura non modo ad usum, verum etiam ad venustatem apta, describere; quod si omnium animantium formam vincit hominis figura, deus autem animans est, ea figura profecto est, quae pulcherrimast omnium. Quoniamque deos beatissimos esse constat, beatus autem esse sine virtute nemo potest nec virtus sine ratione constare nec ratio usquam inesse nisi in hominis figura, hominis esse specie deos confitendum est. Nec tamen ea species corpus est, sed quasi corpus, nec habet sanguinem, sed quasi sanguinem.*

El vocabulario ciceroniano usado en la exposición del epicúreo Veleyo sobre la forma de los dioses radica en el plano de la representación (*species deorum, liniamenta atque formas, figura, facies* etc.), evocando la materialidad de la imagen. Cicerón usa términos que refieren directamente a la producción artística de un modo que no se percibe, por ejemplo, en Lucrecio³⁹. Y Cota refuta:

Veo lo que estás defendiendo: la existencia de una apariencia divina en la que no hay condensación o solidez alguna, ni relieve, ni silueta, una apariencia que es pura, ligera y diáfana. Diremos, por tanto, lo mismo que respecto a la Venus de Cos: aquel cuerpo no es sino similar a un cuerpo, y aquel rubor difuso y teñido de blanca no es sangre, sino algo similar a la sangre; del mismo modo, en la divinidad epicúrea no hay materia, sino similitud con las cosas materiales. Supón que he llegado a convencerme de lo que ni siquiera puede entenderse; enséñame los rasgos y la forma que tienen esos dioses en sombra. No faltan, a propósito de este tema, abundantes razones mediante las que pretendéis enseñar que la forma de los dioses es la humana. En primer lugar, porque así es como se ha conformado y preconcebido en nuestra mente, de manera que al ser humano, cuando reflexiona acerca de la divinidad, se le ocurre una forma humana; segundo, ya que, como la naturaleza divina supera a todos los seres, también deberá tener la forma más hermosa, y no hay forma alguna más hermosa que la humana; aducís como tercera razón el hecho de que en ninguna otra figura puede hallar alojamiento la mente.⁴⁰

Cota le pide: “enséñame los rasgos y la forma que tienen esos dioses en sombra”, lo que le permite articular la cuestión conceptual de las imágenes en la mente y en el pensamiento, como la describe el canon epicúreo de los *eidola*⁴¹. Es así que Cota reclama que se aclare la oscuridad del quasi:

Hace lo mismo respecto a la naturaleza de los dioses: intentando rehuir la posibilidad de que se agrupen aquellos cuerpos indivisibles de los que se componen -para que no se desprenda de ahí que tales cuerpos también pueden disiparse y desaparecer - dice que el cuerpo de los dioses no más que a nadie. Afirma que oyó en Samos a un tal Pánfilo, es sino ‘una especie de cuerpo’, y que su sangre no es sino ‘una especie de sangre’. Parece sorprendente que no se ría un arúspice al ver a otro arúspice, pero ¿es más sorprendente esta circunstancia que

³⁹ Cf. Schiesaro, *Simulacrum et imago*, 1990.

⁴⁰ *Nat. D. I.75-76: Illud video pugnare te, species ut quaedam sit deorum, quae nihil concreti habeat, nihil solidi, nihil expressi, nihil eminentis, sitque pura, levis, perlucida. Dicemus igitur idem quod in Venere Coa: corpus illud non est, sed simile corporis, nec ille fusus et candore mixtus rubor sanguis est, sed quaedam sanguinis similitudo; sic in Epicureo deo non rem, sed similitudines esse rerum. Fac id, quod ne intellegi quidem potest, mihi esse persuasum; cedo mihi istorum adumbratorum deorum liniamenta atque formas. Non deest hoc loco copia rationum, quibus docere velitis humanas esse formas deorum; primum quod ita sit informatum anticipatum[que] mentibus nostris, ut homini, cum de deo cogitet, forma occurrat humana; deinde cum, quoniam rebus omnibus excellat natura divina, forma quoque esse pulcherrima debeat, nec esse humana ullam pulchriorem; tertiam rationem adfertis, quod nulla in alia figura domicilium mentis esse possit.*

⁴¹ Cf. Diog. Laert. X.33 sobre la noción universal anticipada (o concepto previo) que nos hace ver los typos de hombre cuando pronunciamos la palabra “hombre”. Ver también Schiesaro, *Simulacrum et imago*, 1990.

el hecho de que podáis contener la risa entre vosotros? 'No es un cuerpo, sino una especie de cuerpo': entendería lo que significa si se tratara de la representación de una figura en cera o en arcilla; en un dios no puedo entender qué es 'una especie de cuerpo' o 'una especie de sangre'. Ni siquiera tú puedes entenderlo, Veleyo, pero no quieres reconocerlo.⁴²

Los sentidos y el proceso mental del conocimiento de los dioses se articulan, y en la refutación ciceroniana de la teología epicúrea se desprende un conocimiento del flujo incesante de imágenes semejantes de un modo que recuerda a Aristóteles:

La facultad intelectual entiende, por tanto, las formas en las imágenes. Y así como en las sensaciones le aparece delimitado lo que ha de ser perseguido o evitado, también se pone en movimiento cuando, al margen de la sensación, se vuelve a las imágenes: por ejemplo, cuando uno percibe que la antorcha es fuego y, viendo que se mueve, reconoce por medio del sentido común que se trata de un enemigo. Otras veces calcula y delibera comparando el futuro con el presente, como si estuviera viéndolo con ayuda de las imágenes o conceptos que están en el alma. Y cuando declara que allí está lo placentero o lo doloroso, al punto lo busca o huye de ello: siempre es así tratándose de la acción. En cuanto a lo verdadero y lo falso que nada tienen que ver con la acción, pertenecen al mismo género que lo bueno y lo malo; difieren, sin embargo, en que aquéllos lo son absolutamente y éstos por relación a alguien.⁴³

Más que simplemente refutar *in toto* la teología epicúrea sobre las imágenes de los dioses, es posible pensar que Cicerón estuviese presentando un desafío sutil a los epicúreos. Cicerón demanda una profundización de la reflexión sobre el modo por el cual las figuras (materiales e históricas) de los dioses y las imágenes divinas en la mente interactúan en el pensamiento, poniendo de manifiesto que el conocimiento de lo divino pasa por las mediaciones artísticas y culturales que prevalecen en la religión romana: la representación de las divinidades. Solamente así la teología epicúrea podría fundamentar la *pietas* romana.

Claudia Beltrão

Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO)

claudia.rosa@unirio.br

Traducción

María Emilia Cairo

⁴² Nat. D. I.71: *Idem facit in natura deorum: dum individuorum corporum concretionem fugit, ne interitus et dissipatio consequatur, negat esse corpus deorum, sed tanquam corpus, nec sanguinem, sed tanquam sanguinem. Mirabile videtur quod non rideat haruspex, cum haruspicem viderit; hoc mirabilis, quam vos inter vos risum tenere possitis? "Non est corpus, sed quasi corpus": hoc intellegerem, quale esset, si in cereis fingeretur aut fictilibus figuris; in deo quid sit quasi corpus aut quid sit quasi sanguis, intellegere non possum. Ne tu quidem Vellei, sed non vis fateri.*

⁴³ Arist. *De anima*, III.7.431b2. La traducción al español está tomada de Calvo Martínez, T., *Aristóteles. Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978. (N. de la T.)

Resumen:

En *De natura deorum*, Cicerón presenta una crítica contundente a los límites y contradicciones de la teología antropomórfica epicúrea. Dirigiéndose especialmente a Epicuro en lo que se refiere al tema del *deus effigies hominis et imago* (Nat. D. I.103), Cicerón solicita a los epicúreos una definición más rigurosa de las relaciones entre la imagen de culto (una forma histórica de la figuración de lo divino) y los simulacra/imagenes emanados directamente de los cuerpos de los dioses, denotando la insuficiencia del abordaje epicúreo sobre las imágenes divinas para fundamentar la *pietas romana*.

Palabras clave: estatuas de los dioses; conocimiento religioso; teología romana

Abstract:

In *De natura deorum*, Cicero presents a striking criticism of the limits and contradictions of Epicurean anthropomorphic theology. Especially addressing Epicurus on the theme of *deus effigies hominis et imago* (Nat. D. I.103), Cicero demands to the Epicureans a more rigorous definition of the links between the cult image (a historical form of the divine figuration) and the simulacra/imagenes directly emanating from the bodies of the gods, denoting the insufficiency of the Epicurean approach to the divine images to support Roman *pietas*.

Keywords: Statues of the Gods; Religious Knowledge; Roman Theology.

RECIBIDO: 1-6-2018 – ACEPTADO: 20-6-2018

TRADICIÓN E INNOVACIÓN: UN JOVEN HOMÉRICO EN EL INICIO DE LA *ENEIDA*¹

La extendida participación de personajes juveniles en la trama de la *Eneida* es una particularidad que no ha pasado desapercibida para la crítica. Entre la nómina de caracteres relevantes en el desarrollo del argumento, aquellos que no han alcanzado la madurez adulta representan una cifra considerable, especialmente al cotejarla con las obras homéricas, claro antecedente². La distinción es notoria: los héroes de la guerra de Troya eran hombres maduros, padres de familia en la mayoría de los casos, que al iniciar la acción de la *Iliada* habían transcurrido casi una década en situación de asedio y, por ende, contaban con una vasta experiencia bélica. En cambio, en la *Eneida*, Virgilio destaca las historias de algunos personajes juveniles, insertos precipitadamente en una guerra que supera sus posibilidades reales de acción.

La filiación entre la epopeya romana y sus predecesoras griegas es un hecho fuera de discusión³. Virgilio alude a ellas reiteradamente, sobre la base de un movimiento dual: señalar su pertenencia a la tradición y, a la vez, defender su independencia, es decir, la adecuación de sus licencias artísticas, actualizando el sentido de la señera frase de la *Bucólica* quinta: *...alter ab illo* (Verg., *Ecl.* V.49)⁴. La presentación de los episodios de la guerra de Troya en el templo de Juno en Cartago ejemplifica la capacidad virgiliana de armonizar tradición e innovación, porque allí, con admirable calidad artística, el poeta logra resumir todo el sufrimiento de una guerra en menos de diez cuadros⁵: los primeros choques armados, el ominoso robo de los caballos de Reso, la muerte de Troilo, los ruegos vanos de las troyanas, la muerte de Héctor, la entrega del cuerpo a su padre y los últimos días de lucha, representados en la tardía aparición de Penthesilea⁶. Entre

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a un subsidio para investigación otorgado por la ANPCyT, PICT-2016-1012, a otro de la SCyT de la Universidad Nacional del Sur, PGI 24/1227 y a un tercero del CONICET, PIP 2014-2016 n° 0089.

² La preeminencia de los jóvenes en la *Eneida*, en comparación con las epopeyas homéricas, es mencionada, entre otros, por Gransden, K. W., *Virgil. The Aeneid*, Cambridge, 1990, 33: "Youth was not a notable feature of Homer's warriors who had all been fighting for ten years when the poem opens, whereas many of the young men who fought in Latium were untried warriors, in action for the first time".

³ En este sentido, recuperamos los postulados de Hardie, P., *Virgil*, Oxford, 1998, 54: "*The Aeneid* is alive to the whole of the epic tradition, but it looks back continuously to the origins of that tradition in the poems of Homer", que se basa en Clausen, W., "An interpretation of the *Aeneid*", *HSPH* 68, 1964, 139-147, 139: "Virgil uses Homer as he uses Apollonius of Rhodes, or Ennius, or Lucretius; but with this difference: Homer was for Virgil the archetypal poet, the grand original".

⁴ Las citas de las obras virgilianas proceden de la edición crítica de Mynors, R. A. B., (ed.) *Virgilio Maronis Opera*, Oxford, 1969.

⁵ Seguimos a Weiden Boyd, B., "*Non enarrabile textum*: epichoric trespass and narrative ambiguity in the *Aeneid*", *Vergilius* 41, 1995, 71-90, 76: "...lines 456-65, taken together, serve as an introduction to the ephrasis, rather than being a part of the ephrasis itself".

⁶ Ver Horsfall, N., "Dido in the light of History", en: Harrison, S. J. (ed.), *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, Oxford, 1990, 127-140, 138, para una interesante interpretación de estos cuadros: "Just as one would expect in a temple of Juno, the choice of pictures illustrates the success of her favourites: while Aeneas is delighted to see that Troy is not forgotten, he quite fails to observe, as we must do, that the attitude to Troy shown in these pictures is neither friendly nor sympathetic". Sobre el potencial de interpretación errónea

esta serie de intensas imágenes, que llegan al lector a través de los ojos de Eneas, nos interesa la tercera –Troilo–, pues resulta cuanto menos curioso que, en medio de los horrores de una guerra extendida durante una década, donde abundan tragedias, pero también demostraciones del más elevado heroísmo por parte de guerreros consagrados, el autor se detenga en la muerte de un joven inexperto:

parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli,
fertur equis curruque haeret resupinus inani,
lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur
per terram, et uersa puluis inscribitur hasta. (Verg., *Aen.* I.474-478).

En otra parte, Troilo huyendo, perdidas sus armas. El jovencito desgraciado, enfrentado con Aquiles en combate desigual, es llevado por los caballos y cuelga del carro inútil boca arriba, sujetando todavía las riendas. Su cuello y sus cabellos son arrastrados por la tierra y su lanza vencida escribe en el polvo⁷.

En este trabajo sostenemos que la presencia de Troilo en los albores de la *Eneida* constituye una declaración metaliteraria de Virgilio, quien recupera la marginalidad del personaje en la tradición homérica (representada en una escritura efímera sobre un soporte precario: ... *puluis inscribitur hasta*) y se posiciona como una alternativa, destacándolo. Adicionalmente, consideramos que esta estrategia tiene ramificaciones trascendentes, pues Troilo, en su carácter de joven víctima de una *mors immatura*, garantiza la misma visibilidad y pervivencia a todos sus coetáneos virgilianos, instaurando una visión capaz de superar los términos de una tradición (literaria, pero también histórica) que ignora sistemáticamente las pérdidas menores que cimientan el avance de los grandes imperios.

Con este objetivo, en primera instancia desglosaremos la repetición de algunos rasgos de Troilo en las figuras juveniles de los cantos finales de la *Eneida*⁸, para demostrar que el hijo menor de Príamo funciona como *anticipatio* de aquellas. A continuación, desarrollaremos cómo la pervivencia (y supervivencia) de un joven del ciclo homérico en la obra virgiliana constituye una reflexión metaliteraria que se supera a sí misma y deviene un posicionamiento ideológico.

de un objeto ekphrástico, ver Weiden Boyd, “*Non enarrabile textum*”, 73-74.

⁷ Todas las traducciones presentadas son de nuestra autoría.

⁸ Este punto ya fue notado por Putnam, M. J. C., *Virgil's epic designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven - Londres, 1998, 31: “*One infelix puer and his tragedy, depicted in the presentness of art, anticipate, as paradigm, the several ill-fated youths, from Marcellus to Turnus, whose misfortunes mark the epic's course*”. En las páginas subsiguientes, desarrollaremos las convergencias.

Troilo como *anticipatio*

La caracterización de Troilo como *infelix puer* resuena parcialmente en otros personajes virgilianos (Eurialo, Niso, Palante, Lauso y Camila) golpeados por la tragedia de la muerte prematura, conformando una trama subtextual apuntalada en la confluencia de juventud e *infelicitas*⁹. La decisión de dejar este término en latín no es arbitraria: el adjetivo *infelix* posee una particular ambigüedad semántica que dificulta su traducción al español, al estar liado tanto a la adversidad como a la inmadurez sexual de sus receptores, incapaces de procrear¹⁰. En consecuencia, *infelix* no solo refiere el aciago destino de Troilo, sino también su falta de descendencia, que refuerza la imprudencia de su participación en la guerra, pues su deceso vulnera la continuidad de su núcleo familiar¹¹. En el transcurso de la *Eneida*, otras muertes juveniles conllevan un trágico sentido final, en tanto truncan la descendencia de antiguas líneas genealógicas, carentes de herederos¹². La atribución del adjetivo *infelix* a la madre de Eurialo (Verg., *Aen.* IX.477), a Mecencio (Verg., *Aen.* X.850) y a Evandro (Verg.,

⁹ Eurialo recibe el calificativo *puer* en Verg., *Aen.* V.296, IX.182, 217, 276 y, por otra parte, es denominado *infelix* en Verg., *Aen.* IX.390. Niso, un poco mayor que su compañero, no es objeto del término *puer*, aunque se lo denomina *infelix* en dos oportunidades: Verg., *Aen.* V.329 y IX.430. Lauso es llamado *puer* en Verg., *Aen.* X.825 e *infelix* en Verg., *Aen.* X.829. Palante es *puer* en Verg., *Aen.* VIII.581, XI.42, XII.943. Camila es un caso particular, pues, por tratarse de una mujer, nunca es llamada *puer* (ni su variante femenina, *puella*) aunque se refiere su infelicidad en Verg., *Aen.* XI.563. Por otra parte, Marcelo, Lauso y Palante son receptores del sintagma *miserande puer* (Verg., *Aen.* VI.882, X.825 y XI.42), que funciona en el mismo sentido.

¹⁰ En la definición de *felix* provista por el *Oxford Latin Dictionary* se distinguen las ocasiones en que el adjetivo se atribuye a vegetales, árboles, terrenos o estaciones: "Fruitful, productive (...) rich, fertile", de aquellas en que se adjunta a personas: "Enjoying good fortune, blessed, fortunate" (*OLD*, 684). La ambivalencia también figura en Ernout, A. & Meillet, A., *Dictionnaire étimologique de la Langue Latine*, Paris, 2001 [1959], 224: "qui produit des fruits, fécond (= *ferax*), fertile ... favorisé des dieux, heureux..." En cambio, Bellincioni, M., s.v. "Felix", en: *EV II* (1988), 486 articula ambas acepciones: "L'uso virgiliano di *felix* ricopre più o meno tutta la gamma semantica del termine, al cui senso originario di 'fecondo', 'fertile' risalgono in modo più o meno diretto le altre accezioni". Confluyen en esta interpretación Weiden Boyd, B., "*Cydonea mala*: Virgilian word-play and allusion", *HSCP* 87, 1983, 169-174, especialmente p. 171 y Gagliardi, P., "*Fortunatus* in Virgilio", *REL* 87, 2009, 92-113, especialmente p. 95. El empleo de *infelix* con un sentido ligado a la esfera de la botánica, extensiva a la infertilidad de los hombres, se condice con los desarrollos de Fernández Martínez, donde la autora hace un extenso recorrido por los sentidos de *acerbus* en la literatura latina de tiempos de Virgilio, para concluir en la presencia de una conjunción semántica entre agrio (por el fruto no maduro) y prematuro: "En tres ocasiones, sin embargo, ha prevalecido, dentro del mismo campo semántico, la metáfora 'la vida del hombre es como la de los frutos', de forma que si un fruto recogido o caído antes de tiempo resulta *acerbus*, también la muerte prematura (así como el dolor o las heridas causadas por ésta) resultará *acerba*" (Fernández Martínez, C., "*Acerbus*: la amargura de morir antes de tiempo", *Emerita* 71/2, 2003, 313-337, 322).

¹¹ En relación con este punto, corresponde mencionar la existencia de un mito, según el cual Troya jamás caería si Troilo alcanzaba los veinte años. Esta teoría se sostiene en el cuadro del templo de Juno inmediatamente anterior al del desafortunado joven: los caballos de Reso, portadores de un sentido equiparable en relación con la pervivencia de la urbe oriental. Sobre este último punto, ver Serv., A. I.469: *abductique sunt equi, quibus pendebant fata Troiana, ut, si pabulo Troiano usi essent vel de Xantho Troiae fluvio bibissent, Troia perire non posset* ("Son robados los caballos, de los cuales dependían los destinos troyanos, de manera que, si hubiesen consumido las pasturas troyanas o hubiesen bebido del río Janto, Troya no hubiese podido perecer"). La cita al comentario de Servio procede de Thilo, G. & Hagen, H. (eds.), *Commentary on the Aeneid of Virgil*, Cambridge, 2011 [1878-1902]. Al presentar el destino de la ciudad en estrecha dependencia con la supervivencia de Troilo, Virgilio alude a la necesidad de salvaguardar las nuevas generaciones, pues en sus hombros descansa el futuro de los pueblos. Cf. Putnam, *Virgil's epic designs*, 39-40.

¹² Block, E., "Failure to thrive: the theme of parents and children in the *Aeneid*, and its Iliadic models", *Ramus* 9, 1980, 128-149, 145: "The reader of the *Aeneid* is confronted with a tension in the poem which cannot be dispelled: himself living in the future from the poem's perspective, he sees repeatedly the defeat of this future in the poem".

Aen. XI.53 y 175) funciona en este sentido, porque sus años les impedirían volver a tener descendencia¹³. La *mors immatura* posee repercusiones sociopolíticas que exceden el luto privado de los parientes más cercanos al difunto: cada una de estas pequeñas tragedias trasciende su singularidad, para mostrar las invaluable pérdidas que toda guerra supone¹⁴.

Esta situación se aprecia con claridad en el caso de Marcelo, joven histórico víctima de una muerte prematura, que, en la representación virgiliana –y debido a la insistente yuxtaposición de casos similares– parece señalar una incertidumbre en relación con la proyección futura de la obra de Augusto¹⁵. En reiteradas ocasiones en el transcurso de la *Eneida*, Virgilio disemina elementos que conducen a cuestionar la firmeza de las bases del imperio. Los decesos anticipados de personajes juveniles son uno de los principales motivos y, si bien Ascanio sobrevive, abriendo el camino a la posteridad¹⁶, Marcelo vuelve a

¹³ Ratti, S., “Le sens du sacrifice de Camille dans l’*Énéide* (11, 539-566)”, *Hermes* 134/4, 2006, 407-418, 415: “...l’adjectif *infelix* peut aussi s’appliquer à un père qui connaît l’horreur de perdre ses fils”. En relación con la vejez de la madre de Eurialo, ver Verg., *Aen.* IX.284-285, 481-482 y 489. La avanzada edad de Evandro se menciona en reiteradas ocasiones, pero el fragmento más representativo se encuentra en Verg., *Aen.* VIII.560-563, donde el rey relata las proezas de su lejana juventud. Para Mecencio, nos remitimos al significativo momento (posterior a la muerte de Lauso), en el que se refieren sus canas por primera vez (Verg., *Aen.* X.844) y que ha sido correctamente interpretado por Glenn, J., “The fall of Mezentius”, *Vergilius* 18, 1972, 10-15 y Elftmann, G., “Aeneas in his prime: distinctions in age and the loneliness of adulthood in Vergil’s *Aeneid*”, *Arethusa* 12/2, 1979, 175-202, (particularmente, p.189).

¹⁴ Sobre la contaminación del ambiente privado en la esfera pública, nos remitimos al libro de Ford Wiltshire, S., *Public and private in Vergil’s Aeneid*, Amherst, 1989, particularmente 54-55: “None of these deaths, however, does Virgil leave unattended. Into each of them he introduces the ‘lesser’ world of affiliative bonds and sacrificial affection...” Es ineludible también la referencia a los estudios de Petrini, M., *The child and the hero. Coming of age in Catullus and Vergil*, Ann Arbor, 1997, 9-10: “The deaths of children in the *Aeneid* are not mere pathos, nor are they only individual losses and particular tragedies. They represent the loss of renewal ... Without renewal there can be no hope, no change, no escape from the patterns of history”.

¹⁵ Johnson, W. R., *Darkness visible. A study of Vergil’s Aeneid*, Berkeley - Los Angeles, 1976, 107 define la muerte de Marcelo como: “...a tragedy, indeed a bitterness, that threatens to overwhelm the magnificence of Roman achievement”, pero analiza su sentido profundo en términos emotivos y no políticos. Quint, D., “Repetition and ideology in the *Aeneid*”, *MD* 23, 1989, 9-54, 25, en cambio, considera las importantes repercusiones sociopolíticas implicadas en su deceso: “The question of Rome’s own futurity is addressed by the death of one more son, Marcellus, at the middle of the poem (6.860-886), a death that raises questions about the imperial succession and the stability of Augustus’s political achievement”. Hardie, P., “Virgil and tragedy”, en: Martindale, C. (ed.), *The Cambridge companion to Virgil*, Cambridge, 1997, 312-326, 318 trabaja en este mismo sentido: “...the continuity not so much of the ‘Roman race’, but of the Julian gens (789-90 *omnis Iuli* ! *progenies*) was threatened by his death, starkly revealing the fragility of a system in which the security of the state depends on the physical survival of one man and his heir”. Martínez Astorino, P., “Representaciones de la historia republicana y reciente: Marcelo en Virgilio y Propercio”, *Maia* 66/2, 2014, 333-351, 347 dialoga con este autor, al expresar que el sentido de la muerte de Marcelo trasciende el plano político y se relaciona directamente con un motivo trágico predilecto de Virgilio: el de los costos del avance imperial: “En el plano sociopolítico, Virgilio parece sostener algo más medular y a la vez general: que la eminencia futura romana estará ligada a la experiencia del dolor y de la muerte (...) El futuro poder de la *res Romana* entrañará muchas veces la muerte de los propios (representados en la obra por Marcelo, Niso, Eurialo, Palante) y asimismo las dolorosas muertes de los vencidos (Dido, Lauso, Camila, Turno y tantos otros personajes menores), de las que el poeta conmovedoramente se lamenta. La grandeza romana está construida sobre un inmenso, inefable dolor...” Otros autores ven el fragmento de manera (según nuestro criterio, excesivamente) optimista: “Ainsi conçue comme le sacrifice préparatoire à un renouveau, la mort de Marcellus, quelque cruelle qu’elle soit, est l’annonce, pour Rome, d’une proche renaissance” (Dupont, F. & Neraudau, J. P., “Marcellus dans le chant VI de l’*Énéide*”, *REL* 48, 1970, 259-276).

¹⁶ Ascanio es el receptor privilegiado del término *puer* en la *Eneida*: Verg., *Aen.* I.267, 678, 684, 714; II.598; III.339, 341, 487; IV.156, 354; V.74, 569, 599; IX.656; X.70, 236, 605; XII.435. Su particularidad consiste en su supervivencia sin ser objeto de una caracterización que involucre el adjetivo *infelix*, como manda el sentido dinástico (al menos en una primera lectura) de la obra. Sobre este tema, ver el reciente libro de

instaurar el patrón cíclico de muertes prematuras sacrificiales. Evidentemente, la vulnerabilidad de las generaciones más jóvenes desvelaba a Virgilio.

El siguiente punto anticipatorio en la descripción ekphrástica del deceso de Troilo recae en su encuadramiento en el marco de una batalla desigual con Aquiles: *impar congressus*. En la *Eneida*, este patrón se reitera en los trágicos choques entre guerreros experimentados y jóvenes inmaduros, que otorgan al canto décimo su característica simetría argumental. Las batallas entre Palante y Turno, por un lado, y Lauso y Eneas, por el otro, establecen un diálogo basado en sus incontestables similitudes y sus meticulosamente diagramadas divergencias¹⁷:

...hinc Pallas instat et urget,
hinc contra Lausus, nec multum discrepat aetas,
egregii forma, sed quis Fortuna negarat
in patriam reditus. ipsos concurrere passus
haud tamen inter se magni regnator Olympi;
mox illos sua fata manent *maiore sub hoste*. (Verg., *Aen.* X.433-438).

De este lado, Palante asalta y presiona; de este otro, en contra, Lauso. Sus edades no distan mucho y sobresalen por su belleza, pero la Fortuna les había negado el retorno a la patria. El rey del gran Olimpo no permitió que peleen entre sí; sus destinos los esperan pronto en un enemigo mayor.

Recurriendo al cambio de fortuna trágico, Virgilio aproxima a dos jóvenes que podrían haber sido antagonistas semejantes, destinados a encontrarse y luchar justamente, y, en cambio, son arrastrados por sus propias decisiones al postrer encuentro con enemigos mayores. Este asimétrico diseño marcial es una marca distintiva del décimo canto y, a su vez, constituye la causa inmediata de las muertes de los dos personajes menores, pues el resultado de los combates no depende de una mayor destreza o pericia en el manejo de las armas, punto que determinaría una batalla justa, de la que el vencedor podría sentirse orgulloso. Al contrario, el desenlace se vincula con el predominio de un factor claramente arbitrario: la edad¹⁸.

Rogerson, A., *Virgil's Ascanius: imagining the future in the Aeneid*, Cambridge, 2017.

¹⁷ En relación con las batallas desiguales ver McDermott, E. A., "The 'unfair fight': a significant motif in the *Aeneid*", *CJ* 75/2, 1979, 153-155 y Horsfall, N., "Non uiribus aequis: some problems in Virgil's battle-scenes", *G&R* 34/1, 1987, 48-55. Putnam, *Virgil's epic designs*, 45 sostiene la prioridad del cuadro de Troilo como instancia anticipatoria: "The graphic death of Troilus anticipates the several occasions in the final battles where a less experienced and usually younger warrior contends with one more powerful". Sin embargo, considera que las referencias intratextuales se extienden más allá del décimo canto, hacia el duodécimo, en el asimismo desigual combate entre Eneas y Turno. Anteriormente, Lowenstam, S., "The pictures of Juno's temple in the *Aeneid*", *CW* 87/2, 1993, 37-49, especialmente 39-40, analizaba las repercusiones del cuadro de Troilo en los duelos asimétricos del canto décimo. Sobre estos, ver también Conte, G. B., *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milán, 1984, 89-90 y La Fico Guzzo, M. L., *Espacios simbólicos en la Eneida de Virgilio*, Bahía Blanca, 2005, 299. La voz aforal acentúa el desequilibrio en el choque entre Palante y Turno: *uiribus imparibus* (Verg., *Aen.* X.459) y Eneas también menciona la audacia de Lauso, al atreverse a luchar contra él: *...maioraque uiribus audes?* (Verg., *Aen.* X.811).

¹⁸ Como consta en las palabras de Evandro ante el cuerpo de su hijo: *tu quoque nunc stares immanis*

En definitiva, la juventud, la muerte prematura –con la consecuente extinción de grupos familiares–, así como el enfrentamiento con oponentes superiores en fuerzas y experiencia constituyen los contundentes aspectos que vinculan a Troilo con los jóvenes virgilianos posteriores, y justifican, en gran medida, el interés del autor por recuperarlo en el primer canto de su obra. Un muchacho inexperto e invisible en el argumento de la *Ilíada*¹⁹ reaparece en otros, virgilianos, que comparten la primera de sus dos señas (la inexperiencia), pero se distinguen en el segundo punto (la invisibilidad), ya que Virgilio, como veremos a continuación, los coloca en el foco de atención del lector a lo largo de la trama de su epopeya.

Troilo como declaración metaliteraria e ideológica

La incorporación de Troilo en la *Eneida* trasciende una estrategia meramente anticipativa y se transforma en una declaración poética: al destacar su figura, Virgilio sugiere que la *Eneida* recorrerá caminos que Homero no transitó. La centralidad de la muerte de Troilo en la composición del panel cartaginés constituye un recorte particular, que acentúa un motivo ausente en la *Ilíada* (cuyo aliento argumental no incluye la narración de la *Iliouperisis*, de la que el joven es involuntariamente, pero, en gran medida, responsable) y se justifica en el especial trasfondo del texto virgiliano, involucrado con la tragedia de las muertes precoces.

El compromiso de Virgilio con la exposición de un tema tan delicado como la *mors immatura* se relaciona con su voluntad por incorporar en la obra las voces que la guerra acalla²⁰. En la *Eneida*, la tragedia de la muerte juvenil repercute en una sucesión de significativos silencios, que el autor yuxtapone en un crescendo abrumador. En primer lugar, se destaca el mutismo artístico de

truncus in arvis, / esset par aetas et idem si robur ab annis, / Turne... (Tú también, Turno, estarías ahora, un tronco enorme en el campo, si hubiese sido la edad similar e igual la fuerza de los años) (Verg., *Aen.* XI.173-175).

¹⁹ La única referencia a Troilo existente en la *Ilíada* acontece en el canto final: Τρωϊλον ἰππιοχάρωμην (Hom., *Il.* XXIV.257). Cita extraída de la edición crítica de Monro, D. B. & Allen, T. W. (eds.), *Homeri Opera*, Oxford, 1954.

²⁰ En este punto, nos guía el concepto de polifonía, aplicado a la obra virgiliana por Conte, *Virgilio. Il genere*, especialmente 67-70, y certeramente reelaborado por Lyne, R. O. A. M., *Further voices in Vergil's Aeneid*, Oxford, 1987, 2, al plantear la teoría de las *further voices*: "Devices are exploited to insinuate ramifying meanings and messages for those prepared to listen. Further voices intrude other material and opinions, and these may be disturbing, even shocking. Further voices add to, comment upon, question, and occasionally subvert the implications of the epic voice". Actualmente, la mayoría de los críticos reconoce la vigencia de una línea narrativa oficial, acorde con los postulados del poder de Augusto, bajo cuya égida se sitúa el autor, la cual, no obstante, se ve constantemente subvertida por el trabajo erosivo de las voces alternativas. Así, por ejemplo, sostiene Quint, D., *Epic and empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, 1993, 23: "The imperial ideology that is articulated in these verses is not identical to the 'meaning' of the *Aeneid*, which devotes a considerable part of its energy to criticizing and complicating what it holds up as the official party line". En este sentido se expresa también Galinsky, K., "Intención autoral y libertad de recepción en el arte y poesía augustea", *Auster* 1, 1996, 15-31, 24, quien, a pesar de su postura crítica de los postulados de la escuela de Harvard, define el arte augustal como uno donde predomina una "multiplicidad intencional de significados", los cuales, de todas formas, "...opera[n] dentro del marco de un significado global claramente establecido".

Dédalo²¹, incapaz de esculpir en el mármol el aciago destino de su hijo:

...tu quoque magnam
partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
bis conatus erat casus effingere in auro,
bis patriae cecidere manus... (Verg., *Aen.* VI.30-33).

Tú también hubieses tenido una gran parte en semejante obra, Ícaro, si el dolor lo hubiese permitido. Dos veces intentó tallar lo ocurrido en el oro; dos veces cayeron sus manos paternas.

Esta esterilidad creativa (pero asimismo comunicativa) es luego aludida por Evandro, al anticipar que la pérdida de Palante supondría para él un dolor inefable²²:

sin aliquem *infandum* casum, Fortuna, minaris,
nunc, nunc o liceat crudelem abrumpere uitam (Verg., *Aen.* VIII.578-579).

Sin embargo, Fortuna, si me amenazas con algún hecho inefable, mejor que ahora ¡oh, que ahora! se me permita interrumpir esta cruel vida.

Su predicción se ve posteriormente confirmada en el eximio hilo de voz con que pronuncia su lamento funerario: *et uia uix tandem uoci laxata dolore est* ("y con dificultad por el dolor se desató el camino de su voz") (Verg., *Aen.* XI.151).

Adicionalmente, esta inefabilidad se aplica, transformada, al tercer progenitor que ve la muerte de su descendencia en la *Eneida*: la madre de Euríalo:

...at subitus miserae calor ossa reliquit,
excussi manibus radii reuolutaque pensa.
euolat infelix et femineo ululatu
scissa comam muros amens atque agmina cursu
prima petit, non illa uirum, non illa pericli
telorumque memor, caelum dehinc questibus implet (Verg., *Aen.* IX.475-480).

Pero súbitamente el calor abandonó los huesos de la mísera, las agujas cayeron de sus manos y los ovillos se enredaron. Se precipita la desgraciada, mesándose

²¹ Putnam, *Virgil's epic designs*, 82: "Death renders this artist artless".

²² Por tratarse de un derivado de *fare*, el matiz semántico de *nefandus* se extiende hacia el terreno de la (in) comunicabilidad, como constata la entrada de *fandus* en el *Oxford Latin Dictionary*: "That may be spoken of or said; esp. w. neg. or w. *nefandus*, proper lawful" (*OLD*, 676). Esta acepción es constatada por Maltby, R., *A lexicon of ancient latin etymologies*, Wiltshire, 1991, 407, al referir al sentido comunicativo del término. A su vez, Ernout & Meillet, *Dictionnaire étimologique*, 217 confirman la etimología: "Les anciens rapprochent *fās* et *fastus* du verbe *fāri* ... Virgile donne pour génitif à *fās* le gérondif *fāndi*..." El aspecto comunicativo de *fādo* y sus derivados es trabajado por Bettini, M., "Weighty words, suspect speech: *fari* in Roman culture", *Arethusa* 41/2, 2008, 313-375, 350, quien establece una conexión con la esfera social de la comunicación al sostener que "*Fādo*, a unique impersonal form of the verb *fari*, defines a kind of scattered discourse referring to stories that circulate..."

los cabellos con un aullido femenino, y, enloquecida, busca en su carrera los muros y las primeras filas. No recuerda los soldados, los peligros, ni las flechas y, a continuación, colma el cielo con sus lamentos.

Ante la luctuosa novedad que llega a sus oídos, la madre de Eurialo grita, arranca sus cabellos y experimenta pérdida del calor corporal y frenetismo²³. Estas manifestaciones de dolor, típicamente femeninas, se ven precedidas por otro síntoma: al oír la noticia, la anciana abandona el tejido, las agujas caen de sus manos y las madejas de lana se enredan. Considerando la afinidad semántico-etimológica entre tejido y texto²⁴, la imagen supone un mutismo simbólico. Las palabras enmudecen en las gargantas, como las madejas se enredan en sus cestos, impidiendo el habla, la escritura, el tejido²⁵.

No de otro modo, volviendo al cuadro con el que comenzamos este trabajo, en la tradición previa a la *Eneida* la historia de Troilo se escribe sobre el polvo, con el trazo tembloroso de la lanza arrastrada por el carro (...*et uersa puluis inscribitur hasta* en Verg., *Aen.* I.478). Esta escritura es efímera y recuerda las palabras de Catulo²⁶:

sed mulier cupido quod dicit amanti
in uento et rapida scribere oportet aqua. (Catul. LXX.3-4).

Pero lo que una mujer dice a su apasionado amante conviene escribirlo en el viento y en el agua que corre rápida.

Sin embargo, el sentido de los versos es irreductible, como también la carga emotiva de uno y otro contexto: a la caducidad de las amorosas palabras femeninas se contraponen la caducidad de un destino humano y, aun peor, el de un joven con toda la vida por delante.

Virgilio presenta la inestabilidad de la historia de Troilo, escrita en el

²³ Nugent, G. "The women of the *Aeneid*: vanishing bodies, lingering voices", en: Perckell, C. (ed.), *Reading Vergil's Aeneid: an interpretive guide*, Norman, 1999, 251-270, especialmente 253-255, incluye la centralidad del sufrimiento como una de las tres características principales de las figuras femeninas virgilianas. Zarker, J. W., "Vergil's trojan and italian *matres*", *Vergilius* 24, 1978, 15-24, 22 analiza los diferentes papeles de las mujeres en la obra y concluye: "The *matres* whether *Iliades* or *Latinae*, are the real victims of epic heroism. They are the persons without a voice in the epic decisions; yet they pay the terrible costs of war". Ford Wiltshire, *Public and private*, 52 concuerda con esta interpretación: "For this mother the official themes of the epic *-arma uirumque cano-* cease to exist. She experiences only the costs".

²⁴ Ernout & Meillet, *Dictionnaire étimologique*, 690 definen *texto* como: "...tramer, entrelacer. Se dit non seulement de la toile, mais de tout ouvrage dont les matériaux s'entre-croisent ou s'enchevêtrent". A continuación, se listan tanto tela como texto entre sus acepciones.

²⁵ También podría interpretarse en este sentido la demora en la mención al nombre de Marcelo en el discurso de Anquises en los Campos Elíseos, trabajada por Goold, G. P., "The voice of Virgil: The pageant of Rome in *Aeneid* 6", en: Woodman, T. y Powell, J. (eds.), *Author and audience in Latin literature*, Cambridge, 1992, 110-123, particularmente 120 ss..

²⁶ Sobre intertextualidad entre Virgilio y Catulo, ver Armstrong, R., "The *Aeneid*: inheritance and empire", en: Clarke, M. J., Currie, B. G. F. y Lyne, R. O. A. M. (eds.), *Epic interactions. Perspectives on Homer, Virgil, and the epic tradition presented to Jasper Griffin*, Oxford, 2006, 131-157, particularmente, p.154, donde la autora sostiene: "The most obvious allusions to Catullus ... come at points of high emotion". La cita catuliana procede de la edición canónica de Mynors, R. A. B., (ed.), *Carmina*, Oxford, 1958.

polvo²⁷, para contraponerla con la materialidad de las imágenes del templo de Juno, donde el relato de la gesta del joven se preserva en un soporte apropiado, sobreviviendo en el tiempo²⁸. La *Eneida* es también un templo de mármol (cf. Verg., G. III.10-14), que protege la memoria de todos los hombres caídos en la guerra. El desarrollo del argumento confirma este patrón aquí consignado, pues Virgilio se preocupa por rescatar las historias menores de los jóvenes inexpertos muertos precozmente²⁹, que, a pesar de no ser héroes³⁰, quedan así incorporados al templo, que es la obra.

De esta manera, el autor se posiciona frente a la tradición literaria homérica, sumando voces menores al paradigma épico. Asimismo, estas historias dialogan conflictivamente con el relato oficial, imperial y dinástico, estableciendo un texto polifónico³¹, donde ninguna verdad está dada por naturaleza y el sentido global se construye en la tensa armonía de la sumatoria de cada una de sus partes.

Ana Clara Sisul

Depto. de Humanidades, Universidad Nacional del Sur / CONICET
anasisul@hotmail.com.ar

²⁷ Las relaciones entre el polvo y la mortalidad se constatan en las palabras del Génesis III 19: *Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris* ("Recuerda, hombre, que polvo eres y al polvo retornarás"). Ver Cirlot, J., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1981, 375: "...estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología humana. Por tanto, el polvo, como la ceniza (aunque ésta concierne al fuego y el polvo a la tierra), tiene un sentido negativo relacionado con la muerte".

²⁸ Putnam, *Virgil's epic designs*, 31: "Ekphrasis here fosters such a collusion, of writing in war and writing of war, of dust and permanence, of the 'turns' on which linear writing depends that also both mimic the reversals, and therefore portend the ultimate moment of mortality, which fate brings even to the young". Seider, A., *Memory in Virgil's Aeneid: creating the past*, Cambridge, 2013, 83 sostiene que el descubrimiento de las imágenes de la guerra de Troya en el templo de Juno llena a Eneas y a sus hombres de esperanza, en tanto estos valoran la preservación de la memoria: "Consignment to oblivion ... has been averted. Although the visual reminders of these destructive events certainly bring Aeneas pain, the mere fact that the Trojans are remembered offers a measure of hope as well". Berlin, N., "War and remembrance: *Aeneid* 12.554-60 and Aeneas' memory of Troy", *AJPh* 119, 1998, 11-41, 12: "Within and without, this epic is motivated by and motivates memory...".

²⁹ Ver Verg., *Aen.* IX.446-449 y X.791-793. Block, "Failure to thrive", 135: "Admittedly, great achievements require sacrifice, and all wars consume young men". Basson, W. P., "Virgil's Camilla: A paradoxical character", *AClass* 29, 1986, 57-68, 57: "And among the sacrifices that such a war exacts, not the least are those demanded of talented young people in their prime". Lyne, *Further voices*, 200: "All sort of prices had to be paid for 'imperium sine fine'". Perutelli, A., *La poesía épica latina*, Roma, 2000, 110 habla de "poetica del dolore e dei vinti".

³⁰ En ningún punto de la obra recibe un muchacho virgiliano el adjetivo *heros*. El guerrero más joven en ser calificado de esta manera es Turno (Verg., *Aen.* XII.723 y 902), quien posee algunas características etarias que lo apartan de los personajes netamente juveniles.

³¹ Ver Conte, G. B., *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*, Nueva York, 1986, 157: "With the multiplicity of points of view introduced by Virgil to complicate the norm, the text, as noted above, becomes polycentric. Each point of view, as it becomes poetically active, not only tends to take on the autonomous meaning of one who understands only himself but also tends to assert its own predominance within the text. Each point of view lays claim to the truth about the world that it represents and, by ignoring every other point of view, seeks to arrange all real or possible events within its own horizon".

Resumen:

Entre los cuadros del templo de Juno en Cartago, Virgilio conduce la mirada de Eneas a uno particular: la muerte de Troilo tras su enfrentamiento con Aquiles. Esta escena anticipa los destinos de los jóvenes que se incorporan en la segunda mitad de la obra y, además, conlleva una contundente declaración poética (e ideológica) en torno a los temas que el autor considera necesario rescatar del silencio y el olvido, tanto en la literatura como en la historia, ya que Virgilio recupera y eterniza, en un soporte adecuado, un personaje del ciclo épico homérico significativamente ausente en la *Iliada*.

Palabras clave: *Eneida* - Troilo - tradición - innovación

Abstract:

Amidst the deeds depicted in Juno's Carthaginian temple, Virgil conducts Aeneas' eye to one small motif: Troilus' death after his encounter with Achilles. This emphasis anticipates the fate awaiting the youngsters who are to engage in the war, because it presents some contents reprised in the second half of the work. However, considering Troilus' absence in the *Iliad* (and his guaranteed survival in the *Aeneid*), the scene entails a strong poetic (and ideological) statement regarding what Virgil chooses to rescue from literature's silence and history's oblivion.

Keywords: *Aeneid* - Troilus - tradition - innovation

RECIBIDO: 14-5-2018 – ACEPTADO: 23-6-2018

BIMILENARIO DE LA MUERTE DE OVIDIO
(20/03/43 A.C.- 17 D.C.)

ILLE REFERRE ALITER SAEPE SOLEBAT IDEM (OV. ARS II 128): UNA LECTURA EN CONTEXTO

En el libro II del *Ars amatoria* el *praeceptor amoris* se consagra a la tercera y última parte de su tratado, acorde con lo señalado al comienzo de la obra: *tertius [sc. labor], ut longo tempore duret amor* (I 38), propósito que formula en los siguientes términos: [*sc. puella*] *arte mea capta est, arte tenenda mea est* (II 12). En este intento de enseñar a retener a la *puella* y luego de rechazar de plano la recurrencia a la magia (II 99-107), el maestro instruye a sus discípulos acerca de la precariedad de los bienes del cuerpo y las ventajas de sumarles a estos las dotes del espíritu (II 107-144), en particular la elocuencia: *Nec levis ingenuas pectus coluisse per artes / cura sit et linguas edidicisse duas* (II 121-122) [Y no pongas poco empeño en cultivar tu ánimo con las artes liberales y en aprender las dos lenguas]. Es aquí, en este contexto, donde aparece el verso *ille referre aliter saepe solebat idem* (II 128) citado en el título de este trabajo, como parte de un *exemplum* (II 123-142) en el que se narra cómo Ulises cautivaba a Calipso con el relato de sus hazañas en Troya. Este verso, que se predica de Ulises, ha sido y es considerado con acierto un enunciado metapoético con el que Ovidio alude a su propia escritura. En efecto, en este poeta que manifiesta, como bien observa Rosati¹, una notable autoconciencia literaria y que hace del escribir una forma de leer, este ‘volver a contar lo mismo de distinto modo’ se plasma en toda su obra a través de una factura discursiva signada por un permanente diálogo intertextual no solo respecto de otros autores griegos y latinos sino también de sus propios poemas². Sin embargo, a pesar de la frecuencia con que se lo cita y del valor e importancia de este verso para entender la poética ovidiana, la crítica no se ha detenido a estudiar en detalle el modo específico como este enunciado opera en su contexto de aparición³. En este orden de cosas, intentaremos ‘volver a poner el verso en

¹ Cf. Rosati, G., “L’esistenza letteraria. Ovidio e l’autocoscienza della poesia” *MD*, 1979, 101-137

² La bibliografía sobre la intertextualidad con otros autores es vastísima, de larga data y excede el espacio propio de una nota al pie. Sobre la auto-intertextualidad, en cambio, en las últimas décadas y sobre todo a partir de la obra señera de Hinds (Hinds, S., *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and self-conscious Muse*, Cambridge, University Press, 1987) han aparecido algunos estudios notables por su enfoque y alcance como los de Sharrock (Sharrock, A., *Seduction and Repetition in Ovid’s Ars amatoria*, Oxford, University Press, 1994), Wheeler (Wheeler, S., *Narrative Dynamics in Ovid’s Metamorphoses*, Tübingen, Gunter Narr, 2000, 7-47), Murgatroyd (Murgatroyd, P., *Mythical and Legendary Narrative in Ovid’s Fasti*, Leiden-Boston, Brill, 2005) y Martelli (Martelli, F., *Ovid’s Revisions. The Editor as Author*, Cambridge, University Press, 2013), entre otros.

³ Esto es así incluso en el caso de Frécaut (Frécaut, J.M., “Une scène ovidienne en marge de l’Odyssée”, en: Zehnacker, H. – Hentz, G. (eds.) *Hommages à R. Schilling (Études Latines)*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 187-195), pues, aunque aporta datos interesantes respecto de la intertextualidad con *Eneida*, no realiza un pormenorizado análisis textual. Otro tanto puede decirse de Sharrock (Sharrock, A. “Ars amatoria 2.123-42: another Homeric scene in Ovid”, *Mnemosyne* 40, 1987, 406-412) pues, su objetivo de situar la escena ovidiana en la secuencia temporal de la *Odisea*, en la línea de lo hecho por Kennedy (Kennedy, D., “The Epistolary Mode and the First of Ovid’s Heroides”, *CQ* 34, 1984, 413-422) con la *Heroida* de Penélope, la lleva a centrarse solo en el vínculo del *exemplum* con el epos homérico y a extraer conclusiones que, si bien sugerentes, resultan algo parciales y un tanto forzadas.

su lugar' a efectos de demostrar que el verso en sí y el dístico del que forma parte (II 127-128) funcionan como un enunciado metapoético performativo que opera como clave de lectura y cuyo principio de repetición diferenciada de lo mismo se actualiza en la escritura misma del *exemplum* que los contiene.

Ov. *Ars* II 123-142: el texto

Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,
 et tamen aequoreas torsit amore deas.
 A quotiens illum doluit properare Calypso, 125
 remigioque aptas esse negavit aquas!
 Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat:
 Ille referre aliter saepe solebat idem.
 Litore constiterant: illic quoque pulchra Calypso
 exigit Odrysi fata cruenta ducis. 130
 Ille levi virga (virgam nam forte tenebat)
 quod rogat, in spisso litore pingit opus.
 'Haec' inquit 'Troia est' (muros in litore fecit),
 'hic tibi sit Simois; haec mea castra puta.
 Campus erat' (campumque facit), 'quem caede Dolonis 135
 sparsimus, Haemonios dum vigil optat equos.
 Illic Sithonii fuerant tentoria Rhesi:
 hac ego sum captis nocte revector equis.'
 Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus
 abstulit et Rhesi cum duce castra suo.
 Tum dea 'quas' inquit 'fidas tibi credis ituro, 140
 perdiderint undae nomina quanta, vides?' (Ov. *Ars* II 123-143)

No era hermoso Ulises pero era elocuente y con todo atormentó de amor a las diosas marinas. ¡Ah, cuántas veces se dolió Calipso de su apuro por marcharse y le dijo que las aguas no eran favorables para el remo! Ella una y otra vez preguntaba por la caída de Troya; él solía solía referir a menudo lo mismo de distinto modo. Se habían detenido en la orilla: también allí la bella Calipso inquiere el destino sangriento del caudillo odrisio. Él, con una rama ligera (pues casualmente tenía una rama) dibuja en la compacta arena la obra que ella le pide. 'Esta', le dice, 'es Troya (traza los muros en la orilla), este tenlo por el Simois, este piensa que es mi campamento. Había una llanura (y hace la llanura), que regamos con la matanza de Dolón, mientras deseaba, vigilante, los caballos hemonios. Allí estaban las tiendas del sitio Reso: por aquí regresé yo con los caballos robados a la noche'. Y pintaba más cosas, cuando una ola imprevista arrebató Pérgamo y el campamento de Reso junto con su caudillo. Entonces dijo la diosa: '¿Ves qué grandes nombres destruyeron las olas que tú consideras fiables para partir?'

El verso en contexto: el dístico (Ars II 127-128)

Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat:
Ille referre aliter saepe solebat idem.

Si analizamos los componentes lexicales del verso 128, está claro que el sema 'pluralidad' del prefijo /re-/ y del verbo *solere* y el sema 'otredad' del adverbio *aliter* combinados en una suerte de oxímoron con el sema 'mismidad' del pronombre *idem* implican desde los puntos de vista nocional y poético la coexistencia de lo uno y de lo otro tanto a nivel cualitativo como cuantitativo: no es solo uno porque es más de uno y no es el mismo uno porque es otro. Puesto que esto se predica de Ulises, podría pensarse que este *referre aliter idem* opera solo a nivel diegético como una simple alusión al caro recurso retórico de la *variatio* con la que el narrador ilustra la mentada *facundia* del héroe duliquio. Esto es así, sin duda, pero sin embargo, cuando revisamos en detalle la factura del verso y del dístico que lo contiene, vemos que es el propio narrador extradiegético quien actualiza el *referre aliter idem* en los planos morfológico-sintagmático y métrico⁴. En el primero, la injerencia de este principio se verifica en la categoría morfológica y la distribución de las palabras en los dos hemistiquios del pentámetro, ya que ambos constan de tres palabras cada uno y de la misma categoría: pronombre, verbo, adverbio; pero su distribución en cada uno no es la misma sino la inversa (Pron. – Vbo. – Adv. // Adv. – Vbo. – Pron.), de modo de conformar una especie de quiasmo, esto es una *figura repetitionis*. A su vez, hexámetro y pentámetro están conectados entre sí por otra *figura repetitionis*, una anáfora morfológica, que vuelve a actualizar este principio que definiremos como de repetición diferenciada de lo mismo, pues se trata de dos palabras morfológicamente iguales (pronombres demostrativos en nominativo) ubicadas ambas a principio de verso pero distintas entre sí por la persona gramatical que designan: *haec* (v.127) – *ille* (v.128)⁵. En el plano métrico, el pentámetro incluye dos aliteraciones, una en cada hemistiquio, pero no iguales sino distintas por el tipo de consonante y por la cantidad de constituyentes: una en la líquida /r-/ de tres elementos en el primero [*ille RefeRRe aliteR*], y otra en la sibilante /s-/ de dos elementos en el segundo [*Saepe Solebat idem*]. Pero también este plano conecta los dos versos del dístico, pues estas dos aliteraciones de los dos hemistiquios del pentámetro repiten las dos, de igual sonido e igual número de constituyentes, que aparecen en los dos hemistiquios del hexámetro, pero nuevamente su orden es inverso, de modo que volvemos a encontrarnos con una especie de quiasmo, esta vez no morfológico sino fónico: una en la sibilante /s-/ de dos elementos en el primero [*Haec Troiae caSuS*], y otra

⁴ De hecho y aunque sin hacer ningún tipo de análisis de su concreción en el propio texto, ya Wilkinson (Wilkinson, L.P., *Ovid recalled*, Cambridge, University Press, 1955, 88) señaló en su momento que el verso 128 expresa el principio de la *variatio*, que es la técnica retórica ovidiana por excelencia.

⁵ Para las características y alcance de esta y de otras *figurae repetitionis* en Ovidio y el resto de los poetas latinos, cf. Wills, J., *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

en líquida /-r/ de tres elementos en el segundo [*iteRumque iteRumque Rogabat*]. A nuestro modo de ver, un trabajo tan sutil no puede atribuirse a la casualidad, por lo cual lo consideramos un indicio de que, al menos desde lo formal, el dístico de los vv. 127-128 es una suerte de enunciado performativo con el que, a la manera de una metalepsis, el narrador extradiegético realiza el principio compositivo atribuido al personaje diegético en el pentámetro.

Ahora bien, como sabemos por el elogio que hace Cicerón de las dotes poéticas de Arquias (*eandem rem dicere commutatis verbis atque sententiis*, Cic. Arch. 18), la *variatio* no afecta solo el cómo sino además el qué del discurso. Ninguna duda cabe de que algo tan básico era bien conocido por un *rhetor* avezado como nuestro poeta, y la prueba de ello es que también en este aspecto el narrador extradiegético realiza en este dístico el principio del *referre aliter idem*, para lo cual echa mano de esa otra forma muy peculiar de repetición consistente en la intertextualidad. Como resulta evidente y como el lector *doctus* previsto por Ovidio podría muy probablemente reconocer, la circunstancia de enunciación mentada por el dístico no se corresponde con ninguna de las instaladas para Calipso y Odiseo en el epos homérico, sino con la instalada por Virgilio para Dido y Eneas al final del canto I de *Eneida*, la cual abarca los libros II y III y se vuelve a mentar en el IV. A su vez, esta intertextualidad no se reduce a la anécdota narrada, es decir al qué del discurso, sino que se plasma también en la materia discursiva, es decir en el cómo, lo que comprobamos al leer el hexámetro 127 a la luz de los dos pasajes virgilianos que aluden a dicha circunstancia de enunciación:

multa super Priamo **rogitans**, super Hectore multa;
nunc quibus Aurorae venisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles.
'Immo age, et a prima dic, hospes, origine nobis
insidias,' inquit, 'Danaum, **casusque tuorum**,
erroresque tuos; (Verg. *Aen.* I 750-755)

Preguntando reiteradamente muchas cosas sobre Príamo, muchas sobre Héctor, ora con qué armas se había presentado el hijo de la Aurora, ora cómo eran los caballos de Diomedes, ora cuán grande era Aquiles, dice [sc. Dido]: 'Anda, huésped, dinos ya desde el principio las tretas de los Dánaos y la caída de los tuyos y tus andanzas a la deriva

nunc eadem labente die convivia quaerit,
Iliacosque **iterum** demens audire labores
exposit pendetque **iterum** narrantis ab ore. (Verg. *Aen.* IV 77-79)

Ya al caer el día lo invita [sc. Dido] a otro banquete igual y otra vez exige, insensata, escuchar los padecimientos de Ilión y otra vez pende de la boca del que narra.

Por un lado, el verso 127 concentra los dos tramos de *Eneida* al sustituir el iterativo *rogitans* del canto I (v.750) por la fórmula analítica *iterumque iterumque rogabat*, que retoma el verbo base (*rogare*) de dicho canto y la reiteración de *iterum* en los versos 77-78 del canto IV. Por el otro, para esa sustitución el poeta emplea la geminación *iterumque iterumque* que es típicamente virgiliana y cuyas dos apariciones en *Eneida* ocurren precisamente en el relato del héroe a la fenicia y en ambos casos lo hacen en el segundo hemistiquio de un verso que, como aquí, consta de esa geminatio y de un verbo: *nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi* (II 770) y *praedicam et repetens iterumque iterumque monebo* (III 436). Además, la sustitución de los *casusque tuorum* (*Aen.* 754) inquiridos por Dido por los *Troiae casus* (*Ars* II 127) preguntados por Calipso advierte acerca del imprescindible cambio de punto de vista, esto es de focalización, entre vencedor (Ulises) y vencido (Eneas). Finalmente, la doble remisión no es un juego literario gratuito sino un recurso argumentalmente necesario pues solo así resulta posible aludir al *casus* y a la demanda reiterada del personaje femenino. Este análisis basta para comprobar, creemos, que el dístico de los vv.127-128 es, como dijimos, un enunciado performativo en el que el narrador extradiegético realiza el principio poético-compositivo del *referre aliter idem*, atribuido al personaje diegético en el pentámetro. En efecto, si Ulises solía narrar lo mismo de distinto modo, otro tanto hace nuestro poeta al activar la repetición diferenciada de lo mismo en diversos planos de la escritura (léxico-retórico, narrativo, intertextual). Más aún, si, como es sabido, en la primera parte de su *Eneida*, Virgilio construye a Eneas como un segundo Odiseo y a Dido como una segunda Calipso⁶, Ovidio repite de manera invertida el recorrido del mantuano y, en una suerte de metalepsis⁷, construye a Ulises como un segundo Eneas y a Calipso como una segunda Dido.

El verso en contexto: el *exemplum* (*Ars* II 123-142)

Llegados a este punto, corresponde pues que analicemos en el resto del *exemplum* de qué modo se verifica, si es que lo hace, este principio poético de la repetición diferenciada de lo mismo y que lo hagamos siguiendo estas instrucciones suministradas por el propio poeta, esto es, que prestemos atención a los niveles léxico-poético, narrativo e intertextual. Para ello empezaremos por analizar lo que llamaremos el *exemplum* dentro del *exemplum*, es decir, el tramo inmediatamente siguiente (vv.129-142) que ilustra con una escena concreta y puntual ese ‘volver a contar lo mismo’ atribuido a Ulises.

De acuerdo con lo indicado en el dístico 127-128, lo que activa el principio en el plano léxico-retórico es una *figura repetitionis*. Aquí esa figura es

⁶ Para la relación de Dido con Calipso y también con Circe, cf. Knauer, G.N., “Vergil’s Aeneid and Homer”, *GRBS* 5, 1964, 61-84.

⁷ Para este tipo de metalepsis resultante de la intertextualidad, cf. Nauta, R., “Metalepsis and Metapoetics in Latin Poetry” en: Eisen, U. E. - von Möllendorff, P. (eds.) (2013), *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmediën des Altertums*. Gröningen, de Gruyter, 223-256

el *poliptoton*, que observamos en las formas *pingit* (v.132) - *pingebat* (v.139); *virga* (*virgam...*) (v.131); *Campus ... (campumque...)* (v.135); *haec ... / hic ... haec* (vv.133-134); *fecit* (v.133) - *facit* (v.135). Desde luego el *poliptoton* no es en sí mismo algo llamativo, pues es por completo usual en la poesía y en la prosa, pero lo notable aquí es su frecuencia en un tramo de apenas unos pocos versos, lo cual hace sospechar que su valor y función no se agotan en el *ornatus*. Y así es, creemos, si tomamos en cuenta qué implica o qué connota la figura como tal. En efecto, el *poliptoton* es una figura que consta de dos o más elementos que guardan entre sí una relación de semejanza, incluso de estrecha semejanza, pero no de identidad, lo cual la convierte en un componente formal que implica por sí la noción de repetición diferenciada de lo mismo tanto a nivel cuantitativo como cualitativo. Esta noción, a su vez reforzada por otras *figurae repetitionis* como la *geminatio* modificada *litore* (v.129) - *in spisso litore* (v.132) - *in litore* (v.133), la anadiplosis *virga* (*virgam...*), y el isocolon anafórico *Campus erat (campumque fecit)* (v.135), está particularmente activada para el caso del *poliptoton* en el ya citado de los versos 131-132 (*Haec.../ hic... haec*), cuya importancia reside en que está puesto en boca de Ulises, es decir del personaje diegético de quien se predica el *referre aliter idem*. Esta particular activación se verifica en lo cuantitativo y en lo cualitativo. En lo cuantitativo porque incluye tres constituyentes. En lo cualitativo por su estatuto anafórico, por la diversidad morfológica escondida tras la semejanza fónica de los dos *haec* y porque, si leemos con cuidado, observamos que la secuencia señala un recorrido referencial que va de una predicación que afirma la realidad del espacio representado (*Haec...Troia est*, v.131) a otra que señala su carácter de mero espacio representante (*haec mea castra puta*, v.132).

Ahora bien, este mismo principio de la repetición diferenciada de lo mismo característica de la relación entre el espacio representado y el espacio representante se explicita, no casualmente, en el resto de los *poliptota* del pasaje, pero lo hace de un modo que potencia y a la vez complejiza el alcance de este vínculo tan peculiar. En efecto, justo después del dístico comentado aparece un *poliptoton* (*Campus erat' (campumque facit)*, v.135) que en superficie parece mentar tan solo la misma relación observada a propósito del anterior. No es así, sin embargo, pues aquí se agrega otro de los planos observados en nuestro análisis del dístico 127-128: el plano narrativo. Nos referimos a la coexistencia, más bien, la imbricación de dos niveles narrativos - el diegético y el metadiegético y, consecuentemente, de dos narradores - el extradiegético (Ovidio) y el metadiegético (Ulises). Pero a su vez, tensando al máximo este juego sobre lo múltiple, el *poliptoton* *fecit* (v.133) - *facit* (v.135) vincula este verso 135 con el otro (133) que acabamos de comentar y que no casualmente conlleva, como este, la copresencia de los dos niveles narrativos y de los dos narradores para explicitar el vínculo entre espacio narrado y espacio narrante: '*Haec...Troia est' (muros in litore fecit)*. Con todo, en el diálogo entre estos dos versos la activación del principio de la reiteración

diferenciada de lo mismo no se agota aquí y esto por dos motivos. El primero es que, a diferencia del *poliptoton campus – campum* del verso 133, aquí la alusión al juego semejanza / diferencia de ambos espacios está verbalizada a través de una segunda figura, la sinécdoque (*Troia – muros*), que no es sino otro modo de mentar a la vez lo uno y lo diverso. El segundo es que la juntura *muros in litore* señala a la vez la contaminación de los niveles narrativos y sus narradores y la de espacio representado y espacio representante en una suerte de anillo conceptual: *Troia* (espacio representado en el nivel metadieético determinado por el relato de Ulises) – *muros* (espacio representante en el nivel diegético) – *in litore* (espacio representado en el nivel diegético). De nuestra lista de *poliptota* restan dos que no hacen sino comprobar y ampliar lo dicho hasta ahora, pues ambos - *pingit* (v.132) - *pingebat* (v.139); *virga* (*virgam...*) (v.131) - remarcan la existencia de dos niveles narrativos y el carácter reiterativo pero a la vez diferenciado del vínculo entre los espacios, los niveles y sus narradores, lo cual se verifica en una nueva y sugerente progresión, que de algún modo extrema esta inquietante ambigüedad. En efecto, en el dístico 139-140, que está en boca del narrador extradiegético (Ovidio) y que empieza con una explícita alusión al carácter representante (*pingebat*) del espacio representado en el discurso del narrador metadieético (Ulises), un elemento (el mar) del espacio representado en el relato del primero destruye no solo el espacio representante (los dibujos) sino también el espacio representado en sí mismo del segundo (Troya).

Tomando en cuenta las instrucciones brindadas en el dístico 127-128 y analizados ya los planos léxico-retórico y narrativo, queda por ver el plano intertextual. Si nos guiamos por lo indicado en ese mismo dístico, donde el poeta identifica la circunstancia enunciativa con la instalada por Dido al final del canto 1 de la *Eneida*, el hipotexto del relato de Ulises, constituido en algo así como un segundo Eneas, debería ser el que este pronuncia en el libro 2 de dicho poema. Algo de eso se verifica pues, al igual que el del duliquio, el comienzo del discurso del héroe troyano se articula sobre una *enargeia* o *ekphrasis locativa*⁸ de varios miembros distribuidos en dos versos por medio de la anáfora del adverbio demostrativo de la misma base pronominal empleada en el *Ars*⁹:

hic Dolopum manus, **hic** saevus tendebat Achilles;
classibus **hic** locus, **hic** acie certare solebant (Verg. *Aen.* II 29-30)

⁸ Tomamos estos términos no en el sentido limitado de ‘descripción de una obra de arte’ con el que a menudo lo hacen los especialistas sino con el de ‘descripción vívida capaz de generar en el destinatario la imagen del referente’, propia de los tratados de retórica griegos y latinos, donde el objeto de esta modalidad discursiva orientada a la persuasión no se reduce a una obra artística sino que incluye tiempo, lugar, persona, acciones, etc., tal como leemos, por ejemplo, en Quint. *Inst.* VIII 3.67-69. Para este tema cf. Webb, R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009, 61-86.

⁹ Esta intertextualidad fue observada hace ya tiempo por Frécault (*op.cit.*, 292) y Popescu (Popescu, D., “Variations sur une structure-type de la poésie d’Ovide”, en Barbu, N. – Dobroiu, E.- Nasta, M. (eds.) *Acta Conventum omnium Gentium Ovidianis studiis fovendis. Tomis 25-31 Augusti 1972*, Bucuresti, Typis universitatis, 1976, 504.

Aquí acampaba la fuerza de los dólopes, aquí el feroz Aquiles; aquí el lugar de la flota, aquí solían combatir en formación de batalla.

Pero sin embargo, si atendemos a lo observado en el dístico 127-128, en el plano intertextual la actualización del principio del *referre aliter idem* no involucra un solo pasaje de *Eneida* sino dos, lo cual obedece, según vimos, a necesidades argumentales. Otro tanto sucede aquí, y esto por dos motivos. El primero es que el tema específico solicitado en el *Ars* por la diosa (*Odrysii fata cruenta ducis*, v.130) no aparece en el relato de los libros II y III de *Eneida* pues es desde luego anterior a la falsa partida de los griegos. El segundo es que en el *exemplum* del *Ars* el discurso de soporte lingüístico no es, como en *Eneida*, la materia primaria del relato sino que está articulado como comentario interpretante de otro de soporte visual (el dibujo). Ambos elementos están presentes en otro pasaje del epos virgiliano, no ya del libro II sino del libro I. Nos referimos, claro está a la écfrasis del templo de Juno (1 456-493) donde, como aquí, el discurso de soporte lingüístico está articulado como comentario interpretante de otro de soporte visual y donde se incluye un pasaje que refiere el episodio de Reso requerido por Calipso:

Nec procul hinc **Rhesi** niveis **tentoria** velis
adgnoscit lacrimans, primo quae prodita somno
Tydides multa vastabat **caede** cruentus,
ardentisque **avertit** equos in castra,... (Verg. *Aen.* I 469-472)

Y no lejos de allí reconoce llorando las tiendas de Reso, de blancos pabellones, que traicionadas en el primer sueño, devasta con mucha matanza el cruento Títida y se lleva de regreso a los ardorosos caballos a su campamento.

Si comparamos estos versos con los del *Ars* los ecos lexicales son evidentes, como evidente también es el cuidado que ha puesto Ovidio en ubicarlos precisamente en el hexámetro, esto es, en el metro propio del hipotexto al cual remiten:

Campus erat' (campunque facit), 'quem **caede** Dolonis
sparsimus, Haemonios dum vigil optat equos.
Illic Sithonii fuerant **tentoria Rhesi**:
hac ego sum captis nocte **revectus** equis.' (*Ars* II 135-138)

Pero, tal y como nos advirtió el poeta en el dístico 127-128, lo propio de este texto es la repetición diferenciada de lo mismo, lo cual, según vimos en ese mismo dístico, se actualiza por medio de un trabajo fino y sutil sobre la materia discursiva. Ese trabajo sutil se verifica aquí por la ausencia del adjetivo *cruentus*

y por el sujeto agente de los verbos *sparsimus* y *sum... revectus*. En el primer caso, se trata del mismo cambio de focalización entre vencido y vencedor que observamos en el dístico 127-128 tras la sustitución de los *casusque tuorum* (*Aen.* I 754) inquiridos por Dido por los *Troiae casus* (*Ars* II 127) exigidos por Calipso. En el segundo el trabajo es aún más sutil. Al presentar a Diomedes como sujeto de *avertit* (*Aen.* I 472), Virgilio varía el texto homérico en el que esta parte de la *Doloneia* está indiscutiblemente a cargo de Odiseo (*Il.* X 498-501). En cumplimiento del principio de repetición diferenciada de los mismo, Ovidio, en el decir de Labate¹⁰, ‘corrige’ al mantuano y asigna la hazaña a Ulises: *ego sum revectus* (v.138), pero lo hace por partida doble pues, en contrapartida, el plural *sparsimus* (v.136) involucra a Ulises en una matanza que no solo en el citado verso de *Eneida* (I 471) sino también en *Iliada* (X 454-459) ejecuta solo Diomedes. A nuestro modo de ver, así como es sugerente que las reiteraciones léxicas se produzcan en los hexámetros (vv. 135 y 137), también lo es que estas variaciones lo hagan en los pentámetros (vv.136 y 138), esto es, en los metros que diferencian este texto del epos.

Ahora bien, en este proceso de repetir de manera diferenciada la articulación entre una écfrasis visual y el discurso que la comenta¹¹, hay otras dos divergencias entre el *Ars* y su hipotexto virgiliano que ‘hacen un poco de ruido’ y que, por ende, no podemos desatender en un autor tan sutil como el sulmonense. La primera es que en Virgilio el discurso visual y el discurso lingüístico que lo interpreta corresponden a agentes distintos: un artífice ignoto al que nunca se menciona y Eneas, cuya focalización de vencido es desde luego distinta no solo de la de Ulises en el *Ars* sino también, lo que es más interesante aún, del propio artífice de la obra contemplada¹². La segunda es que en *Eneida* ese discurso lingüístico interpretante no está en boca del personaje intradieгético Eneas sino del propio narrador extradieгético y su destinatario no es otro personaje sino tan solo el lector. Teniendo en cuenta la importancia que en este pasaje se confiere, según vimos, a la articulación entre focalizaciones divergentes y entre narradores y niveles narrativos y espacio narrado y espacio narrante, esto no puede ser un detalle menor. Cabe pues que nos preguntemos qué otros elementos del plano lingüístico pueden estar señalándonos una remisión a otro hipotexto donde un agente con la focalización del vencedor dibuje y a la vez comente la caída de Troya a un destinatario femenino. Ese hipotexto es un poema del propio Ovidio, la *Heroida* I de Penélope a Ulises, donde leemos:

Grata ferunt nymphae pro salvis dona maritis,

¹⁰ Labate, M., “La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana”, en Gallo, I – Nicastrì, L., *Cultura, poesia, ideología nell’ opera di Ovidio*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1991, 41-59.

¹¹ Para esta lectura del pasaje en términos de vinculación de una écfrasis con otra, cf. Smith, R.A., *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor, University of Michigan, 1997, 52-53.

¹² Para el problema de la focalización en este tramo de *Eneida*, cf. Putnam (Putnam, M. “Dido’s Murals and Virgilian Ekphrasis”, *HSCPh* 98, 1998, 243-275), quien además de un interesante análisis presenta un estado de la cuestión que incluye hitos fundamentales del tema.

illi **victa suis Troica fata** canunt.
 Mirantur iustique senes trepidaeque puellae:
 narrantis coniunx pendet ab ore viri. 30
 Atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa,
pingit et exiguo **Pergama** tota mero:
 ‘**hac** ibat Simois; **haec** est Sigeia tellus;
hic steterat Priami regia celsa senis.
Illic Aeacides, **illic** tendebat Ulixes;
hic lacer **admissos** terruit Hector **equos.**’ (Ov. Ep. I 27-36)

Dones llevan las recién casadas, agradecidas porque están a salvo sus maridos; ellos cantan los destinos troyanos vencidos por los suyos. Se admiran los venerables ancianos y las trémulas muchachas, mientras él relata, pende la esposa de la boca de su esposo. Y alguno en la mesa muestra los feroces combates y pinta toda Pérgamo con un poco de vino: ‘Por aquí pasaba el Simois, esta es la tierra de Sigeo, aquí se erguía el excelso palacio del anciano Príamo, allí acampaba el Eácida, allí Ulises; aquí el lacerado Héctor aterró a los caballos desbocados’.

Omnia namque tuo senior tu quaerere misso
rettulerat nato Nestor, at ille mihi.
Rettulit et ferro **Rhesumque Dolonaque** caesos.
 utque sit hic somno proditus, ille dolo. 40
 Ausus es – o nimium nimiumque oblite tuorum! –
 Thracia nocturno tangere castra dolo
 totque simul mactare viros, adiutus ab uno!
 at bene cautus eras et memor ante mei! (Ov. Ep. I 37-44)

Todo esto le había contado el anciano Néstor a tu hijo cuando fue enviado en tu busca, y él a mí. Él me contó también cómo fueron muertos Reso y Dolón, traicionado el uno por el sueño, el otro por tu ardid. ¡Te atreviste, demasiado, demasiado olvidado de los tuyos, a invadir el campamento tracio en una emboscada nocturna y masacrar de una vez a tantos hombres ayudado por uno solo! ¡Antes en cambio eras prudente y te acordabas de mí!

Aunque estos dos pasajes son sucesivos, los hemos citado separadamente para trabajarlos del mismo modo a efectos de ordenar mejor nuestro análisis. En el primero de ellos encontramos dos elementos (el poliptoton anafórico del pronombre demostrativo y el verbo *pingit*) que constituyen evidentes llamados de atención al lector respecto del complejo diálogo intertextual que se establece entre este texto, el de *Eneida* y el del *Ars*. Por otra parte, al igual que en *Ars*, aquí se verifica una circunstancia de enunciación en la cual se combinan una écfrasis en acto y su respectiva interpretación, ambas dirigidas a un personaje femenino y a cargo de un agente masculino que encarna la focalización del vencedor, explícita en el sintagma *victa suis Troica facta* del verso 28. El problema es, claro

está, que aquí no se hace mención alguna de la *Doloneia* inquirida por Calipso en en *Ars*. Pero sí se hace mención y con detalle en el segundo de los pasajes, donde además encontramos elementos muy significativos a la hora de pensar el vínculo del dístico 127-128 con el ejemplo que lo contiene. Con respecto a la *Doloneia* lo interesante es que el principio de la reiteración diferenciada de lo mismo se verifica de un modo que dialoga y a la vez contradice no solo a Homero, sino también a Virgilio y al propio Ovidio en *Ars* y lo hace precisamente en el mismo punto conflictivo: quién es el ejecutor de las hazañas mentadas. Como ya hemos visto, en *Iliada*, Diomedes es el agente de la matanza y Odiseo el del dolo y la captura de los caballos. En Virgilio, en cambio, Ulises desaparece, no se menciona el dolo y el títida es el único hacedor de la carnicería y el despojo. En la *Heroida*, se omite el tema de los caballos y solo el duliquio es responsable de engañar y asesinar a Dolón y los tracios. En el *Ars* nada se dice del dolo, ambos griegos, Diomedes y Ulises, exterminan a los enemigos, pero solo el último se apodera de los caballos. Podría objetarse que esto es un detalle menor, pero precisamente por eso resulta tan significativo y lleva a Ovidio, creemos, a emplearlo para advertir acerca de esta intertextualidad múltiple y cruzada. En efecto: ¿hay acaso una forma más concisa y más pregnante de mostrar al lector qué es esto de ‘volver a contar lo mismo de distinto modo’ que entrelazar cuatro textos que hablan de algo tan conocido como la *Doloneia*? A su vez, en la *Heroida* ese ‘volver a contar’ no solo está mostrado en el trabajo intertextual sino que, en este tramo y a nivel argumental, es causa y objetivo de la palabra de Penélope, lo cual está evidenciado en el texto por el poliptoton *rettulerat –rettulit* (vv. 38-39), destacado por ocupar la misma primera posición en ambos casos y constituido nada menos que por formas flexionales del mismo verbo *referre* que aparece en nuestro célebre verso 127 del *Ars*. Para demostrarlo incurriremos deliberadamente en una redacción simple y redundante. En la *Heroida* Penélope le cuenta a Ulises que Telémaco le contó que Néstor le contó que Ulises fue el único agente de la *Doloneia* y también que un griego vencedor le contó a una audiencia predominante femenina algunos avatares de la victoria sobre Troya.

Ahora bien, como no podía ser menos en un autor tan polifónico como Ovidio, esta deliberada remisión a *Heroidas* no se agota aquí sino que la alusión a esta obra que incluye una epístola de Dido a Eneas y que, como recordaremos, el sulmonense menciona expresamente en *Ars* (III 345-346), acarrea otras implicaciones que permiten explicar otras peculiaridades de este *exemplum*, las cuales también hacen a esta puesta en acto del principio de la repetición diferenciada de lo mismo. Según lo indicado por el dístico que oficia como clave de lectura, esta Calipso del *exemplum* nada tiene que ver con la homérica sino con la Dido virgiliana. Esto se verifica y a la vez en parte se modifica si nos detenemos ahora en los versos finales de esto que hemos llamado el *exemplum* dentro del *exemplum* y los ponemos en relación con los versos 125-126, con los

que el *praeceptor* introduce el caso específico de Ulises y Calipso, tras una breve referencia al efecto de su *facundia* sobre las diosas marinas (vv.123-124).

La escena puntual ocurrida en la orilla que hemos analizado hasta aquí se cierra con unas palabras de la diosa: *Tum dea 'quas' inquit 'fidis tibi credis ituro, / perdiderint undae nomina quanta vides?'* (vv.141-142). Diseñando una estructura en anillo, el texto refiere aquí en discurso directo el mismo argumento de los peligros del mar atribuido a la diosa en discurso indirecto en el dístico que inaugura la historia: *A quotiens illum doluit properare Calypso, / remigioque aptas esse negavit aquas!* (vv.125-126). Resaltado por la *ring composition*, este 'volver a contar lo mismo de distinto modo' ahonda el extrañamiento respecto del epos homérico por dos razones. La primera es que en *Odisea* Calipso ni intenta ni necesita apelar a ningún argumento para disuadir al héroe de su partida pues, como bien sabemos incluso desde el principio mismo de la obra (*Od.* I 13-15; 48-59; IV 556-558; V 81-84) lo retiene contra su voluntad. La segunda es que, aun cuando Hermes le comunica que debe dejarlo partir por orden de Zeus (*Od.* V 97-115), su reacción no es absoluto el *doluit* que se predica de ella en *Ars* (v.125) sino la rabia (ὄργησεν δὲ Καλυψώ, *Od.* V 116) por lo que considera una injusticia y una afrenta¹³. A quien sí parecen ajustarse, en cambio, tanto el argumento dilatorio como el *dolere* es a Dido, lo cual corrobora lo dicho en el análisis del dístico clave de lectura en cuanto a que Ovidio desanda el camino de Virgilio y construye a la diosa de Ogigia como una segunda Elisa. Pero sin embargo hay algo que no termina de convencer del todo – y de ahí nuestro “parecen” – porque el *quotiens* del verso 125 supone una reiteración insistente que no se compadece con que en *Eneida* haya un único pasaje de pocos versos (IV 309-313) en que Dido se dirige a Eneas en esos términos¹⁴. Donde sí encontramos una casi saturación del tema de los peligros del mar como argumento disuasivo es precisamente en *Heroida* VII, esto es, en la presunta carta dirigida por la fenicia a su huésped troyano. Ese, en efecto, es el tema que oficia como eje de toda la argumentación de los versos 41-74 y 169-180; es allí, en ese texto, donde la reina emplea, también en un enunciado exclamativo y atravesado por la ironía (*Expertae totiens tam male credis aquae!*, v.54), el mismo verbo *credere* que aparece en *Ars* II 142-142 en boca de la diosa, a lo cual quizás podría agregarse el adverbio *totiens*, no casualmente correlativo del *quotiens* que aparece en el otro dístico inicial (125-126) que conforma la estructura en anillo. En definitiva, en este proceso de entrelazados textuales con el que Ovidio activa el principio del *referre aliter idem*, la Calipso del *Ars* es la repetición diferenciada no solo de la Dido virgiliana, de por sí ya una repetición diferenciada de la ninfa homérica, sino de la repetición diferenciada que el propio poeta produce en su *Heroida*, esto es de un personaje y una historia ya atravesada y modificada por la

¹³ Para un análisis del nivel narrativo de todo el episodio de Odiseo y Calipso en el libro V de *Odisea*, cf. de Jong, I., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, University Press, 2004, 123-128.

¹⁴ En la otra instancia, también breve, en que Dido arguye de este modo, el destinatario no es el héroe sino *Anna* (IV 416-429).

lente del código elegíaco.

Llegamos así al último punto que nos interesa señalar y que hace a la locación – la orilla - elegida por Ovidio para situar la escena que ilustra la *facundia* del héroe y, junto con ello, el *referre aliter idem* que la define. Para cualquier lector de *Odisea* el lugar es llamativo porque, lejos de contarle su historia a la diosa, todo lo que hace el duliquio en las costas de Ogigia es llorar en total soledad y lamentarse por estar alejado de su hogar (*Od.* V 81-84; 151-153; 156-158). En opinión de Sharrock¹⁵, la ubicación obedece a que el sulmonense coloca esta escena en la secuencia narrativa que se inicia en el verso V 258 de *Odisea*, esto es, cuando Calipso y Odiseo confluyen en la playa para poner en marcha la construcción de la balsa, motivo por el cual, según la autora, el héroe dispone de la *virga* con la que traza su dibujo. Aunque sus argumentos resultan un poco forzados, podría tomarse en cuenta esa posibilidad, que no haría sino verificar todo lo analizado hasta ahora. Con todo, creemos que, dado que incluso en *Odisea* la orilla es un lugar que connota, como bien señala de Jong¹⁶, aislamiento, tensión o desdicha, en este pasaje que activa el diálogo con *Heroidas* y por ende con historias de mujeres que sufren el abandono de un hombre que se ha alejado por mar¹⁷, no podemos dejar a un lado otro lazo intertextual con un género y un autor por completo presente en *Ars*. Nos referimos a Propercio, en cuyas elegías nos encontramos en la orilla con una Calipso doliente distinta, esto es repetidamente diferenciada, de la homérica¹⁸:

At non sic Ithaci digressu mota Calypso
desertis olim fleverat aequoribus:
multos illa dies incomptis maesta capillis
sederat, iniusto multa locuta salo, (Prop. I 15, 9-12)

En cambio no [sc. actuó] así Calipso; conmovida por la partida del de Ítaca lloraba por entonces a los mares desiertos; muchos días se sentó triste y con los cabellos desgreñados, diciéndole muchas cosas al injusto mar.

A modo de conclusión

Decimos “a modo de conclusión” porque Ovidio es un autor infinito que siempre nos sorprende con algo más que habíamos pasado por alto aun creyendo que estábamos hilando fino. Más allá pues de otros aspectos que sin duda pueden ampliar y acaso matizar nuestra propuesta, creemos que el análisis efectuado alcanza para comprobar que, al volver a colocarlo en su lugar, el célebre *ille*

¹⁵ Sharrock, A.R., *op. cit.*

¹⁶ de Jong, I., *op. cit.*, 60.

¹⁷ Además de Penélope y Dido, tal es el caso de Filis (*Heroida* II), Hipsípila (*Heroida* VI), Ariadna (*Heroida* X).

¹⁸ Para el posible origen en la poesía helenística y en la plástica de esta Calipso sufriente de Propercio y Ovidio, cf. Graverini, L., “Calypso’s Emotions”, *SIFC* XII 1, 2014, 80-95.

referre aliter saepe solebat idem tantas veces empleado para caracterizar de manera general la poética ovidiana funciona, por sí mismo y en conjunto con el dístico que lo incluye, como un enunciado metapoético performativo que opera como clave de lectura y cuyo principio de repetición diferenciada de lo mismo se actualiza en la escritura misma del exemplum que lo contiene. Sostenemos que no es de ningún modo casual que para poner en acto este principio, Ovidio haya recurrido al πολύτροπος Ulises, en cuya boca nuestro poeta pone, en el famoso *armorum iudicium* (*Met.* XIII 1-381), un discurso (vv.127-381) que, amén de exhibir su notable *facundia*¹⁹, no solo es una repetición diferenciada del de Ajax (vv.5-122) sino, lo que es más importante, del propio epos homérico, al punto tal que, como señala Papaioannu²⁰, constituye una muestra acabada tanto de una nueva manera de escribir como de una nueva manera de leer y, por ende, de interpretar la *Iliada* en particular y la épica en general. En definitiva, como Ovidio y como Ulises, todos cuentan lo contado, lo hacen los personajes y lo hacen los poetas y, al hacerlo, inevitablemente el relato se transforma, tal y como sucede con el discurso de la Fama, que el sulmonense caracteriza en *Metamorfosis: hi narrata ferunt alio, mensuraque ficti / crescit, et auditis aliquid novus adicit auctor.* (XII 57-58).

Alicia Schniebs

Universidad de Buenos Aires

ali.latines@gmail.com

Resumen:

Aunque predicada de Ulises, la frase *ille referre aliter saepe solebat idem* (*Ars* II 128) ha sido y es considerada con razón una declaración metapoética con la que Ovidio alude a su propia escritura. Se analiza el verso en su contexto de aparición a efectos de demostrar que se trata de un enunciado performativo que implica que esa repetición diferenciada de lo mismo se actualiza en todos y cada uno de los planos del pasaje que lo contiene.

Palabras clave: Ovidio – *Ars amatoria* – enunciados metapoéticos

Abstract:

Although referred to Ulysses, the phrase *ille referre aliter saepe solebat idem* (*Ars* II 128) has been and is rightly considered a metapoetic statement with which Ovid refers to his own writing. This verse is analyzed in its context in order to demonstrate that it is a performative statement which implies that the differentiated repetition of the same thing is actualized in each and every one of the planes of the passage that contains it.

Keywords: Ovid – *Ars amatoria* – metapoetic statements

RECIBIDO: 7-6-2018 – ACEPTADO: 30-6-2018

¹⁹ Para un análisis de este aspecto en el exordio y la *peroratio* del discurso, cf. Tola, E., “... *Quid facundia posset / re patuit* (Ov. *Met.* XIII 383-383): las estrategias oratorias de Ulises en el *armorum iudicium* ovidiano”, *Emerita* LXVIII, 2010, 299-318.

²⁰ Cf. Papaioannou, S. *Redesigning Achilles: “Recycling” the Epic Cycle in the Little Iliad* (Ovid, *Metamorphoses* 12.1-13.622), Berlin-New York, Walter De Gruyter, 2007, 177.

ALCANCES POÉTICOS Y CULTURALES DE UNA TIPOLOGÍA MÍTICA OVIDIANA

Desde sus comienzos, la literatura latina codificó una suerte de grilla mítica que fue explotada principalmente por el género trágico, como lo demuestra el recorte de ciclos legendarios en los textos republicanos conservados¹. Si la producción ciceroniana confirma dicha dinámica con la inclusión paradigmática de algunos temas mítico-trágicos², las *Metamorfosis* de Ovidio tienen, sin lugar a dudas, un estatus privilegiado en el sistema literario romano. Las tipologías míticas del *carmen perpetuum* orientaron, incluso, el desarrollo de la epopeya y de la tragedia de época imperial, dado que los motivos míticos de estas últimas remiten a modelos griegos ya reelaborados por el poema ovidiano³. Según mostró P. Esposito⁴, la leyenda tebana es particularmente significativa al respecto, en virtud de su potencial analógico. Los crímenes cometidos dentro de un linaje mitológico permitían referir, pues, a los conflictos intestinos de fines de la República, cuya relectura se instaló con especial interés en los períodos neroniano y flavio. De hecho, ese capítulo de la historia de Roma forjó, desde los tiempos de Cicerón, un imaginario cultural persistente que los poetas integraron, de variadas formas, a sus respectivos códigos genéricos. Como es sabido, una extensa sección de las *Metamorfosis* ovidianas está consagrada al ciclo tebano, que ocupa la totalidad del libro tercero y culmina en el cuarto con las transformaciones de Cadmo y Harmonía (IV, 563-603). Por cierto, en el período augustal ese corpus de leyendas ya contaba con una tradición literaria conocida⁵. No obstante, más allá de esos modelos, la especificidad del relato ovidiano de Cadmo y su dinastía radica en la focalización de un módulo temático y narrativo cuyo eje es el entrecruzamiento de una mirada, una transgresión y una metamorfosis-castigo de los personajes⁶.

¹ Cf. La Penna, A., "Funzione e interpretazione del mito nella tragedia arcaica latina", en: *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino, Einaudi, 1979, 49-105; 127-141; Dangel, J., "Les dynasties maudites dans le théâtre latin de la République à l'Empire", *Ktema* 12, 1987, 149-157; Gildenhard, I.- Revermann, M., (eds.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin - New York, De Gruyter, 2010, 153-185.

² Cic., *S. Rosc.*, XXIV, 66-68; *Pis.*, XX, 47; *Leg.*, I, 40.

³ Cf. Wheeler, S., "Lucan's Reception of Ovid's *Metamorphoses*", *Arethusa* 35, 2002, 361-380; Wheeler, S., "Into New Bodies: The Incipit of Ovid's *Metamorphoses* as Intertext in Imperial Latin Literature", *MD* 61, 2009, 147-160; Hinds, S., "Seneca's Ovidian Loci", *SIFC* 9, 2011, 5-63.

⁴ Esposito, P., "Su alcuni miti tragici in Lucano e nell'epica Flavia", en: Thomas Baier (ed.) *Götter und menschliche Willensfreiheit. Von Lucan bis Silius Italicus*, München, Beck Vol.1, 99-126, 2012, 15.

⁵ Principalmente las *Bacantes* de Eurípides, que Ovidio retoma de manera explícita en el episodio de Penteo que cierra su libro III. Como bien observa Fabre-Serris, J., "Le cycle thébain des *Métamorphoses*: un exemple de mythographie genrée?", *EuGeStA* 1, 2011, 100: "la présence du texte grec, auquel Euripide a sans doute voulu répondre et qui est l'autre texte important de cette tradition, l'*Cédipe-Roi* de Sophocle, est, en revanche masquée, ce qui n'implique pas que son importance soit moindre dans l'ambitieux cycle conçu par Ovide comme une interprétation de la totalité de l'histoire de la dynastie thébaine".

⁶ Contrariamente a los abordajes que suponen un sentido universal inherente a los mitos, es decir, una mirada esencialista del material mítico, nuestro enfoque se inscribe en el llamado "comparativismo diferencial", el cual apunta, más bien, a un análisis de las actualizaciones de dicho material en función de sus contextos de enunciación y re-enunciación. Al respecto, cf. Heidmann, U., "Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes", *Interférences littéraires/Littéraire interférentes* 17, 2015, 15-34. Para un enfoque pragmático de los mitos grecorromanos, cf. Calame, C.,

Dicho módulo inscribe la trama primaria de los mitos⁷ en la poética del texto, pero, más aún, permite entrelazar los episodios del ciclo con vistas a orientar su interpretación⁸. Por medio de una arquitectura textual sustentada en la paradoja estilística, el episodio de Cadmo construye una red simbólica que produce sentido dentro del *carmen* ovidiano y, también, fuera de él.

A partir de sus orígenes en el ámbito de la filosofía estoica con una función principalmente argumentativa (Cic., *Parad.* 3-4)⁹, la paradoja fue apropiada por la retórica clásica que, en una primera instancia, la introdujo en el dominio forense respecto del tratamiento de las llamadas “causas admirables” y “opuestas al sentido común” (Quint., IV, 1, 40-41)¹⁰; posteriormente, el recurso quedó incorporado como una figura de dicción y de pensamiento basada en la afirmación de dos cosas contradictorias tendiente a provocar un efecto de sorpresa que indicaba una nueva etapa del discurso¹¹. Estrechamente asociada con la irrupción de un hecho inesperado —percibido incluso como una ‘anomalía’—, la paradoja actúa entonces simultáneamente sobre el pensamiento y las palabras. Así entendida, se trata de un recurso con amplios alcances lingüísticos y conceptuales, los cuales operan en diversos niveles de los textos y adquieren sentido en el marco de cada proyecto estético. Desde esta perspectiva, las inversiones y consecuentes ambivalencias que atraviesan el relato programático del libro III de las *Metamorfosis* exceden, como veremos, el poema ovidiano y devienen funcionales a la concepción tradicional de la historia de Roma a lo largo de la literatura latina. Más exactamente, a través de dicho recurso el ciclo tebano de Ovidio se instaura como una matriz de lectura clave en la representación literaria de ciertos motivos culturales que definieron el sistema de creencias de la sociedad romana. A la luz de tales presupuestos, mostraremos que las actualizaciones de la paradoja en el relato mítico ovidiano trascienden sus alcances meramente retóricos o su uso dialéctico al servicio de la expresión de una verdad filosófica, sobre todo estoica. Por el contrario, mediante ese recurso la leyenda fundacional de Cadmo no solo deviene un aspecto central de la poética

Qu'est-ce que la mythologie grecque?, Gallimard, 2015, 89-107.

⁷ Dangel, J., “Devanciers grecs et romains de Sénèque le tragique”, en: Billerbeck, M.- Schmidt, E. (dir.), *Sénèque le tragique*, Vandœuvres - Genève, Fondation Hardt, 63-120.

⁸ Cf. Fabre-Serris, J., *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995, 215-238.

⁹ “ego tibi illa ipsa quae uix in gymnasiis et in otio Stoici probant ludens conieci in communes locos. Quae quia sunt admirabilia contraque opinionem omnium (ab ipsis etiam παραδοχα appellatur), tentare uolui possentne proferrri in lucem, id est in forum, et ita dici ut probarentur, an alia quaedam esset erudita alia popularis oratio: eoque scripsi libentius quod mihi ista παραδοχα quae appellant maxime uidentur esse Socratica longae uerissima”.

¹⁰ Cuando Quintiliano enumera allí los distintos tipos de causas judiciales, incluye la causa “extraordinaria”, que los griegos llaman παράδοxon (admirabile autem uocant quod est praeter opinionem hominum constitutum).

¹¹ Como remarca Lausberg, H., *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, 28-29: “Il paradosso intellettuale non si presenta solo come materia, ma anche come fenomeno di straniamento quindi come pensiero o come figura di pensiero o come figura di pensieri e di parole rintracciabile nella inuentio (fenomeni paradossali) (...) ne fanno parte l'ironia, l'enfasi, le litoti, l'iperbole, l'oxymoron, il chiasmo (...)”.

ovidiana de la transformación¹², sino que instaura, al darle una forma explícita, un patrón conceptual que atraviesa las representaciones de la historia colectiva en la literatura latina¹³.

Proceso metamórfico y ambivalencias textuales

De un modo general, la crítica ha subrayado la relevancia estilística y narrativa de la paradoja en el *carmen perpetuum ovidiano*¹⁴. Al desdibujar los límites semánticos entre los conceptos, dicho recurso se adapta particularmente a la ambigüedad del proceso metamórfico, dado que este implica, como es sabido, un estado intermedio e indefinido en los personajes que padecen una transformación¹⁵. A. Zissos y I. Gildenhard¹⁶ consideran, incluso, que el estado original de caos, con cuya descripción se abre el poema (I, 18 -20), puede ser leído como el “Ur-paradox” del texto, puesto que esta imagen inicial aglutina una serie de elementos e imágenes contradictorios entre sí (*non bene iunctarum discordia semina rerum* “elementos discordes de cosas no bien ensambladas” I, 9; *quia corpore in uno/ frigida pugnabant calidis, umentia siccis,/ mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus*. “puesto que en un único cuerpo el frío luchaba con el calor, la humedad con lo seco, las cosas blandas con las duras, las que tenían peso con las que carecían de él” I, 18-20).

El libro III de las *Metamorfosis* expone de manera paradigmática este mecanismo estilístico-conceptual en el marco de una secuencia narrativa dedicada a un solo ciclo mítico¹⁷. Cadmo es presentado como un fundador en el comienzo mismo del relato (*moenia fac condas Boeotiaque illa uocato*” III, 13)¹⁸.

¹² Para una lectura metapoética de este aspecto, cf. Vial, H., *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

¹³ En su abordaje del género épico de época neroniana, Perutelli, A., *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma, Carocci, 2000, 148, señala: “il paradosso, che in origine è uno dei tanti espedienti della retorica, viene assunto a principio costitutivo di un mondo in cui il male va di pari passo con l'irrazionalità. Tanto è il sovvertimento del mondo, che solo il paradosso può descriverlo e giustificarlo”.

¹⁴ Bernbeck, E.J., *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München, Zetemata 43, 1967, 109-113; Diller, H., “Die dichterische Eigenart von Ovids Metamorphosen”, en: von Albrecht, M.- Zinn, E. (eds.), *Ovid*, Darmstadt, 1968, 335; Lefèvre, E., “Die bedeutung des paradoxen in der römischen literatur”, en: Geyer, P.- Hagenbüchle, R. (hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, 1992, 218-224; Tissol, G., *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton, Princeton University Press, 1997; Hardie, P., *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2009, 162-181.

¹⁵ Sobre este tema, cf. Tola, E., *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*, Paris-Louvain- Dudley, Ma., 2004.

¹⁶ Gildenhard, I. – Zissos, A., “Somatic Economies: Tragic Bodies and Poetic Design in Ovid's Metamorphoses”, en: Hardie, Ph., Barchiesi, A., Hinds, S., (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999.

¹⁷ Cf. Barchiesi, A., *Ovidio. Metamorfosi. Volume I, Libri I-II. Trad. di Ludovica Koch*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2007, 125: “La struttura del libro è molto più unitaria del consueto e ha pochi paralleli nel poema: tutti o quasi tutti i personaggi hanno una relazione con la famiglia di Cadmo e con i tempi più antichi della città di Tebe in Beozia: una relazione genealogica, cronologica e territoriale (...); “La concatenazione delle storie su base geografica ristretta è una novità per quest'opera (...)”.

¹⁸ Para el texto latino, seguimos la edición de Barchiesi, A., *op.cit.*

Su transgresión de los *nemora sacra* anuncia no solo su propio destino (*serpentem spectas? et tu spectabere serpens* III, 98), sino también las desgracias de su descendencia, dado que él es el primer eslabón de una dinastía y, al mismo tiempo, el *incipit* narrativo del libro. Sus nietos Acteón y Penteo y su hija Sémele confirman el estatus del personaje¹⁹. Si el primero se lanza también a un espacio prohibido y sorprende a la diosa Diana durante su baño (*is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae* III, 185), el segundo ignora, por su parte, las advertencias de Tiresias (*quam felix esses.../ ne Bacchica sacra uideres*. III, 517-518) y, convertido en espectador de los ritos prohibidos de las Bacantes, es desmembrado por su madre y sus tías presas del delirio dionisiaco (*hic oculis illum cernentem sacra profanis* III, 710). A su vez, Sémele es objeto de la venganza de Juno y muere al querer contemplar la naturaleza divina de Júpiter durante la unión amorosa (*'qualem Saturnia' dixit / 'te solet amplecti, Veneris cum foedus initis/ da mihi te talem'*. III, 293-295)²⁰. Si bien los episodios de Tiresias²¹ y Narciso interrumpen la linealidad de la historia del linaje de Cadmo, los motivos dominantes en la actualización mítica de Ovidio se multiplican, no obstante, a través de una serie de relaciones temáticas. Por un lado, las transformaciones sucesivas de Tiresias —hombre / mujer (324-327); mujer / hombre (330-331); hombre / profeta ciego (335-340)— reúnen y condensan las calamidades que pesan sobre la ciudad, a saber, la lucha contra la naturaleza (escena de las serpientes), un saber peligroso (acerca del goce sexual), la confrontación con los dioses (debate Júpiter / Juno) y la alteración de los límites físicos y culturales (metamorfosis sexuales); por otro lado, la mirada de Narciso desplaza la falta hacia el ámbito de los vínculos eróticos (*quid uideat, nescit, sed quod uidet, uritur illo/ atque oculos idem qui decipit incitat error*. III, 430-431; *et placet et uideo, sed quod uideoque placetque/ non tamen inuenio* III, 446-447). Este personaje que parece ser ajeno a las tragedias de Tebas se encuentra, sin embargo, estrechamente relacionado con ellas a partir de ciertas alusiones implícitas a Edipo, el hijo de un bisnieto de Cadmo²².

El itinerario narrativo de los descendientes directos del fundador de Tebas (Acteón, Sémele y Penteo) culmina en una inversión trágica de sus respectivas

¹⁹ Sobre esta genealogía mítica, cf. Barchiesi, A., *op. cit.*, 229.

²⁰ Para una epifanía divina similar (Venus a Eneas), cf. Verg., A., II, 591-592 (*confessa deam qualisque uideri / caelicolis et quanta solet*).

²¹ Tiresias es hijo del Esparto Udeo, uno de los cinco fundadores sobrevivientes a la matanza fratricida.

²² La relación se produce sobre todo a través de los tres versos (III, 132-134) que operan la transición entre los relatos de Cadmo y Acteón, primer descendiente del fundador de Tebas en el ciclo ovidiano (*Hos quoque iam inuenies; sed scilicet ultima Semper / Expectanda dies homini est, dicitque beatus / Ante obitum nemo supremaque funera debet* ("pero ciertamente siempre ha de ser esperado el último día del hombre, y nadie debe ser llamado feliz antes de la muerte y de las últimas exequias"). Se trata indudablemente de un eco alusivo del cierre del *Edipo* de Sófocles: "No juzguemos feliz a nadie antes de que llegue al término de su vida sin haber sufrido ninguna desgracia" (1529-1530). Del mismo modo, la respuesta que le da Tiresias a la madre de Narciso (*si se non nouerit Met.* III, 348) es también una inversión paradójica del célebre precepto del oráculo de Apolo en Delfos, como lo confirman las palabras de Yocasta a Edipo en la misma tragedia de Sófocles ("desdichado, ojalá pudieras no saber quién eres" 1068). En cuanto a las huellas de Ovidio en la versión senecana de la tragedia de Edipo, cf. Vial, H., "Présence d'Ovide dans l'*Cédipe* de Sénèque: version et significations", *REL* 92, 2014, 163-195.

faltas o errores. Más exactamente, las metamorfosis que desencadenan sus conductas involucran algunos trastrocamientos paradójicos: si Cadmo deviene el objeto mismo de su sacrilegio (IV, 570-603), Acteón transformado en ciervo se instaure como un emblema del cazador-cazado (III, 200-252). Penteo, a su vez, encarna una inversión del oxímoron de Tiresias (*meque sub his tenebris nimium uidisse quereris* III, 525)²³: capaz de ver, es no obstante presa de otro tipo de ceguera, de un estado de *furor* que arrastra al *contemptor superum* (III, 514) hacia una prohibición de orden religioso (*quam felix esses, si tu quoque luminis huius/ orbis* ait *fieres, ne Bacchica sacra uideres!* “Cuán feliz serías, dijo, si tú también estuvieras privado de esta luz y no vieras los ritos sagrados de Baco!” III, 517-518). Sémele se asemeja a sus allegados a partir de una muerte paradójica resultante de una transgresión de la esfera divina (*laeta malo nimiumque potens perituraque amantis/ obsequio Semele* (...)) “Alegre con su [futura] desgracia y excesivamente poderosa y a punto de morir por el obsequio de su amante” III, 292-293; *corpus mortale tumultus / non tulit aetheros donisque iugalibus arsit* “su cuerpo mortal no toleró la agitación divina y ardió con el regalo de su esposo” III, 308-309)

Ahora bien, la autodestrucción del linaje de Cadmo en las *Metamorfosis* adquiere un alcance simbólico a la luz de la guerra programática de los Espartos nacidos de los dientes de la serpiente abatida por el héroe fundador. Más aún, el motivo de la autodestrucción excede los límites del ciclo tebano. La historia tradicional de los soldados surgidos de la tierra permite vincular, pues, el tópico ovidiano de la transformación con la representación de la subversión de los lazos familiares y sociales en Roma. La paradoja de las *arma fraterna* mitológicas después del sacrilegio de Cadmo se instaure, así, como marco programático de los relatos siguientes:

Met. III, 115-126:

territus hoste nouo ^P Cadmus ^H capere arma parabat;	115
“ne cape” de populo quem terra creauerat unus	
exclamat, “nec te ^P ciuilibus insere bellis ”.	
atque ita terrigenis rigido de fratribus unum	
comminus ense ferit ^P ; iaculo cadit eminus ipse .	
hunc quoque qui leto dederat non longius illo	120
uiuut et exspirat modo quas acceperat auras ;	
exemploque pari ^P furit omnis turba suoque	
Marte cadunt subiti per mutua uulnera fratres .	

²³ Al referirse al carácter macroestructural de la paradoja, Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, 235, señala que “l’oxymore est une figure de type microstructural, variété la plus corsée de la caractérisation non pertinente. Dans sa forme la plus générale, l’oxymore établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l’un de l’autre ou qui sont coordonnés entre eux; il sert de support éventuel à l’antithèse”. Según Lausberg, *op. cit.*, 212: “Una variante particolare dell’antitesi di parole singole è l’oxymoron, che costituisce un paradosso intellettuale tra i membri antitetici”. Cf. también Adams, J. – Mayer, R., (eds.), *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 86, para un abordaje de dicho tropo en el discurso poético romano.

iamque **breuis uitae spatium** sortita **iuuentus**
sanguineam tepido plangebant pectore **matrem** 125
 quinque superstitibus^p, **quorum** fuit **unus Echion**.

Aterrado por el nuevo enemigo, Cadmo se disponía a tomar las armas. “No las tomes”, grita uno del pueblo que había engendrado la tierra; “y no te mezcles en una guerra civil”. Y así hiere cuerpo a cuerpo con rígida espada a uno de sus hermanos nacidos de la tierra; él mismo cae por un dardo lanzado de lejos. También el que le había dado muerte a este no vive más que él y exhala el aliento que había recibido hace poco, y toda la muchedumbre se enfurece con el mismo ejemplo, y en su propia guerra con heridas recíprocas caen los repentinos hermanos. Y ya la juventud armada a la que le había tocado en suerte un breve espacio de vida golpeaba a su ensangrentada madre con su tibio pecho, siendo cinco los sobrevivientes, de los cuales, uno [fue] Equión.

El fundador de Tebas se ubica en el centro del verso que abre la escena (^p *Cadmus*^H 115)²⁴ y queda enmarcado por dos motivos que anuncian en el texto la naturaleza inédita y sacrílega de su propia descendencia: el de un enemigo nuevo (*hoste nouo* 115) y el de una guerra civil (*ciuilibus...bellis* 117)²⁵. El distanciamiento de Cadmo a partir de la advertencia del Esparto (115-116) introduce una ruptura respecto de las otras versiones del episodio mítico, donde el personaje es presentado como el instigador de la matanza fratricida²⁶. Su inocencia en Ovidio establece no solo un contraste más marcado con las desgracias de sus descendientes, sino que habilita una lectura metapoética de esta especificidad ovidiana: el ego poético de las *Metamorfosis* se aleja también de las convenciones genéricas que subyacen en la escena a partir de ciertos contrastes con el discurso épico tradicional, según se desprende de la irónica alusión a un coraje guerrero demasiado efímero (*breuis uitae spatium sortita iuuentus* 124)²⁷. Asimismo, la inclusión de la ironía del narrador en el marco de un conflicto intestino altera, una vez más, la tradición del motivo épico a través de un entrecruzamiento paradójico de términos relativos a la guerra y a la familia, en la medida en que ambas esferas se excluían mutuamente en el imaginario cultural romano (*fratribus* 118; *ense* 119; *iaculo* 119;

²⁴ Las letras ^p y ^H indican, respectivamente, las cesuras pentemímera y heptemímera del hexámetro.

²⁵ La paronomasia parcial entre los verbos *ferit* (119), referido a un término bélico (*ense*), y el verbo *furit* (122), asociado al comportamiento de los soldados (*omnis turba*), exhibe una arquitectura fónica que insiste en el carácter impío de la lucha entre estos hermanos nacidos de la tierra.

²⁶ Según recuerda Fabre-Serris, J., “Le cycle thébain...”, 114: “Selon [Apollodore] (3, 4, 24), qui dit suivre Phérécide, « Cadmos, lorsqu’il vit que des hommes tout armés poussaient de la terre, leur jeta des pierres et, chacun croyant être mitraillé par les autres, ils commencèrent à se battre ». Les différences avec Ovide sont parlantes: pas d’autodestruction spontanée et une expiation immédiate exigée du futur fondateur de Thèbes: « Cadmos, pour expier son meurtre, dut servir Arès pendant une année perpétuelle », autrement dit, huit ans, précise Apollodore (3, 4, 24)”. Ver también Wheeler, S., “Lucan’s Reception...”, 376.

²⁷ Se trata del motivo épico de la muerte de jóvenes héroes destinados a una breve existencia, ya plasmado por Homero y retomado luego, en Roma, por Virgilio (*A.*, X, 508). Cf. Barchiesi, *op. cit.*, 143, vv. 120-121.

fratres 123; *iuuentus*²⁸ 124; *sanguineam... matrem* 125)²⁹. La confusión de ámbitos es explicitada también por la fluctuación entre la singularidad de los soldados (*unus* 116; *unum* 118; *ipse* 119; *hunc...illo* 120; *unus* 126) y su estatus de *turba furens* (122), que cuestiona y problematiza el tópico de la muerte en una batalla fratricida (*Marte cadunt subiti per mutua uulnera fratres* 123)³⁰. Dicha fluctuación resulta aún más significativa a la luz de la progresión semántica que establece el pasaje: la ‘unicidad’ de los soldados es presentada, primero, respecto de la idea general de ‘pueblo’ (*de populo...unus* 116), luego respecto de su parentesco (*de fratribus unum* 118) y, por último, respecto de un pronombre que aglutina al conjunto de los sobrevivientes de la matanza para introducir al primer descendiente del fundador (*superstitibus, quorum...unus Echion* 126).

Las metamorfosis del ciclo tebano se vinculan, entonces, con una autodestrucción que entrelaza el campo de acción bélica con los vínculos de parentesco. Si la *pietas* excesiva del padre de Europa y Cadmo lo impulsa hacia la decisión criminal de condenar a su hijo al exilio en caso de no encontrar a su hermana, el escrúpulo de *pietas* de este último tras haber consultado el oráculo de Apolo lo conduce también, como a su padre, a cometer un *nefas*³¹. Según mostraremos, la paradoja que enmarca la fundación mítica de Tebas en las *Metamorfosis* (*pater factus pius et sceleratus eodem* *Met.* III, 5 “padre piadoso y criminal con un mismo hecho”) no solo abre el relato mítico en el poema, sino que se extiende fuera de él y, a la luz de una red intratextual³², subraya los alcances reflexivos del recurso en la poética ovidiana.

Instancias míticas del conflicto fratricida: entre Cadmo y Medea

La idea de una guerra civil funciona como el eje de las paradojas que construyen el relato de la fundación de Tebas en el libro III de las *Metamorfosis*. En efecto, como señalamos anteriormente, la advertencia inicial que uno de los Espartos le hace a Cadmo ya dispuesto a tomar las armas frente al ejército nacido de la tierra (*nec te ciuilibus insere bellis* III, 117) constituye una novedad en la tradición poética de ese episodio mítico. La imagen es incluso retomada y desarrollada en el libro VII del *carmen perpetuum* en el contexto de la leyenda de Medea:

Met., VII, 121-153:

(...) galea tum sumit aena
uipereos dentes et aratos spargit in agros.

²⁸ OLD s.v. 1 b: “the men of military age (esp. those serving, the soldiery)”.

²⁹ Sobre los alcances literarios y culturales de esta idea en Roma, cf. Petrone, G., *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo, 1996.

³⁰ Cf. *Met.*, VII, 141-142 (*terrigenae pereunt per mutua uulnera fratres/ ciuilibus cadunt acie*).

³¹ *Met.*, III, 710 (*hic oculis illum cernentem sacra profanis*).

³² Sobre esta dinámica literaria, cf. Sharrock, A. – Morales, H. (eds.), *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

semina mollit humus ualido praetincta ueneno,
 et crescunt fiuntque sati **noua corpora** dentes,
 utque hominis speciem materna sumit in aluo 125
 perque suos intus numeros componitur infans
 nec nisi maturus communes exit in auras,
 sic, ubi uisceribus grauidae telluris imago
 effecta est hominis, feto **consurgit in aruo**,
 quodque magis mirum est, simul edita **concutit arma.** 130
 quos ubi **uiderunt** praeacutae cuspidis hastas
 in caput Haemonii iuuenis torquere parantis,
 demisere metu uultumque animumque Pelasgi;
ipsa quoque extimuit, quae tutum fecerat illum.
 utque peti **uidit** iuuenem **tot ab hostibus unum,** 135
 palluit et subito sine sanguine frigida sedit
 neue parum ualeant a se data gramina, **carmen**
auxiliare canit secretasque aduocat artes.
 ille grauem medios silicem iaculatus **in hostes**
 a se depulsum Martem conuertit in ipsos: 140
terrigenae ^T **pereunt** ^P **per mutua uulnera fratres**
ciuilique cadunt ^P **acie.** ^H gratantur Achiui
 uictoremque tenent audisque amplexibus haerent.

Toma entonces del bronceo casco los dientes viperinos y los esparce en el campo arado. La tierra, empapada de antemano de poderoso veneno, ablanda las semillas y los dientes sembrados crecen y se convierten en nuevos cuerpos; y, del mismo modo que en el útero materno el niño adopta una figura de hombre y se forma dentro en cada uno de sus elementos y no sale al aire compartido a no ser cuando está maduro, así, cuando en las entrañas de la tierra grávida se ha completado la figura humana, se alza en el fecundo campo labrado, y, lo que es más admirable, en el mismo momento de nacer agita las armas. Cuando vieron que estos se disponían a disparar las lanzas de muy afilada punta contra la cabeza del joven hemonio, los pelagos dejaron caer por el miedo su cabeza y su ánimo. También sintió pánico la misma que lo había hecho invulnerable, y, cuando vio que el joven en solitario era atacado por tantos enemigos, palideció y de repente se sentó paralizada, sin sangre; y, para que no tengan poco efecto las hierbas por ella proporcionadas, entona un sortilegio de ayuda y recurre a sus artes secretas. Él, lanzando una pesada piedra en medio de los enemigos, arroja contra ellos mismos a Marte desviado de él; los hermanos nacidos de la tierra perecen por las heridas infligidas mutuamente y caen en una contienda civil. Los aqivos lo felicitan y toman al vencedor y lo estrechan con ansiosos abrazos.

La saga tebana y la saga argonáutica confluyen en la mención de los soldados surgidos de la tierra a partir de los dientes de la serpiente³³ y en la consiguiente mención

³³ Según Apolonio Rodio (III, 1176-1180), se trataría, en el caso de la saga argonáutica, de los dientes no

de su lucha en términos de un combate intestino³⁴. El entrelazamiento de segmentos fónicos y la distribución de las cesuras en los versos que operan la asociación de episodios míticos (141-142) subraya la reciprocidad criminal propia de la matanza familiar, cuyo clímax es la clara designación del conflicto fratricida en el sintagma conclusivo (*terrigenae* ^T *pereunt* ^P *per mutua uulnera fratres/ ciuilique cadunt* ^P *acie*. ^H 141-142). Dos imágenes construyen la analogía entre las dos historias míticas: por un lado, la del movimiento paradójico del surgimiento de los soldados (*consurgit* 129) y su posterior caída (*cadunt* 142); por otro, la de la transformación de la tierra en un campo de batalla, según deja al descubierto la simetría de la configuración fono-semántica del final de los versos 129 y 130 (*consurgit in aruo / concutit arma*). La auto-reflexividad del texto no solo se activa en el lector con las correspondencias entre ambas sagas en torno al motivo de una guerra civil, sino también con la insistencia en el acto de la visión (*uiderunt* 131; *uidit* 135) —uno de los ejes temáticos del libro III— y con la alusión a los *noua corpora* (124) de los soldados. En efecto, el canto mágico de Medea (137-138) parece evocar la operación intratextual misma que el poeta lleva a cabo implícitamente a través de la correspondencia léxica con el *incipit* de su *carmen perpetuum* (*in noua fert animus mutatas dicere formas/ corpora* I, 1-2). Si bien, en este caso, los ‘cuerpos’ aluden a los soldados nacidos de la tierra, lo cierto es que la *descriptio* siguiente de un enfrentamiento que ‘mezcla’ o diluye paradójicamente las nociones de ‘enemigo’ (*ab hostibus* 135; *in hostes* 139) y ‘hermano’ (*pereunt... fratres* 141) constituye una *uariatio* de la presentación inicial del caos en las *Metamorfosis*. Más precisamente, el episodio argonáutico del libro VII focaliza, a partir de la identificación con la saga tebana del libro III, una confusión de elementos o categorías que, desde su primera manifestación cósmica en el poema³⁵, se carga de nuevos sentidos al asumir valencias sociales que entrecruzan el relato mítico de la creación del mundo con la representación romana de las guerras civiles³⁶. Dicho mecanismo tan textual como ideológico se confirma a la luz de un pasaje de la *Heroida* XII (95-100): la misma figura de Medea permite retomar el tema de una guerra civil mítica que combina dos sagas con vistas a destacar la imbricación perturbadora entre la esfera familiar y la esfera bélica:

Her., XII, 95-100³⁷:

arua uenenatis pro semine dentibus imples,
nascitur et gladios scutaque miles habet.
ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi,

sembrados del dragón de Cadmo.

³⁴ Para una misma expresión, cf. *Met.* IX, 405 (*pares in uolnere fratres*); *Tr.* II, 319 (*mutua uulnera fratrum*). Séneca (*Oed.*, 738-748) retoma y profundiza, a través del concepto de sacrilegio (*ciuile nefas* 748), la asociación de la historia de Tebas con el surgimiento de un nuevo pueblo (*populique... recentis* 744) y la del parentesco de esos soldados (*Agmina... cognata* 738) con la idea de monstruosidad (*horret tantis aduena monstris* 743).

³⁵ *Supra*, p. 4.

³⁶ La analogía entre Roma y Tebas ha sido particularmente estudiada por Hardie, P., “Ovid’s Theban History: the First anti-Aeneid?”, *CQ* 40, 224-226; 230.

³⁷ Para el texto latino, seguimos la edición de Bornecque, H., *Ovide. Héroides*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

cum uidi subitos || arma tenere **uiros**,
donec **terrigenae** —^P **facinus** ^H **mirabile!**— **fratres**
inter se strictas conseruere manus.

Llenas los campos con dientes envenenados en lugar de semillas; nace el soldado y empuña la espada y el escudo. Yo misma, que te había dado el antídoto, me senté, pálida, cuando vi que estos hombres imprevistos empuñaban las armas, hasta que, como hermanos nacidos de la tierra - ¡crimen admirable!- trabaron entre sí sus manos desnudas [listas para la lucha].

En primera persona y dentro del contexto elegíaco de la *Heroida*, Medea reproduce la voz del narrador del libro VII de las *Metamorfosis* para contar su propia historia. En este caso, el objeto de su mirada (*uidi* 98) es la escena fratricida que confunde o ‘mezcla’ el cuerpo de los soldados nacidos de la tierra (*inter se strictas conseruere manus* 95)³⁸. Tal escena es designada como un crimen (*facinus* 99), cuya intensidad subraya la posición central del término en el sintagma que explicita el carácter fratricida del enfrentamiento (*terrigenae*^P *facinus*^H...*fratres* 99). Más aún, el rasgo extraordinario (*mirabile* 99) de ese crimen se construye en el texto mediante una suerte de progresión léxico-semántica que evoca aquella que se señaló en el libro III (115-126): el término militar genérico (*miles* 96)³⁹ hacia el final del segundo hemiepes del pentámetro deviene luego la designación de los soldados ya en relación con su rol social en el cierre del pentámetro siguiente (*uiros* 98) y culmina, paralelamente en la cláusula del hexámetro (*fratres* 99), con la focalización de la consanguinidad en el verso que hace referencia a la índole inaceptable del crimen intrafamiliar.

Conclusiones

La escritura ovidiana resulta un lugar privilegiado para el estudio del material mítico grecorromano desde una perspectiva que apunta a dilucidar los alcances de dicho material en sus respectivos contextos de enunciación y recepción. El enfoque “diferencial” permite, pues, abordar las especificidades literarias y culturales de las actualizaciones míticas y, por ende, ahondar sus alcances intertextuales e intratextuales. Dentro de las tipologías que la cultura romana incorporó a su reelaboración de los temas mitológicos griegos, la saga tebana constituye una vía de acceso clave para el estudio de las variables estéticas y culturales que moviliza la (re)escritura de un relato mítico. Según hemos constatado, a través de la paradoja estilística el *carmen perpetuum* de Ovidio reescribe las matrices míticas de los ciclos tebano y argonáutico a los efectos de proponer una versión literaria de un motivo

³⁸ La insistencia en esta idea surge también de la sucesión de marcas léxicas y morfológicas que refieren a la reciprocidad (*inter se*), a la confusión de cuerpos (*strictas...manus*) y al crimen común (*conseruere* > *con + sero* OLD *s.v.*). La expresión *conserere manus* designa la acción de “to join in close combat” (OLD *s.v.* 4).

³⁹ Cf. Ernout, A.- Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 19594, *s.v.*

cultural persistente en Roma: el de las guerras civiles en tanto sacrilegio social inadmisibles. Según ha sido demostrado por la crítica de corte antropológico⁴⁰, dicho acontecimiento político afectó especialmente el sistema romano de creencias al superponer simbólicamente la esfera de la familia con la esfera de la guerra. La textualización del ciclo tebano (*Met.* III) y su conjunción con la saga argonáutica (*Met.* VII), incluso fuera del poema (*Her.* XII), da cuenta del valor ideológico que Ovidio detectó en esos episodios míticos y logró plasmar mediante una serie de módulos temáticos y narrativos que se convirtieron en un antecedente fundamental de la literatura posterior. Más exactamente, el peculiar uso ovidiano de la paradoja en tanto combinación de ideas contradictorias entre sí le permitió a este poeta de época augustal construir una matriz de lectura que trascendió el plano mítico en pos de la narración del motivo cultural de las *fraternae neces*, que perturbó a los romanos ya desde la época republicana. Si, por un lado, la paradoja habilitó en las *Metamorphosis* la narración singular de una herencia mítica de amplia difusión, lo cierto es que también permitió inscribir, implícitamente, una reflexión sobre el sinsentido y el sacrilegio de la lucha fratricida. Como ya señalamos al comienzo de nuestra propuesta, la literatura del período imperial, principalmente la tragedia de Séneca y la épica de Lucano, retomaría la impronta ovidiana en un nuevo contexto de producción y en el marco de una reformulación de los códigos genéricos tradicionales. En este sentido, las *Metamorphosis* se constituyen en un hipotexto clave dentro del sistema literario romano, cuyos alcances diacrónicos convendría, aún, profundizar.

Eleonora Tola
CONICET – UNC
elytola@gmail.com

Resumen:

A partir de un enfoque “diferencial” del mito, abordamos la versión ovidiana del Ciclo tebano en el libro III de las *Metamorphosis*. La identificación de algunas valencias poéticas e ideológicas propias de esta actualización de la saga mítica nos permite explicitar el funcionamiento literario de uno de los principales motivos culturales del sistema romano de creencias. Mostramos que la leyenda fundacional de Cadmo construye de manera emblemática un patrón que atraviesa las representaciones de la historia colectiva en la literatura latina.

Palabras clave: Ovidio - mito - ciclo de Tebas - Roma

Abstract:

From a “differential” approach to myth, I study the Theban Cycle in Book III of Ovid’s *Metamorphoses*. The underlining of some poetic and ideological issues in the rewriting of that legendary story allows me to explain the literary functioning of a major cultural topic in Rome. Moreover, I show that Cadmus’s foundational legend shapes a specific pattern that mostly conveys the representations of the collective history within Latin literature.

Keywords: Ovid - Myth - Theban Cycle - Rome

RECIBIDO: 23-5-2018 – ACEPTADO: 24-6-2018

⁴⁰ Cf. Petrone, G., *Metafora e tragedia...*; Guastella, G., “La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell’identità nella cultura romana”, *MD* 15, 1985, 49-123; Lennon, J., *Pollution and Religion in Ancient Rome*, Cambridge, 2014.

HORTUS AMOENUS: *FASTI, FLORA Y UNA POÉTICA ESPACIAL*

Como es sabido, la inclusión y caracterización de determinados espacios en la literatura latina suele tener implicancias metaliterarias. Es el caso del *locus amoenus* y de los jardines, cuya presencia no solo sirve de marco para el desarrollo de escenas de distinta índole sino que también da cuenta de la artificiosidad y las características de los textos desde un punto de vista poético. A su vez, tanto el jardín como el *locus amoenus* se vinculan con las flores y demás elementos de la vegetación concentrados en los dominios de la diosa Flora, protagonista de *Ov., Fast.*, V.183-378¹. En esta línea, nos proponemos estudiar la función de dichos sitios en el pasaje consagrado a esta deidad, ya que consideramos que se trata de ítems relevantes en la configuración literaria de su historia. El episodio en cuestión muestra cómo Flora protagoniza diferentes transformaciones que, atravesadas por tales escenarios, le permiten hacerse de su estatus divino y, asimismo, hacen partícipe de dichas transformaciones al mismo poema, cuyo soporte elegíaco, su asunto solemne y su tono didáctico lo construyen como un híbrido literario.

Flora y Fasti

En principio, según señalara Newlands², vale recordar que las mismas características de Flora hacen de ella una diosa representante de la ambivalencia de *Fasti*: si bien se trata de una antigua divinidad itálica cuyos dominios (las flores y demás elementos agrestes³) no parecerían ubicarla dentro de las más importantes, los *Floralia* ocupaban un lugar relevante en la agenda religiosa, pues se realizaban desde el 28 de abril hasta el 3 de mayo y su culto formaba parte de una serie de celebraciones que apelaban a la prosperidad de las cosechas. Lo mismo cabe para el templo de Flora, que fue restaurado por Augusto y terminado por Tiberio, lo cual deja ver que, a pesar de tratarse de una divinidad menor, hubo preocupación por parte de los miembros de la *gens* gobernante por el culto a la diosa⁴. A su vez, dado

¹ Seguimos el texto latino fijado por Alton, E.H. – Wormell, D.E.W. – Courtney, E. (eds.), *P. Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex*, Leipzig, Teubner, 2005. Nos referiremos a este trabajo mediante la sigla AWC.

² Newlands, C. *Playing with time. Ovid and the Fasti*, Ithaca, 1995, 104-110 y 122-123, analiza en detalle la figura de Flora y la identifica con la materia elegíaca de *Fasti* y su proceso de escritura. Postula que la elegía está aquí representada por un personaje femenino cuyo nombre, de origen griego, se vincula con los inicios de la elegía; de estatus lindante entre las categorías de *matrona y meretrix*; y diferente a la representación de la elegía que el mismo Ovidio esgrime en *Am.*, III.1 pues, al igual que los mismos *Fasti*, Flora no toma la temática erótica como único rasgo sino que está consagrada a asuntos de peso como el calendario. La autora se detiene especialmente en el nacimiento de Marte (futuro padre de Rómulo) a partir de la acción de las flores, alumbramiento entendido como una indirecta creación del Estado romano al que se llega tras la intervención de la diosa.

³ “Elle présidait à la floraison printanière, à celle des céréales d’abord, puis à celle des arbres fruitiers et de la vigne, finalement à l’épanouissement des fleurs de pur agrément”, cf. Daremberg, M. – Saglio, E. (*DAGR*) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1900, s.v. *Flora*.

⁴ A pesar de esto, Fantham, E. “Ceres, Liber and Flora: Georgic and Anti-Georgic Elements in Ovid’s *Fasti*”, *PCPS* 38, 1993, 50, nota que los escritores augustales han tendido a ignorar tanto a la diosa como a sus juegos, a excepción de Ovidio. También rescata el aporte de Varrón, cuyo material nos

que sus festividades se distribuían durante dos meses, esta deidad se ubica en los *confinia* (V.187) y maca así su posición liminal. De hecho, si bien Ovidio relega su participación al cuarto libro de *Fasti* en pos de la conmemoración del culto de Vesta al interior del Palatino (IV.943-950)⁵, más adelante le ofrece plena dedicación en el libro siguiente, hecho que configura uno y otro mes como ‘espacios’ de pertenencia de Flora y muestra, también, completa atención hacia ella. De este modo, Flora se aleja de las divinidades principales y parece constituirse como una deidad de bajo orden, rango que podría compartir, en términos metaliterarios, con un texto elegíaco, pero cuyo material resulta, al igual que el asunto del calendario, efectivamente atendible.

Esta misma ambivalencia funciona dentro del texto a partir de la figura de Flora y su potencial creador. En efecto, en *Fasti* se apela a Flora como una deidad *iocosa* (IV.946; V.183; 5.332) y de *numen non severum* (V.333) pero que a través de las flores es capaz de dar vida a valiosas producciones (*optima auctor*, V.193). A su vez, el diálogo que la diosa mantiene con el enunciador, donde este pregunta a la deidad por los pormenores de su culto y sus festividades y ella responde explayadamente, parece recuperar elementos propios de la poesía didáctica⁶, género del que también participa el calendario ovidiano. En el episodio que nos ocupa, el intercambio entre ambos personajes presenta a Flora en el rol de *magistra* (*ipsa doce tua sis*, V.191) al mismo tiempo que su interlocutor tiende a constituirse como *discipulus* (*ius tibi discendi, siqua requiris’ ait*, 276). De esto se desprende que aquello que Flora produce es susceptible de ser enseñado, tal es así que, a través de la técnica de la entrevista⁷, ella misma instruirá al enunciador acerca de los pormenores que hacen a la historia de sí misma. Durante este proceso, la diosa también mostrará a su interlocutor un nuevo modo de hacer literatura⁸, que combina la elegía con los asuntos *maiores* y el discurso didáctico, en el que ciertas categorías espaciales se tornan relevantes. En efecto, las ‘obras’ de Flora toman forma a partir de la manipulación que ella ejerce

llega a partir de Plin. *Nat.* 18.

⁵ Barchiesi, A. *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, Los Angeles, London, 1997, 133-140, encuentra aquí una especie de ‘competencia’ entre diosas en la que una deidad menor, consagrada a la materia *iocosa* y representante de la libertad espiritual y sexual, es corrida de escena por una diosa principal, digna de asuntos solemnes y promotora de la castidad, certamen que representa las distintas líneas genéricas que conviven en el texto. Asimismo, observa que esta polaridad Vesta-Flora no necesariamente es tal, puesto que la figura de la primera deidad en *Fasti* es tratada de formas diversas que, muchas veces, la alejan del plano de esta supuesta ‘solemnidad’, al mismo tiempo que el personaje de Flora no es tan irrelevante como podría creerse, lo cual, a nuestro entender, acentúa aún más esta duplicidad genérica que construye el poema.

⁶ Para las principales características de la poesía didáctica, cf. Volk, K. *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford, Oxford University Press, 2002; Pozzi, M. “Aproximaciones a la poesía didáctica latina”, en: Schniebs, A. (coord.), *Debates en Lenguas Clásicas*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2010, 105-130.

⁷ Cf. Newlands, C. “Ovid’s Narrator in the *Fasti*”, *Arethusa* 25, 1992, 33-54; *Playing with time*, 105; Merli, E. Arma canant alii. *Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2000, 138; Green, G. “*Docens Poeta: Development of the Interviewer’s Skills in Ovid’s Fasti*”, *Latomus* 60, 2001, 603.

⁸ Newlands, *Playing with time*, 109-110, señala que Flora se vincula con el acto de escribir a partir de su capacidad de crear flores (que son una común metáfora de ornamentos estilísticos) y del tejido de guirnaldas, tarea que alude habitualmente a la creación literaria. Para la autora (con quien coincidimos), al igual que el poeta, Flora crea textos.

sobre distintos elementos naturales tales como las flores, que se involucran con los espacios que las incluyen, propiciando así la participación de dichos escenarios. Aquí es donde toman protagonismo el jardín (*hortus*) y el *locus amoenus*, en los que nos detendremos a continuación.

Hortus y locus amoenus: paisajes 'artificiales'

Dado que Flora es la diosa consagrada a las flores y demás elementos del mundo vegetal, resulta sencillo asociar su figura con diversos espacios naturales. Puesto que el texto vincula la potestad de Flora con los jardines y, en esta descripción, incluye un *locus amoenus*, se hace necesaria una revisión de las principales características de dichos espacios.

Tal como muestra el tratamiento de los jardines en la literatura latina⁹, estos sitios están cargados de artificio y lo ostentan explícitamente. A pesar de estar compuestos por elementos propios de la naturaleza tales como flores, pastizales, árboles y demás, los jardines también suelen incorporar objetos propios de la creación humana como, por ejemplo, huertos, fuentes arregladas y estatuas, entre otros. Por añadidura, la plasmación de los jardines en la literatura deja ver la doble manipulación de sus ornamentos: la que necesariamente compete a la modificación de las partes constitutivas del jardín por acción del hombre para efectuar la creación de dicho ámbito (pues el ordenamiento y la disposición de todo paisaje de este tipo siempre muestra un espacio artificialmente alterado¹⁰) y la que, a su vez, hace el poeta que, mediante la escritura, estampa el jardín en su texto¹¹. De hecho, como nota Wallace-Hadrill¹², estos sitios han sido de gran importancia en Roma a partir del período republicano pues, además de continuar con la 'moda' de la utilización de los jardines urbanos y suburbanos como espacios de lujosa ostentación, apartados de la vida política y capaces de brindar estadías destinadas al *otium* y la *voluptas*, también se vinculan con la 'helenización' romana y la selección y apropiación mimética (aunque también crítica) de los estándares extranjeros por parte de la *Urbs*. Esto último se traslada también al arte, como lo prueban las tan comunes representaciones pictóricas de los jardines que, en su tendencia a emular los reales, dejan ver que "art and nature are not easily separated when art aims to be so minutely representational, and nature is so artificial"¹³.

⁹ Para el tratamiento de los jardines en la literatura romana, cf. principalmente Henderson, J. *The Roman Book of Gardening*, Routledge, London-New York, 2004. Para algunos desarrollos puntuales de esta temática en textos específicos, cf. Gowers, E. "Vegetable love: Virgil, Columella, and garden poetry", *Ramus* 29, 2, 2000, 127-148; von Stackelberg, K. "Performative Space and Garden Transgressions in Tacitus' Death of Messalina", *AJPh*, 130, 4, 2009, 595-624.

¹⁰ Así lo manifiesta Hunt, J. D. "Ovid in the garden", *AA Files* 3, 1983, 3, cuando en su estudio acerca de la reapropiación de los espacios ovidianos por parte de los jardines renacentistas sostiene que "the miraculous quality of Italian Renaissance gardens derived obviously from the fashion in which its natural and artificial elements were combined".

¹¹ Cf. Henderson, *The Roman Book of Gardening*, 5; McIntyre, *Written into the Landscape*, 1-2.

¹² Cf. Wallace-Hadrill, A. "Horti and Hellenization", en: Cima, M. y La Rocca, E. (eds) *Horti Romani: Atti del Convegno Internazionale*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1998, 1-12.

¹³ Cf. Wallace-Hadrill, "Horti and Hellenization", 9.

El tratamiento del jardín se vuelve especialmente significativo en un texto como *Fasti*. Por un lado, el calendario ovidiano muestra claras vinculaciones con el discurso didáctico, tipo textual que en más de una oportunidad se ocupó del tratamiento de la tierra y la confección y el cuidado de sus bondades, tal como dejan ver los *Georgica* virgilianos y el *De agri cultura* de Catón, por citar solo algunos ejemplos. A su vez, dado que la configuración del jardín se erige sobre la manipulación de los elementos naturales por parte del hombre, dicha tarea no puede escaparle a la dinámica impuesta por el tiempo, con lo cual podemos decir también que a esta actividad le resulta indispensable la consulta del calendario¹⁴, asunto que no en vano constituye el principal propósito temático de los *Fasti*. De este modo, el escenario que aporta el jardín implica, desde ya, la idea de ‘generación’, pues el surgimiento de los ítems que forman parte de él apela a una instancia de permanente creación, que en este caso será tanto natural como artificiosa y, por ende, literaria.

A diferencia del jardín, cuyo desarrollo supone un proceso, el *locus amoenus* parece ser un ‘espacio dado’, recortado y suspendido en el tiempo e incapaz de alterarse. El tópico del *locus amoenus* que, en efecto, ha llamado ampliamente la atención de la crítica¹⁵, comprende un paisaje natural, generalmente provisto de árboles, sombra refrescante, leves brisas, algún arroyo o un lago calmo, flores y canto de pájaros¹⁶. Su imagen es la de un sitio agradable y alejado de las hostilidades de la ciudad, que puede estar habitado por agentes humanos o divinos, tanto en su estado original como metamorfoseados¹⁷. Si bien se configura como un espacio compuesto por elementos de la naturaleza cuya disposición parece recrear un paisaje que hasta puede involucrar marcas constitutivas del ámbito mediterráneo¹⁸, su misma presencia siempre supone algo de artificio¹⁹, pues el *locus amoenus* es ante todo un espacio ficcional y, además de erigirse como tal a través de la manipulación de sus componentes naturales por parte de los poetas, trae consigo las distintas circunstancias literarias a las que suele servir de marco, tales como el refugio del

¹⁴ Cf. Henderson, *The Roman Book of Gardening*, 8.

¹⁵ Múltiples estudios se han encargado del *locus amoenus*. Además de los clásicos trabajos de Curtius (Curtius, E. R. *Literatura europea y edad media latina I*, (trad.: Alatorre, M. F. y Alatorre, A.), México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955) y Schönbeck (Schönbeck, G. *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Heidelberg, 1962), tanto Malaspina (Malaspina, E. “Tipología dell’inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione”, *Aufidus* 8, 23, 1991, 7-22) como McIntyre (McIntyre, J. S. *Written into the Landscape: Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception*, 2008 <<http://hdl.handle.net/10023/543>> (consultado el 31-08-2017)), presentan completos estados de la cuestión.

¹⁶ Así enumera Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, 280. McIntyre, *Written into the Landscape*, 10, considera que estos elementos constituyen la “gramática básica” del *locus amoenus*.

¹⁷ Cf. McIntyre, *Written into the Landscape*, 10.

¹⁸ McIntyre, *Written into the Landscape*, 12, señala que la construcción de algunos espacios propios de la literatura clásica está determinada por la geografía mediterránea y que este es el caso del *locus amoenus*: “Within the *locus amoenus* the topography of the imagination is mapped onto the “real” landscape, bounded by the experience of the reader, evoking the specificities of place, yet reorganising space as a means of suggesting sensation via the text”. A su vez, Bernstein, N. W. “*Locus Amoenus* and *Locus Horridus* in Ovid’s *Metamorphoses*”, *Wenshan Review of Literature and Culture* 5, 1, 2011, 74, nota que la *umbra* de Verg., *E.*, I.4 se hace necesaria en medio del calor propio del clima mediterráneo.

¹⁹ Cf. McIntyre, *Written into the Landscape*, 11.

mundo exterior, la inspiración poética o la distracción erótica²⁰.

Al tratarse de un escenario poético, consideramos que no tiene ningún sentido asumirlo como inalterable sino que también se trata de un espacio generador, transmisor de mensajes y creador de nuevos sentidos. Por ejemplo, según muestran múltiples escenas de las *Metamorphoses* ovidianas, dicho paraje suele prestar lugar a episodios de violencia sexual²¹ y, al mismo tiempo, exhibir el manejo poético de los elementos naturales, algunas veces como *mise en abyme* de la realización de la misma obra. Esto se comprueba especialmente en *Fasti*, cuyos diversos episodios de violaciones y raptos suelen tener como elemento común alguna variedad del *locus amoenus*²².

Respecto de lo antedicho, el caso de Flora se vuelve especialmente representativo: por un lado, se trata de la divinidad consagrada al dominio de los *horti*, cuyos elementos constitutivos, además de estar sumamente emparentados con los del *locus amoenus*, también contienen una connotación artificiosa. Por otro, la incidencia del ‘paraje ameno’ en la divinización de Flora y en el posterior ejercicio de su poder resulta fundamental, pues brinda a la divinidad el material necesario para desarrollar y ejercer sus habilidades metamórficas.

Flora y sus metamorfosis

a) Flora transformada y su ‘hortus amoenus’

La historia de Flora en el calendario elegíaco es por demás ovidiana: se trata de una ninfa que, tras ser violada por el dios Céfiro, accede al reinado de las flores a modo de ‘compensación’ o ‘recompensa’ por haber perdido su virginidad en favor de la satisfacción de su agresor. A partir de esta ‘transformación’²³ la ninfa se convierte en diosa y, a medida que cuenta esta misma historia al enunciador de *Fasti*, adquiere el rol de magistra, condiciones que inciden en la caracterización de su relato.

El primer episodio metamórfico que involucra a Flora corresponde a su

²⁰ En lo referente a la literatura latina, es principalmente durante el período augustal cuando el *locus amoenus* se fortalece como elemento metapoético, al mismo tiempo que se vincula con los pormenores del contexto político y social (cf. McIntyre, *Written into the Landscape*, 11).

²¹ Para el abordaje del *locus amoenus* y la violencia sexual en las *Metamorphoses* ovidianas, cf. principalmente Parry, H., “Ovid’s *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape”, *TAPhA* 95, 1964, 268-282 y Segal, C. *Landscape in Ovid’s Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1969. También cf. Hinds, S. “Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and Its Tradition”, en: Hardie, R. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 122-49; McIntyre, *Written into the Landscape*, 21-25; Bernstein, “*Locus Amoenus* and *Locus Horridus* in Ovid’s *Metamorphoses*”, 67-98.

²² Cf. *Ov., Fast.*, I.221-224 (Lotis y Priapo); II.153-192 (Calisto); II.313-316 (Onfalé y Fauno); II.587-588 (Yuturna y Júpiter); II.609-610 (Lara y Mercurio); II.703-708 (Sexto Tarquinio, antes de violar a Lucrecia); III.13-20 (Marte y Rhea Silvia); III.235-242 (donde las mujeres sabinas veneran a Marte); IV.427-430 (Proserpina); V.609-616 (Europa); VI.115-118 (Jano y Crasne); VI.327-322 (Priapo y Vesta). Para las violaciones en *Fasti*, cf. Richlin, A. “Reading Ovid’s Rapes”, en: Richlin, A. (ed.) *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1992, 158-179 — especialmente, 169-172—; Hejduk, J. D. “Epic Rapes in the *Fasti*”, *CPh* 106, 1, 2001, 20-31.

²³ Para el estudio de la poética metamórfica en este pasaje desde un punto de vista métrico-estilístico, cf. Tola, E. “La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio (V, 183-378): mito de origen y poética metamórfica”, *Euphrosyne* 37, 2009, 317-325.

propio nombre y ya anticipa su siguiente transformación:

‘**Chloris eram** quae **Flora** vocor: **corrupta** Latino
 nominis est nostri **littera** Graeca sono.
Chloris eram, nymphe campi felicitatis, ubi audis
 rem **fortunatis** ante **fuisse** viris.
 quae **fuertit** mihi **forma**, **grave** est narrare modestae;
 sed generum matri repperit illa deum. (Fast., V.195-200)

Cloris era [yo], la que ahora me llamo Flora: una letra griega de mi nombre fue corrompida por la pronunciación latina. Cloris era [yo], ninfa del campo feliz, donde escuchas que antes los hombres afortunados tenían sus asuntos. Difícil es para mí, modesta, narrar cuál fue mi belleza, pero ella encontró un yerno divino para mi madre.

El pasaje asocia la transformación de Flora con la instancia literaria que la convoca, ya que la inscribe en un elemento propio de la escritura (*littera*, 195-196) y explicita las instancias de narración (*narrare*, 199) y difusión (*audis*, 197) de esto que cuenta nuestra deidad *modesta* (199) y manipuladora de asuntos *graves* (199). La insistencia en la reiteración de su nombre anterior²⁴ (*Chloris eram*, 195, 197) enfatiza este giro, y la identificación de su pasado con un campo feliz (197) habitado por hombres afortunados (198), alude a un espacio pretérito, próspero y de carácter pastoril²⁵ que se vincula con la ninfa a través de la continuidad fónica que establece la aliteración inicial en [f] (*Flora*, 195 – *felices*, 197 – *fortunatis*, 198 – *fuisse*, 198 – *fuertit*, 199 – *forma*, 199)²⁶. Este marco espacial empieza a delinear una caracterización escénica cercana a la del *locus amoenus*, lo cual permite vincularlo con una práctica poética metamórfica que se presenta también como un escenario en el que se cuentan historias (*ubi audis*, 197).

La segunda transformación convierte a la ninfa en diosa (201-206) y se sitúa en un contexto primaveral (*ver erat*, 201) que será consecuente con el poderío que el personaje habrá de adquirir más adelante. Aquí Céfiro atrapa a Flora en su fuga y la agrede sexualmente: la alcanza por ser *fortior* (202), aunque también es asociado con la cualidad de *mollis* en otras instancias del texto²⁷, lo cual remite, desde el

²⁴ Esto corresponde a una falsa etimología. Se estima que el nombre *Flora* no posee ningún antecedente etimológico griego sino que, simplemente, deriva del término latino *flos*. Para este tema, cf. Porte, D. *L'étimologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, 239; Maltby, R. *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, 1991, s.v. *Flora*.

²⁵ Johnson, P. J. *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin, 2008, 43-44, marca el género pastoril como un antecedente recuperado por Ovidio, puntualmente en *Met.*, V.

²⁶ Cf. Brookes, I. N. *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid's Fasti*, 1992, 112, <<http://hdl.handle.net/10443/404>> (consultado el 9-09-2017).

²⁷ Brookes, I. N. *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid's Fasti*, 114, observa que la figura de Céfiro como agresor sexual invierte la imagen que tradicionalmente se tenía de él, que suele ser descrito como un viento propicio y amable, tal como puede verse en *Fast.*, VI.715 (*Siqua fides ventis, Zephyro date carbasa, nautae* ("si [puede confiarse] en los vientos, entregad las velas a Céfiro, marineros")). Señala también que esta 'benevolencia' es la que lo distingue de su hermano Bóreas (II.147-148): *en etiam, siquis Borean horrere solebat, / gaudeat: a Zephyris mollior aura venit* ("¡vamos! si Bóreas solía estremecerlos, disfrutad [ahora]: del Céfiro llega una brisa más suave").

punto de vista temático, a las marcas de ambigüedad genérica propia de *Fasti*. Quizás sea esta última cualidad la que le permite enmendar a Céfiro su actitud (*vim...emendat*, 205) con una unión matrimonial que cuenta con la anuencia²⁸ de la ninfa y que, expresada a través de la *callida iunctura querella toro* (206), incluye dos elementos característicos de la elegía (el primero, propio del tono de lamentación que caracteriza originalmente a este género y, el segundo, comúnmente utilizado para designar por metonimia la actividad sexual²⁹). Esta transformación es llamada a compensar la violación de Flora y le otorga el imperio sobre los jardines:

est mihi fecundus dotalibus hortus in agris;
aura fovet, liquidae fonte rigatur aquae: 210
hunc meus implevit generoso flore maritus,
atque ait 'arbitrium tu, dea, floris habe.' (*Fast.*, V.209-212³⁰)

Tengo un jardín fecundo en los campos que conforman mi dote. La brisa lo acaricia, es regado por una fuente de agua clara; mi marido lo llenó de magnánimas flores y me dijo: 'ten tú, diosa, el poder sobre las flores'.

La descripción del *hortus* del que Flora se hace acreedora (*est mihi*, 209; *habe*, 212) se yergue sobre una tipología provista de abundante vegetación (*agris*, 209), aires tenues (*aura*, 210), flores (*flore*, 211; *floris*, 212) y fuentes de agua cristalina (*liquidae fonte...aquae*, 210), cuestión que parece asimilar las características de dicho escenario a las de un *locus amoenus*, espacio que no casualmente se inscribe inmediatamente después de un episodio de violación. A primera vista, el espacio del que Flora se adueña parece haberse generado y sustentarse naturalmente: la brisa lo refresca por sí misma (*fovet*, 210) y es regado espontáneamente según la acción del agua de la fuente (*rigatur*, 210). No obstante, esta suerte de *hortus amoenus* da muestras de su carácter artificial al hacer explícito su propio montaje a partir de la manipulación de sus componentes por parte de Céfiro (*implevit*, 211), quien da forma al sitio mediante la disposición y distribución intencional de tales elementos.

²⁸ Fucecchi, (Fucecchi M. "L'orgoglio dei meno grandi: autocoscienza, sagacia e abilità diplomatica di alcune divinità 'minori' dei Fasti", en: Landolfi, L. (ed.) *Nunc teritur nostris area maior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana - I Fasti*, Palermo, 2004, 25-46, 32) señala el "ascenso social" al que accede Flora al casarse con Céfiro, y Murgatroyd (Murgatroyd, P. *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden, 2005, 50) marca este matrimonio como uno de los elementos de los que la diosa hace alarde. Newlands, *Playing with time*, 108, insiste en el estatus intermedio de Flora como *matrona* y *meretrix*.

²⁹ Cf. Pichon, R., *Index uerborum amatorum*, Hildesheim-Zürich-Nueva York, Georg Olms Verlag, 1991, 281-282.

³⁰ Omittimos aquí el dístico 207-208 (*vere fruor semper: semper nitidissimus annus, / arbor habet frondes, pabula semper humus*) ("Gozo de la primavera siempre; siempre está muy radiante el año. El árbol siempre tiene hojas, la tierra siempre tiene pasto") dado que algunos estudiosos de nuestra especialidad lo han considerado espurio (cf. AWC (eds.), P. *Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex*, 2005, 120; Nagle, B.R. *Ovid. Fasti V*, Bryn Mawr College, 1996, 50). Por su parte, Bömer (Bömer, F. (ed.) P. *Ovidius Naso. Die Fasten, 2 vols.*, Heidelberg, 1957-1958); Frazer (Frazer, J.G. *Publii Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex*, London, [1929] 1989); Schilling (Schilling, R. *Ovide. Les Fastes. Tomes I-II*, 1993, Paris, Les Belles Lettres) y Canali (Canali, L. *Ovidio. I Fasti. Introduzione e traduzione. Note di M. Fucecchi*, Milano, BUR, [1998] 2016), los incluyen sin marcación alguna. Brookes (Brookes, *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid's Fasti*, 115-116) esgrime serias razones para dar crédito a la opinión de AWC.

Este nuevo espacio pasa a ser pertenencia de Flora y la beneficia con una suerte de ‘patrimonio’ floral expresado en términos matrimoniales (*dotalibus... agris*, 209; *meus... maritus*, 211), cosa que insiste en la idea de artificio al mismo tiempo que parece ‘consolidar’ la unión entre dos personajes ambivalentes para otorgarle a la ahora diosa un jardín *fecundus* (209) sobre el que ella ejercerá su *arbitrium* (212), con la consiguiente posibilidad de crear. Así fue transformada Flora y así también lo fue su jardín, según oye por boca de la diosa el *discipulus* enunciador.

b) Flora transforma y ‘enseña’ su *hortus amoenus*

Con este nuevo poderío, la Flora transformada se convierte, también, en ‘transformadora’, pues adquiere el poder de manipular ella misma los componentes naturales que conforman sus dominios y puede así generar nuevos elementos para el espacio en el que impera:

prima per immensas **sparsi nova semina** gentes:
unius tellus ante coloris erat;
prima Therapnaeo feci de sanguine **florem**,
 et manet **in folio scripta querella** suo.
 tu quoque nomen habes **cultos, Narcisse, per hortos,**
infelix, quod non alter et alter eras.
 quid **Crocon** aut **Attin** referam **Cinyraque creatum,**
 de quorum **per me volnere surgit honor?** (*Fast.*, V.221-228).

Yo primera esparcí nuevas semillas por las inmensas regiones: la tierra antes era de un único color. Yo primera hice de la sangre de Terapneo una flor, y la queja permanece escrita en su hoja. Tú también tienes un nombre a través de los jardines cultivados, Narciso, desdichado, pues no eras ni uno ni otro. ¿Y qué diré acerca de Croco o Atis o el hijo de Cíniras, de cuyas heridas surgió, a través de mí, el honor?

Como vemos, ahora es Flora quien modifica los elementos naturales para dar vida a sus propias creaciones (*sparsi*, 221; *feci*, 223; *per me*, 228) y, al reconocerse *prima* (221, 223), se posiciona como pionera en la materia³¹, cuestión que también la convierte en fundadora. El léxico del sintagma *scripta querella* (224) delinea el carácter escrito de este discurso e inscribe el mensaje de Flora en una praxis

³¹ Cf. Tola, “La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio”, 7. Por su parte, Citroni (Citroni, M. “Horace’s Epistle 2.1, Cicero, Varro, and the Ancient Debate about the Origins and the Development of Latin Poetry”, en: Farrel, J. – Neils, D. (eds.) *Augustan Poetry and the Roman Republic*, 2013, 181) nota que “[a]s the heir of Archilocus in iambic verse, and of Alcaeus in lyrical poetry, Horace proclaims that he is *primus*: that is to say, he presents himself as an absolute initiator of these genres in the history of Latin poetry. These affirmations of priority are frequent in Augustan poets: typically, they declare that they are the initiators of their genre, and that they have at the same time brought it to a full maturity, seeing that the canonical Greek model has been equalled for the first time in Latin”. Sobre estos aspectos, cf. también Deremetz, A. *Le Miroir de Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d’Ascq, 1995.

literaria vinculada a la elegía, marco estético en el que insisten los términos *infelix* (226) y *volnere* (228). No casualmente esta escritura se realiza sobre elementos propios del paisaje natural (*in folio suo*, 224) que, a su vez, fueron intervenidos artificialmente (*cultos...per hortos*, 225), de modo que se asocian con el poder generador de Flora a partir de elementos constitutivos de su propia jurisdicción y al mismo tiempo modifican dicho paisaje al asignarle nuevos ‘integrantes’ como las flores mencionadas. A diferencia de la uniformidad del paradigma anterior, al que se alude mediante otro ítem espacial como la tierra (*unius tellus ante coloris erat*, 222), las obras de Flora, igualmente señaladas a partir de componentes paisajísticos (*color*, 222; *florem*, 223), son de materia variada, novedosa y metamórfica (*nova semina*, 221). Así lo muestran las distintas flores que componen esta nueva vegetación, las cuales remiten, a su vez, al mismo poema de *Metamorphoses*³² ovidianas, donde se narran las etiologías del jacinto (*Therapneo*, 223); el narciso (*Narcise*, 225); el azafrán (*Crocon*, 227); el árbol de abeto surgido tras el deceso de Atis (*Attin*, 227); y la anémona, originada al morir Adonis (*Cinyra...creatum*, 225). Al remitir a uno de los textos híbridos del poeta, Flora le pone ‘sello’ ovidiano a sus propias creaciones y explícita, asimismo, la heterogeneidad o mixtura de *Fasti*, según condensa la imagen del narciso (*non alter et alter*, 226) que parece postular la indefinición como una marca propia de este tipo de obras literarias. Por otra parte, al subrayar la idea de honor en relación con dicha praxis (*surgit honor*, 228), el texto muestra, por analogía, que esta poesía variada y heterogénea logrará consolidarse e imponerse como una opción válida, tal como sigue escuchando su *discipulus* a medida que transcurre su diálogo con la diosa.

En esta sintonía, la más llamativa creación de Flora es el nacimiento de Marte³³ (*Mars...per nostras editus artes*, 229; *Marsque creatus erat*, 258), divinidad representante de la guerra, asunto asumido como poco compatible con el metro elegíaco, que es precisamente el soporte mediante el cual Flora se expresa. Esta ‘obra’ se gesta por pedido de Juno quien, en su afán de vengarse de Júpiter por dar vida a Minerva sin los requerimientos de su esposa, recrea un motivo típico de la epopeya³⁴ y pide ayuda a Flora para que le conceda la posibilidad de ser madre sin involucrar a su marido. Dicha petición es concretada por Flora a través de una flor proveniente de otro espacio natural como los huertos olenios³⁵ (*Oleniis...ab arvis*, 251), único brote en todo su jardín (*flos dabit: est hortis unicus ille meis*, 252) capaz de ‘generar’ a partir de elementos estériles (*sterilem*, 253). Esta flor singular consagra a Flora como ‘autora’ (*auctor*, 249) de una obra también sin parangón y

³² Para el *Therapneo*, cf. *Ov., Met.*, X.162-219 y, para este epíteto, cf. Bömer, P. *Ovidius Naso. Die Fasten*, 1958, 305; para *Narciso*, cf. *Met.*, III.340-510; para *Croco*, cf. *Met.*, IV.283-284 y Bömer, *Ovidius Naso. Die Fasten*, 306 para la identificación de la flor; para *Atis*, cf. *Met.*, X.109-115 y Bömer, *Ovidius Naso. Die Fasten*, 306; para la anémona, cf. *Met.*, X.708-739. También, cf. Newlands, *Playing with time*, 110; Hinds, “Landscape with Figures”, 135-136; Tola, “La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio”, 8.

³³ Cf. Newlands, *Playing with time*, 119.

³⁴ Brookes, *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid’s Fasti*, 169-172, nota que el pedido de auxilio a una divinidad menor por parte de otra de mayor calibre constituye un tradicional motivo épico.

³⁵ Para el debate acerca de la posible identificación de esta flor, cf. Brookes, *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid’s Fasti*, 172-177.

elaborada con los elementos propios de su jurisdicción espacial. De este modo, el *discipulus* de Flora observa, dada la articulación de esta historia con el discurso de la diosa, que un espíritu *iocosus* retoma un tópico propio de un género particular (en este caso, el intercambio entre divinidades de distinto rango en tanto motivo de raigambre épica) y, por intermedio de este, puede generar un nuevo resultado que, aunque posea características puntuales (como es el caso de Marte, identificado con el género épico) adquiere significado propio al plasmarse por medio de *nostras... artes* (229) como las flores, desde el punto de vista temático y procedimental, o los dísticos, desde el punto de vista metapoético.

Tras ello, en agradecimiento por sus 'servicios', Marte le concede a Flora la entrada a la ciudad de Roma ('*habeto / tu quoque Romulea' dixit 'in urbe locum'*, 259-260) e introduce a la diosa de los 'jardines amenos' en un ámbito citadino e institucional, superposición espacial que, además de mostrar las ambigüedades de la figura de Flora, parece consolidarla como divinidad³⁶ al legitimar su capacidad de transformar. El ingreso de Flora a Roma es, también, literario, tal como ella misma deja entrever ante la pregunta por los orígenes de sus *ludi* (277), que la lleva a hablar acerca de la intervención de dos ediles³⁷ (*plebis ad aediles... Publicios*, 287-288), quienes ponen una *multa* a los responsables de la explotación indiscriminada de tierras públicas en lugar de las privadas (285-286):

multa data est ex parte mihi, magnoque favore
victores ludos instituere *novos*;
 parte locant *clivum*, qui *tunc erat ardua rupes*,
*utile nunc iter est, Publicium*que vocant.' (*Fast.*, V.291-294)

Me fue otorgada una parte de la multa y con gran aclamación los vencedores instituyeron nuevos juegos. En una parte ubican una cuesta que entonces era una alta pendiente; ahora es un camino útil y lo llaman Publicio.

El culto de la diosa actualiza nuevamente la idea de 'novedad' (*ludos... novos*, 292) a través de la intervención de los magistrados de la *plebs* y resalta, así, el carácter plebeyo de sus celebraciones. La cercanía que mantienen en el pentámetro 292 las palabras *victores* y *ludos* muestra, además, cierta fusión entre la victoria (elemento característico del género épico) y los juegos (propios de una literatura *iocosa* como la elegía ovidiana). Por otra parte, tras estos *ludi* tiene lugar la construcción del *Clivus Publicius*³⁸, camino que conducía al templo de la diosa

³⁶ Nota Fantham, "Ceres, Liber and Flora", 51, que Flora no es incluida en las invocaciones que abren los dos primeros libros de *Georgica*, cosa que, para la autora, Ovidio pretende 'reparar' en esta extensa entrevista que la diosa mantiene con el ego poético de *Fasti*.

³⁷ Se trata de Manio y Lucio Publicio Maleolo, cuya intervención es ubicada en el año 238 a.C. por Schilling, *Ovide. Les Fastes* II, 147.

³⁸ El *Clivus Publicius* fue inaugurado en el 238 a.C. y ascendía desde el *Forum Bovarium* hacia el Aventino, siguiendo el mismo recorrido que hoy en día marca el llamado *Clivo dei Publici* (Staccioli, R. A. *The Roads of the Romans*, Los Angeles, Getty Publications, 2003, 17). Según Brookes, *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid's Fasti*, 137, el *Clivus Publicius* estaba en el Aventino y allí se habría construido

y que, también, surge a partir de una transformación espacial: aquello que antes suponía un espacio intransitable (*tunc erat ardua rupes*, 293) es ahora un camino aprovechable (*utile nunc iter est*, 294). Ambos versos establecen un sistema de comparación entre pares que se pronuncian en pos del presente de enunciación y en detrimento del pasado (*tunc – nunc; erat – est; ardua – utile; rupes – iter*), mostrando cómo es que de algo aparentemente improductivo puede surgir una nueva y provechosa alternativa, no casualmente denominada *iter*, término que cobra especial sentido dado su habitual empleo como metáfora de la escritura³⁹. La distribución del nombre de dicho camino entre el hexámetro (*clivum*, 293) y el pentámetro (*Publicium*, 294) subraya que este ‘camino a seguir’ es emprendido ‘en dísticos’, con lo cual vale decir que este nuevo *iter*, proveniente de un cambio de forma, es también literario, y que el modo de recorrerlo será acorde a la misma poética que lo delinea, vinculada tanto con la elegía como con la configuración de un espacio específico.

El poder metamórfico de Flora y su lazo con ciertas caracterizaciones del espacio se confirma en los versos siguientes (261-274), donde la diosa describe las distintas esferas que abarca su poder. Flora no solo se ocupa de *teneris...coronis* (261) sino que además atiende los campos sembrados y los frutos que estos dan, con lo cual opera a partir de la modificación artificial de determinados paisajes (en este caso, por intermedio de la siembra) y su acción se impone nuevamente como elemento generador (en la medida en que los resultados de estas siembras exhiben nuevos frutos). La condición para que los campos sembrados alcancen su prosperidad es que sus semillas puedan ‘florecer’: *si bene floruerint segetes...* (263); *si bene floruerit vinea...* (264); *si bene floruerint oleae...* (265). Este ‘floreCIMIENTO’ no es tarea sencilla sino que requiere de trabajo y esfuerzo, tal como deja ver el proceso de elaboración de vinos: *vina quoque in magnis operose condita cellis / florent* (269-270). Si esto no ocurre, los frutos perecerán una vez echada a perder la flor (*flore semel laeso pereunt*, 267), con lo cual la intervención de la diosa se torna imprescindible para que su jardín ‘florezca’. Flora también da muestras de esto último y cuenta a su *discipulus* cómo ella ha plasmado oportunamente dicha situación ante la desatención de los dioses por parte de los hombres. Las actitudes de Flora ante tal desapego parecen describir no solo el alcance de su imperio sobre los espacios naturales sino también sobre la literatura al presentar un entramado de léxico propio del código elegíaco: además de señalar las posibilidades de expiación mediante el sacrificio de animales ‘tiernos’ (hostia *blanda*, 300) y de enfatizar su sufrimiento (*manifesta doloris*, 313), deja en claro que su sentir es el de la tristeza: *excidit officium* ^P *tristi* ^H *mihī: nulla tuebar*⁴⁰ (315). Según remarcan las cesuras del

el templo de Flora, con lo cual no resulta casual que la diosa indique cuál es el camino para llegar.

³⁹ Preciso es recordar aquí la mención del camino y de la senda no hollada como metáfora de empresas literarias novedosas, recurso propio del metatexto helenístico-neotérico y ya presente en Calímaco (*Aet.*, I.25-28).

⁴⁰ Con los signos (P), (T) y (H) designamos las cesuras pentemímeras, triemímeras y heptemímeras del hexámetro, respectivamente.

hexámetro, *tristi* queda en el centro del verso y se ubica en medio del *officium* de la diosa sobre ella misma (*mihī*), lo cual subraya la ‘interposición’ de la tristeza en su labor. Esta negativa se extiende al accionar de la diosa, que descuida sus deberes y parece atentar contra la prosperidad de sus propias tierras (*nec in pretio fertilis hortus erat*, 316). Lo mismo parece hacer con las mieses y los olivos que, versos atrás, ‘florecían’ y, ahora, parecen ‘marchitarse’ (*florebant olea, venti nocuere protervi: / florebant segetes, grandine laesa seges*, 321-322)⁴¹. La situación logra modificarse cuando Flora es debidamente celebrada: *convenere patres, et, si bene floreat annus, / numinibus nostris annua festa vovent*, 327-328). Esta enmienda propone festividades de realización anual en sintonía con el ‘florecimiento’ del año, cuestión que no solo remite a la prosperidad de la siembra y la cosecha durante dicho período sino que parece aludir, también, al asunto del poema del calendario (*nitidissimus annus*, 265)⁴², quedando claro, entonces, que la acción de ‘florecer’ es pleno dominio de Flora, tanto respecto de los jardines como en lo concerniente a la poesía. En esto consiste el poder transformador de Flora, y es exactamente aquello que, a medida que la diosa habla, aprende su *discipulus*. Más aún, los dominios de esta deidad se manifiestan explícitamente en términos literarios en los versos que siguen:

215

roscida cum primum foliis excussa pruina est
 et variae radiis intepuere comae,
 conveniunt pictis incinctae vestibus Horae,
 inque leves calathos munera nostra legunt;
 protinus accedunt Charites, nectuntque coronas
 sartaque caelestes implicitura comas. (*Fast.*, V.215-220).

Tan pronto como la húmeda escarcha fue sacudida de las hojas y el variado follaje se ha entibiado con los rayos del sol, llegan las Horas, ceñidas en sus vestidos pintados, y recogen mis regalos en cestos livianos. Al punto se acercan las Gracias y entrelazan coronas y guirnaldas que habrán de envolver los cabellos celestes.

El primer dístico citado muestra el fin del invierno y la llegada de la primavera, época que se vincula directamente con las flores y, por ende, con nuestra deidad. A su vez, el arribo de dicha estación señala una etapa de cambio y renacimiento, con lo cual podemos entender que estos movimientos climáticos

⁴¹ El accionar de la diosa en estos versos en particular y en *Fast.*, V.315-324 recuerda la tradicional narración de la actitud de Ceres en la búsqueda de Proserpina. Fantham, “Ceres, Liber and Flora”, 51-52, entiende que este pasaje retrata el modo que Ovidio encuentra para ‘hacer justicia’ ante el relegamiento de Flora en la literatura latina y que la asimilación de esta diosa con Ceres es un argumento llamado a abogar por su inclusión. En lo que hace a Ceres en *Fasti*, es comparada con Flora en V.355-360 y, además, es traída a colación en I.655-704, IV.393-620 y IV.679-712. La historia de Ceres y Proserpina también tiene lugar en *Met.*, V.342-661. A ambos episodios y sus puntos de contacto se han dedicado, entre otros, Heinze (Heinze, R. *Ovids Elegische Erzählung*, Leipzig, 1919) y Hinds (Hinds, S. *The Metamorphosis of Persephone*, Cambridge University Press, 1987).

⁴² Cf. *Ov.*, *Fast.*, I.1-2: *Tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa canam* (“Cantaré el tiempo distribuido a lo largo del año romano junto con sus orígenes y los astros que se ponen y surgen bajo la tierra”).

(*roscida...pruina... / intepuere...*, 215-216) traen consigo una instancia de creación, consecuente con la que ha sufrido Flora al pasar de ninfa a diosa y con la que ella misma ejerce al manipular los elementos de su jardín. Este marco primaveral, de hecho, es también delimitado por elementos propios del paisaje (*foliis, pruina*, 215; *radiis, comae*, 216). El léxico elegíaco que atraviesa el pasaje (*leves, munera*, 218) subraya nuevamente el marco estético en el que Flora inscribe su relato: este vuelve a hacer hincapié en la idea de hibridez a partir del motivo de la variedad (*variae... comae*, 216) y de la acción de ‘reunir’ distintos elementos (*incinctae*, 217; *legunt*, 218; *nectunt*, 219; *implicitura*, 220). El hecho de que las encargadas de ‘entrelazar’ motivos sean las Gracias (*Charites*, 219) marca el nexo entre dicho entrelazamiento y la actividad literaria, al mismo tiempo que la mención de las Horas (*Horae*, 217) postula una vez más la mixtura del texto al señalar una nueva vinculación con la épica a través de las implícitas reminiscencias hesiódicas que conllevan esos personajes míticos. Asimismo, unas y otras guardan relación con la intervención de Flora en el nacimiento de Marte, pues evocan los nacimientos de las hijas de Júpiter, cuyo catálogo⁴³ comienza con la eliminación de la figura materna tras la ‘ingesta’ de Metis por parte del dios y se cierra con la solitaria maternidad de Hera⁴⁴. Es precisamente esta materia heterogénea la que conforma el contenido del mensaje de Flora, quien transmite al ego enunciador de *Fasti* una nueva forma de crear novedosas y variadas formas a partir de los elementos de su ‘hortus amoenus’.

Flora y *Fasti* (bis)

El poder transformador de la diosa se asocia, también, con su poder discursivo, dadas las diversas imágenes de ‘floreamiento’ que la deidad vincula con instancias creadoras (V.263; 265; 264; 270; 321-322; 327) y la marca de la fragancia floral en el acto de hablar (*dum loquitur, vernas efflat ab ore rosas*, 194). El perfume que emanan las palabras de la diosa parece implicar que aquello que ella expresa habrá de dejar algún tipo de huella o rastro, resultado que siempre se espera de un discurso didáctico como el que, entendemos, ella pronuncia ante el enunciador de *Fasti*. Esta fragancia que exhala la boca de Flora conlleva, además, ecos calimaqueos⁴⁵, de modo que su discurso se construye a partir de ciertas señales metaliterarias. Puede decirse entonces que la figura de Flora se impone en el poema del calendario como la *magistra* poética que el *vates* enunciador necesita para continuar con su propio *carmen*. En este sentido, la idoneidad de Flora para aquellos asuntos por los que se la consulta queda más que justificada, dado que,

⁴³ Cf. Hes., *Theog.*, 886-929

⁴⁴ Como nota Weiden Boyd, B. “*Celabitur Auctor: The Crisis of Authority and Narrative Patterning in Ovid Fasti 5*”, *Phoenix* 54, 2000, 75, el modelo que aquí sigue Ovidio es el de Hesíodo (*Theog.* 927), donde es Hefesto y no Ares quien nace de Hera, con lo cual la modificación que introduce Ovidio propone una resignificación de la historia original a partir del discurso de Flora. Para otros testimonios, cf. Bömer, P. *Ovidius Naso. Die Fasten*, 1958, 307.

⁴⁵ Cf. Barchiesi, *The Poet and the Prince*, 134, donde se vincula este pasaje con Call., *Aet.*, fr. VII.13ss.

como expresan los verbos de movimiento que remiten a la ubicación de los *Floralia* en el calendario, la actividad de la deidad ‘comienza’ (*incipis*, 185), ‘transita’ (*transis*, 185) y, lejos de detenerse, sigue su marcha (*eat*, 190). Parece entenderse aquí el por qué de su relegamiento anterior (*distuleram*, 144), ya que, al traer a colación esta acción en el libro quinto, se asocia el recorrido de la diosa con el final del libro cuarto de *Fasti* y se ilustra, desde la misma escritura del poema del calendario, el movimiento de su *carmen*.

Esto mismo parece confirmar el final del episodio⁴⁶, cuando Flora culmina sus lecciones:

omnia finierat ^P: **tenues** ^H secessit in auras,
mansit odor; posses scire **fuisse deam**.
floreat ut toto ^P **carmen** ^H **Nasonis in aevo**,
sparge, precor, **donis pectora nostra tuis**. (*Fast.*, V.375-378)

Todo había terminado: la diosa se alejó hacia las tiernas brisas, permaneció el perfume: podías saber que era una diosa. Para que florezca el poema de Nasón por toda la eternidad, esparce, te ruego, mi pecho con tus dones.

A diferencia de lo que señalan las primeras dos palabras del pasaje (*omnia finierat*, 375), no todo termina allí, ya que nuevamente permanece el perfume de la diosa (*mansit odor*, 376), cuya influencia dará lugar a nuevas creaciones que, esta vez, serán las del ego enunciador. Flora es invocada en función de su acción sobre los elementos de sus propios dominios espaciales (*sparge...donis...tuis*, 378), que son los que justamente guiarán la motivación del poeta (*pectora nostra*, 378) y que, además, remiten nuevamente a las Gracias calimaqueas⁴⁷. Aquello que el enunciador aprende se identifica con el discurso elegíaco, según resaltan las cesuras P y H de los dos hexámetros al destacar las palabras *tenues* (375) y *carmen* (377). Así, se hace alusión al ‘floreamiento’ de su propia obra identificable a partir de la firma o *sphragis* del enunciador⁴⁸ (*floreat...carmen Nasonis*, 377). Efectivamente, a medida que el ego enunciador ejecuta la escritura de su calendario, da forma a su propia empresa literaria, que se ‘hibridiza’ a partir de la combinación de su asunto con su metro y el tono didáctico. Al apelar a los elementos propios de este jardín *amoenus* de Flora, esta literatura será eterna (*toto...in aevo*, 377) y, como *tenue carmen*, estará siempre en flor. De este modo, el *locus amoenus* que presenta este episodio, traído a cuento como una especie de ‘recompensa’ por el agravio sexual

⁴⁶ Para un análisis métrico-estilístico de este pasaje, cf. Tola, “La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio”, 10-11.

⁴⁷ Cf. Miller, J. F. “Ovid’s Divine Interlocutors in the *Fasti*”, en Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History III*, 1983, Brussels, 178-179, nota que tanto Calímaco (VII.13-14 Pf.) como Ovidio buscan aquí la exitosa permanencia y perduración de sus respectivos textos.

⁴⁸ Para el juego de palabras “*Naso – nose* (nariz)”, cf. Newlands, *Playing with time*, 123; Barchiesi, *The Poet and the Prince*, 134; Hinds, “Landscape with Figures”, 136. Para la *sphragis*, cf. Miller, J. F. “Calimachus and the Augustan Aethiological Elegy”, *ANRW II*, 30.1, 1982, 412.

sufrido por Flora, en cuanto espacio artificioso brinda a la diosa elementos para ejecutar sus propias creaciones, de las que el ego enunciador ‘aprenderá’ a la hora de expandir su propia praxis literaria: esta será también un *opus maius* de alcances incontables, al igual que los colores del jardín de Flora:

saepe ego **digestos volui numerare colores,**
nec potui: numero copia maior erat. (*Fast.*, V.213-214)

A menudo yo quise contar los colores distribuidos. No pude. La abundancia era mayor que la cuenta.

A través del color (*colores*, 213), un elemento propio de las flores de su jardín, Flora parece hacer aquí un manifiesto poético a favor de la validez del soporte elegíaco para el tratamiento de asuntos variados. Así lo confirma su intención de identificar cada uno de estos elementos genéricamente diversos, tal como expresa el hexámetro o verso épico (*digestos volui numerare colores*, 213), para luego expresar en el pentámetro la imposibilidad de elaborar dicho catálogo (*nec potui*, 214) y, más aún, los motivos de esa imposibilidad (*numero copia maior*, 214). Las razones que no permiten contar los colores del *hortus amoenus* de Flora parecen explicitarse, pues, en el sintagma *numero copia maior*. En efecto, la primera palabra (“numero”) designa el metro⁴⁹ desde un punto de vista poético; a su vez, el adjetivo *maior*, que suele aludir, en términos literarios, a la solemnidad (y que no casualmente se sitúa en el verso elegíaco, como un señalamiento de que dicha solemnidad puede ser expresada en este metro) refiere a la variedad de contenidos implicados en el calendario ovidiano que, en este caso, se denomina *copia*, término que también se relaciona, como es sabido, con la ‘abundancia’ propia de la producción de espacios naturales como los jardines⁵⁰. Esta interferencia de sentidos que confluyen en el discurso de Flora no solo exhibe una conjunción de rasgos genéricos diversos, sino también la posibilidad de plasmarlos en dísticos elegíacos. Es precisamente este discurso el que será aprendido por el mismo enunciador de *Fasti*, quien lo inscribe en su poema del calendario en pos de la recepción de sus propios lectores.

Maricel Radiminski

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras – CONICET
maricelradiminski@gmail.com

⁴⁹ Cf. *Ov., Am.*, I.1-2: *Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere materia conveniente modis* (“me disponía a escribir acerca de armas y guerras violentas en metro grave, ajustando el asunto al metro”).

⁵⁰ Para este dístico como ejemplo de multiplicidad metapoética, cf. Tola, “La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio”, 7-8.

MARICEL RADIMINSKI

Resumen:

Estudiaremos el tratamiento de espacios como el *locus amoenus* y los jardines en el episodio dedicado a Flora en los *Fasti* ovidianos (V.183-378) a fin de determinar los alcances metapoéticos de estos escenarios.

Palabras clave: Ovidio – *Fasti* – Flora – *locus amoenus* – jardín

Abstract:

I will study the treatment of spaces like the *locus amoenus* and the gardens in the episode dedicated to Flora in the Ovidian *Fasti* (V.183-378). I aim to point out the metapoetic reaches of these literary scenes.

Keywords: Ovid – *Fasti* – Flora – *locus amoenus* – garden

RECIBIDO: 17-7-2018 – ACEPTADO: 30-8-2018

MODELANDO A CUPIDO: UNA APROXIMACIÓN MITOGRÁFICA A LA *EPISTRE AU DIEU D'AMOURS* DE CHRISTINE DE PIZAN¹

Hacia el siglo XIV, surgieron en Francia nuevas formas de aproximarse a la mitología grecorromana. Las primeras traducciones francesas de aquella literatura surgieron a partir de este período. En ellas, el contenido mitológico aparece reinterpretado a través del prisma teológico de la época mediante un procedimiento hermenéutico conocido como 'alegoresis.' La *Metamorfosis* de Ovidio fue la obra más representativa de este proceso, ya que su versión anónima francesa, el *Ovide moralisé* (ca. 1320), gozó de amplia difusión². A través de las glosas aplicadas a las historias narradas por Ovidio se evidencia el fenómeno de "desacralización del mito," también observable en buena parte de la literatura tardomedieval³. En este contexto, Cupido despertó un gran interés entre los intelectuales: ¿cómo podría ser interpretado este 'dios del Amor' a la luz de la Revelación divina? ¿Qué tipo de amor profesa, y cómo debe ser representado literaria e iconográficamente? Las discusiones sobre él se dieron en torno a estas preguntas.

Este escrito propone analizar las transformaciones medievales más relevantes de Cupido, especialmente las francesas, a través de la caracterización realizada por Christine de Pizan en su *Epistre au dieu d'Amours*⁴. Escrita en 1399, la *Epistre* es mejor conocida actualmente por haber desencadenado la querrela literaria sobre el *Roman de la Rose*, obra capital de la literatura francesa que tuvo gran difusión durante la vida de Pizan (1364-ca. 1430), y que gozaba de especial autoridad en la corte francesa a la que servía la poetisa. El *Roman* consta de dos partes: la primera fue escrita por Guillaume de Lorris (concluida ca. 1230), y la segunda por Jean de Meun (ca. 1275)⁵. Las mismas son complementarias en cuanto al desarrollo de la acción, pero contrastantes con respecto al estilo e ideas de sus autores. Como veremos en detalle, en la *Epistre* Pizan reaccionará en formas

¹ Este artículo responde a mi proyecto de doctorado actual, a realizarse en Duke University, que consiste en analizar la influencia de la cultura visual ('écfraisis') en las canciones de los poetas-compositores del estilo musical tardo medieval conocido como 'ars subtilior'.

² Sobre el proceso de interpretación y traducción del *Ovide moralisé*, cfr. Miranda Griffin, "Translation and Transformation in the *Ovide moralisé*," en *Rethinking Medieval Translation: Ethics, Politics, Theory*, ed. Emma Campbell y Robert Mills (Cambridge: D.S. Brewer, 2012), 41-60; y especialmente, Marylène Possamai-Perez (ed.), *L'Ovide Moralisé. Essai d'interprétation* (Paris: Honoré Champion, 2006).

³ Renate Blumenfeld-Kosinski, *Reading Myth: Classical Mythology and its Interpretations in Medieval French Literature* (Stanford: Stanford University Press, 1997), 8.

⁴ La edición de la *Epistre* que utilizaré en este escrito se encuentra en Thelma Fenster y Mary Carpenter Erler (eds.), *Poems of Cupid, God of Love* (Leiden: Brill, 1990), 34-75.

⁵ Para una síntesis sobre la relación entre la *Epistre* y la *Querelle*, ver Tania Van Hemelryck, "L'Epistre au dieu d'amours ou l' 'origine du monde' auctorial de Christine de Pizan," *Le Moyen Français* 78-79 (2016): 241-56; y Maria Asençao Ferreira Apolonia, "Letter to the God of Love (1399): The First Literary Quarrel set up by a Woman to be found in the French Language," *Acta Scientiarum. Language and Culture* 37, no. 3 (2015): 221-31. Sobre la *Querelle de la Rose*, cfr. David Hult (ed.), *Debate of the Romance of the Rose* (Chicago: Chicago University Press, 2010). En cuanto a la obra global de Pizan y su relación con el *Roman*, cfr. Kevin Brownlee, "Discourses of the Self: Christine de Pizan and the Romance of the Rose," en *Rethinking the Romance of the Rose: Text, Image, Reception*, ed. Kevin Brownlee y Sylvia Huot (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992), 234-61.

distintas a estas secciones, de acuerdo a las peculiares características de su Cupido.

Además del rol que desempeñó en la mencionada querrela, esta primera obra de Pizan fue distinguida por la investigación reciente por la contundente denuncia que la autora ejerce sobre la desfavorable situación de las mujeres en la corte francesa en particular y en la cultura occidental en general, mediante una crítica históricamente informada⁶. Este tema cobrará vital importancia en la producción postrera de Pizan, como puede advertirse en la que tal vez sea su obra más conocida, el *Livre de la cité des dames* (1405).

Ahora bien, ¿cómo se relaciona, y qué rol cumple Cupido en la crítica de Pizan? En lo que sigue, demostraré que en la *Epistre* la poetisa reinterpreta al dios del amor heredado fundamentalmente del *Roman*, para (re)convertirlo en un ser justiciero que busca especialmente reparar la situación de las mujeres en la sociedad, aportándole así una novedosa perspectiva a la mitografía medieval de Cupido. Si bien el ‘protofeminismo’ de la *Epistre* fue señalado anteriormente, aún dicho texto no fue analizado mediante una perspectiva mitográfica, ni a la relación que éste Cupido mantiene con su(s) par(es) del *Roman*⁷. Cuáles son las implicancias de las modificaciones que Pizan realiza aún no fueron evaluadas en detalle.

Por lo tanto, en la primera sección, propongo revisar las representaciones más relevantes de Cupido surgidas hasta el siglo XIII, con vistas a lograr una mejor comprensión de las implicancias con las que Cupido aparece en ambas partes del *Roman*. Luego, extraeré de ellas los pasajes más significativos en los que interviene Cupido, para destacar sus aspectos esenciales, trazar paralelos con su mitografía, y relacionarlos con las ideas sobre el amor humano que representan alegóricamente. Con esta información presente, en la tercera sección abordaré el texto de la *Epistre* para analizar el Cupido de Pizan. A manera de conclusión, me detendré en un aspecto peculiar del *dieu d'Amours*: a pesar de haber sido presentado y despedido en la *Epistre* como una gran autoridad, a medida que la narración progresa, él mismo se confiesa incapaz de intervenir en los problemas que describe. Como veremos, esto fue señalado por algunos investigadores recientes como una rareza en el plano compositivo de la obra. Sin embargo, ¿tendrá esta supuesta pérdida de autoridad algo para decirnos sobre el status de la mitología en el contexto de Pizan?

Cupido en la Edad Media

A lo largo de la Edad Media, Cupido fue conceptualizado y representado

⁶ Jonathan Stavsky, “Hoccleve’s Take on Chaucer and Christine de Pizan: Gender, Authorship, and Intertextuality in the *Epistre au dieu d’Amours*, the *Letter of Cupid*, and the *Series*,” *Philological Quarterly* 93, no. 4 (2014): 436-37.

⁷ La única lectura de la *Epistre* desde la perspectiva de género fue llevada a cabo por Martha S. Waller “Christine de Pisan’s ‘Epistle of the God of Love’ and the Medieval Image of Woman,” *Christianity and Literature* 27, no. 2 (1978): 41-52. Sobre el ‘protofeminismo’ en la obra global de Pizan, ver Elena Laurenzi, “Christine de Pizan: ¿una feminista ante litteram?” *Lectora* 15 (2009): 301-14; Rosalind Brown-Grant, en *Christine De Pizan and the Moral Defence of Women: Reading Beyond Gender* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 7-51; y Kelly F. Douglas, “Reflections on the Role of Christine de Pisan as a Feminist Writer,” *SubStance* 1, no. 2 (1971): 63-71.

de maneras muy variadas. En primer lugar, el origen de esta diversidad debe ser reconocido en la propia literatura de la Antigüedad Clásica, en donde Amor y Cupido usualmente representan distintas formas del afecto humano. Por ejemplo, Ovidio comienza el cuarto libro de sus *Fasti* invocando a Venus como la “madre de los amores gemelos” (“*Alma, fave, dixi, ‘geminorum mater Amorum’*”) en referencia a Amor y Cupido, quienes respectivamente representan las formas espirituales y carnales del afecto⁸. En segundo lugar, la mencionada multiplicidad también se debe a que el dios del amor fuera mejor conocido en la Alta Edad Media a través de comentarios que por medio de sus propias fuentes latinas. En términos generales, podría establecerse que hasta el siglo XI la conceptualización de Cupido se mantuvo fiel a la diferenciación agustiniana entre *caritas* (la forma más elevada del afecto) y *cupiditas* (lujuria)⁹. Progresivamente, esta distinción binaria del afecto humano comenzó a ser revisitada y modificada por efecto de las reinterpretaciones escolásticas de la literatura clásica latina. Dado el carácter regulador que las ideas en torno al afecto poseen en cualquier organización social, cuanto más devenía este un objeto de discusión filosófica y de expresión poética, el antiguo dios del Amor más se convertía en un atractivo sujeto literario. Entonces, hacia el siglo XII, surge en la literatura profana francesa un ‘dios del Amor’ que confronta y amplía las nociones escolásticas del afecto humano. El mismo será denominado, generalmente en forma indiscriminada, ‘Amor,’ ‘Cupido,’ o ‘*diex d’Amors,*’ y su *ethos* y aspecto serán adaptados al contexto eventual de cada obra.¹⁰

Para dejar en claro el grado de las transformaciones medievales de Cupido propongo resumir sus variantes más importantes: entre los siglos VI y XI, Cupido fue usualmente conceptualizado como un demonio alado sosteniendo una antorcha y un arco (es decir, como *cupiditas*, figura 1). A partir del siglo XII, su esencia y accidentes empezaron a ser materia de especulación: su número de alas varió entre dos y seis (f.2), junto con su cantidad de flechas y los efectos que provocan en las víctimas. Luego su aspecto noble comenzó a definirse (f.4), y comenzó a aparecerse en la copa de un árbol (f.3), flotando en los cielos (f.2), en un jardín dando instrucciones (f.4), o disertando en una corte celestial (*Epistre*).¹¹ Esto sólo fue Francia: en tierras Germánicas este rol lo ocupó *Frau Minne*, y en Italia, un putto.¹²

⁸ Cfr. Antonie Wlosok, “Amor and Cupid,” *Harvard Studies in Classical Philology* 79 (1975): 165-79. El autor analiza este y varios otros ejemplos tomados de diversos autores de la literatura clásica latina.

⁹ Retomaré y desarrollaré estas nociones más adelante.

¹⁰ Sobre el surgimiento de la literatura alegórica en este período, y el lugar que el amor ocupaba en este contexto, cfr. CS Lewis, “Allegory,” en *The Allegory of Love* (Oxford: Oxford University Press, [1938] 1951), 44-111.

¹¹ Además del ensayo de Antonie Wlosok citado anteriormente, algunos estudios de referencia acerca de la iconografía de Cupido en Francia durante la edad media son Esthers Mulders, “The Ambiguity of Eros: The Image of the Antique God of Love in a Christian Encyclopedia,” *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, ed. Mariëlle Hageman y Marco Mostert (Turnhout: Brepols, 2005), 444-55; Barbara Newman, “Love’s Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion,” en *The Mind’s Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. J. F. Hamburger y Anne-Marie Bouché (Princeton: Princeton University Press, 2005), 263-86.

¹² En el *Liber Divinorum Operum* (escrito entre 1163-1173) de Hildegard von Bingen puede apreciarse



Figura 1: Hrabanus Maurus, *De rerum naturis*, XV, 6, "de diis gentium". Venus, Cupido (Eros) y Pan. MS Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, 132, f. 398r (ca. 1020).



Figura 2: Cupido, en el *Chansonnier provençal*, MS Pierpont Morgan Library, M.819 fol. 56r. (ca. 1300). El poema pertenece a Folquet de Marseille (o de Marselha).



Figura 3: Ilustración en *Le Roman de la Rose*. New York: The Morgan Library, MS G.32 fol. 14v Tournai, ca. 1390.



Figura 4: Cupido en *La Epistre au dieu d'Amours*. London: British Library, MS Harley 4431, fol. 51r Paris, ca. 1410.

la transfiguración de la Caritas en Frau Minne. Un estudio clásico sobre la génesis de Cupido en Italia es Erwin Panofsky, "Blind Cupid," en *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Colorado: Icon Editions, 1972), 95-128. Las mutaciones francesas serán detalladas a continuación.

¿Cómo se desarrollaron estas transformaciones de Cupido? Como mencioné anteriormente, la obra de San Agustín posiblemente sea el lugar más apropiado para comprender esta cuestión. Tanto en *De doctrina Christiana*, como en las *Confessiones* y en *De civitate dei*, San Agustín distinguió diferentes aspectos del afecto de acuerdo a la naturaleza del vínculo existente entre los humanos, y entre los humanos y Dios. Así, utilizó el término 'amor' en varias de sus obras y en formas a veces contradictorias entre sí¹³. A pesar de esta ambigüedad, puede establecerse que 'amor' es generalmente entendido por San Agustín en tanto que 'affectus naturalis': una necesidad humana que no es buena o mala *per se*, y que en última instancia evidencia la imperfección y la fragilidad de los humanos, su incompletitud¹⁴. Es precisamente este último aspecto lo que diferencia al amor humano del divino dado que Dios, siendo omnipotente, no desea ni necesita del humano para su existencia, y por ello su amor es de otro orden. Entonces, de esta necesidad humana emergen diversas formas afectivas, algunas más 'virtuosas' que otras: a las formas más elevadas San Agustín las relacionó con la 'caritas,' a las que también añadió la 'dilectio' (de *diligere*), y la 'amicitia,' a las formas 'fútiles' del afecto las denominó 'cupiditas,' y están signadas por la autocomplacencia¹⁵. En estas definiciones aún se perciben ecos de las nociones anteriores entre 'Amor' y 'Cupido:' podría decirse entonces que, mientras que el término 'amor' encontró su lugar de privilegio por medio de las ideas asociadas a la *caritas*, Cupido, y junto con él su mito e iconografía, fue primordialmente conocido durante la baja Edad Media en tanto que *cupiditas*. Estas ideas dieron lugar a la llamada "teoría de los dos amores," y es en la oscilación entre estas formas de amor donde el amor cortés y su literatura se establecerán siglos más tarde¹⁶.

En cuanto a la mitología y su valor, San Agustín no combatió la existencia de un tal 'dios del amor' previa a la Revelación, sino que buscó demostrar la insensatez en aquellas creencias tras la venida de Cristo¹⁷. Además, el no se dedicó a interpretar al mito de Cupido en sí ni a ningún otro mito en particular, sino que se enfocó en su madre Venus, y en todas aquellas deidades asociadas a los astros y a la naturaleza¹⁸. Esto se debió a que, para los romanos, solamente estos últimos

¹³ En las *Homilias sobre la primera carta de San Juan* 8. 5; en las *Enarraciones in Psalmos* 9. 15; y en *De diversis quaestionibus* 83, 35.2, San Agustín traza una distinción entre dos tipos de afecto: por un lado encontramos la forma de amor más elevada, a la que refiere como 'dilectio' y 'caritas,' y por el otro lado llama 'amor' a aquellas formas negativas del afecto. En *De civitate dei*, 14. 7, rechaza la idea de que el concepto de 'amor' se encuentre reservado únicamente para la lujuria, y afirma que no hay una distinción entre 'amor,' 'caritas,' y 'dilectio,' Cfr. Oliver O'Donovan, *The Problem of Self-Love in St. Augustine* (New Haven: Yale University Press, 1980), 11.

¹⁴ San Agustín, Sermo 96.2, PL, XXXVIII, 585: "Prima hominis perditio, fuit amor sui."

¹⁵ Los usos de estos términos no estaban restringidos al afecto, sino que también tenían otras acepciones. Una explicación ampliada sobre ellos en el corpus agustiniano puede encontrarse en John C. Peckham, *The Concept of Divine Love in the Context of the God-World Relationship* (Bern: Peter Lang, 2015), en especial 62-68.

¹⁶ Theresa Lynn Tinkle, *Medieval Venuses and Cupids: Sexuality, Hermeneutics, and English Poetry* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 9. Este estudio de Tinkle aporta análisis detallados sobre las representaciones de Cupido en diversas obras de la literatura medieval.

¹⁷ San Agustín analiza el valor de la mitología en diversas obras. Entre estas instancias, ver en especial *De civitate dei*, 6.8 y en 7.2 especialmente.

¹⁸ Cfr. San Agustín, *De civitate dei*, 4.10.

dioses tenían una verdadera importancia, y en la instancia en la que el cristianismo se encontraba, resultaba más urgente combatir la de la mitología en general, antes que discutir sus particularidades¹⁹. De esta manera, Cupido fue separado de la mitología y asociado negativamente con la atracción carnal; una asociación que, como veremos, tardaría varios siglos en ser revisada. Las influyentes *Etimologías* de Isidoro de Sevilla demuestran lo dicho. Basándose en las nociones agustinianas, en el octavo libro de su enciclopedia Isidoro describió a Cupido en estos términos:

Cupidinem vocatum ferunt propter amorem. Est enim *daemon fornicationis*. Qui idea alatus pingitur, quia nihil amantibus levius, nihil mutabilis invenitur. Puer pingitur, quia stultus est et irrationabilis amor. Sagittam et facem tenere fingitur. Sagittam, quia amor cor vulnerat; facem, quia inflammat²⁰.

Cupido devino entonces un ‘demonio de la fornicación,’ junto con la representación iconográfica que otrora pertenecía también a Amor. Este fragmento es de suma importancia, ya que se convirtió en una de las fuentes principales para representarlo tanto conceptual como iconográficamente durante la Edad Media. Su influencia puede advertirse en la enciclopedia de Rabano Mauro *De universo* (siglo IX), en la cual a esa misma descripción le fue añadida una de las primeras ilustraciones de Cupido producidas en la Edad Media (f.1). Como puede advertirse, esta idea de Cupido primó en gran parte de este período.

Fue a partir del siglo XI que la cuestión del afecto cobró un interés verdaderamente especial entre pensadores y poetas, y allí Cupido comenzó a tener un rol más destacado. Si bien aún no puede hablarse de reinterpretaciones globales del mito, en esta época sí emergieron nuevas perspectivas sobre el amor que han sido distinguidas, en la investigación actual, entre ‘ovidianas’ y ‘agustinianas.’ Mientras los escritos donde el afecto es concebido a partir de las amplias acepciones de ‘amor’ fueron señalados como ‘ovidianos,’ en los ‘agustinianos’ se la separación entre *caritas* y *cupiditas* se halla mantenida y ampliada, reforzando así la moral canónica implicada en los términos²¹.

¹⁹ Tinkle, *Medieval Venuses and Cupids*, 39.

²⁰ Stephen A. Barney, W. J. Lewis y J. A. Beach, *The Etymologies of Isidore of Seville* (Cambridge, Cambridge University Press, 2006), 188. Original en Latín en *Isidori Hispalensis Episcopi, Etymologiarum Sive Originum, libri XX*, ed. W.M. Lindsay, 2 vols (Oxford: Oxford University Press, 1911), I, VIII, 80. El énfasis en itálicas es mío.

²¹ Barbara Newman, *God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, [2003] 2016), 141-42. Newman demuestra aquí que el origen de la distinción entre ‘ovidianos’ y ‘agustinianos’ emergen en buena medida del posicionamiento explícito que los propios teólogos manifestaron en sus escritos. Por ejemplo, en *De natura et dignitate amoris* (ca. 1120), Guillermo de Saint-Thierry se autodefine como un “anti-ovidiano.” Sobre este autor, cfr. David Bell, “The *Vita Antiqua* of William of St. Thierry,” *Cistercian Studies* 11 (1976): 225-74, en 252. Newman también demuestra la perspectiva agustiniana mantenida por Elredo de Rievaulx, en su obra *Speculum caritatis* (ca. 1142). En ella, Elredo le pide a Dios mismo que defina lo que es el amor en un estilo similar al de las *Confessiones*: “Sed quid est amor, Deus meus? Mira, ni fallor, animi delectatio, eo dulcior quo castior, eo suavior quo sincerior, eo iucundior quo latior: et est palatum cordis cui sapis, quia dulcis es; oculus quo uideris, quia bonus es; et est hic locus capax tui, qui summus es. Qui enim amat te, capit te; et tantum capit, quantum amat, quia ipse amor es, quia caritas es.” *De speculo caritatis* 1.1.2 en *Opera omnia*, ed. A. Hoste y C. H. Talbot (Turnhout:

A pesar de sus diferencias internas, tanto en los textos ovidianos como en los agustinianos se hallan representaciones de la caridad que están subsumidas en características conceptuales e iconográficas que eran propias del viejo dios Amor. Entre otros autores, este fenómeno puede apreciarse en textos elaborados por Hugo de San Víctor (*De laude caritatis*, ca. 1130), Alain de Lille (en su agustiniano *Liber de planctu naturae*, ca. 1170), y Andreas Capellanus (en su ovidiano e influyente *De amore*, ca. 1190)²². Por ejemplo, Hugo describió la fuerza de la caridad de la siguiente manera:

Magnam ergo uim habes, caritas. Tu sola Deum trahere potuisti de celo ad terras. O quam forte est uinculum tuum, quo et Deus ligari potuit et homo ligatus uincula iniquitatis dirupit... Adhuc nos rebelles habuisti, quando illum tibi obedientem de sede paterne maiestatis usque ad infirma nostra mortalitatis suscipienda descendere coegisti. Adduxisti illum uinculis tuis alligatum, *aduxisti illum sagittis tuis vulneratum*, ut amplius puderet hominem tibi resistere, cum te uideret etiam in Deum triumphasse. Vulnerasti impassibilem, ligasti insuperabilem, traxisti incommutabilem, ternum fecisti mortalem²³.

Aquí se observa que los atributos que eran propios de Amor y Cupido aparecen transfigurados en la concepción de la suprema caridad del agustiniano Hugo, representada como una fuerza que posee la capacidad de vulnerar cualquier voluntad por medio del inconmensurable poder de sus flechas²⁴. El tópico del amor como una potencia subyugadora (de raíz totalmente ovidiana) fue llevado a un extremo en esta época por Ricardo de San Víctor, un sucesor de Hugo. En su singular tratado *De IV gradibus violentae caritatis* (ca. 1170), Ricardo desarrollaría el referido aspecto hasta el punto de admitir la caridad dentro de una particularísima concepción de la violencia²⁵. Estas reformulaciones del amor deben su renovado

Brepols, 1971), 13, discutido en Newman, *God and the Goddesses*, 143-44. Más sobre 'agustinianos' y 'ovidianos' en C. Stephen Jaeger, "The *Epistolae duorum amantium*, Heloise, and Her Orbit," *En nobling Love: In Search of a Lost Sensibility* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), 157-73; y Gerald Bond *The Loving Subject: Desire, Eloquence, and Power in Romanesque France* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995), 158-64.

²² En cuanto al tema del amor en la mencionada obra de Alain de Lille, ver Gregory M. Sadlek, "Homo Artifex: Monastic Labor Ideologies, Urban Labor, and Love's Labor in Alan of Lille's *De planctu naturae*," en *Idleness Working: The Discourse of Love's Labor from Ovid Through Chaucer and Gower*, Washington: CUA Press, 2004), 90-113; G.R. Evans, *Alan of Lille: The Frontiers of Theology in the Later Twelfth Century* (Cambridge: University Press, 1983), y Richard Hamilton Green, "Alan of Lille's *De planctu naturae*," *Speculum* 31, no. 4 (1956): 649-74. Sobre el mismo tema en Andreas Capellanus y la gran influencia de su tratado, cfr. Kathleen Andersen-Wyman, *Andreas Capellanus on Love? Desire, Seduction, and Subversion in a Twelfth-Century Latin Text* (New York: Palgrave MacMillan, 2007). Hugo de San Víctor será desarrollado a continuación.

²³ Hugo de San Víctor, *De laude caritatis*, ed. y trad. H. B. Feiss y P. Sicard (Turnhout: Brepols, 1997), 194. Sobre este mismo tema, también es de destacar el texto de Hugo "De substantia dilectionis," en *Six opuscles spirituels*, ed. Roger Baron (Paris: Editions du Cerf, 1969), 82-93.

²⁴ La tendencia de incorporar rasgos iconográficos de los amores gemelos en la imagería religiosa se acentuaría aún más en los siguientes siglos: pronto, las flechas de Cupido se encontrarán transpuestos en la lanza de Longino, hiriendo al Sagrado Corazón de Cristo. Cfr. Newman, "Love's Arrows," 263-65.

²⁵ "Caritas vulnerat, caritas ligat, caritas languidum facit, caritas defectum adducit. Quid horum non validum? Quid horum non violentum?" Ricardo de San Víctor, *De IV gradibus violentae caritatis* 4, en *Ives, Epître à Séverin sur la charité*, ed. Gervais Dumeige (Paris: J. Vrin, 1955), 129. Newman analiza este tratado de Ricardo de San Víctor en detalle, en *God and the Goddesses*, 148-51.

vigor a la literatura clásica latina, y en especial a Ovidio. Incluso quienes rechazaban la asimilación del contenido ético de sus obras (quienes tampoco aceptarían el mencionado tratado de Capellanus) encontraron en la entidad literaria de Cupido el modelo a seguir para sus elucubraciones místicas.

Esta variedad de perspectivas demuestran la necesidad de redefinir el afecto que existió hacia los siglos XII y XIII, un ímpetu que abarcó tanto la literatura religiosa como la profana. En el ámbito cortesano, los nuevos discursos sobre el afecto apuntarán a forjar una ética amorosa que sea capaz integrar la religiosidad con la realidad y necesidad del sexo²⁶. En este contexto emerge el ‘dieu d’Amours’ en la literatura francesa, y como veremos en ambas secciones del *Roman* y en la *Epistre*, será a través de él que se discutirán muchas de las ideas sobre el amor analizadas hasta aquí.

El Dios del Amor en el *Roman de la Rose*

El dios del amor del *Roman* de Lorris, además de estar fundado sobre la tradición presentada hasta aquí, recupera el carácter rebelde y autoritario que posee en *Amores* de Ovidio. En esta obra, así como en *Remedia amoris* (que también será criticada en la *Epistre*), Cupido interviene súbitamente en la narración, volando con su par de alas, armado con arco y flechas, y subyugando la voluntad del amador sin que éste pueda resistirse:

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus-rissime Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
‘Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?’
(Ovidio, *Amores*, 1.1.1-5)

Estos rasgos autoritarios impulsarán la mutación de Cupido en una entidad literaria que oscilará entre patrón feudal y semidiós:

<p>“A li se tint de l’autre part li dex d’Amors, cil qui depart amoreites a sa devise. c’est cil qui les amanz justise, et qui abat l’orgueil de gent, et si fet dou seignor sergent, et les dames refet baesses, quant il les trove trop engresses.</p>	<p>Li dex d’Amors de la façon, ne resembloit mie garçon ; de biauté fist mout a prisier. Mes de sa robe deviser crien durement qu’encombré soie, qu’il n’avoit pas robe de soie, ainz avoit robe de floreites, fete par fines amoreites”²⁷</p>
--	---

(Lorris, *Roman*, v.863-78)

²⁶ Cfr. Newman, *God and Goddesses*, 139-40; y Lewis, *The Allegory of Love*, 42.

²⁷ *Guillaume de Lorris et Jean de Meun: Le roman de la rose*, ed. Félix Lecoy (Paris: Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1983), I, 27-8. En adelante utilizaré los tres tomos de esta edición para citar al *Roman* de Lorris y de Meun, y solo referiré en el cuerpo del texto los versos a los que correspondan los fragmentos extraídos

Luego, Amor avasalla a su antojo al amante, obligándolo a seguir sus diez mandamientos (un modelo tomado de Andreas Capellanus)²⁸:

“Lors est tot maintenant venuz Amors vers moi les saus menuz. En ce qu’il vint, si m’escria: ‘Vasaus, pris estes, rien n’i a	de destorner ne de desfendre, ne fai pas dangier de toi rendre. Quant plus volentiers te rendras, et plus tost a merci vendras...”
---	---

(Lorris, *Roman*, v.1879-86)

Venus es presentada como la madre de Amor, la encargada de socorrer a los amantes, y en especial a las damas. Aparece sosteniendo una antorcha (*cupiditas*, ver f.1) y vestida con tal elegancia que, aunque se trate de un personaje “sin religión,” aún así “parece diosa o hada:”

“Adés me tarda le otroiz dou bessier que je desiroie; mes Venus, qui torjorz guerroie, Chasteé, me vint au secors. Ce est la mere au deu d’Amors, qui a securu maint amant. Ele tint un brandon flanbant en sa main destre, dont la flame a eschaufee mainte dame. Si fu si cointe et si tifee,	qu’el ressemble deesse ou fee. Dou grant ator que ele avoit bien puet conoistre, qui la voit, qu’el n’iert pas de religion. Ne ferai or pas mencion de sa robe et de son oré, et de son treçoër doré, ne de fermail, ne de corroie, por ce que trop i demorroie.”
--	---

(Lorris, *Roman*, v.3400-18)

En la fugaz intervención que sigue a esta presentación, Venus (quien según Celos es *Lujuria*) convence a Buen Recibimiento para que permita al amador aunque sea besar la rosa. Ella desaparece, y el amador, tras saciar ese antojo, comienza a sufrir las penurias causadas por las flechas de Amor, producto de su deseo postergado. La sección de Lorris finaliza en este punto. En lo que respecta a las características de Cupido en esta sección del *Roman*, es menester destacar tres elementos relevantes: 1) la consolidación del modelo de Cupido ovidiano, convertido en noble señor; 2) la imposición de su ética amatoria, lo cual también es de origen ovidiano (*Remedia amoris*, *Amores*, *Ars amatoria*), solo que aquí aparece influenciada por los códigos de amor cortés expresados en *De amore de Capellanus*²⁹; 3) la relación entre Cupido y Venus: ella aparece únicamente relacionada con el deseo carnal, careciendo de un rol definido en la narrativa. Estos aspectos serán retomados y reformulados por Meun, y luego por Pizan.

En su sección del *Roman*, Meun retoma el punto de la narrativa dejado

²⁸ Lewis, *The Allegory of Love*, 120-21.

²⁹ Sobre lo ovidiano de Amor en Lorris, cfr. Marta Powell Harley, “Narcissus, Hermaphroditus, and Attis: Ovidian Lovers at the Fontaine d’Amors in Guillaume de Lorris’s *Roman de la Rose*,” *PMLA* 101, no. 3 (1986): 324-37.

por Lorris, reintroduciendo a Amor a través del discurso de Razón. Este personaje enfatiza los aspectos negativos de Amor (en especial v.4263-328), a quien describe como un monstruo, el rey del sufrimiento y las contradicciones. De esta forma, lo acusa de causar las mencionadas penas del amor por medio de sus flechas³⁰. Un poco más adelante, Razón deja en claro que el dios del amor no es más que *cupiditas*, ya que el *affectus naturalis* únicamente emana de la diosa Natura:

<p>“Autre amor naturel i a que Nature es bestes cria,</p>	<p>par quoi de leur feons chevissent et les aletent et norrissent.”</p>
---	---

(Meun, *Roman*, v.5733-36)

En otras palabras, Razón está representando la concepción agustiniana del afecto, especialmente tomada de *De planctu naturae* de Alain de Lille, una idea quizás mejor explicada en su tratado *Distinctiones dictionum theologicalium*³¹. Sin embargo, aunque le pese a Razón, Amor se presenta en términos muy distintos. En su primera intervención en esta sección interroga al amador para saber si le fue infiel. Al enterarse que aquel había sido seducido por Razón, Amor lo obliga a repetir y a aferrarse a los diez mandamientos que le había confiado anteriormente (en Lorris, v.2075-566):

<p>“Di les. – Volentiers. Vilenie doi foïr, et que ne mesdie; saluz doi tost donner et rendre; a dire ordure ne doi tendre; a toutes fames honorer</p>	<p>m’esteut en touz tens laborer; orgueill fuïe; cointes me tiegne; jolif et renvoisiez deviegne; a larges estre m’abandoigne; en un seul leu tout mon queur doigne.”</p>
--	---

(Meun, *Roman*, v.10373-82)

Pero es en su segunda aparición en la sección de Meun donde encontramos información más precisa sobre la esencia de Amor. Allí aparece encabezando una *corte* compuesta por soldados que apoyan la misión del amador. Con ellos traza la mejor estrategia para atacar al castillo y liberar así a Buen Recibimiento de su prisión:

<p>“–Seigneur, ma mere la deesse, qui ma dame est et ma mestresse, n’est pas du tout a mon desir,</p>	<p>ma mere est, si la creign d’enfance, je li port mout grant reverence, qu’enfes qui ne creint pere et mere,</p>
---	---

³⁰ Sobre el mal de amor en la literatura medieval en general y en el *Roman*, cfr. Cristina Noacco, “Le mal d’amour au Moyen Âge: souffrance, mort et salut du poète,” *Pallas* 88 (2012): 147-67; y Gioia Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII et XIII* (Florenca: La Nuova Italia, 1982).

³¹ “Amor proprie dicitur cupiditas, juxta quod soliti sumus [dicere]: Iste detentus est amore terrenorum; dicitur charitas, unde in Cant.: Fulcite mefloribus, stipate me malis, quia amore langueo; dicitur Spiritus sanctus, unde in quadam prosa dicitur Spiritus sanctus amor Patris et Filii. Dicitur Christus, unde in hymno Ambrosiano: Jesu, nostra redemptio, amor. Dicitur naturalis affectus, unde in libro Regum: Doleo super te, mi Jonatha, amabilis valde super amorem mulier.” Alanus ab Insulis, *Distinctiones dictionum theologicalium*, Patrologia Latina, CCX, 699. Cfr. Charles Dahlberg, “Love and the Roman de la Rose,” *Speculum* 44, no. 4 (1969): 568-84, en 570.

n'en faz pas quan que je desir,
si seust ele mout bien acorre,
quant il li plest, por moi secorre
a mes besoignes achever.
Mes ne la veill or pas grever;

ne peut estre qu'il nou compere.
Et ne porquant bien la savrons
mander quant mestier en avrons.
S'el fust si pres, tost i venist,
que riens, ce croi, ne la tenist."
(Meun, *Roman*, v.10719-34)

Aquí, y a lo largo de esta digresión, Amor afirma no tener autoridad sobre su madreni sobresusaciones lujuriosas: ella simplemente ignora sus preceptos. Mostrando sus límites, Amor se despega del deseo carnal: no sólo del sexo autocomplaciente, sino también de la prostitución, a la que relaciona con Pobreza. Progresivamente, él se demuestra incapaz de contribuir a la lucha que sostiene el amador por la rosa. Natura, al observar esta situación, decide intervenir encomendando sus mandamientos a Genio, quien reemplaza a Amor y toma sus atributos iconográficos: su par de alas, su arco, y su antorcha. Mientras el arco era un elemento típico de Amor, la antorcha lo era de Venus, o de Cupido en tanto que *cupiditas* (f.1). La importancia de esta operación será reafirmada hacia el final del *Roman*:

"Bien avisa dame Cypris
cele ymage que je devise,
antre les pilerez assise,
anz en la tour, droit ou mileu.
Onques encore ne vi leu
que si volantiers regardasse,
voire a genoullons l'aorasse,
et le saintuaire et l'archiere;

ja nou lessasse por l'archiere,
ne por l'arc ne por le brandon
et que n'i antrasse a bandon;
mon poair au mains en feisse,
a quel que chief que j'en venisse,
se trovasse qui le m'offrist,
Ou, san plus, qui le me soffrist."
(Meun, *Roman*, v.21198-212)

En su discurso, Genio manda cumplir los preceptos amorios de Natura a la tropa del amador, estableciendo así que el afecto y el sexo deben ser ante todo entendidos como parte de la naturaleza humana y del proyecto divino. Asimismo, la conexión Natura-Genio también es empleada por Meun para sostener el argumento de que una mujer letrada es tan peligrosa como una serpiente venenosa³². Basándose en esta idea, 'protege' a la intelectualidad de la feminidad:

³² Varias interpretaciones fueron dadas sobre el rol de Natura y Genio en la obra de Meun. Noah D. Guynn consideró a Genio como la voz autoral de Meun, en "Authorship and Sexual/Allegorical Violence in Jean de Meun's 'Roman de la Rose'" *Speculum* 79, no. 3 (2004): 628-59. Sylvia Huot analizó el discurso de Genio (y la misoginia de Meun) en relación a su rol estructural en la narrativa global del *Roman*, en "Bodily Peril: Sexuality and the Subversion of Order in Jean de Meun's 'Roman de la Rose,'" *The Modern Language Review* 95, no. 1 (2000): 41-61. Kevin Brownlee también concibió a Genio como el personaje fundamental para modificar el sentido del *Roman*, en "Jean de Meun and the Limits of Romance: Genius as Rewriter of Guillaume de Lorris," *Romance: Generic Transformations from Chrétien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (London: New England University Press, 1985), 114-35. Sobre la relación de Genio y la epistemología medieval, ver Sarah Kay, "Women's Body of Knowledge: Epistemology and Misogyny in the *Romance of the Rose*," en *Framing Medieval Bodies*, ed. Sarah Kay y Miri Rubin (Manchester: Manchester University Press, 1994), 211-35. Sobre Natura-Genio en relación a otros 'Genio' de la literatura medieval, cfr. Denise N. Baker, "The Priesthood of Genius: A Study of the Medieval Tradition," *Speculum* 51, no. 2 (1976): 277-91; y George D. Economou, "The Character Genius in Alan

<p>“Ne vos i lessiez pas haper, se de mort veilliez eschaper, car tant est venimeuse beste, par cors et par queue et par teste,</p>	<p>que se de li vous aprochiez, touz vos troveroiz antochiez, qu’il mort et point en traïson quan qu’il ataint, san guerison.” (Meun, <i>Roman</i>, v.16575-82)</p>
---	---

Respaldado por estas definiciones, Genio reúne la fuerza necesaria para tomar el castillo. Tras derrotar a los adversarios, el amador va camino hacia la rosa, y en una escena dominada por la lujuria (representado a través de Venus y la antorcha), consigue poseerla. Ahí mismo el poeta despierta de su gran sueño y concluye la obra. La razón termina siendo gobernada por la pasión: a la hora de la verdad, de nada sirvieron los mandamientos de Amor, ni su supuesta autoridad. *Cupiditas* vence, pero en tanto que una forma más contemplativa del afecto, y en un sentido (patriarcal y) ‘natural.’ A continuación veremos cómo reacciona Pizan frente a estas cuestiones.

El Dios del Amor en la *Epistre*

Antes de adentrarse en detalles, es importante tener en cuenta algunas generalidades de la *Epistre* para comprender la gran peculiaridad de esta obra. En cuanto a su estructura, tono, estilo, retórica y criterio formal, emula ser un decreto real: es una carta unilateral, con tono autoritario, que espera ser obedecida, y no respondida. Su innovación fue reconocida por el uso de este género literario serio y prosaico para establecer a Cupido en un plano de igualdad con las mujeres de la sociedad y cultura (cortesana) que rodeaba a Pizan³³. También la elección del género literario ha sido señalada como un aspecto irónico y humorístico de Pizan³⁴. Sobre estas virtudes hay consenso, pero veremos que la *Epistre* aún tiene más sutilezas para mostrarnos.

En cuanto a la estructura formal, Kong y Van Hemelryck observaron las similitudes que la obra de Pizan comparte las convenciones epistolares medievales, conocidas como *ars dictaminis*. Basándose en esas normas, Kong distinguió en la obra un saludo formal, seguido de una *introductio* donde se presenta el tema; una *narratio*, en la que se describen las circunstancias que motivan la carta; una *petitio*, donde se realiza una presentación formal para solucionar el inconveniente; y una *conclusio*, donde se repasa lo expuesto y se añade un saludo formal³⁵. Por su parte, Van Hemelryck agrega más detalles sobre los recursos retóricos empleados por la poetisa: divide la *introductio* en *subscriptio* (v.1-2) *adresse* (v.6), *salut* (v.7), *notification*

de Lille, Jean de Meun, and John Gower,” *The Chaucer Review* 4, no. 3 (1970): 203-10.

³³ Katherine Kong, “Rhetorical Teaching in the *Epistre au dieu d’Amours*,” *Dalhousie French Studies* 78 (2007): 3.

³⁴ Thelma Fenster, “Did Christine Have a Sense of Humor? The Evidence of the *Epistre au dieu d’Amors*,” en *Reinterpreting Christine de Pizan*, ed. Earl Jeffrey Richards, Joan Williamson, Nadia Margolis, y Christine Reno (London: University of Georgia Press, 1992), 37-47, en 38.

³⁵ Kong, “Rhetorical Teaching,” 11.

(v.8); luego incluye la *narratio* (*exposé*, v.9 en adelante), la *petitio* o *dispositif* (v.775-95); y en la *conclusio* añade la *date* (v.796-800), los *signes de validation* (v.801-24), y el *salut final* (v.825-26)³⁶. Por lo tanto, hay un riguroso género literario y plan formal que posicionan al lector bajo un simulacro de obediencia. Veamos ahora cómo es llevado a cabo:

“Cupido, roy par la grace de lui, Dieu des amans, sanz aide de nullui Regnant en l’air du ciel très reluisant, Filz de Venus la deesse poissant, Sire d’amours et de tous ses obgiez, A tous nos vrais loiaux servans, subgiez, Salut, Amour, Familiarité. Savoir faisons en generalité Qu’á nostre court sont venues complaints Par devant nous et moult piteuses plaintes De par toutes dames et damoiselles,	Gentilz femmes, bourgeois et pucelles, Et de toutes femmes generaument, Nostresecoursrequérans humblement, Ou, se ce non, du tout desheritées De leur honneur seront et ahontées. Si se plaingent les dessusdittes dames Des grans extors, des blames, des diffames, Des traizons, des oultrages très griefs, Des faussetez et de mains autres griefs, Que chascun jour des desloiaux reçoivent, Qui les blasment, diffament et deçoivent.” (Pizan, <i>Epistre</i> , v.1-22)
---	---

Cupido es introducido en segunda persona. Se lo presenta en una total supremacía dentro de una corte a la que acuden otras deidades mitológicas, cuyos nombres serán revelados recién en la *conclusio*. En estos primeros versos se perciben importantes diferencias en relación a sus pares del *Roman*: el carácter noble, poderoso y soberano de aquel se mantienen, pero aquí Cupido es destacado como una deidad que contempla las quejas de los amantes, buscando igualdad y justicia. La formalidad de esta introducción tiene un notable parentesco con el comienzo del sermón de Genio en el *Roman* de Meun. Allí presentaba los preceptos que Natura le encomendó, precisamente, mediante una epístola:

“De l’auctorité de Nature, qui de tout le monde a la cure conme vicaire et connestable a l’ampereur pardurable qui siet en la tour souveraine de la noble cité mondaine, don il fist Nature ministre, qui touz les biens i amenistre	par l’influence des esteles, car tout est ordené par eles selonc les droiz anperiaus don Nature est officiaus, qui toutes choses a fet nestre, puis que cist mondes vint an estre, et leur dona terme ansement de grandeur et d’acroissement.” (Meun, <i>Roman</i> , v.19475-90)
---	--

Esta similitud no es casual: recordemos que Cupido había sido desplazado de la trama gracias a las elucubraciones entre Natura y Genio con la complicidad de Venus, y a través de ellos la misoginia fue legitimada. Es en

³⁶ Van Hemelryck, “L’*Epistre*,” 243-44.

esta clave que la reivindicación de Cupido que Pizan realiza debe ser leída. Más adelante regresaré a esta cuestión.

También en la referencia a Venus puede advertirse otra diferencia importante: en la sección de Lorris, ella había sido referenciada escasas veces, ligada a Cupido en forma lejana, y siempre con connotaciones sexuales. Meun conservaba este último aspecto, pero le había otorgado un mayor protagonismo al haber subyugado a Amor. En la *Epistre*, en cambio, Venus es presentada como una poderosa diosa, la madre de este Cupido ejemplar, la mujer a quien él debe su poder y su nobleza. Esta reformulación de Venus es también signo de la postura que Pizan sostendrá hacia el campo intelectual tanto en esta obra como en las venideras. En un contexto donde la mitografía era especialmente producida por y para los hombres, Pizan hace de la “apropiación desacralizada del mito” el rasgo distintivo de su estilo, siendo aquí anunciado en todos los parámetros como el aspecto esencial de la obra³⁷.

Retomando el texto, en la *narratio* son detallados los asuntos que motivan la epístola. Primeramente, Cupido describe la situación desfavorable que padecen las mujeres en los asuntos amorios, reafirmando el clásico argumento de que los caballeros que antiguamente honraban a las mujeres hoy ya no existen. Oscilando entre agudeza crítica y sutileza humorística, Cupido encuentra en el seno del poder político el soporte de la misoginia, la cual se manifiesta en el total desprecio por la secrecía que demuestran “nuestros señores los duques:”

“Les compaignons ce dient es tavernes,	Et la tienent de telz plais leurs escolles,
Et les nobles font leurs pars et leurs sernes	Pluseurs y a qui deussent leurs paroles
En ces grans cours de noz seigneurs les ducs,	En bons contes decrier sanz bourderie
Ou chieux le roy, ou ailleurs esbandus,	A raconter pris de chevalerie.”

(Pizan, *Epistre*, 117-24)

Esta cuestión representa una de las principales quejas de Cupido, ya que ocupa gran parte de su discurso (v.24-192). Más allá del tono irónico, en este asunto se encuentra también el desinterés por la intelectualidad femenina:

“Ainsi, se trop ne sont aperceües,	Dont il avient souvent, veullent ou non,
Sont maintes fois les dames deceües,	Qu’amer leur fault ceulz qui si les deçoivent
Car simples sont, n’y pensent se bien non,	Traïes sont ains qu’elles l’aperçoivent!”

(Pizan, *Epistre*, 99-104)

La situación desfavorable en las relaciones amorosas sólo representa la punta del ovillo, ya que está respaldada por una antigua cultura intelectual regida

³⁷ Blumenfeld-Kosinski, *Reading Myth*, 171-72. Aquí la autora observa que a partir de la *Epistre d’Othéa* (ca. 1400) Pizan se convierte en “mythmaker” para construir su autoridad y expresar su visión política. Sin embargo, no hay grandes razones para pensar que la *Epistre au dieu d’Amours* sea menos consistente que aquella en este sentido.

por la masculinidad. Por ejemplo, Cupido encuentra en el *Remedia Amoris* de Ovidio parte del problema, acusando al autor de realizar una burda sinécdoque: en vez de escribir sobre las mujeres honradas de su época, basó su obra en las de baja condición para representar a las mujeres en general:

“Ovide en dit, en un livre qu’il fist, Assez de maulz, dont je tiens qu’il meffist, Qu’il appella le Remede d’amours, Ou leur met sus moult de villaines mours, Ordes, laides, pleines de villenie.	Que telz vices aient je le luy nye, Au deffendre de bataille je gage Contre tous ceulz qui giter voldront gage; Voire, entens des femmes honorables, En mes contes ne metz les non valables.”
---	---

(Pizan, *Epistre*, v.281-90)

Seguidamente dispara contra el *Roman* de Meun. Cupido responsabiliza a Meun de crear una obra densa y compleja cuyo fin principal es el de enseñarle al lector a engañar a una niña:

“Et Jean de Meun ou Rommant de la Rose: Quel lonc procès! Quel difficile chose! Et scïences et cleres et obscures Y mist il la, et de grans aventures! Et que de gent supploiez et rouvez, Et de peines et de baras trouves Pour decevoir sans plus une pucelle – S’en est la fin, par fraude et par cautelle!	A foible lieu fault il dont gran assault? Comment peut on de pres faire grant sault? Je ne scay pas ne vëoir ne comprendre Que gran peine faille a foible lieu prendre, Në art, n’engin, ne grant soubtiveté. Dont convient il tout de necessité, Puisque art couvient, grant engin et grant peine.”
---	--

(Pizan, *Epistre*, v.389-422)

Tras estos versos, Cupido confronta la misoginia presentada hasta ese punto, realizando un detallado resumen histórico sobre algunas de las mujeres notables de la historia occidental, incluyendo aquellas de la mitología grecolatina (v.389-556) y de la historia del cristianismo. De aquí, Cupido destaca el rol fundamental que tuvieron Eva y la Virgen María en la creación y salvación de la humanidad:

“Fors des femmes fu de tous delaissié Le doulz Jhesus, navré, mort et bleicié. Toute la foy remaint en une femme. Si est trop folz qui d’elles dit diffamme,	Ne fust ores que pour la reverence De la haulte Roïne, en remembrance De sa bonté, qui tant fu noble et digne, Que du filz Dieu porter elle fu digne!”
---	---

(Pizan, *Epistre*, 567-76)

Inversamente al procedimiento ovidiano, Cupido encuentra en estas mujeres sagradas la autoridad incuestionable para rechazar cualquier ofensa hacia la naturaleza de las mujeres³⁸:

³⁸ De hecho, este argumento religioso fue el que desató la querrela sobre el *Roman de la Rose*, ya que dividió la opinión del clero. Cfr. Stavsky, “Hocleve’s Take on Chaucer,” 444.

<p>“Et qui voudra par hystoire ou par Bible Me rampronner, pour moy donner exemple D’une ou de deux ou de pluseurs ensemble</p>	<p>Qui ont esté reprovées et males, Encore en soit celles mais enormales.” (Pizan, <i>Epistre</i>, 650-54)</p>
---	--

Pero a pesar de su fundamentación minuciosa, hacia la mitad de la epístola el tono autoritario de Cupido había comenzado a menguar, especialmente al reflexionar acerca de la volatilidad de las pasiones humanas, y de su propia capacidad de intervenir y resolver los problemas que describe. Su endeble autoridad queda expuesta al confesar “odiar más que nadie” a quienes no puede gobernar, sea por su vejez o por su “falta de corazón.” Justamente son los incapaces de amar quienes más difaman a las mujeres:

<p>“Et aucuns sont qui jadis en mes las Furent tenus, mais il sont d’amer las Ou par vieillece ou deffaulte de cuer, Si ne veulent plus amer a nul fuer, Et convenant m’ont de tous poins nyé, Moy et mon fait guerpy et renié, Comme mauvais serviteurs et rebelles. Et telle gent racontent telz nouvelles Communement, et se plaignent, et blasment Moy et mon fait, et les femmes diffament</p>	<p>Pour ce que plus ne s’en pevent aidier Ou que leurs cuers veulent de moy vuider. Si les cuident faire aux autres desplaire Par les blasmer, mais ce ne pevent faire. Je hé tel gent trop plus qu’autre riens, certes, Et les paye souvent de leurs dessertes; Car, en despit de leurs males paroles, Eulx assoter d’aucunes femmes foles, De pou d’onneur, males, maurenommées, Je fais yceulz: de tel gent sont amées.” (Pizan, <i>Epistre</i>, v.493-512)</p>
---	--

No es la primera vez que Cupido admite despreciar a estas personas: el origen de este fragmento quizás deba ser localizado en la sección de Meun:

<p>“-Male mort, dist ele [Venus], m’aqueure, qui tantost me puist acourer, se je ja mes les demourer Chasteé en fame vivant, tant aut Jalousie estrivant! Trop souvent an grant peine an somes. Biau filz, jurez ausinc des homes, qu’il saudront tuit par noz santiers. -Certes, ma dame, volantiers. N’an ierent mes nul respité; ja mes au mains, par verité, ne seront pseudome clamé, s’il n’aiment ou s’il n’ont amé.</p>	<p>Granz douleurs est quant tel gent vivent qui les deduiz d’Amors eschivent, por qu’il les puissent maintenir. A mau chef puissant il venir! Tant les hé que, se jes poisse confondre, touz les confondisse. D’aus me plaing et tourjorz plaindré, ne du plaindre ne me faindré con cil qui nuire leur vorré en touz les cas que je porré, tant que g’en saie si vanchiez que leur orgueus iert estanchiez, ou qu’il seront tuit condanné.” (Meun, <i>Roman</i>, v.15800-25)</p>
---	---

Estos versos corresponden a la última intervención de Amor antes de su ya analizado reemplazo por Genio. Tanto en la *Épître* como en el *Roman* de Meun, la ira de Cupido es motivada por su imposibilidad de actuar. En este último pasaje, fueron Venus y Natura quienes establecieron el límite de su poder y sentenciaron su expulsión de la acción tras exponer la inutilidad de sus mandamientos. En la *Épître*, Cupido, inconforme con todo, termina llamándose a silencio, y librando a juicio de cada individuo decidir qué pensar y cómo enfrentar a quienes son contrarios a sus preceptos:

“Et s’aucuns folz a leur amour muser Veulent, par quoy a eulz mal en conviegne, N’en pevent mais; qui est sage s’en tiegne: Qui est deceu et cuidoit decevoir Nulz fors lui seul n’en doit le blasme avoir. Et se sur ce je vouloie tout dire Double aroie d’encorir d’aucuns l’ire; Car moult souvent pour dire verité Mautalent vient et contrarieté.	Pour ce n’en vueil faire comparaisons, Haineuses sont maintes foiz telz raisons. Si me souffist de louer sanz blamer; Car on peut bien quelque riens bon clamer Sanz autre riens nommer mauvais ou pire, Car son bon droit aucune fois empire Cellui qui blasme autrui pour s’aloser; Si se vault mieulz du dire reposer. Pour ce m’en tais, si en soit chascun juge.” (Pizan, <i>Épître</i> , v.620-37)
---	---

De cualquier manera, luego de insistir en la bondad ‘natural’ de las mujeres (“*car nature de femme est debonnaire*,” v. 668), el dios del amor retoma el argumento de la maternidad para jerarquizarlo como el principio fundamental para respetar y enaltecer a las mujeres. Más allá de lo que él pueda hacer o no, este punto debería quedar bien en claro:

“Or ay conclus en tous cas mes raisons Bien et a droit, n’en desplease a nulz homs, Car se bonté et valeur a en femme Honte n’est pas a homme ne diffame, Car il est né et fait d’aultel merrien;	Se mauvaise est il ne puet valoir rien, Car nul bon fruit de mal arbre ne vient, Telle qu’elle est ressembler lui convient, Et se bonne est il en doit valoir mieulz, Car aux meres bien ressemblent les fieulz.” (Pizan, <i>Épître</i> , v.745-54)
---	--

En oposición a la obra de Meun, en la Pizan Cupido no escapa de la trama del sueño, sino que persiste en su esencia textual, a pesar de haber asumido su incapacidad de solucionar las injusticias enumeradas. Cuando la ficción parecía no tener retorno, el decreto real concluye como corresponde a las convenciones del género, añadiendo la fecha, los signos de validación y el saludo final. Para cumplir con ellas, debe aludir a su autoridad y a la de la corte que suscribe a su mandato. Al convocar a los personajes mitológicos que acuden a ella, los divide por género y los equipara en número, reparando en la autoridad histórica, mitológica, y de la maternidad:

“Par le dieu d’Amours poissant
 A la relacion de cent
 Dieux et plus de grant pouvoir,
 Confermans nostre voloir:
 Jupiter, Appollo et Mars,
 Vulcan, par qui Feton fu ars,
 Mercurius, dieu de langage,
 Eolus, qui vens tient en cage,
 Neptunus, le dieu de la mer,
 Glaucus, qui mer fait escumer,
 Les dieux des vaulz et des montaignes,
 Des gravis forès et des charnagnes,
 Et les dieux qui par nuyt obscure

S’en vont pour querir aventure,
 Pan, dieu des pastours, Saturnus,
 Nostre mere la grant Venus,
 Pallas, Juno et Lathona,
 Ceres, Vesta. Anthigona,
 Aurora, Thetis, Aretusa
 Qui le dieu Pluto encusa,
 Minerve la batailleresse,
 Et Dyane la chacerresse,
 Et d’autres dieux no conseillier
 Et deesses plus d’un millier.
 Cupido le dieu d’Amours
 Cui amans font leurs clamours.”

(Pizan, *Epistre*, v.801-26)

Ahora bien, ¿no resulta extraño que Cupido se haya presentado con tanta autoridad, que luego admita sus limitaciones, y que finalmente insista en aquello que dijo ya no ser? Este aspecto fue señalado como una “inconsistencia,” y le valió a la *Epistre* el epíteto de ser “el ejercicio imperfecto de un discurso autoritario³⁹.” Además, esta aparente rareza fue atribuida a la “contingencia de la autoridad textual” en el plano de la performance retórica, y a la “confusión” de llevar a cabo un “lamento femenino” en un medio retórico gobernado por la masculinidad⁴⁰. Pero quizás haya alguna forma más benévola hacia la obra de comprender este asunto.

En primera instancia, lo “inconsistente” de estos momentos narrativos sería que provocan inesperadas suspensiones de la ficción. Mientras Cupido elaboraba su crítica de la misoginia en la cultura y sociedad desde su corte imaginaria, la trama era coherente y creíble. Las “inconsistencias” sólo aparecen cuando él debe pronunciarse sobre la cuestión de la voluntad humana y divina, es decir, al tener que ordenar lo que hay que hacer para contrarrestar las injusticias reales. Allí, Cupido pareciera dejar de ser lo que nos había prometido, trocando soberanía por impotencia. Pero es precisamente en esa desilusión donde su propia naturaleza queda mejor expuesta, así como el valor de él en cuanto a mito, y en esto Cupido es consistente: él ya nos había sido advertido que hay una realidad por fuera de la ficción en donde sus deseos no son órdenes. Por ejemplo, al autodefinirse “*dieu d’Amours*,” se distinguió de otros “*dieux*,” y del “*hault Dieu*,” o “*Dieu le Pere*,” el

³⁹ “This royal decree is written in verse, an unusual choice for a censuring, disapproving god of love, as verse epistles were not customarily employed as vehicles for the admonition and correction of disobedient subjects. This inconsistent exercise of authoritative discourse might be considered imperfect, and perhaps to instructive purpose. Kong, “Rhetorical Teaching,” 3. La traducción es mía.

⁴⁰ “Drawing attention to the uses of rhetoric in the construction of textual authority, the *Epistre* reveals the contingency of this authority on successful rhetorical performance, as well as its instability in an inequitably gendered textual culture. Rhetorically identifying male authority with female complaint, the *Epistre* also confuses the gendered lines along which authority functions. This confusion exposes the gendered nature of authoritative rhetoric, and it reveals that the authority the *Epistre* is at pains to exercise is itself the product of successful rhetorical performance.” *Ibid.*, 14-15.

único ser verdaderamente omnipotente⁴¹:

“Quant le hault Dieu fist et forma les angelz, Les cherubins, seraphins et archangelz, N'en y ot il de mauvais en leurs fais? Doit on pour tant angelz nommer mauvais?	Mais qui male femme scet, si s'en gart Sanz diffamer ne le tiers ne le quart Ne trestoutes en general blasmer Et tous leurs meurs femenins diffamer.”
---	--

(Pizan, *Epistre*, v.193-96)

Como en cada ocasión en las que se refiere a Dios y a la historia del cristianismo, Cupido discurre por fuera de su naturaleza mitológica original, y se coloca en el lugar de cualquier otro cristiano en relación a la creación divina. Al hacer estas referencias, las fronteras entre el ámbito sacro (teología) y el profano (mitología), y entre la realidad (Pizan) y la ficción (Cupido) quedan expuestas. En vistas a los fragmentos analizados previamente sobre la condición sagrada de la maternidad, debe establecerse que la autoridad de Dios limita el poderío de Cupido en la ficción, y que al mismo tiempo refuerza su autoridad textual fuera de ella, sirviendo como argumento inalienable contra la misoginia.

Entonces, finalizada la *Epistre*, retrospectivamente comprendemos que Cupido siempre planteó un juego por dentro y por fuera de la ficción en simultáneo. Cuando lo hace por dentro, el dios del amor reina a su antojo y la narrativa no presenta dificultades; mientras que por fuera, aparece la realidad del mundo y del orden divino, en los cuales él no puede intervenir en cuanto a su inexistencia por fuera del mundo textual. En ese punto es donde emerge la autora modelando al mito con un propósito concreto, y donde el lector se ve obligado a tomar partido. En consecuencia, visto desde esta perspectiva, no hay ninguna inconsistencia en el plan compositivo de la obra o en su retórica, sino que los condicionamientos de Cupido están finamente calculados y cumplen una función estructural en la obra.

Entonces, ¿qué aportó Pizan en su *Epistre* a la mitografía medieval de Cupido? Por un lado, cabe destacar que este dios del amor aparece como el primero en no perseguir el objetivo principal de favorecer, reforzar, rechazar, o ampliar esta o aquella idea heredada del afecto⁴². En su lugar, y en nombre del amor, Cupido se detiene a contemplar todo este legado, para demostrar, en primer lugar, la arbitrariedad, las contradicciones, e incluso la banalidad de esos discursos, con el fin de poner en tela de juicio su autoridad, y denunciar la manera en que el ejercicio de dichos discursos reproducen, o perpetúan, relaciones de poder en la sociedad basadas únicamente en el género. Este aspecto estaba ausente en el ámbito intelectual criticado por Pizan, regido por la masculinidad, y tampoco se hallaba entre las ideas que rodeaban al dios del amor recibido. Por otro lado, tanto la potencia textual de Cupido, como sus restricciones manifiestas,

⁴¹ Cupido también se refiere a Dios entre los versos 91-98, 208-14, 478-81, 557-90, 689-94, y 707-10.

⁴² Podría argumentarse que Pizan favorece al dios del amor del *Roman* de Lorris solamente por quedar a salvo de su crítica. Sin embargo, esta omisión no debería ser convertida automáticamente en un signo de aprobación.

permitieron repensar el valor de la mitología, y reafirmar su legítima coexistencia junto al discurso teológico⁴³. En su manera de adueñarse del mito de Cupido Pizan encontró, al mismo tiempo, la materia prima de su fantasía y de su crítica filosófica. En sus obras postreras la poetisa supo refinar esta fórmula, haciendo de ella la característica esencial de su estilo.

Guillermo Luppi

Duke University

guillermo.luppi@duke.edu

Resumen:

A lo largo de la edad media, Cupido fue objeto de diversas modificaciones específicamente en lo que respecta a su *ethos* y a su aspecto. En Francia, especialmente a partir del siglo XII, el *dieu d'amours* devino en un significativo objeto literario para reflexionar acerca del amor humano. Un análisis de la *Epistre au dieu d'Amours* de Christine de Pizan, sustentado por la mitografía medieval de Cupido, y en especial con su par del *Roman de la Rose*, podrá arrojar luz sobre el sentido de estas modificaciones y sobre el status de la mitología hacia fines de la Edad Media.

Palabras clave: Cupido; Christine de Pizan; Epistre au dieu d'Amours; Roman de la Rose; mitografía medieval.

Abstract:

During the Middle Ages, Cupid underwent a diverse range of modifications, especially with respect to his *ethos* and aspect. In France, particularly from the beginning of the 12th Century, the *dieu d'amours* gained great literary importance in works that reflected on the nature of human love. Drawing on Cupid's medieval mythography, this paper analyses Christine de Pizan's *Epistre au dieu d'Amours*, with emphasis on the God of Love of the *Roman de la Rose*. This analysis may shed light on the meanings of these modifications, as well as on the status of mythology towards the end of the Middle Ages.

Keywords: Cupid; Christine de Pizan; Epistre au dieu d'Amours; Roman de la Rose; medieval mythography.

RECIBIDO: 8-6-2018 – ACEPTADO: 22-7-2018

⁴³ Para comprender la dimensión de esto último, cabe repasar las repercusiones que tuvo la *Epistre* en la querrela del *Roman de la Rose*. Cfr. bibliografía en notas 4-6.

RESEÑAS

Cavallo, G., *Leer en Bizancio*, Buenos Aires, Ampersand, 2017, 294 pp. ISBN 9789874161031. Traducido del italiano por Antonio Gabriel Natolo.

La editorial *Ampersand* incluye en la serie *Scripta Manent*, dedicada a la historia social de cultura escrita, la traducción al castellano de *Lire à Byzance* del prestigioso paleógrafo italiano Guglielmo Cavallo. Estudio publicado originalmente en francés en el año 2006 dentro de la serie *Séminaires byzantins* de *Belles Lettres*, es en esta oportunidad introducido por primera vez en las bibliografías en lengua castellana gracias a la traducción de Antonio Gabriel Natolo bajo el sello *Ampersand*. La presente edición ha sido editada por su autor, quien agrega correcciones y ampliaciones derivadas de las ediciones en griego (Atenas, Ekdoseis Agra, 2008) y en italiano (Milán, Sylvestre Bonnard, 2008), así como también actualiza la bibliografía incorporando títulos relevantes aparecidos en los diez años que median desde su primera edición francesa.

Leer en Bizancio representa una obra fundamental en el marco de la historia de la lectura antigua. La trascendencia de las ideas desarrolladas por Cavallo hablan por sí solas cuando se considera el impacto que el estudio ha tenido en la última década¹. Tratándose ésta de la primera edición en castellano, nos parece indispensable señalar los hallazgos de la edición así como también la importancia de su inserción en las bibliografías en castellano.

Cavallo sostiene como punto de partida que las prácticas de la lectura de la Antigüedad tardía no difieren de las precedentes ni, por ende, de las realizadas en Bizancio (p. 109). De este modo, tanto la metodología utilizada para abordar la evidencia documental como las conclusiones derivadas de su examen son también aplicables a los períodos previos. Es por esto también que, si bien el foco del estudio es las formas de cultura escrita en Bizancio, Cavallo utiliza con frecuencia testimonios de la Roma Imperial para sustentar su argumentación. Su tesis es en consecuencia también explicativa de estos períodos previos, lo cual es relevante si se tiene en cuenta la escasa documentación disponible acerca de la práctica de la lectura, de la escritura y de su adquisición y desarrollo. Los dos capítulos iniciales de hecho son claramente introductorios: Cavallo reflexiona sobre los problemas empíricos al estudiar la práctica de la lectura en la historia antigua y recupera brevemente el estado de situación en tiempos imperiales. Esta brevedad sin embargo es compensada por la referencia a estudios especializados en cada uno de los puntos que toca superficialmente. De este modo, los capítulos iniciales funcionan como contextualizadores del tema en estudio y al mismo tiempo como introductores al problema de la lectura y escritura en la antigüedad

¹ Debido a que el estudio cuenta con una década de presencia en el campo de los estudios sobre historia de la lectura, para una reseña pormenorizada del estudio en sí remitimos a Isaac, M.T. (2008) Guglielmo Cavallo, *Lire à Byzance*, 2006. *L'Antiquité Classique*, vol.77. pp. 559-561; Wilson, N. G. (2007) Guglielmo Cavallo, *Lire à Byzance*, *Séminaires Byzantins*, 1. Paris: Les Belles Lettres, 2006. pp. viii, 165 €23.00 (pb.). ISBN 978-2-251-44309-6. Translated from Italian by P. Odorico and A.-P. Segonds. *Classical World*, vol. 101. No.1. pp. 114-115.

en general. Los capítulos dedicados a Bizancio se detienen en el análisis y contraste de fuentes documentales, sin abandonar por eso tampoco la mención a pie de página de bibliografía crítica especializada sobre cada uno de los aspectos involucrados. Este modo de abordar la bibliografía vuelve al texto ligero y de sencilla lectura, lo cual a su vez lo torna ameno para un lector no especializado.

Paralelamente, Cavallo argumenta que siendo la evidencia documental sumamente escasa, debe recurrirse a fuentes iconográficas para estudiar las formas de circulación de la cultura escrita. Por este motivo, acompaña el desarrollo de sus argumentos con reproducciones de estos testimonios, tanto en blanco y negro en el cuerpo del texto como a color en un cuadernillo especial en papel ilustración. La información de estas imágenes se consigna tanto al pie de cada una de ellas como en un índice de ilustraciones que antecede al tratado, lo cual da cuenta de la prioridad de la evidencia iconográfica por sobre la bibliografía crítica como fuente de información. La bibliografía consignada en un apartado especial es sólo aquella que se agregó para la presente edición, motivo por el cual se echa de menos una bibliografía general o de títulos citados. El estudio es acompañado finalmente por un índice analítico de nombres antiguos y bizantinos.

Tras lo expuesto, se puede concluir que *Leer en Bizancio* constituye no sólo un título fundamental en el marco de los estudios especializados, sino también una herramienta pedagógica de gran valor gracias tanto a la calidad de la edición como al estilo ameno de Cavallo, conservado con fidelidad por el traductor. Su incorporación a las bibliografías en lengua castellana representa una actualización de éstas, haciendo posible el acceso a bibliografía de enorme peso al lector no competente en lengua francesa, lo cual es especialmente relevante si se considera el aspecto divulgativo del estudio.

Malena Trejo

Universidad Nacional de La Plata

malena.trejo.mt@gmail.com

CRÓNICAS

VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur & III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”
Bahía Blanca, 22 a 24 de mayo de 2017

Con un comité académico integrado por prestigiosos investigadores de universidades argentinas y extranjeras, un sólido comité organizador y el auspicio de la AADEC y la SAEMED (Sociedad Argentina de Estudios Medievales), el 22 de mayo de 2017 se iniciaron en la Universidad Nacional del Sur las tan esperadas, tras sus ediciones de 2010 y 2012, III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”.

La reunión contó en esta oportunidad con dos paneles dedicados a los estudios clásicos en la región sur, y con veinte mesas de ponencias sobre variados temas: literatura y filosofía griega y romana, tradición clásica y enseñanza del latín, literatura tardo-antigua y medieval latina y literatura medieval española. La ya tradicional modalidad de exposición de los participantes, seguida de preguntas por parte de los asistentes interesados, que tenían a disposición en la web los trabajos con suficiente antelación, amenizó considerablemente su desarrollo. Los cursos estuvieron a cargo de la Dra. Patricia Calvelo (Universidad Nacional de Jujuy), que se dedicó a *Cosmética femenina en la antigua Roma en diálogo con las prácticas de belleza de la posmodernidad*; de la Dra. Eleonora Dell’Elicine (Universidad Nacional de General Sarmiento), quien trató *Paganismo, idolatría y superstición en la Alta Edad Media. Los casos merovingio, suevo y visigodo*; y, por último, del Dr. Enrico Medda (Università di Pisa, Italia), con su abordaje literario sobre *El Agamenón de Esquilo: texto y escena*. La reunión fue inaugurada con la videoconferencia del Dr. Marco Galli (Sapienza Università di Roma, Italia), titulada *Basilica Iulia nel Foro Romano: gli scavi Fabbrini-Carettoni 1960-64*. Ésta versó sobre las indagaciones arqueológicas del grupo de investigación que coordina en la Sapienza Università di Roma acerca de los descubrimientos debajo de la *Basilica Iulia* en el Foro Romano. Además de esta conferencia, el evento contó con otras dos: la de la Dra. Soledad Correa (Universidad de Buenos Aires – CONICET), quien leyó su trabajo “He naufragado antes de subir a la nave: filosofía, naufragio y autoejemplaridad en las *Epistulae Morales de Séneca*”, y la del Dr. Iñaki Martín Viso (Universidad de Salamanca, España), que cerró las jornadas con su trabajo titulado “Colapso político y cambio social en la Alta Edad Media: de la catástrofe a la resiliencia”. Entre las actividades externas a lo específicamente académico, es de destacar la organización del ágape de bienvenida, en el que un grupo de alumnos de la cátedra de Latín interpretó *Carmina Burana*.

Agradecemos al comité organizador la cuidada organización de estas terceras jornadas y esperamos que retomen una periodicidad más frecuente para el beneficio de los investigadores del país y de la región, y de todos los interesados, en el mundo, en la tradición clásica.

Pablo Martínez Astorino

Curso Internacional del Centro de Estudios Latinos “Naturaleza y cultura en las civilizaciones antigua y medieval”
La Plata, 6 y 7 de junio de 2017

En el mes de junio de 2017, se desarrolló una nueva edición del Curso Internacional del Centro de Estudios Latinos. El disertante invitado fue el Dr. Aníbal Biglieri de la Universidad de Kentucky (USA), especialista en literatura española medieval. En esta oportunidad, el tema del curso estuvo directamente relacionado con los temas de investigación actuales de nuestro Centro.

Durante los dos días que duró el curso, el Dr. Biglieri hizo un recorrido por los diferentes conceptos de naturaleza en la Antigüedad y en la Edad Media. Se hizo hincapié, en un primer momento, en el concepto de naturaleza en relación a los dioses. En una segunda etapa, la disertación se centró en la relación entre los seres humanos y la naturaleza, y se analizaron las variadas acepciones de la palabra cultura. El Dr. Biglieri demostró un amplio conocimiento de la bibliografía más relevante sobre el tema de referencia.

Agradecemos al Dr. Biglieri por el dictado del curso, que resultó muy enriquecedor para el público asistente.

María Eugenia Mollo Brisco

XVII Jornadas de Estudios Clásicos: “Dos bimilenarios: Ovidio y Tito Livio. Historia y Poesía”
Buenos Aires, 8 y 9 de junio de 2017

El Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Nóvoa”, dependiente del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, organizó las XVII Jornadas de Estudios Clásicos durante los días 8 y 9 de junio de 2017; y propuso como tema central: “Dos bimilenarios: Ovidio y Tito Livio. Historia y poesía”.

El acto inaugural estuvo a cargo del director del Instituto de Estudios Clásicos “Prof. F. Nóvoa”, Dr. Jorge Ferro, mientras que en la conferencia de apertura el Dr. Pablo Martínez Astorino (UNLP- Conicet) disertó sobre “Ovidio y Cicerón: influencia de Cicerón en la obra de Ovidio”. Las mesas de comisiones se dividieron en seis sesiones de lectura; asimismo tuvimos la posibilidad de asistir al “Taller de iniciación a la lectura de manuscritos griegos y latinos” coordinado por la Dra. Analía V. Sapere (UBA / Conicet) y la Dra. O. Soledad Bohdziewicz (UBA / Conicet). La conferencia de clausura, titulada “Ecumenismo y barbarie como elementos constitutivos del relato histórico de la época alto imperial: el caso del historiador Tito Livio”, estuvo a cargo de la Dra. Graciela Gómez Asó (UCA).

Finalmente, las jornadas cerraron con las palabras del Sr. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Javier Roberto González.

Agradecemos a los organizadores su cordialidad y su buen trato y esperamos volver a acompañarlos en los eventos venideros.

Guillermina Bogdan

**Colóquio “Cícero e a Religião Romana” / Colloquium “Cicero and Roman Religion”
Río de Janeiro, 10 a 12 de julio de 2017**

El coloquio “Cícero e a Religião Romana / Cicero and Roman Religion” fue organizado en el marco del proyecto de investigación internacional “Images of the gods: The Discourse on Cult Statues in Cicero and Late Republican Debates on Roman Religion”, dirigido por el Dr. Federico Santangelo (Newcastle University, Inglaterra) y la Dra. Claudia Beltrão (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil). Se trata de un proyecto de tres años de duración, financiado por el programa denominado Newton Advanced Fellowships de la British Academy, que propone indagar la función de las imágenes de culto en la obra de Cicerón, atendiendo principalmente a las reflexiones de este autor en torno a la presencia de los dioses como factor fundamental de cohesión social y de estabilidad política.

Este coloquio ha sido el primero de los que anualmente serán realizados en el marco del proyecto. Como tema convocante, se propuso la religión en los textos de Cicerón, considerando *religio* desde diferentes perspectivas y enfoques. La inauguración del coloquio el día lunes 10 estuvo a cargo de los directores del proyecto, para luego dar paso a la conferencia de Valentina Arena (University College London), “Cicero and the Power of Religious Knowledge”. Por la tarde, Federico Santangelo disertó sobre “Cicero on Divine and Human Foresight”, mientras que Claudia Beltrão presentó la conferencia “O Deus e o Consul na 3ª Catilinária de Cícero”.

El día martes 11 por la mañana fueron dictadas las siguientes tres conferencias: “Una lectura de *De haruspicum responso* de Cicerón: algunas reflexiones en torno a la identidad romana” de María Emilia Cairo (Universidad Nacional de La Plata / Conicet), “Estátuas de Diana/Artemis em Cícero (*De signis – Verr.* 2.72-83) e Pausânias” de Alexandre Carneiro C. Lima (Universidade Federal Fluminense) y Patricia V. von Benkő Horvat (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) y “*Pietas* Epicurista e Ação Política em Lucrécio e Cícero” de Maria Eichler (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Por la tarde, tuvieron lugar las siguientes presentaciones: “Parricídio na República Romana: o caso de Sextio Róscio” de Carlos Gustavo Direito (Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro/Pontifícia Universidade Católica), “Cicero em Chipre: Poderes Públicos

e Resolução de Conflitos” de Deivid Valerio Gaia (Universidade Federal do Rio de Janeiro) y “Uma População de Estátuas Divinas e Sagradas na Antigüidade Tardia” de Erica Christyane Silva (Universidade Federal do Espírito Santo).

El miércoles 12 fue leído el trabajo de Katherine East (Newcastle University), titulado “Editing Ciceronian Religion in the Enlightenment”. La conferencia de cierre estuvo a cargo de Greg Woolf (Institute of Classical Studies, University of London), quien disertó sobre “The Politics of Syncretism in Classical Antiquity”. Finalmente, Santangelo y Beltrão, como anfitriones del evento, dirigieron unos comentarios finales y cerraron formalmente el encuentro. Todos los trabajos se encuentran disponibles en el canal “Images of the Gods” de YouTube, creado en el marco del proyecto de investigación.

El Coloquio, que tuvo lugar en las instalaciones de la Escuela de la Magistratura del Estado de Río de Janeiro, se caracterizó por su intenso intercambio. Cada una de las exposiciones estuvo seguida de un espacio en el que los restantes conferencistas y los miembros del auditorio –integrado por profesores, investigadores y alumnos de las universidades locales– pudieran realizar preguntas y sugerencias. Los organizadores previeron además la presencia de una traductora, quien en forma simultánea realizó versiones inglés-portugués, portugués-inglés y español-inglés de los trabajos presentados, así como de las preguntas de los asistentes y de las respectivas respuestas.

Agradecemos a los organizadores su cálida hospitalidad y la oportunidad de participar de un encuentro de diálogo fructífero, en el que la compleja cuestión de la *religio* ciceroniana fue tratada desde distintas disciplinas y perspectivas de interpretación.

María Emilia Cairo

IV Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina (JIJAG) y I Workshop Interdisciplinario de la Antigüedad Grecolatina Buenos Aires, 3 a 5 de agosto de 2017

Durante los días 3, 4 y 5 de agosto de 2017, se desarrollaron en la Universidad de Buenos Aires las IV Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina (JIJAG), evento que en su cuarta realización conserva el espíritu inicial de funcionar como un espacio de encuentro e intercambio entre estudiantes avanzados y jóvenes graduados de todas aquellas disciplinas relacionadas con la Antigüedad Clásica. En efecto, durante los tres días que abarcó su realización pudimos escuchar trabajos provenientes tanto desde la historia y la arqueología como de la filosofía, la literatura, y las artes.

En esta oportunidad, el evento funcionó a su vez como marco para el lanzamiento del Primer Workshop Interdisciplinario de la Antigüedad

Grecolatina, destinado a la presentación de proyectos en curso para su discusión entre colegas. En su primera emisión, las temáticas de interés se organizaron en debates interreligiosos en la Antigüedad Grecolatina, conflictos sociales y políticos en la pólis griega, y reflexiones metaliterarias en la Antigüedad Grecolatina. El workshop se desarrolló durante los días viernes y sábado, organizándose las mesas de intercambio y discusión en dos áreas: “Conflictos sociales y políticos en Grecia Antigua” y “Conflictos religiosos en la Antigüedad Grecolatina”.

El evento funcionó en efecto como un espacio de intercambio y discusión, donde cada expositor recibió comentarios de su trabajo en el contexto de la camaradería que lo caracteriza especialmente. Agradecemos a los organizadores la oportunidad de haber podido compartir estos tres días de mutuo crecimiento intelectual y académico, y esperamos con ansias la realización de las próximas jornadas.

Malena Trejo

Junio Clásico: Microseminario “Problemáticas de la enseñanza del Latín”
Santa Fe, 18 de agosto

El día 18 de agosto de 2017 se desarrolló en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) el Microseminario “Problemáticas de la enseñanza del Latín”, en el marco del siempre esperado Ciclo *Junio Clásico*. De dicha actividad, en la que participaron estudiantes y docentes tanto de la UNL como de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), tuvimos el honor de estar a cargo tres docentes de distintas universidades del país: la Dra. Liliana Pérez (Universidad Nacional de Rosario), el Dr. Pablo Martínez Astorino (Universidad Nacional de La Plata) y quien suscribe (Universidad Nacional de Córdoba).

En el Microseminario, que se extendió durante toda la mañana de ese viernes, los docentes abordamos algunas problemáticas con las que convivimos casi a diario al momento de enseñar latín en los primeros años del nivel universitario en nuestras respectivas unidades académicas, especialmente interesantes porque aún constituyen cuestiones de debate en la lingüística, la didáctica de lenguas, y la de lenguas clásicas en particular. Así, por ejemplo, la distinción entre los conceptos de léxico y de vocabulario, el papel de la traducción en las clases de latín, o los criterios y categorías pertinentes para abordar el estudio de la sintaxis de los casos son cuestiones que, lejos de estar resueltas, constituyen problemas, reflexiones y búsquedas cotidianas para el docente e investigador. En efecto, es en temáticas de este tipo donde se hace más palpable la interacción y retroalimentación entre docencia e investigación.

El espacio para preguntas y discusión entre todos los participantes de la

actividad que se dio al final de las exposiciones dio cabal cuenta de esa interacción. En este sentido, tal vez uno de los aspectos más fructíferos de la propuesta fue la posibilidad que tuvieron futuros egresados de carreras de Letras de vivenciar cómo para los docentes-investigadores los temas que año a año desarrollan como parte de los programas de sus asignaturas están lejos de ser cuestiones obvias, discusiones saldadas, temas estáticos, incluso (o sobre todo) en materias de los primeros años de los planes de estudios. Esa desnaturalización, creo, es ya el aprendizaje más enriquecedor para todos. De allí en adelante, toda discusión resulta bienvenida. Y es en espacios como el de la original propuesta de los Microseminarios que cada año ofrecen nuestros colegas santafesinos que esas discusiones pueden llevarse a cabo. Agradezco entonces, y seguramente lo hago también en nombre de mis colegas de Rosario y de La Plata, a organizadores y participantes por esta interesante oportunidad de intercambio y aprendizajes.

B. Carina Meynet

II Coloquio Bizantino de la UBA “Entre castidas y lujuria. Sexo y amor en Bizancio” Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 28 y 29 de agosto de 2017

Los días 28 y 29 de agosto de 2017 se llevó a cabo, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el *Segundo Coloquio Bizantino de la UBA*, cuyo tema central fue “Entre castidad y lujuria. Sexo y amor en Bizancio”. El coloquio, organizado en conjunto por investigadores de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad KU Leuven, reunió a importantes especialistas, tanto del ámbito local como internacional. El tópico convocante, al cual se ciñeron la mayoría de los participantes, fue impulsado por los organizadores –como se leía en la circular– con el fin de “prestar especial atención al amor como motor en la narración bizantina, sea esta hagiográfica, histórica u otra”.

El coloquio fue inaugurado con una conferencia dictada por el Dr. Héctor Francisco, quien analizó el matrimonio y la continencia en la Iglesia del Imperio Sasánida. Esta apertura puso de relieve la flexibilidad de los organizadores, quienes no se limitaron a temáticas estrictamente bizantinas. En efecto, si bien la mayor parte de las ponencias se centraron en Bizancio, hubo trabajos relacionados a otras espacialidades y geografías cercanas. Luego de la conferencia inaugural se sucedieron, durante el día, dos series de ponencias que incluyeron temáticas vinculadas al amor, al sexo, la castidad, la tentación y el deseo, entre otras. Los ejes de las ponencias fueron, como anticipamos, variados: estudios lingüísticos, investigaciones filosóficas, lecturas históricas, etc.

El día siguiente comenzó con otra serie de ponencias que versaron sobre

las mismas problemáticas, siempre en textos y espacios diversos. A continuación el Dr. Reinhart Ceulemans dio una conferencia sobre el sentido y el sinsentido en la edición de la catena del Salterio de París. Fue la única, en todo el evento, que no se relacionó con la temática convocante. Luego de otro grupo de ponencias, cerró el coloquio la Dra. Clauda Sode con una conferencia en torno a la identidad, vislumbrada en sellos, en Bizancio. Si bien fuera del programa, una secuela positiva del encuentro fueron dos conferencias adicionales dictadas, en el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras, por dos de los expositores del coloquio: Albrecht Berger (“Introduction to the historical topography of Constantinople”) y Beatrice Daskas (“La descripción de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla de Nicolás Mesarita”)

Es importante remarcar que el ambiente del congreso fue muy ameno, casi íntimo, hecho que se tradujo en la posibilidad de intercambiar ideas con investigadores –tanto argentinos como extranjeros– no solo durante los debates posteriores a las ponencias y conferencias sino también durante los intervalos e, incluso, los almuerzos. Vale resaltar, también, que el trato dispensado a cada uno de los expositores –desde estudiantes hasta investigadores reconocidos– fue el mismo, realidad que celebramos dado que no suele verse en otros eventos científicos. Por último, el congreso contó con la asistencia de un público amplio que incluyó a personas no vinculadas a los estudios bizantinos. Agradecemos al comité organizador encabezado por el Dr. Pablo Cavallero por la realización de tan fructífero encuentro.

Rodrigo Laham Cohen

**VIII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”
La Plata, 18 a 20 de septiembre de 2017**

Las VIII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales” se desarrollaron en la Universidad Nacional de La Plata los días 18, 19 y 20 de septiembre de 2017. Fueron organizadas por el Centro de Estudios Latinos, en colaboración con la cátedra de Literatura Española Medieval y el Centro de Teoría y Crítica Literarias, integrados en el IdIHCS (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales) con doble dependencia: UNLP - CONICET. Contaron con el auspicio de las Secretarías de Posgrado y de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC) y la Sociedad Argentina de Hispanistas. Como en todas sus instancias previas, ofrecieron a los asistentes una variada gama de propuestas académicas, apuntaladas por el acompañamiento constante de los miembros de la Comisión Organizadora.

En esta oportunidad, debido a la celebración del bimilenario de Ovidio,

las jornadas tuvieron un eje temático principal: “Amor y metamorfosis de la Antigüedad a la Edad Media”, el cual, no obstante, no impidió a los participantes presentar propuestas que escaparan a esta línea de lectura. Como resultado, se sucedieron veintitrés comisiones donde investigadores, docentes y alumnos expusieron los frutos de su investigación y se prestaron a un enriquecedor diálogo multidisciplinario, acorde con la propuesta de trabajo de la reunión.

En el transcurso de los tres días de actividad, se dictaron nada menos que siete conferencias plenarias: “Apuntes sobre el tema del género poético en la elegía erótica romana” (Dr. Arturo Álvarez Hernández, UNMdP), “Los Proverbios del Marqués de Santillana: glosa y autoglosa” (Dra. Georgina Olivetto, UBA – CONICET), “Memoria e historia reciente en *Eneida*. Reflexiones sobre el campesinado italiano” (Dra. Cecilia Ames, UNC – CONICET), “Imágenes de los dioses en Cicerón: límites y contradicciones de la teología epicúrea sobre la imagen divina en *De natura deorum I*” (Dra. Claudia Beltrão da Rosa, UNIRIO), “La ideología amorosa cortesana en los umbrales de la Modernidad: el sesgo ovidiano de la imprenta castellana” (Dr. Leonardo Funes, UBA – CONICET), “La construcción del auditorio en la comedia de Plauto: la relación *scaena/cavea* en la configuración del tópico amoroso” (Dr. Aldo Pricco, UNR) y “Propaganda y utilización del pasado en el pensamiento medieval: la memoria de las reliquias en Hispania” (Dr. Ariel Guiance, UNC – CONICET). Esta abundante nómina fue complementada con la oferta de dos cursos: “Cristianos de la tardía Antigüedad. Conversión ideológica y literaria del mundo romano. De la queja a la acción”, dictado por el Dr. Rubén Florio (UNS) y “*No me las enseñes más / que me matarás*: tópicos, símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica”, a cargo de la Dra. Mariana Masera (UNAM). Adicionalmente, las actividades del programa incluyeron la realización de dos instancias de paneles simultáneos, donde reconocidos especialistas nacionales e internacionales disertaron insertos en uno de tres ejes centrales: literatura romana, griega o medieval.

Las jornadas se vieron enriquecidas por la exposición de trabajos artísticos relacionados con el tema global del encuentro: la metamorfosis. Asimismo, como una tradición propia de los Diálogos Culturales, La Asociación Tolkien Argentina de La Plata “Smial I-Telpë” aportó sus Delikatessen, ineludibles durante las pausas para café. A modo de cierre, el miércoles 20 se invitó a los participantes a disfrutar de una cena de camaradería en la Ostaria Valtellinese, tradicional restaurante platense.

En conclusión, la fluidez y la amenidad con que se desarrolló la octava edición de las jornadas “Diálogos Culturales” manifestaron la familiaridad del equipo de la UNLP con este evento, ya consolidado como un clásico de clásicos en nuestro país. Les agradecemos el esfuerzo invertido y, de cara al futuro, les deseamos los mejores augurios en la organización de los Diálogos venideros.

Ana Clara Sisul

III Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 22 a 24 de noviembre de 2017

Las III Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo, organizadas en forma conjunta por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, la Sociedad Argentina de Estudios Medievales y el Grupo de Investigación y Estudios Medievales de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires, en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, del 22 al 24 de noviembre de 2017.

El congreso tuvo, como eje temático, el abordaje narratológico de diversos textos de la Antigüedad clásica, el Tardoantiguo y el Medioevo, y contó con la presencia de numerosos investigadores extranjeros, especialistas de nuestro país con prestigio internacional y alumnos que participaron con sus trabajos. Se dividió en conferencias, ponencias libres y cursos breves.

El miércoles 22 de noviembre, a las 9:50 horas, la Dra. Liliana Pégolo dio inicio al evento pronunciando unas palabras de apertura en el aula 234 de la Facultad; inmediatamente después, la Dra. Eleonora Tola brindó la primera conferencia de las Jornadas disertando acerca de la (re)construcción de la memoria y la consecuente narración de la guerra en el *Bellum ciuile* de Lucano. Una vez finalizada la conferencia de la Dra. Tola, se dio inicio a las dos sesiones de lectura de ponencias libres que tuvieron lugar en la fecha inaugural del evento. Las ponencias que fueron presentadas en dicha jornada versaron sobre El Conde Lucanor, cantigas gallego-portuguesas, Chaucer, Estacio, Marcial, Tácito, Séneca, el *Beowulf*, Platón, y el drama hindú clásico.

El jueves 23 de noviembre tuvieron lugar tres sesiones de lectura de ponencias libres, desde las 9 de la mañana hasta las 17 horas. Dichas ponencias abordaron a Leoncio de Neápolis, Gonzalo de Berceo, el poder y la *hýbris* en Alejandro Magno y su relación con Diónisos, el milagro en la *Passio sancti Venceslavi martyris*, la literatura bizantina, los espacios amorosos en la *Roman de la Rose* y *Tristán e Isolda*, Marciano Capela, la literatura bíblica, el relato del nacimiento de Alejandro Magno en Plutarco y el Pseudo-Calístenes, a Eurípides y Apolodoro. Al finalizar la lectura de las ponencias presentadas, tuvo lugar de 17 a 19 horas la Asamblea General de la AADEC en el Departamento de Letras Clásicas de la Universidad de Buenos Aires.

El viernes 24 de noviembre tuvo lugar la última jornada del evento, que comenzó a las 11 horas con el dictado del taller a cargo de Gimena del Río y Melisa Martí, que versó acerca de las herramientas digitales disponibles en la actualidad

para la edición de mapas y textos clásicos. A continuación, se procedió a dar inicio a las dos últimas sesiones de lectura de ponencias libres de las Jornadas. Los trabajos presentados en este día abordaron diversas problemáticas de la poesía medieval, los centones latinos, Apuleyo, Manilio, y Ovidio. A las 19 horas, la Dra. María Cristina Balestrini brindó la conferencia de cierre de las Jornadas, la cual versó sobre el *Cantar de los Nibelungos*. El evento concluyó con la celebración de un ágape de camaradería.

La organización del evento fue muy prolija, y las ponencias presentadas en el mismo fueron muy originales y enriquecedoras, ya que aportaron nuevas aproximaciones a los textos abordados por las mismas. Agradecemos a los organizadores la posibilidad de haber participado de un evento de estas características y esperamos con ansias la realización de las próximas jornadas.

Ezequiel Ferriol

PUBLICACIONES RECIBIDAS

*(en canje, por donación o compra por subsidio individual y
por el subsidio PICT-2015-2035)*

* *The Cambridge Classical Journal* Vol. 63 (2017).

* *The Journal of Roman Studies* Vol 105 (2015), 106 (2016), 107 (2017).

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN • Las colaboraciones se presentarán en formato Word 2003, 2007, 2010, 2016, RTF o PDF. Se adjuntarán dos archivos, uno de ellos anónimo, y se enviarán a auster@fahce.unlp.edu.ar. En el primer archivo deberá constar, al final del artículo o reseña, alineados a la derecha, el nombre completo del autor, la institución en la cual se desempeña y su dirección electrónica (uno debajo del otro en ese orden).

ABSTRACTS • Los trabajos deberán incluir, al final del artículo, un *abstract* de no más de cien palabras y una lista de hasta cinco palabras clave. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en castellano (con los títulos de “resumen” y “palabras clave”) y una en inglés (con los de “abstract” y “keywords”), cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

EXTENSIÓN • La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas A4 en espacio de 1½ .

REFERATO • Los trabajos recibirán la evaluación de dos especialistas disciplinares, quienes dictaminarán acerca de si lo presentado es “satisfactorio” o “insatisfactorio”. En caso de juicios disidentes, se recurrirá a un tercer evaluador. Todo el proceso del referato es anónimo.

FORMATO DEL TEXTO • El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1½. Las notas van a pie de página en fuentes Times New Roman de 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán las fuentes Sgreek, Greek, Graeca, Athenian o Attika; en todos los casos, el autor deberá suministrar la fuente utilizada. Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales del cuerpo en castellano o idioma extranjero van entre “comillas dobles” (*sin bastardilla*). Las citas destacadas van en 11 puntos en párrafo aparte sangrado (sangría: 1, 25 cm.) e interlineado sencillo. Las palabras en idiomas extranjeros que no sean citas se colocan en *bastardilla*. Las citas de autores clásicos van en *bastardilla* en el cuerpo del texto y sin *bastardilla*, en 11 puntos, en párrafo aparte sangrado (sangría: 1, 25 cm.) e interlineado sencillo; deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS • Se empleará una forma de referencia que excluye lista bibliográfica final. En todos los casos (sean citas de libros, capítulos de libro o publicaciones periódicas), se incluirán los números de página completos: ej. 132-145; no 132-45.

Cita de libro:

Rosenmeyer, T. G., *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, California, University of California P., 1989.

Cuando se trata de ediciones y traducciones, debe agregarse, entre paréntesis al lado del/de los autor/es, las siguientes abreviaturas: (ed.), (trad.), (eds.) o (trads.).

Cita de capítulo de libro:

Bodrero, E., "Orazio e la filosofia", en: Cagnetta, M., *L' edera di Orazio: aspetti politici del bimillenario oraziano*, Venosa, Osanna, 1990, 117-134.

Cita de publicación periódica:

Timpanaro, S., "Un nuovo commento all'*Hercules Furens* di Seneca nel quadro della critica recente", *A&R* 26, 1981, 113-141.

Cita de enciclopedia:

Berger, A., s.v. "Lex Caecilia", en: *RE* XII/2 (1925), c. 2337.

Para las revistas, deben consignarse las abreviaturas de *L'Année Philologique*.

En caso de que la referencia se repita, deberá indicarse con sólo el apellido del autor y abreviando -de ser necesario por la longitud- el título del libro, capítulo o publicación periódica. Ej.:

Rosenmeyer, *Senecan Drama*, 98.

Brodero, "Orazio e la filosofia", 118.

Timpanaro, "Un nuovo commento", 114-118.

Los nombres de ciudades de publicación pueden indistintamente aparecer en su lengua original o en traducción castellana.

Citas de autores latinos y griegos:

Para los autores y las obras se emplearán las abreviaturas del *Oxford Classical Dictionary*. Los libros deben ir en números romanos y los párrafos, oraciones y versos, en números arábigos del siguiente modo: Verg., *Aen.*, XII, 324; Cic., *Tusc.*, II, 12, 28. En caso de que se trate de obras no divididas en libros, se emplean números arábigos sólo en versos y oraciones, del siguiente modo: Catull., LXXVI, 11; Tac., *Germ.*, XII, 2.

Lista de abreviaturas frecuentes:

<i>ad. loc.</i>	<i>ad locum</i>
cf.	confrontar
esp.	especialmente
fr., frs.	fragmento, fragmentos

n.	nota
n ^o	número
<i>vid.</i>	véase
s., ss.	siguiente, siguientes
s.v.	<i>sub voce</i> (en bastardilla sin espacios)
v., vv.	verso, versos

AUSTER

Revista del Centro de Estudios Latinos

Canje

Solicitante:.....

Institución:

.....

País:.....

Dirección:

Fax:..... Correo Electrónico:

Publicaciones de Canje:

.....

.....

Suscripción

AUSTER 22 - 2017

AUSTER 21 - 2016

Solicitante:.....

Dirección:

Fax:..... Correo Electrónico:

Precio del ejemplar: \$ 200.- en R. Argentina ≈ U\$S 15.- en el exterior

Envíos a: Pablo Martínez Astorino. Revista AUSTER (CEL-IdIHCS). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Calle 51 e/ 124 y 125 (Edificio C, 3º piso, oficina 306). 1925, Ensenada. R. Argentina.
Dirección electrónica: auster@fahce.unlp.edu.ar

adspirans rursus vocat Auster in altum

