

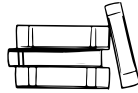
Marcos Carmignani  
Julia Burghini  
(Eds.)

A detail from a classical painting, likely Raphael's 'The School of Athens', showing four figures. From left to right: a man in a reddish-brown robe with a laurel wreath, a bearded man in a blue and yellow robe with a laurel wreath, a woman in a green robe with a laurel wreath, and a woman in a white and pink robe with a laurel wreath. They are all looking towards the right.

***Nec verbo verbum curabis  
reddere fidus interpres.***  
Estudios intertextuales en la  
literatura latina



*Nec verbo verbum curabis  
reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la  
literatura latina



Marcos Carmignani  
Julia Burghini

(Eds.)

**ciffyh** Centro de Investigaciones  
María Salerno de Eumichon  
Instituto de Estudios Interdisciplinarios  
Área de  
**Publicaciones**

**8offyh**  
AÑOS  
Facultad de Filosofía y Humanidades



Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres : estudios intertextuales en la literatura latina / Marcos Carmignani... [et al.]; Editado por Marcos Carmignani; Julia Burghini. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1935-2

1. Literatura Clásica Latina. I. Carmignani, Marcos II. Carmignani, Marcos, ed. III. Burghini, Julia, ed.

CDD 800

Las obras de esta colección se someten a un proceso de evaluación mediante doble referato externo anónimo.



#### **Diseño gráfico y diagramación:**

María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

#### **Gestión del proceso de evaluación:**

Georgina Ricardi y Guadalupe Fernández (Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, FFyH, UNC) - María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

#### **Comunicación:**

Paloma Braverman (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

2026



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

***Nec verbo verbum curabis  
reddere fidus interpres.***  
Estudios intertextuales en la  
literatura latina



# **Autoridades de la FFyH - UNC**

## **Decana**

Dra. Alejandra Castro

## **Vicedecana**

Dra. Andrea Bocco

## **Área de Publicaciones**

Coordinador: Bibl. Juan Pablo Gorostiaga

## **Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon**

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Guadalupe Fernández

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez



# Índice

## 13 | Introducción

por Marcos Carmignani y Julia Burghini

## 23 | Virgilio, Catulo, Calímaco: una alusión “escandalosa” y sus múltiples interpretaciones

por Marcos Carmignani

## 47 | Juno, narradora disidente: aportes a la lectura metapoética en *Eneida* 1 y 7

por Pablo D. Doratti

## 65 | El cruce de la fisiognomía y la tradición literaria en la palidez de Sócrates y otros personajes de *Metamorfosis* de Apuleyo

por Celina Ugrin

## 91 | Formas inefables del deseo: adecuación del discurso erótico en *Epigramas* de Ausonio

por Amparo Agüero Solis

## 107 | Proba, de Juvenco a Virgilio: una propuesta de triangulación intertextual en torno al tema del alimento en el centón

por Ana Clara Sisul

## 131 | Dimensiones intertextuales de Cupido en la *Medea* de Draconcio

por Gabriela Andrea Marrón

## 149 | Imitación ¿catulliana? en los *Basia* de Ianus Secundus: un análisis de los *carmina* 1 y 2

por María Mercedes Schaefer







“El Parnaso”, Fresco de Rafael (1511), Musei Vaticani.  
Detalle con las figuras (izq. a der.) de Dante, Homero, Virgilio y Angelo Poliziano.





## Introducción

Marcos Carmignani\*

Julia Burghini\*\*

*publica materies privati iuris erit,  
si non circa vilem patulumque moraberis orbem,  
nec verbo verbum curabis reddere fidus  
interpres, nec desilies imitator in artum  
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*

*[el material de dominio público se convertirá de propiedad privada,  
si no te demoras en un círculo vulgar y trillado,  
si no te preocupas por transmitir, como fiel intérprete,  
palabra por palabra, si no saltas como imitador a un pozo estrecho,  
de donde ni la vergüenza ni las reglas de la obra te permitirán salir]*

Horacio, *Ars Poética* 131-135

Este libro es el segundo volumen publicado por el grupo de trabajo del Proyecto de Investigación *Consolidar*, titulado “Tipologías de la intertextualidad en la literatura latina” (2020-2025), subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT) de la Universidad Nacional de Córdoba y radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH). Este proyecto retoma y da continuidad a las líneas de investigación desarrolladas en proyectos anteriores, subsidiados también por SECyT, *Formar* 2018-2019 (“Poéticas de la alusión en la literatura latina”) y *Cat. “A”* 2016-2017 (“Memoria poética en la literatura latina desde el Principado a la Antigüedad Tardía”). El primer volumen, publicado en 2022, se titulaba *Artis pars magna contineatur imitatione. Estudios intertextuales en la literatura latina* (ed. Tinta Libre) y reunía nueve capítulos de los miembros del proyecto producidos durante el período 2020-2022; en este nuevo volumen, se publican siete capítulos que presentan los avances de los integrantes del grupo de investigación elabora-

\*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | marcoscarmignani@unc.edu.ar

\*\* Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | juliaburghini@unc.edu.ar

dos durante el período 2023-2025. En esta ocasión, el volumen reúne el trabajo de docentes universitarios, investigadores del CONICET, becarios doctorales y tesis de posgrado de tres universidades públicas argentinas –la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional del Sur y la Universidad de Buenos Aires– con la intención de dar a conocer las investigaciones que este equipo viene realizando de manera sostenida, continua y coherente sobre una temática que se encuentra en el núcleo mismo del ADN de la literatura latina: la intertextualidad.

El concepto de intertextualidad está estrechamente vinculado con lo que los romanos llamaron *imitatio*, la idea de que el arte imita a la naturaleza, pero también y sobre todo a sí mismo. Así, la imitación, también llamada “arte alusiva”, se vincula con una praxis concreta por la cual un texto absorbe, asimila, pero, principalmente, *transforma* otro texto perteneciente a literatura grecolatina anterior. Esta transformación es el momento más importante del fenómeno de la intertextualidad y, a la vez, en una literatura tan alusiva como la latina, define la condición misma de la legibilidad literaria.

La alusión no es un mero juego literario llevado a cabo entre literatos: es un mecanismo propio de la literatura, un fenómeno sociocultural que implica la colaboración de un lector atento y conocedor del marco histórico y social del autor y su obra. Cuando el lector reconoce una alusión, está leyendo al menos dos textos simultáneamente en una misma frase o expresión, lo que implica la apertura a dos mundos posibles, con sus contextos literarios pero también socioculturales. Como se ve, la alusión también implica y demanda la cooperación interpretativa del lector. Por lo tanto, mientras este más conozca el sistema literario (en este caso, el grecolatino), más fácil podrá reconocer las alusiones y más profunda será su comprensión del texto.

Dentro de la enorme variedad de autores y textos que se ocuparon del concepto de intertextualidad antes de que la búlgara Julia Kristeva lo acuñara a partir de los estudios de Mijaíl Bajtín, elegimos, arbitrariamente, dos nombres. El primero, T. S. Eliot, en su famoso ensayo “Tradition and the Individual Talent” (1919), sostiene que la obra de un artista solo logra tener sentido si la relacionamos con la de los artistas anteriores: ningún artista tiene sentido por sí solo. Por ello, cada vez que se crea una nueva obra de arte, esta modifica la apreciación de las anteriores: “the past should be altered by the present as much as the present is directed by

the past". Así, concibe la poesía como un todo vivo compuesto por todas las obras escritas. Eliot razona como un estructuralista *avant la lettre*: la tradición literaria es el sistema sincrónico de los textos literarios, sistema siempre en movimiento y que se recompone cada vez que aparecen obras nuevas. El segundo autor, Jorge Luis Borges, en el no menos famoso ensayo "Kafka y sus precursores", deja claro el sentido del término "precursor" y habla, sin nombrarlo, del concepto de tradición en un mismo sentido que Eliot: "en el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". Borges suma a la perspectiva diacrónica de Eliot una sincrónica producida por el hecho de que en la lectura todos los escritores son contemporáneos.

Estas ideas de Eliot y Borges, aunque no tienen, necesariamente, un vínculo directo y explícito con la teoría imitativa grecolatina, pueden verificarse en la propia praxis literaria de la Antigüedad clásica: de hecho, era tan fuerte la presencia de la literatura anterior en los poetas antiguos –en mucho mayor medida que nuestros contemporáneos–, que podemos conjeturar que realmente trabajaban en una suerte de "sincronía total", debido a la prodigiosa memoria poética, entrenada durante tantos años en el mundo escolar, que les permitía conservar en su memoria la literatura anterior, donde, por supuesto, sobresalían los autores más destacados y relevantes, como Homero o Virgilio. Un caso paradigmático y extremo de este aprovechamiento de la memoria son los centones virgilianos, poemas compuestos pura y exclusivamente a partir de versos del Mantuano. En estos textos poéticos, la única lengua permitida es el extraordinario latín de Virgilio, a partir de combinaciones de versos o hemistiquios: la grandeza del máximo vate latino es tal, que permitió que con sus versos se pudieran narrar mitos como los de Hipodamía, Alcestris o Narciso, e incluso una tragedia, la *Medea* centonaria. Los centones son una deslumbrante muestra de cómo el vínculo entre tradición e innovación se encuentra amalgamado en una cultura literaria donde la imitación, lejos de ser considerada un acto menor, epigonal, es la base de todo un sistema cultural.

De este modo, en Roma el poeta no puede evitar ser *imitator*, tal como lo señala Horacio (*Ars* 133ss.) en la frase que da el título a este volumen, pero la imitación no debe ser servil: copiar no es algo mal visto, incluso es halagador, pero no hay que imitar los rasgos superficiales y triviales. Es

decir, se remarca la importancia de la *compositio*, el arreglo, para muchos el más difícil y decisivo de los elementos de la literatura:

*publica materies privati iuris erit, si  
non circa vilem patulumque moraberis orbem,  
nec verbo verbum curabis reddere fidus  
interpres, nec desilies imitator in artum  
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*

[el material de dominio público se convertirá de propiedad privada, si no te demoras en un círculo vulgar y trillado, si no te preocupas por transmitir, como fiel intérprete, palabra por palabra, si no saltas como imitador a un pozo estrecho, de donde ni la vergüenza ni las reglas de la obra te permitirán salir]

Se trata de un pasaje que muchas veces ha sido interpretado como una crítica de Horacio a la traducción literal, pero en realidad se dirige a los poetas, no a los traductores. Horacio introduce la noción de “material de dominio público” para referirse al patrimonio cultural y literario disponible para el poeta: mitos, temas, estilos y fórmulas poéticas que constituyen la tradición. Este acervo solo se convertirá en “propiedad privada”, es decir, en obra original del poeta, si este lo reinterpreta con ingenio y creatividad, evitando los caminos trillados y la mediocridad. Sin embargo, lejos de promover evitar los riesgos, Horacio advierte que la verdadera originalidad requiere de una apropiación audaz pero consciente de la tradición. En este contexto, la expresión *fidus interpres* (“fiel intérprete”) simboliza la imitación servil y literal que conduce a la mediocridad artística. Quien actúa así no “imita”, sino que “copia”, cayendo en un “pozo estrecho” del que resulta difícil escapar, ya sea por la vergüenza del fracaso o por las propias convenciones literarias (reglas genéricas, métricas, estilísticas) que, aplicadas de forma dogmática, restringen la libertad creativa.

De este modo, el objetivo principal de este libro es difundir las investigaciones de nuestro equipo de trabajo con la intención de brindar un enriquecimiento interpretativo de los textos, a partir del estudio tanto de las obras objeto de análisis como de sus modelos literarios (y culturales). En este caso, no solo se analizarán textos y autores de la Antigüedad clásica, como Catulo, Virgilio y Apuleyo, sino también de la Tardoantigüedad,

como Ausonio, los centones virgilianos cristianos y Draconcio, e incluso, en esta ocasión, incluimos un autor del Renacimiento, Ianus Secundus, porque también la literatura neolatina se rige con principios derivados de la época clásica: la obra de este poeta neerlandés es un fiel ejemplo de cómo la *imitatio* de los grandes autores de la Antigüedad es, además, una fuente extraordinaria de legitimación literaria.

El libro consta de siete capítulos que estudian casos puntuales de alusión literaria. En el primer capítulo, “Virgilio, Catulo, Calímaco: una alusión ‘escandalosa’ y sus múltiples interpretaciones”, Marcos Carmignani propone un recorrido por el *cómo* del análisis intertextual, es decir, los diferentes modos y acercamientos que la filología ha propuesto para el estudio de un caso particular, paradigmático de la *imitatio* en la literatura latina: la famosa alusión de Eneas –en el canto 6 de la *Eneida*– al mechón de cabello de la reina Berenice –en Catulo 66–, un pasaje realmente desconcertante por la enorme carga emotiva que enmarca las palabras del héroe troyano y por el propio contenido alusivo, ya que se alude a un texto que, a simple vista, tiene todas las marcas de la parodia. Este recorrido puede servir como un excelente botón de muestra de cómo la filología se adentra en el mundo de la intertextualidad para intentar explicar y desentrañar el sentido de un pasaje fundamental, porque, de alguna manera, termina de definir el carácter de Eneas en su relación con Dido.

Pablo Doratti, en “Juno, narradora disidente: aportes a la lectura metapoética en *Eneida* 1 y 7”, profundiza en la lectura metapoética de la *Eneida* para analizar a Juno no solo como la antagonista principal de la épica, sino como una fuerza narrativa que disputa activamente por el control y el género del poema. A partir de la tesis de William Levitan sobre el eco de la *Iliada* en las primeras palabras de la diosa (*mene incepto*), Doratti argumenta que Juno intenta usurpar la voz autoral desde el inicio a partir de estrategias que evolucionan a lo largo de la obra. En el libro 1, la diosa busca abortar el viaje de Eneas, asimilándolo a los *nóstoi* trágicos y fallidos del Ciclo Épico, como el del Áyax menor, mientras que en el libro 7, tras el fracaso de este plan, su intervención adopta un nuevo enfoque. Al comenzar la fase bélica del poema, Juno ya no intenta degradar el relato, sino que se convierte en una promotora del conflicto, evocando gestas arcaicas como las de los lapitas y Calidón para moldear la *Eneida* como una epopeya de guerra que rivalice con las más antiguas gestas bélicas de la tradición.

En “El cruce de la fisiognomía y la tradición literaria en la palidez de Sócrates y otros personajes de *Metamorfosis* de Apuleyo”, Celina Ugrin estudia *Metamorfosis* de Apuleyo, una novela latina que presenta una compleja trama literaria y un continuo diálogo genérico, que implica la inclusión, transformación y conjunción de diversos lenguajes literarios y no literarios, entre los que se encuentra la fisiognomía. La autora analiza, a través de una lectura intra e intertextual, el uso que Apuleyo hace de los preceptos y sentidos fisiognómicos en la caracterización de sus personajes. Para ello, se centra en la relación del aspecto de Sócrates (*Met.* 1.6 y 1.19), con el de los esclavos del molino (*Met.* 9.12) y del espectro que aparece en el molino (*Met.* 9.30), quienes tienen varios rasgos similares en común. Ugrin se detiene en la palidez (*pallor/luror*), que presenta una gran preeminencia en la literatura grecolatina y, a su vez, fue objeto de estudio en los tratados fisiognómicos; a través de la comparación, define los distintos sentidos en cada ocasión en relación con la tradición literaria y fisiagnómica.

Amparo Agüero Solis, en “Formas inefables del deseo: adecuación del discurso erótico en *Epigramas* de Ausonio”, investiga la categoría de “adecuación”, entendida no como censura, sino como operación de reescritura cultural que transforma el deseo sin suprimirlo. La autora examina las relaciones intertextuales entre los *Epigrammata* de Ausonio y la tradición clásica del erotismo, con especial atención en la relectura de modelos griegos y romanos. Así, se detiene en las estrategias textuales que regulan, desplazan o cifran la expresión del deseo y estudia los efectos de lectura de estas operaciones, entendidos como fenómenos de recepción mediada en un contexto cultural atravesado por la tensión entre la fidelidad a la tradición literaria y las nuevas sensibilidades morales de la Antigüedad tardía –que incluyen, por ejemplo, las nuevas normas del Cristianismo–.

El quinto capítulo, a cargo de Ana Clara Sisul, “Proba, de Juvenco a Virgilio: una propuesta de triangulación intertextual en torno al tema del alimento en el centón”, analiza el *Cento Vergilianus de Laudibus Christi*, de la centonista Proba, en el cual se emplea tres veces el término *victus* para referirse al alimento (vv. 276, 295 y 581). Dos de las menciones se corresponden con episodios anticotestamentarios vinculados con la escasez: la expulsión de Adán y Eva del Paraíso y el castigo dado al género humano por el crimen fratricida cometido por Caín. En cambio, el tercer uso de este sintagma se da en el marco de la Última Cena, donde integra una tria-

da semántica con *daps* y *epulum* (vv. 581-583) y, en consecuencia, parece tener un tono muy distante al de sus dos usos previos. Además, la representación de la Última Cena tiene múltiples subtextos (tanto internos como externos) problemáticos para el estándar bíblico de frugalidad: no solo cuenta con una serie de referencias intertextuales al festín opíparo de Dido y Eneas en el cierre del primer canto de la *Eneida*, sino que también se relaciona intratextualmente con el episodio de la manzana prohibida y con las prácticas pródigas del joven rico. Frente a esta situación, Sisul sostiene el carácter simbólico de este festín, respaldado en el texto bíblico y en un antecedente intermedio: el poeta Juvenco.

Gabriela Marrón, en “Dimensiones intertextuales de Cupido en la *Medea* de Draconcio”, estudia el poema *Medea* de Blosio Emilio Draconcio –un poeta cristiano que escribe en latín, en el norte de África, durante la segunda mitad del siglo V–, que reutiliza sintagmas procedentes de distintas obras, tanto de temática mitológica como cristiana, para caracterizar a Cupido y configurar el contexto narrativo de las distintas escenas en las que dicho dios interviene. Marrón releva, a partir de una selección de ejemplos puntuales, algunas de las estrategias desplegadas por el poeta para presentar de manera positiva al dios del amor, estableciendo un contraste entre el incruento culto de Venus y los crueles sacrificios demandados por el culto de Diana, pero a la vez demostrando que el carácter nefasto de ambas divinidades desde la perspectiva cristiana. Marrón demuestra cómo, a través de un complejo entramado de alusiones, el poeta se distancia críticamente de la temática mitológica del poema.

Finalmente, Mercedes Schaefer, con el capítulo “Imitación ¿catulliana? en los *Basia* de Ianus Secundus: un análisis de los *carmina* 1 y 2”, estudia la obra *Liber Basiorum* o *Basia* de Ianus Secundus, famoso poeta del Renacimiento nacido en La Haya en el año 1511. A partir del análisis de los dos poemas iniciales del libro, Schaefer muestra cómo, pese a que el título mismo y la temática de los besos revelan una clara filiación con Catulo, Ianus Secundus ha construido una red mucho más amplia y más compleja de alusiones a otros poetas clásicos, como Tibulo, Propercio, Virgilio, Horacio y Ovidio. A través de la identificación de las alusiones y de su interpretación, Schaefer observa cómo y hasta qué punto es el contexto intertextual el que proporciona la clave para entender en profundidad no solo las composiciones de Ianus Secundus, sino también los pasajes de los

poetas clásicos, que revelan nuevos significados a partir de la reescritura que el poeta renacentista ha hecho de sus versos.

En definitiva, esperamos que estas páginas sirvan de punto de encuentro, de un espacio de diálogo donde la discusión filológica en torno a la *imitatio* clásica pueda vincularse con la curiosidad de un público más amplio que el meramente académico. La propuesta, en esencia, es trazar un puente conceptual entre aquel principio fundamental de la *imitatio* y la moderna noción de intertextualidad, demostrando así cómo esos conceptos lejos están de ser un mero tecnicismo académico: son una llave interpretativa poderosa, una herramienta que permite desentrañar los sentidos ocultos, las resonancias y las reescrituras que amplían radicalmente el significado de los textos y nos invitan a leer la literatura como una suerte de diálogo que trasciende toda época.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina

(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)







## Virgilio, Catulo, Calímaco: una alusión “escandalosa” y sus múltiples interpretaciones

Marcos Carmignani\*

En nuestro libro anterior, *Artis pars magna contineatur imitatione. Estudios intertextuales en la literatura latina*, incluimos un capítulo, titulado “Intertextualidad y arte allusiva: un breve recorrido teórico (primera parte)”, en donde realizábamos un resumen de los principales aportes realizados por críticos literarios y filólogos clásicos al campo de la intertextualidad, partiendo desde el mismo concepto de *imitatio* hasta llegar a los albores del siglo XXI. Las reflexiones teóricas sobre la intertextualidad realizadas por la filología del siglo XX<sup>1</sup> parecían tener un patrón común: principalmente se estudiaba la *imitatio* según los grandes autores del siglo I a.C., con especial énfasis en el período augusteo. Por lo tanto, quedaba pendiente un estudio dedicado solamente a la intertextualidad pensada y concebida por la filología en el siglo XXI, que, a su vez, incluyera un análisis de la intertextualidad dentro de los estudios de la Antigüedad tardía, que hoy en día ya forman un campo de estudio específico. Ese capítulo seguirá pendiente para el próximo volumen producido por nuestro grupo de investigación. En este, queríamos proponer una lectura más vinculada con la praxis intertextual, el modo como la filología lleva a la práctica una teoría que, muchas veces, parece estar alejada del análisis de una alusión puntual. Así las cosas, el propósito de este capítulo es retomar algunas discusiones fundamentales y, sobre todo, revisar cómo se han aplicado las distintas concepciones teóricas a un caso particular, uno verdaderamente problemático por la extremada conciencia intertextual, alusiva, imitativa que ofrece. Podríamos decir que la transparencia de la alusión es directamente proporcional a la oscuridad de la interpretación. Comencemos.

---

1 La única excepción es Conte (2014), que siguió reflexionando sobre la alusión en el siglo XXI, pero que debimos incluir en ese capítulo para darle un cierre a su pensamiento intertextual.

\*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | marcoscarmignani@unc.edu.ar

En su reseña de *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: The Art of Allusion in Literary History* de Joseph Farrell (1991), Peter Toohey plantea algunas preguntas esenciales dentro del campo de la intertextualidad que generaron un interesante debate entre Neil O'Sullivan, Joseph Farrell y el propio Toohey en la revista electrónica *Electronic Antiquity*<sup>2</sup>. Toohey (1993) se pregunta qué es lo que hace que una alusión sea convincente y contundente, y para intentar responderse da dos ejemplos; el primero, citado por Pasquali (1942), coteja este pasaje de la *Eneida*

*vendidit hic auro patriam dominumque potentem  
imposuit; fixit leges pretio atque refixit;*  
(Verg. *Aen.* 6.621-622)

Este vendió por oro su patria y le impuso un amo poderoso; hizo y deshizo las leyes mediante soborno<sup>3</sup> con este de Vario<sup>4</sup>

*vendidit hic Latium populis agrosque Quiritum  
eripuit, fixit leges pretio atque refixit.*  
(Vario, *De morte*, fr. 1)

---

2 *ElAnt - Electronic Antiquity* fue una revista pionera en el universo digital: lo que hoy en día es el OJS (Open Journal Systems, el software libre para la administración de revistas, que tanto beneficio ha traído a la democratización de la ciencia) fue, de alguna manera, anticipado por revistas como *ElAnt*, que permitía, en años tan tempranos para internet como 1993, acceso gratuito a una publicación científica de primer nivel. La revista dejó de publicarse en 2012, pero aún puede leerse su contenido online en este sitio: <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt>.

3 Todas las traducciones son nuestras.

4 Lucio Vario Rufo no es otro que el famoso amigo de Virgilio y Horacio, quien, junto con Plancio Tuca, fue el encargado de publicar la *Eneida* tras la muerte del máximo poeta romano. Sabemos que compuso una tragedia, *Tiestes*, que fue representada en el 29 a.C. Seguramente, podríamos saber más sobre su epicureísmo si conserváramos su misterioso poema *De morte*, del que solo quedan unos pocos fragmentos, breves pero notables, y que se han preservado principalmente porque sirvieron de inspiración a Virgilio (es decir, no solo Virgilio alude a su obra, como en el ejemplo citado, sino que aparecen pasajes de Vario en comentarios antiguos a la obra de Virgilio). Más tarde, Vario compuso también un *Panegírico* de Augusto: sin duda, fue uno de los literatos más cercanos al círculo de Mecenas. Cf. Conte (2012, p. 359).

Este vendió el Lacio a los pueblos [extranjeros] y arrebató los campos a los ciudadanos, hizo y deshizo las leyes mediante soborno.

En un pasaje como este, no hay muchas dudas, dice Toohey: se trata claramente de una alusión. Pero en el segundo, la alusión no es tan clara:

*Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton* (Georg. 1.138)

Pléyadas, Híades y la Osa luciente de Licaón

Πληιάδες θ' Ἰαδες τε τό τε σθένοϛ Ὠρίωνοϛ (Hes. Op. 615)

Pléyadas, Híades y la fuerza de Orión

Toohey se plantea si este caso es realmente una alusión<sup>5</sup> y, por lo tanto, si se justifica hacer una interpretación a partir de tal evidencia. En todo caso, afirma, la alusión tiene que ver con la oralidad y la intención: la memoria poética de Virgilio seguramente almacenaba versos que recordaba a la perfección, pero es muy probable que también retuviera “ill-remembered and doubtless ill-attributed tags, half-lines, and even lines”. Para Toohey, esta es la causa de la mayoría de las alusiones “menores”: la cultura oral; por lo tanto, cree que el juego de atribuir alusiones es extremadamente peligroso. Toohey sostiene que la alusión es un ejemplo de cómo la tradición llega a controlar una imaginación bien “equipada”: “Could we therefore not read much allusion as working against Virgil’s perceived intention (imperial or otherwise), as undercutting his aims?”.

Neil O’Sullivan (1993) toma la posta dejada por Toohey en “Allusions of Grandeur? Thoughts on Allusion-Hunting in Latin Poetry”. Considera muy saludable las preguntas planteadas por Toohey, a las que él mismo agregará un mayor escepticismo. Farrell, argumenta O’Sullivan, retoma el argumento de Pasquali de que las alusiones (a diferencia de la “reminiscencia” o “imitación”) no producen el efecto deseado excepto en el caso del lector que recuerda claramente el texto al que se refieren. El contexto del pasaje original forma parte, entonces, del sentido del nuevo pasaje. O’Sullivan se detiene en el famoso ejemplo que servirá para cotejar varios puntos de vista en relación con un mismo pasaje: se trata de la alusión de Virgilio a Catulo, *Aen.* 6.458-460 a *Cat.* 66.39.

---

<sup>5</sup> Thomas (1986) utiliza este caso como ejemplo de lo que él denomina “Multiple reference” o “conflation”. Cf. Carmignani (2022, pp. 48-49).

Uno de los pasajes más complejos de la *Eneida* es el encuentro entre Eneas y la sombra de Dido en los infiernos. El héroe aparece profundamente conmovido durante su discurso, y en el punto en que el estilo llega a su máximo patetismo, cuando Eneas (en las últimas palabras que le dirige a la reina) jura que es inocente de la muerte de Dido, repite casi palabra por palabra el juramento que hace en Cat. 66.39 el mechón de cabello a la reina Berenice<sup>6</sup>:

*per sidera iuro,  
per superos et si qua fides tellure sub ima est,  
invitus, regina, tuo de litore cessi.*  
(Aen. 6.458-460)

te lo juro por los astros, por los dioses superiores y por lo que hay de sagrado en la profundidad de la tierra, contra mi voluntad, reina, me alejé de tu costa

*invita, o regina, tuo de vertice cessi*  
(Cat. 66.39)

contra mi voluntad, reina, me alejé de tu cabellera

---

6 Cat. 66 es una traducción-adaptación del poema *Coma Berenices* de Calímaco, que a su vez estaba basado en un episodio histórico: la promesa que la reina Berenice II de Egipto hizo en el templo de Afrodita ofreciendo un mechón de su cabello – célebre por su belleza –, si su esposo, Ptolomeo III Evergetes, regresaba victorioso de la guerra. Esto ocurrió y Berenice cumplió su promesa, pero el mechón fue robado esa misma noche en el templo. Fue clave la intervención del astrónomo Conón de Samos, quien identificó una nueva constelación (la Coma Berenices), en uno de los catasterismos más memorables de la literatura clásica: Afrodita fue la que llevó el mechón al firmamento. El texto de Calímaco se conserva en estado fragmentario, pero lo interesante es que el relato está narrado en primera persona por el propio mechón de cabello, que, tras recordar los hechos y su propia “apoteosis”, declara sentirse orgulloso de haber recibido este honor de los dioses, pero también triste por no poder disfrutar ya de los cuidados regios que le prodigaba su dueña, por los cuales renunciaría incluso a su catasterismo. El tono del fragmento oscila entre el *pathos* (el lamento del mechón, arrancado contra su voluntad) y lo irónico (la exageración épica aplicada a un objeto trivial).

En su comentario, Horsfall (2013) realiza una serie de preguntas que funcionan como resumen general, que nos sirve de introducción al problema: ¿basta suponer que Virgilio realiza una alusión brillante a Catulo, por muy inadecuado que parezca el contexto para un “mero” alarde de genialidad? ¿Hasta qué punto se espera que el lector de Virgilio recuerde el estilo y el contexto de Catulo? ¿Recordará la antítesis entre el estilo elevado y el contexto ingenioso? ¿Podría reelaborarse fácilmente, entonces, eliminando el contexto catuliano? ¿Podría haber una referencia a la deificación final de Eneas? ¿Es relevante que el mechón pueda entenderse como una promesa o incluso una ofrenda? ¿Tiene importancia que el mechón diga la verdad bajo juramento? Dado que en Calímaco/Catulo el mechón estaría encantado de volver a su lugar original, ¿también Eneas estaría dispuesto a renunciar a los cielos para regresar junto a Dido? ¿Hay también tragedia implícita en Calímaco/Catulo? ¿Es Berenice simplemente un elaborado velo para el funeral de Patroclo? ¿Sugiere Eneas que la pérdida es como si fuera una parte de sí mismo? Como señala Horsfall (2013, p. 345), no parece haber surgido un consenso general, o que se haya llegado a una respuesta decisiva: “Few relatively minor Virgilian issues have remained quite so long so unresolved”. Como el propio Horsfall aclara, la lista bibliográfica podría ser mucho más extensa que los casi 20 títulos que menciona. Y es cierto. Nosotros aquí, por supuesto, no vamos a repasar toda la biblioteca sobre este tema, sino que solamente haremos referencia a los estudios que consideramos más importantes. A diferencia de Horsfall, no creemos que el asunto sea “relativamente menor”: se trata de un pasaje fundamental en la *Eneida*, y la alusión es verdaderamente desconcertante.

Conte (1986) dirige su análisis, en un primer momento, hacia la fuente, es decir, hacia los versos tal como aparecen en Catulo. Si un filólogo encontrara estos versos

*Invita, o regina, tuo de vertice cessi;*  
*invita, adiuro teque tuumque caput*  
(Cat. 66.39-40)

contra mi voluntad, reina, me alejé de tu cabellera,  
contra mi voluntad, lo juro por ti y por tu cabeza

sin su contexto, indudablemente los habría clasificado dentro del registro patético-sublime, debido a la repetición de *invita* en una posición

destacada, al políptoton *tuo-te-tuum*, al compuesto *adiuro* en lugar de *iuro*, al uso de *cessi* por el más común compuesto *discessi*, a la repetición de *que... que* (típica del estilo épico elevado), al vocativo exclamativo *o* (índice del patetismo), y, finalmente, al empleo metafórico de *vertice* para representar la cabeza. Este solemne juramento, dice Conte, tiene todas las marcas del estilo sublime. Pero, dado el contexto, evidentemente hay un desequilibrio entre la forma solemne de esta expresión dramática y la trivialidad del contenido que expresa. Catulo apreciaba la ironía de Calímaco y trató de reproducir la refinada conciencia artística que pudiera combinar “the court poet’s elegant flattery and malicious detachment” (Conte 1986, p. 89). Catulo logra esta “incongruencia” irónica al usar un registro elevado que ya no conviene al contexto, debido a que sus asociaciones con las circunstancias históricas ya no son aplicables y a que sus relaciones con el *pathos* épico-trágico ya no concuerdan con las nuevas intenciones de la poesía.

Luego Conte se detiene en la reutilización virgiliana: en la *Eneida*, Virgilio no hace más que despojar al registro de la extrañeza de la función que ha debido asumir en Catulo. Una vez que pudo librarse de la ironía, restauró el registro original, y “reconectó” los valores y funciones de los signos estilísticos dentro del propio sistema literario. Esto permite que Virgilio utilice una estructura mucho más sobria para expresar la intensidad de un verdadero *pathos*: “furthermore, by making the mode of expression more incisive, Virgil reveals, in my opinion, a desire to emulate, to ‘pay a compliment’ to Catullus, but also to show that he can do better” (Conte 1986, p. 90). Dado que el registro apunta a un nivel preciso de estilo dentro del canon de los estilos, funciona como una estructura que ya tiene su propia dirección y codificación: “perceived as a codified structure, the register is completely inviolable from the outside” (Conte 1986, p. 90). Así, el autor (Catulo, por ejemplo) deliberadamente no toca la estructura ya codificada, sino que la respeta. En cambio, el lector tiene la tarea de reconocer y expulsar lo que siente extraño al contexto: si lo hace, notará el contraste entre el registro estilístico y las intenciones del texto que ha sufrido la intrusión. El texto, con la colaboración del lector, sugiere el rechazo. Para Conte, la alusión irónica funciona a través de la paradoja estilística: “the objective means of quotation are used for the exquisitely subjective process of parody” (Conte 1986, p. 91).

Pocos años más tarde, Conte y Barchiesi escriben un famoso capítulo dentro de la notable colección *Lo spazio letterario di Roma antica*, titulado “Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell’allusività”. En ese capítulo, la alusión virgiliana vuelve a surgir. Los autores afirman que este ejemplo es una imitación de la cual conocemos el modelo (a su vez intertextual, porque Catulo tradujo-adaptó un original calimaqueo), pero no podemos precisar su funcionalidad exacta, lo cual es un indicio claro de su dificultad, ya que el capítulo se propone, justamente, hablar de las “funciones” de la alusión. Creen que conviene limitarse a observar una diferencia de registro: el desfase entre el *pathos* expresivo y la levedad del tema (en Catulo) se transforma en Virgilio en una plena adecuación entre el registro sublime y la gravedad de los sentimientos. En una línea aún vinculada con el estructuralismo, afirman:

I tentativi di leggere oltre si sono persi in quella ricerca di intenzioni che a noi appare pericolosa: Virgilio critica e corregge Catullo? Catullo era più serio e drammatico di quanto a noi non paia? dobbiamo percepire una lievissima stonatura ironica nell’autodifesa di Enea? Di queste congetture qualcuna è assurda, qualcuna ragionevole ma troppo sbilanciata a ricostruire impliciti pensieri dei poeti. [...] Resta solo da concludere avvertendo che chi concepisce l’intertestualità come laboratorio finirebbe per lasciarsi tentare da spiegazioni combinatorie, e vorrebbe fors’anche saper determinare quale sia l’originaria predominanza di un modello sull’altro. È per noi più consigliabile limitarci al compito che ci compete: di lettori che colgono l’intertestualità come effetto, come risultato offerto dal testo a chi legge e, leggendo, coglie risonanze (incrementi di senso) in un verso dove gli apporti estranei ‘stanno meglio che nel luogo di origine’ (Conte y Barchiesi 1989, pp. 106-108).

Es una postura prudente, aunque la prudencia no parece ser la virtud particular en esta alusión virgiliana. Se trata de una alusión desconcertantemente audaz en un autor no habituado (hasta nuestro conocimiento) a manifestaciones de este tipo. Y decimos “hasta donde conocemos” porque una pregunta obvia que se desprende de este caso es: ¿qué hubiera pasado si perdiáramos, como ha ocurrido con buena parte de la literatura clásica, el *carmen* 66 de Catulo? Evidentemente, no tendríamos alusión y no ten-

dríamos ningún problema interpretativo de este tipo, más allá del propio contexto virgiliano.

Para O’Sullivan (1993), quizá solo en *Aen.* 9.227 (*consilium summis regni de rebus habebant*, “trataban en consejo acerca de los asuntos más importantes del reino”), que remite a Lucilio fr. 4 Marx (=6 Krenkel) (*consilium summis hominum de rebus habebant*, “trataban en consejo acerca de los asuntos más importantes de los hombres”), Virgilio repite con tanto detalle las palabras de un poeta anterior. Remarca la importancia que tiene el hecho de que podamos tener todo el contexto del pasaje de Catulo (una diferencia clave en relación con el fragmento de Lucilio o de otros autores como Ennio), porque, además, cualquier desconocedor de la cronología podría pensar que Catulo parodia a Virgilio. Este caso nos lleva a reconsiderar la naturaleza de la alusión en la poesía latina, porque algunos incluso han sugerido que la repetición aquí es inconsciente, lo que sería aún más problemático, ya que la alusión más clara de toda la poesía latina sería accidental: “So, unconscious or intended,” dice O’Sullivan (1993), “the point about this particular passage is that Vergil cannot want us to think about the original context of the line he has adapted”, por lo que concluye que el contexto original del poema de Catulo no tiene nada que ver con el sentido de los versos de Virgilio: hay una evidente falta de decoro. Entonces, se plantea la disyuntiva: esta es la excepción que confirma la regla de que los contextos de la literatura aludida forman parte del sentido del nuevo texto, o más bien nos muestra que la alusión pone en duda todos los otros datos que el recurso nos brinda. O’Sullivan (1993) cierra su intervención planteando las dificultades que se presentan:

How many instances like this one would you need to establish that Latin poets did not intend us to think of the sources they were using? [...]. One view would be that you only needed one clear instance to show that the poet did not expect his audience to pick up allusions outside these categories [...]. What evidence is there in ancient literary criticism and scholia that ancient poetry was read this way?

Farrell (1993) responde a algunos de estos interrogantes y da su propia interpretación del pasaje en “Allusions, Delusions and Confusions: A Reply”. Cree que hay que hacer una distinción fundamental entre este caso particular y otras alusiones: este ejemplo no forma parte de un sistema de

referencias (como sí ocurre con Homero, Apolonio y Ennio en la *Eneida*). Cuando se encuentran dos posibles alusiones próximas entre sí, ya sea en el texto fuente o en el alusivo, la probabilidad de que sean auténticas alusiones (“and not just random echoes”) crece de manera geométrica. Parte del problema con este caso radica en su aislamiento y en que *Coma Berenices* no es una fuente notable para la *Eneida*, por lo que el intérprete carece de un contexto alusivo confiable en el que ubicarla: es mucho más sencillo interpretar una alusión cuando forma parte de un sistema. Farrell (distanciándose de O’Sullivan) sostiene que la transparencia de la alusión no garantiza la misma nitidez en la interpretación y, por el contrario, una alusión difícil de descubrir puede ser fácilmente interpretada (cita el ejemplo del milagroso descubrimiento de la alusión a Calímaco a través del río Éufrates al final de *Georg.* 1 y 4 y de *Aen.* 8, realizado por Scodel y Thomas<sup>7</sup>). Además, piensa Farrell, no hay que olvidar el carácter ambiguo que el poeta puede dar a la alusión. Así, las alusiones a la *Odisea* en el desembarco de Eneas (*Aen.* 1) son fácilmente discernibles, pero están combinadas de tal manera que una interpretación simple se vuelve imposible. Por ello insiste en tener en cuenta el programa alusivo de Virgilio a partir del que es posible interpretar cada una de las alusiones.

Farrell, en otro punto de su respuesta, sostiene que O’Sullivan no considera que el poema de Catulo es una traducción de Calímaco (la alusión de Virgilio sería una “window reference”, en términos de Thomas<sup>8</sup>) y que ambos poemas (*Coma* de Catulo y *Plókamos* de Calímaco) tienen cada uno su propio contexto; sin embargo, ambos están relacionados por el cataterismo del mechón de cabello. En la *Eneida*, Eneas no solo jura sino que al hacerlo invierte el juramento hecho en ambas fuentes: jura, no por la cabeza abandonada por el mechón sino por su destino celestial: “this is the type of variation that guarantees, if guarantee were needed, that Vergil

---

7 Scodel y Thomas (1984, p. 339). Vale la pena copiar la nota, que solo tiene 9 líneas en la revista: “Three times in his works Virgil mentions the Euphrates. At *Georg.* 1.509 the river threatens war; at *Georg.* 4.561 Octavian thunders there; at *Aen.* 8.726 the river, after Actium, is no longer threatening. Each of these references appears in the sixth line from the end of its respective book. This pattern is no coincidence: Virgil alludes to the Ἀσσυρίου ποταμοῦ μέγας ῥόος of Callimachus *Hymn* 2.108 – the sixth line from the close. The Callimachean river is identified with the Euphrates by the scholiast, and the programmatic passage is a natural object for such delicate allusion”.

8 Cf. Thomas (1986) y Carmignani (2022, p. 47).

has crafted this allusion deliberately and with care”. Con esto, Farrell responde a la consideración de O’Sullivan acerca de que Virgilio no tenía la intención de que su alusión recordara la fuente porque era completamente inadecuada. Esta alusión, según Farrell, tiene que ver con una estética del decoro que no podemos entender y ese es nuestro principal problema.

Barchiesi, años más tarde de su artículo escrito con Conte, publica un interesante texto en un volumen dedicado a la intertextualidad en la revista *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*. En “Otto punti su una mappa dei naufragi”, dedica el cuarto punto a este pasaje con la confesión de que, al parecer, ninguna reflexión sobre el arte alusivo puede omitir hablar del “più scandaloso dei testi allusivi classici” (Barchiesi 1997, p. 212). Las opciones de interpretación son: 1. Virgilio libera el registro potencialmente noble del original del *pathos* de su contexto; 2. el *pathos* del original mina el *pathos* de Eneas, o del propio Virgilio; 3. el original es mucho más serio y sufrido de lo que se piensa, porque Catulo ha incluido elementos que en Calímaco no estaban presentes, y Virgilio lo leyó en esta clave. Esto demuestra que tanto uno como otro texto, al contrario de lo que se suele entender, son “abiertos” a la interpretación, no solo el texto alusivo. Barchiesi sostiene que, como punto de partida, Virgilio se diferencia de Catulo casi solo por el masculino *invitus* (y no *invita o*). El verso perdió un “oh” patético, una asonancia sobrecargada (*o ... tuo*) y una sinalefa *-a o*. Por lo tanto, Virgilio mejora a Catulo y lo constituye en un predecesor, en el sentido técnico, en un preclásico *-o*, en sentido borgeano, en un “precursor”. Pero este razonamiento puede estar incompleto si se tiene en cuenta que Cat. 66 (una elegía latina) es una versión de una elegía calimaquea. En este sentido, puede decirse que Catulo cambió *πλόκαμος* o *βόστρυχος* por *coma*, una palabra masculina por otra femenina, y que Calímaco, muy probablemente, haya escrito algo como *invitus* más que *invita*. Según esta hipótesis, Virgilio hace que Eneas tome prestada la palabra de Calímaco, y no solo la de Catulo. No conviene pensar que la alusión siempre gira en torno de la innovación, ya que quizá no haya palabra en el verso 6.460 que no haya sido dicha: la alusión funciona como elección entre opciones *ya todas ocupadas* de la tradición. Barchiesi, para demostrar el problema del género de la palabra, menciona que Estacio retoma el verso virgiliano en su *Aquileida*, cuando dice:

... nec ego hos cultus aut foeda subissem  
tegmina, ni primo te visa in litore: cessi



*te propter, tibi pensa manu, tibi mollia gesto  
tympana.*

(Stat. *Ach.* 1.652-655)

ni hubiera soportado este vestido o vergonzoso atuendo, ni te hubiera visto en la costa, por ti me alejé, por ti llevé madejas, por ti el afinado tambor.

Es tan fuerte el recuerdo de esta frase en la poesía posterior, que Estacio, según Barchiesi, se permite una pausa entre las dos palabras. Se puede dudar de la influencia de la dupla Calímaco-Catulo en un poeta como Estacio, tan influido por Virgilio (además, Aquiles se está separando de Deidamía, como Eneas de Dido); sin embargo, Barchiesi interpreta que Aquiles no solo está citando la *Eneida* sino también la *Coma*: está contrastando ambas<sup>9</sup>. La alusión golpea la delicada unión entre la femineidad de la *Coma* y el heroísmo un poco dudoso de Eneas. El problema de la identidad sexual es recapitulado en la genealogía de la alusión; se trata de palabras que tienen una historia de género incierto: de un ambiguo masculino calimaqueo, pasando por un femenino catuliano hasta un pre-ocupado masculino virgiliano.

El análisis de Lyne (1994) es más que interesante. Trae a colación el discurso de apertura de Eneas en *Aen.* 1.94 ss. (*‘o terque quaterque beati,*

---

9 Según Heslin (2005, p. 100-101), la diferencia obvia entre Virgilio y Estacio –ambos retoman el verso de Catulo– es que el primero utiliza la alusión en un contexto que parece completamente inapropiado, mientras que Estacio retoma el verso de Catulo-Virgilio en un contexto que resulta “cleverly appropriate”. Por otra parte, tanto Eneas como Aquiles ofrecen excusas algo débiles para comportamientos poco heroicos, y ambos se dirigen a mujeres con las que establecieron relaciones amorosas en costas extranjeras, desviándose temporalmente de sus destinos heroicos. La principal diferencia radica en que Eneas explica por qué partió, mientras que Aquiles justifica por qué permaneció. Sin embargo, continúa Heslin, sorprende que en Estacio no figure el término clave *invitus*, ya que el núcleo del argumento de Aquiles es que se travistió precisamente “contra su voluntad”. El autor postula que, si la *lectio* original fuera *tu visa* (como lee, erróneamente, Garrod en un ms.) en lugar de *te visa*, se abre la posibilidad de otra alusión al verso virgiliano, al pronunciarse, por las elisiones, *tu vis’ in (tu-vi-s-in)*, un reordenamiento silábico de la palabra ausente *invitus*: “It may also be more than a coincidence that every letter but the first of the Virgilian word *regina* may be found in proper order in *tegmina*. Unlike Virgil’s allusion to Catullus, the context is entirely relevant and the transformation is exceedingly subtle”.

/ *quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere!* ... etc.). Según Lyne, uno puede decir que Virgilio hace que Eneas “cite” a Odiseo (*Od.* 5.360 ss.) en una alusión funcional y útil, ya que posiciona a Eneas en el papel de Odiseo (por cierto, un Odiseo diferente). Pero lo que sucede con *Aen.* 6.458-460 es otra cosa: según Lyne, es también una “cita” (de Catulo), pero la opinión más comúnmente referida por la crítica sostiene que de ninguna manera Virgilio alude a Catulo. Es decir, en *Aen.* 1.94 ss. Virgilio alude y en *Aen.* 6.458-460 no lo hace. Eso, según Lyne, es asumir “intenciones” en Virgilio que son insostenibles: “we have no evidence about Vergil’s intentions in the matter of allusion *beyond the evidence of the text!*” (Lyne 1994, p. 189). Ya que el término “alusión” alienta el interés por la intención autorial, hay que abandonarlo. Es mejor utilizar “intertexto”, “it allows us to say relatively objective things about something which exists” (Lyne 1994, p. 189). Lyne adopta entonces el término intertexto como un hecho: *Aen.* 1.97 ss. es intertextual con *Od.* 5.306 ss. y *Aen.* 6.458-460 es intertextual con *Cat.* 66.39-40. Más allá de esta distinción, que –treinta años después, con el estructuralismo ya derrotado– suena algo inútil, porque la intencionalidad es algo aceptado por la crítica –el problema no es ese, sino intentar encontrar cuál es la posible interpretación de tal o cual intención–, el análisis *interpretativo* de Lyne es brillante. Veamos cómo sigue.

La pregunta central es: ¿cuándo un intertexto es lo suficientemente legible e identificable como para constituirse en tal? Los dos ejemplos anteriores son lo suficientemente legibles e identificables, y si *Aen.* 1.97 ss. merece una interpretación relacionada con *Od.* 5.306 ss., también *Aen.* 6.458-460 con *Cat.* 66.39-40. Lyne demuestra por qué Farrell lo considera un lector muy sutil e inteligente<sup>10</sup>. Sostiene que el intertexto de *Cat.* 66 es visible ya en *Aen.* 4.333 ss.<sup>11</sup> y, sobre todo en *Aen.* 4.693ss., donde Iris le corta a Dido un mechón de su cabellera:

---

10 Farrell (1993) esperaba con ansiedad estas lecturas de Lyne: “I have heard Oliver Lyne make some intelligent observations about it, and hope that he will publish them soon”.

11 En el discurso de Eneas a Dido, en el que le explica a la reina los motivos religiosos y morales de su partida, por ejemplo, en *Aen.* 4.357 *testor utrumque caput* (“lo juro por nuestras cabezas”), que recuerda *adiuro teque tuumque caput*, en las palabras de Dido a Ana en *Aen.* 4.492-493, *testor, cara, deos et te, germana, tuumque / dulce caput* (“lo juro, querida, por los dioses y por ti, hermana, y por tu dulce cabeza”).

*Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem  
difficilisque obitus Irim demisit Olympo  
quae luctantem animam nexosque resolveret artus.  
nam quia nec fato merita nec morte peribat,  
sed misera ante diem subitoque accensa furore,  
nondum illi flavum Proserpina vertice crinem  
abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco.  
ergo Iris...*

...

*...et supra capiti astitit. 'hunc ego Diti  
sacrum iussa fero teque isto corpore solvo':  
sic ait et dextra crinem secat...*

(Verg. *Aen.* 4.693-700, 702-705)

Entonces Juno todopoderosa, apiadada de su largo sufrimiento y de su dificultosa muerte, envió a Iris desde el Olimpo para que libere sus miembros unidos de su espíritu luchador. Pues, a causa de que moría ni por el hado ni por una muerte merecida, sino que la desgraciada moría antes de su día, inflamada por un repentino furor, todavía Proserpina no le había cortado el mechón rubio de su cabeza, ni lo había enviado al Orco estigio. Por lo tanto, Iris [...] se paró sobre su cabeza. 'Tomo esta ofrenda consagrada a Plutón, como me ordenan, y te libero de este cuerpo': así dice y con la derecha corta el mechón [...].

Es un intertexto mucho más amplio de lo que se admite generalmente. La interpretación de Lyne es que la *Eneida* compara y contrasta a Dido, su rizo y su destino (textual) con Berenice, su rizo y su destino (intertextual). El contraste se da entre:

1. a Dido, magnífica reina en *Aen.* 1, luego destinada a morir (con Venus involucrada en su muerte), se le corta un mechón para dárselo como ofrenda a Plutón, el dios de la Muerte, y
2. a Berenice también se le corta un mechón, pero Venus (Afrodita) lo honra y lo convierte en una estrella.

Este intertexto catuliano acentúa la tragedia de Dido: en este sentido, para Lyne (1994, p. 192), el intertexto funciona de una manera comparable al “contrast simile” homérico.

Feldherr (1999) retoma esta alusión virgiliana, afirmando que las palabras de Eneas “create difficulties of interpretation that have proven as vexing as any in the epic” y define la alusión como “unwelcome and jarring” (Feldherr 1999, pp. 107-108). En primer lugar, repasa las tres posturas tomadas por la crítica. Las repetimos aquí, porque Feldherr va mostrando, además, los problemas que tiene cada una:

1) La más radical –ejemplificada por Williams (1972, p. 488) y Fordyce (1961, pp. 334)– simplemente niega que la referencia a Catulo afecte la interpretación del pasaje de la *Eneida*: de este modo, la alusión no sería tal, sino que más bien la similitud sería no intencional o meramente formal. Esto presenta dos problemas: a) que la crítica hace décadas está tratando de explicar esta “coincidencia” demuestra justamente lo contrario, es decir, que el paralelo con Catulo importa (y mucho) para la interpretación del pasaje virgiliano; b) “the infamous quotation itself is not the only point of contact between the two texts” (Feldherr 1999, p. 108), sino que más bien revela una cadena de semejanzas –puntualizadas por Tatum (1984, pp. 440 ss.) y Griffith (1995, pp. 51 ss.)– que demuestran la importancia de Cat. 66 para este episodio de la *Eneida*, entre ellas destaca el corte del mechón: “the lover’s gesture” (que Catulo y Calímaco immortalizan para Berenice) evoca “too vividly” (Feldherr 1999, p. 108) la escena de la muerte de Dido –apenas citada en el análisis de Lyne–: ese corte del mechón por parte de Iris le permite a la reina morir y escapar del tormento de saber que Eneas, a diferencia de Ptolomeo Evergetes, no regresará.

2) Una segunda postura radica en sostener que ya en Cat. 66 hay matices trágicos que contradicen su “superficial wittiness” (Feldherr 1999, p. 108) –idea sostenida por Clausen (1970, pp. 90-91) y Tatum (1984)–. Así, Cat. 66, que es el lamento por una pérdida (de un mechón), estaría introducido por un lamento mayor, el del propio Catulo en el *carmen* 65, donde declara que la muerte de su hermano en la Tróade lo ha dejado incapaz de escribir poesía. Tatum (1984, p. 444) señalaba que en la alusión Virgilio no es para nada trivial, sino que está evocando este contexto más amplio de pérdida y dolor: al reapropiarse de las palabras del mechón para Dido,

la *Eneida* acentúa la subversión realizada por Catulo de la retórica calímaquea. Para Feldherr, esa subversión señalada por Tatum es ambigua, ya que hay una tensión entre la expresión subjetiva de dolor personal en Cat. 65 y el tratamiento “maquillado” con una solemnidad exagerada de un sufrimiento menor en Cat. 66. Tatum privilegia, en esa tensión, el dolor “real” de Catulo por la muerte de su hermano, lo que ignora una posibilidad más oscura, es decir, interpretarlo al revés: “the humor of the lock’s speech in fact problematizes our understanding of the persona’s own expression of grief in 65” (Feldherr 1999, p. 109). Por lo tanto, el hecho de que Dido y el mechón compartan tantos elementos, más que ayudar a superar las incongruencias, las agrava.

3) La tercera posición consiste en reconciliar la alusión virgiliana con la solemnidad de su contexto a partir del énfasis puesto en el género: de qué modo la épica puede reconfigurar el pasaje de Catulo adaptándolo al conjunto de expectativas y convenciones propias de su público. Es la interpretación de Conte, ya analizada. Frente a esto, Feldherr (1999, p. 110) objeta: “But is the ‘Catullan’ contribution to the accumulated connotation of the line so easily ‘peeled away?’”, porque Conte condiciona la interpretación del tono y valor emocional de la frase a su contexto poético, es decir, las mismas palabras se vuelven serias o paródicas dependiendo de si la expresión elevada del sentimiento se ajusta a lo que describen. Para Feldherr, en cambio, el uso previo que Catulo hizo de la frase transforma inevitablemente su significado. La alusión no opera en un vacío intertextual: el eco catuliano persiste como una capa de sentido que complejiza la resemantización virgiliana. Así, se produce un proceso contrario que nos permite ver la situación épica, cargada de *pathos*, de las últimas palabras de Eneas a Dido a través del lente de la parodia:

Thus I propose reading the line in a way that acknowledges the interpretative difficulties it raises rather than seeking to resolve them: the very language in which Aeneas makes his avowal creates a barrier that makes it possible for the reader to respond to it in a way diametrically opposite to what context would seem to demand. The different poetic tones of the passage interfere with one another in a manner that, far from exemplifying the homogenizing power of the epic voice, renders that voice itself problematic by opening up alternative interpretative perspectives

on the action and situation. Not only does this reading harmonize with the passage’s larger exploration of the validity of the definitions and meanings imposed upon experience by the poem’s narrative, but it also signals other incongruous and dissonant elements within Aeneas’ own speech (Feldherr 1999, pp. 110-111).

Como en general nos tiene acostumbrados, Hardie (2006) realiza un penetrante y lúcido análisis del problema en “Virgil’s Ptolemaic Relations”. En la *Eneida*, se presentan alusiones a poemas de Calímaco que celebraban matrimonios reales entre hermanos en la corte ptolemaica, además de imágenes que comparan a Dido y Eneas con, respectivamente, Diana y Apolo (la luna y el sol). La partida de Eneas de Cartago implica no solo dejar atrás ese pasado de tentaciones incestuosas alejandrinas, sino también un viaje hacia un futuro fundado en la exogamia, aunque la propia Italia no está libre de los peligros del incesto y el fratricidio. En su análisis, Hardie<sup>12</sup> menciona que los persistentes intentos de Dido por controlar su relación con Eneas también se representan como una erotización de la relación madre-hijo. Al hablar de la “pasión curiosamente maternal” de Dido, Oliensis señala cómo su deseo por el *pater* Eneas se canaliza a través de Cupido disfrazado del hijo Ascanio (*Aen.* 1.712-722). Mientras tanto, Venus ha sumido al verdadero Ascanio en un sueño y lo ha llevado a su bosque idalio (*Aen.* 1.691-694): este sueño tiene un tono erótico, casi poscoital, dado que el lenguaje empleado es similar al de la seducción de Venus a su legítimo esposo en el libro 8. En *Aen.* 4.327-330, Dido expresa el deseo de tener un *parvulus Aeneas* que le recordaría a su padre, siendo tanto un consuelo como un sustituto erótico del Eneas ausente. El amor de Dido bien podría ser *infandus* (*Aen.* 4.85) porque, en un plano figurado, conduce a un incesto fraterno. Varios aspectos clave de este “hermanamiento” entre Dido y Eneas han sido analizados brevemente por la crítica, pero lo que le interesa a Hardie es explorar en detalle las ramifi-

---

12 El autor también utiliza el texto de Oliensis (1997), que emplea un enfoque de análisis freudiano de la estructura narrativa. Oliensis analiza los motivos de incesto en la *Eneida*, identificando en Dido un deseo regresivo de fusionar el futuro con el pasado, comparable al intento inútil de Andrómaca de recrear una réplica exacta de la Troya perdida: “In so far as incestuous unions come to figure narrative regress, the plot of the epic depends on the separation of maternal origins from marital ends; otherwise, Aeneas will reproduce only the past, not the future” (Oliensis 1997, pp. 306-307).

caciones de este incesto figurado. Una sugerencia podría ser que Virgilio esté comentando este paralelismo entre dioses y gobernantes presente en los textos y cultos alejandrinos a través de la recurrente tendencia en la historia de Dido y Eneas de que los dioses adopten máscaras humanas y viceversa: Venus, disfrazada como una doncella cartaginesa, es confundida por Eneas con Diana; Cupido disfrazado de Ascanio; Dido y Eneas en los papeles de Diana y Apolo; y Cartago como Alejandría. Allí es donde aparece nuestra alusión:

Within the structure of the Callimachean fiction there is a functional equivalence, based on the logic of sacrificial substitution, between the husband who leaves his wife (and returns), and the lock of hair separated from its mistress (not to return). If Aeneas as a human individual mouths the words of a part of Berenice's own body, this is to place him in the role of Ptolemy (Hardie 2006, p. 34).

Así, el poema de Catulo habla de una nueva constelación en el cielo que es producto de una relación intensamente erótica; estos erotismos astronómicos se anticipan en el relato inicial sobre la pericia del astrónomo de la corte, Conón, quien entre otras cosas sabe *ut Triviam furtim sub Latmia saxa relegans / dulcis amor gyro devocet aereo*, “cómo un dulce amor, furtivamente, arrastra a Trivia bajo las rocas del Latmo, alejándola de su órbita aérea” (Cat. 66.5-6). Como señala Hardie, la expresión *dulcis amor* (*Aen.* 6.455) –con que el narrador épico dice que Eneas le habla a Dido– no aparece en ningún otro lugar de la *Eneida*, y también lleva el sello catuliano: se usa cinco veces en su corpus, incluido Cat. 66.6, por lo que el vínculo intertextual era buscado y más amplio incluso que lo que aparenta. Para Hardie, el catasterismo del mechón de Berenice podría haber sido algo más que un *jeu d'esprit* alejandrino: servía para legitimar la posición de Berenice como reina y pulir la imagen de la pareja real mediante una historia de devoción conyugal, ya que Ptolomeo III Evergetes y Berenice II eran primos, pero en la ideología oficial eran “hermano y hermana”. Otro catasterismo serviría más tarde a los intereses dinásticos de otra “familia real”, la *gens Iulia*, cuando el cometa del 44 a.C. fue identificado como señal de la apoteosis de Julio César. En *Aen.* 1.258-260, Júpiter tranquiliza a Venus prometiéndole esto: *cernes urbem et promissa Lavini / moenia, sublimemque feres ad sidera caeli / magnanimum Aenean*, “verás la ciudad y las murallas

prometidas de Lavinio, y elevarás, sublime, hasta las estrellas del cielo, al magnánimo Eneas”, repitiendo lo que ella ya había hecho antes con el mechón de Berenice (Cat. 66.63-64). También cuando Eneas se aparece por primera vez ante Dido (*Aen.* 1.586-593), la niebla que hasta entonces lo ocultaba se dispersa bruscamente, como si revelara un cuerpo celeste: Dido ve a Eneas como el sol, así como Eneas había visto inicialmente a Dido con los atributos de Diana, diosa de la luna. Esta semejanza solar presagia el amor condenado entre el sol y la luna, Apolo y Diana. Pero ya Williams (2003) proponía una identificación astronómica alternativa: una alusión al *sidus Iulium*, en particular, las palabras *caesariem nato genitrix* (*Aen.* 1.590) presagian el papel de *Venus Genetrix* en la transformación de su descendiente más lejano, Julio César, en un dios. Así, *caesariem* juega con el nombre *Caesar* y con la “hairy star” (κομήτης) que marcó su apotheosis. Así, si es cierto que tanto el sol como el *sidus Iulium* se manifiestan ante los ojos de Dido, esta combinación encierra la historia que está por desarrollarse: la unión del sol y la luna prefigura el matrimonio incestuoso ptolemaico, celebrado literariamente en la *Coma Berenices* de Calímaco, seguida por la separación trágica, que no obstante se convierte en condición necesaria para el triunfo final de la *gens Iulia*, sellado divinamente por el *sidus Iulium* –una estrella que los poetas reinterpretarán como una apropiación romana del mito alejandrino–: “The hint of a Roman astronomy in Aeneas’ dazzling appearance to Dido is a first sign of the futility of the Ptolemaic astronomy that will weave itself through the story of Dido and Aeneas” (Hardie 2006, pp. 35-36). Es decir, para Hardie la alusión tiene ramificaciones por diversas partes de la obra virgiliana y está vinculada con el *sidus Iulium*. De hecho, cita una sutil interpretación de Wills (1998), que señala que solo una parte de Cat. 66.39-41 se replica en *Aen.* 6.460, dado que otros elementos aparecen “repartidos” en el diálogo final entre Júpiter y Juno (*Aen.* 12.807-818): *Turnum et terras invita reliqui [...] digna indigna pati [...] adiuro Stygii caput implacabile fontis*, “abandoné, de mala gana, a Turno y sus tierras [...] soportando lo que merezco y lo que no merezco [...] lo juro por la implacable cabeza de la fuente Estigia”, por lo que, sigue Wills, la Juno *invita* del libro 12 es la contraparte ausente del *Aeneas invitus* del libro 6. Hardie agrega que este es el momento del poema en que otra pareja restablece su relación armónica: Júpiter y Juno, esposos, pero también hermanos:

Relationships between the divine couple have been put under heavy strain by a disagreement about the course of human history, which has almost led to a wedding between a proto-Roman and a Carthaginian which, figuratively, could have functioned as an *aition* for the brother-sister marriages of the Ptolemaic dynasty of Alexandria, whose last ruler was demonized as another threat to the existence of Rome (Hardie 2006, p. 38).

El último crítico que tomaremos en este recorrido es Schiesaro (2019), quien repasa algunas ideas de Hardie al comentar que la Dido “infernala” es también un doloroso recordatorio del subtexto incestuoso que recorre sus encuentros en Cartago, y que se refuerza en esta parte del libro 6 por la presencia de otro intertexto complejo: Cat. 66. La alusión a Catulo vuelve a destacar, por contraste, el papel trágico de Venus en la vida de Dido, al mismo tiempo que evoca el momento mismo de su muerte en el libro 4, cuando Iris *dextra crinem secat* (*Aen.* 4.704, cf. Lyne). Al reescribir a Calímaco, Catulo parece subrayar las implicancias incestuosas de la relación entre Berenice y Ptolomeo III, ajustándose a las costumbres ptolemaicas, pero con un claro matiz de exageración. La conexión con Cat. 66 sugiere una posible razón por la que este nuevo encuentro entre Eneas y Dido gire una vez más en torno a la imposibilidad de diálogo, como ocurría en el libro 4 –y ya insinuado desde el libro 1–. Sin embargo, la interacción entre discurso directo y marco narrativo revela que las emociones de Eneas no pueden reducirse a una simple oposición entre su amor por Dido y la imposibilidad histórica de que florezca. En el libro 6, Eneas no llega a revelar un apego apasionado, incluso cuando podría hacerlo sin alterar el curso del poema: el amor tierno y la conmiseración quedan relegados al narrador. Incluso en esta etapa, se muestra cómo la sombra de Venus ha marcado su relación desde el principio: el deseo frustrado y nefasto de Eneas se combina con la agresividad surgida del silencio de Venus, quien no verbaliza sus emociones cuando se encuentra con su hijo (en el libro 1) y así le niega simbólicamente la subjetividad e identidad: Eneas es un paradigma de la taciturnidad, en parte culpa de Venus: “effectively, Aeneas displaces onto Venus the ultimate responsibility for what has gone wrong in his relationship with Dido” (Schiesaro 2019, p. 28).

En definitiva, todas estas lecturas y posturas demuestran la importancia que tiene –o puede tener– una alusión para la interpretación litera-

ria. En este ejemplo extraordinario del más grande de los poetas latinos, que alude a otro poeta esencial de la literatura romana, puede verse cómo la *imitatio* (el arte alusivo, la intertextualidad) trasciende el mero préstamo (estilístico, verbal) para convertirse, en un sentido amplio, en un acto de crítica literaria. Aunque Farrell haya argumentado que Catulo no forma parte del sistema alusivo virgiliano –suponiendo, por un momento, que esto sea cierto–, una alusión tan evidente, casi una cita literal, como la que Virgilio hace del poeta neotérico, debe entenderse, creemos, como un homenaje deliberado. Este gesto revela una profunda conciencia genealógica por parte del poeta de la *Eneida*, quien se presenta simultáneamente como heredero y renovador de una tradición literaria específica. Virgilio no busca ocultar sus deudas con la tradición neotérica y alejandrina que tanto admiró, sino exhibirlas como parte de un diálogo consciente y transformador. Asimismo, más allá de la legitimación que genera, otro de los efectos del arte alusivo –a nivel textual y extratextual– es su economía, su capacidad de producir mucho con poco, justamente en un sistema (el literario) que por su naturaleza trabaja más bien de un modo dispendioso y dispersivo. Cuando el lector reconoce una alusión, está leyendo al menos dos textos simultáneamente en una misma frase o expresión, lo que implica la apertura a dos mundos posibles, con sus contextos literarios, pero también socioculturales.

En este sentido, la naturaleza “escandalosa” de esta alusión –por lo directa y significativa– desafía radicalmente los enfoques formalistas que pretendieron leer los textos como entidades autónomas. Si bien es cierto que nunca podremos acceder con certeza absoluta a la “verdadera intención” de Virgilio al incluir esta alusión a Catulo, esta limitación no invalida el esfuerzo hermenéutico por rastrear aquello que el texto *permite* inferir. La imposibilidad de alcanzar –como vimos– una respuesta definitiva no significa que debamos renunciar a la pregunta. Por el contrario, es precisamente esa tensión entre lo incognoscible y lo interpretable lo que enriquece la lectura literaria. La clave está en abordar el problema desde una perspectiva integral, abarcadora, que tenga en cuenta tanto el texto alusivo (Virgilio) como el aludido (Catulo, y tras él, Calímaco) como partes de un diálogo intertextual que trasciende lo meramente verbal. No se trata solo de comparar versos aislados, sino de entender cómo funcionan dentro de sus respectivos contextos. La alusión no es un préstamo está-

tico, sino un gesto dinámico que adquiere sentido en la relación entre ambos textos (con sus respectivos contextos).

Este enfoque integral permite superar las limitaciones de los análisis fragmentarios o sesgados. Por ejemplo, quienes veían en Virgilio solo un “imitador” de Homero (o del autor que fuere) solían pasar por alto que el poeta épico no reproduce mecánicamente sus modelos, sino que los reelabora para servir a su propio proyecto literario y político. La alusión, en este sentido, no es un fin en sí mismo, sino un medio para construir significados nuevos. Incluso si nunca sabremos con precisión *qué* pensaba Virgilio al incluirla, el texto mismo ofrece pistas para entender *cómo* funciona: como homenaje, como crítica implícita, como reinención de una tradición. La filología, en este punto, demuestra su valor al proporcionar herramientas para navegar esa ambigüedad: cuando logra combinar la erudición con la sensibilidad interpretativa, nos permite acceder a estas múltiples capas de significado sin caer en reduccionismos simplistas. En los análisis vistos, el estudio riguroso del lenguaje, los contextos históricos, las convenciones genéricas y las estrategias retóricas permitieron formular hipótesis fundamentadas sobre la intención del autor, hipótesis que, aunque nunca puedan verificarse del todo, enriquecen nuestra comprensión del texto. Negarse a este ejercicio por escepticismo radical equivaldría a renunciar a una de las dimensiones más fascinantes de la alusión: su capacidad comunicativa. La alusión, entonces, no es un accidente ni un ornamento, sino un mecanismo central de significación. Quien la descuida o la minimiza corre el riesgo de leer a Virgilio (o a cualquier otro autor clásico) de manera parcial, sin apreciar la densidad de su escritura.

En última instancia, este caso ejemplar nos recuerda que la interpretación literaria debe navegar entre dos extremos igualmente peligrosos: el positivismo que solo ve fuentes y préstamos, y el formalismo que desvincula el texto de su contexto creativo. La alusión, cuando se estudia con rigor y sensibilidad, permite superar esa dicotomía, revelando cómo los poetas construyen su originalidad precisamente a través del diálogo con sus predecesores. Virgilio lo sabía: su obra está diseñada para ser leída en capas, para dialogar con sus predecesores y, al mismo tiempo, para desafiar a sus futuros intérpretes. En este sentido, el estudio de sus técnicas alusivas no es un mero ejercicio académico, sino una verdadera herramienta para desentrañar el sentido último de la obra.

## Referencias

- Barchiesi, Alessandro (1997). Otto punti su una mappa dei naufragi. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*.39: 209-226.
- Carmignani, Marcos (2022). Intertextualidad y arte allusiva: un breve recorrido teórico (primera parte). En Marcos Carmignani y Julia Burghini (eds.), *Artis pars magna contineatur imitatione: estudios intertextuales en la literatura latina* (pp. 19-68). Córdoba: Tinta libre.
- Clausen, Wendell (1970). Catullus and Callimachus. *Harvard Studies in Classical Philology* 74: 85-94.
- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Conte, Gian Biagio (2012). *Letteratura latina: Dall'alta repubblica all'età di Augusto*. Firenze: Le Monnier.
- Conte, Gian Biagio (2014). *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Conte, Gian Biagio y Barchiesi, Alessandro (1989). Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell'allusività. En Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli y Andrea Giardina (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. Vol. 1* (pp. 81-114). Roma: Salerno Ed.
- Farrell, Joseph (1991). *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: The Art of Allusion in Literary History*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Farrell, Joseph (1993). Allusions, Delusions and Confusions: A Reply. *Electronic Antiquity* 1, <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V1N6/farrell.html>.

- Feldherr, Andrew (1999). Putting Dido on the Map: Genre and Geography in Vergil's Underworld. *Arethusa* 32: 85-122.
- Fordyce, Christian James (1961). *Catullus*. Oxford: Oxford University Press.
- Griffith, R. Drew (1995). Catullus' *Coma Berenices* and Aeneas' Farewell to Dido. *Transactions of the American Philological Association* 125: 47-59.
- Hardie, Philip (2006). Virgil's Ptolemaic Relations. *Journal of Roman Studies* 96: 25-41.
- Heslin, Peter (2005). *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge: University Press.
- Horsfall, Nicholas (2013). *Virgil, Aeneid 6. A Commentary*. 2 vols. Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- Lyne, Oliver (1994). Vergil's *Aeneid*: Subversion by Intertextuality. Catullus 66.39-40 and Other Examples. *Greece & Rome* 41: 187-204.
- O'Sullivan, Neil (1993). Allusions of Grandeur? Thoughts on Allusion-Hunting in Latin Poetry. *Electronic Antiquity* 1. <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/EIAnt/V1N5/osullivan.html>.
- Oliensis, Ellen (1997). Sons and Lovers: Sexuality and Gender in Virgil's Poetry. En Charles Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (pp. 294-311). Cambridge: University Press.
- Schiesaro, Alessandro (2019). *Acheronta Movebo*. Virgil's Lucretian Underworld. *Studi Italiani di Filologia Classica* 112: 204-251.
- Scodel, Ruth y Thomas, Richard (1984). Virgil and the Euphrates. *American Journal of Philology* 105: 339.

- Tatum, James (1984). Allusion and Interpretation in *Aeneid* 6.440-76. *American Journal of Philology* 105: 434-452.
- Thomas, Richard (1986). Vergil's *Georgics* and the Art of Reference. *Harvard Studies in Classical Philology* 90: 171-198.
- Toohy, Peter (1993). Reseña de Joseph Farrell (1991), *EA* 1.2, <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V1N2/toohy.html>.
- Williams, Mary Frances (2003). The *Sidus Iulium*, The Divinity of Men, and the Golden Age in Virgil's *Aeneid*. *Leeds International Classical Studies* 2: 1-29.
- Williams, Robert Deryck (1972). *The Aeneid of Virgil: Books 1-6*. London: Macmillan.
- Wills, Jeff (1998). Divided allusion: Virgil and the *Coma Berenices*. *Harvard Studies in Classical Philology* 98: 277-305.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina  
(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



## Juno, narradora disidente: aportes a la lectura metapoética en *Eneida* 1 y 7

Pablo D. Doratti\*

### Virgilio y la tradición metapoética: alusividad, autorreflexión y modelos épicos en tensión

En sintonía con las corrientes intelectuales del siglo XX que promovieron la deconstrucción del positivismo y el auge de un escepticismo relativista, la interpretación de la literatura clásica ha experimentado una profunda transformación. En este nuevo paradigma, los textos literarios dejaron de ser vistos exclusivamente como ventanas transparentes a una realidad histórica para ser analizados como sistemas semióticos autónomos y autorregulados. En el campo de la crítica literaria, este giro epistemológico “constructivista”<sup>1</sup> potenció el estudio de la *reflexividad* textual: la capacidad de una obra para reflexionar sobre sus propias condiciones de creación y para tematizar el proceso de su escritura. Una obra reflexiva, en este sentido, finge hablar del mundo para, en realidad, hablar de sí misma y de su propia génesis.

Sin embargo, es necesario aclarar que esta reflexividad metapoética no es un fenómeno completamente moderno. Exégetas antiguos como Servio, aunque no llegaron a teorizar con las mismas categorías, demostraron una notable sensibilidad para detectar lo que hoy llamamos “tropos de la alusividad” (*tropics of allusivity*)<sup>2</sup>, es decir, las señales con las que un poeta comenta su propia relación con la tradición. En este sentido, Servio destaca por su atención a los juegos intertextuales y a los registros autorales en el corpus virgiliano. No solo descomponen la *Eneida* en sus fuentes homéricas, sino que también detecta pasajes donde Virgilio parece reflexionar sobre su propio quehacer poético. Un ejemplo notable es su comentario al inicio de *Geórgicas* 3, donde Virgilio irrumpe con un cambio temático

---

1 Desde esta perspectiva, el lenguaje no solo describe el mundo, sino que lo “inventa”, estructurándolo a través de sus propias reglas.

2 Hinds (1998, pp. 5-10).

\*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | pablodoratti@hotmail.com

inesperado: *te quoque, magna Pales, et te memorande canemus...* (“a vos también, gran Pales, cantaremos, y a vos, memorable...”).<sup>3</sup> Allí, el comentarista sugiere que el poeta explicita su voluntad de innovación literaria<sup>4</sup>, señalando un gesto de renovación autoral que no pasa desapercibido.

Macrobio, por su parte, pondera en sus *Saturnalia* la capacidad de Virgilio para apropiarse de la tradición<sup>5</sup>. Esta fórmula, que podría parecer una defensa genérica de la imitación, bien puede ser leída como una prueba de la detección de una operación estética consciente sobre las fuentes, en clave metapoética.

Posteriormente, en la tradición humanista, J. L. de la Cerda (1612) ofrece en sus prolijos comentarios virgilianos del siglo XVII interpretaciones sensibles a las metáforas de enunciación y a las formas del discurso autorreferente, y reconoce que algunas imágenes contienen reflexiones del poeta sobre su arte y sus condiciones de creación.

Fue, sin embargo, con el desarrollo de la teoría de la intertextualidad, y especialmente en estudios como los de Conte (1986, pp. 23-31), donde se sentaron las bases para sistematizar el modo en que el diálogo de los poetas latinos con sus modelos constituye, en sí mismo, un comentario sobre su propio arte.

En el caso particular de la *Eneida*, Conte señala que Virgilio no se limita a replicar modelos, sino que incorpora en su interior una reflexión sobre las reglas del juego poético, tematizando su relación con la herencia literaria como un acto deliberado de competencia estética.

Hinds (1998, p. 1) profundiza esta línea al destacar los mecanismos por los cuales el texto hace visible su propia intertextualidad:

One may usefully identify a mannerism, by no means peculiar to Roman literature but especially well developed in Roman literature, whereby alluding poets exert themselves to draw attention to the fact that they are alluding, and to reflect upon the nature of their allusive activity. Certain allusions are so constructed as to carry a kind of built-in commentary, a kind of reflexive annotation, which underlines or intensifies their demand to be interpreted as allusions.

---

3 Salvo indicación en contrario, las traducciones son propias.

4 Servio, *ad Georg.* 3.1: “monstrat se velle aliquid novum canere” (“demuestra que quiere cantar algo innovador”).

5 Macrobio, *Sat.* 5.2.8: “ut aliena faceret sua” (“que lo de otros parezca suyo”).

Según este enfoque, la *Eneida* no solo retoma motivos homéricos, sino que guía al lector a interpretarlos como gestos significativos, autorreferenciales, donde lo que se dice importa tanto como el modo y lugar de enunciación<sup>6</sup>.

Una de las mayores contribuciones a las lecturas metapoéticas del corpus literario grecorromano ha sido la de Deremetz (1995). Su aporte teórico fundamental distingue la historia literaria tradicional de una historia “autorial” o “inmanente” que se encuentra codificada en el propio poema. Deremetz argumenta que los poetas latinos, y Virgilio en particular, integran verdaderas “artes poéticas en acto” en el tejido de la narración, utilizando metáforas (como el tejido o la navegación) y tematizaciones para exponer su concepción del género y de la *imitatio*. Dentro de esta estrategia, la figura del autor se desdobra: junto al autor empírico (la persona histórica), el texto construye otras figuraciones autorales, que encarnan la estrategia poética de la obra. El propio Eneas, por ejemplo, puede ser leído como un desdoblamiento de esta figura autorial, cuyo viaje fundacional simboliza la creación de la epopeya que lo celebra.

Mucho más cerca en el tiempo, Farrell (2021) ha llevado esta perspectiva al terreno de la narratología interna del poema, situando a Juno como figura metapoética. Desde esta óptica, la diosa no actúa solo como antagonista diegética, sino como una fuerza narrativa que impugna el marco mismo del relato, proponiendo una *Eneida* alternativa, más afín al universo iliádico, en tensión con el camino odiseico de Eneas.

En conjunto, estas aproximaciones permiten leer la intervención de Juno no solo como expresión de un conflicto temático, sino como el punto focal de una lucha por el control del relato, donde distintas voces poéticas (la del narrador, la de los personajes, la de la tradición) compiten por fijar el sentido y el destino del poema.

### **Juno como narradora alternativa: transgresión diegética y ambición autoral**

En el sentido de esa tradición crítica, las líneas que siguen proponen algunas aproximaciones que aporten a esta línea de interpretación del antagonismo encarnado por Juno. En concreto, intentaremos demostrar que

---

<sup>6</sup> Cf. el cap. de Carmignani en este volumen.

las menciones de la diosa a Minerva, Marte y Diana (1.37-49, 7.302-309), donde contrasta su indignación por el arribo de Eneas a tierra italiana con la facilidad de aquellos dioses para alcanzar diversas reivindicaciones, pueden leerse en sintonía con la interpretación metapoética detectada por la crítica en el comienzo de ambos episodios.

Antes es necesario desarrollar de manera sucinta cómo se interpreta el rol de Juno en el relato desde una perspectiva metapoética. Desde el punto de vista de las categorías narratológicas tradicionales, en tanto personaje del relato, se supone que el campo de acción de Juno está circunscripto a los límites de la narración, lo que a partir de Genette (1972) denominamos universo diegético. En contraste, la tesis que postula el rol metapoético de la diosa sostiene que esta no acepta ese corset narrativo, y expresa enfáticamente desde el comienzo mismo del poema su disconformidad con el curso de las acciones anticipado por el narrador en el proemio. Más aún, una vez transgredidas las jerarquías fijadas entre los distintos niveles narrativos, Juno pasa a la acción e intenta tomar el control del relato y de este modo torcer la historia según sus pretensiones. Más adelante agregaremos algo más sobre las motivaciones de este comportamiento del personaje.

Es profusa la bibliografía que subraya la importancia de Juno como antagonista casi excluyente del relato<sup>7</sup>. En esa línea de interpretación, la lectura del personaje desde su oposición al narrador principal, voz autoral, o cualquiera de las categorías afines, surge al calor de las tendencias deconstruccionistas de la crítica literaria que paulatinamente comenzaron a ganar terreno también en el campo de la Literatura Clásica en la segunda mitad del siglo pasado. Pero, específicamente sobre el rol metapoético de Juno en el poema, el impulso más enérgico a esta línea de interpretación se produjo a partir de un breve artículo de Levitan (1993) en el que hizo pública<sup>8</sup> una inferencia en torno al verso 37 del primer libro de *Eneida*. Apenas los troyanos se embarcan en lo que aparenta ser el comienzo de su periplo odiseico, irrumpe Juno y pronuncia el primero de sus recurrentes

---

7 Heinze, 1903; Woodworth, 1930; Della Corte, 1980; Hardie, 1986; Feeney, 1991; Putnam 1995. La enumeración no pretende ser exhaustiva, sino más bien representativa de la persistencia del tópico al menos desde comienzos del s. XX.

8 Según Farrell (2021: 49), el eco homérico en este verso circuló muchos años entre los filólogos sin que nadie pusiera por escrito una interpretación en torno a él.

soliloquios airados. La observación de Levitan se concentra en el comienzo mismo de la alocución de la diosa:

*mene incepto desistere victam  
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?*  
(Aen. 1.37-38)

¿Desistir yo, vencida, de lo que he comenzado y no poder alejar de Italia al rey de los teucros?

En concreto, las dos primeras palabras de Juno, *mene incepto*, o más bien sus dos primeras sílabas, *menelin*<sup>9</sup>, son un claro eco de *mênin*, la palabra inaugural de la *Iliada*. A partir de este hallazgo, cabe preguntarse cómo esta resonancia podría guiar la interpretación de los versos iniciales de Juno y ese es precisamente el nudo de un intenso debate. Las palabras cuya sonoridad se asocia a *mênin* son *me* e *incepto*, una referencia personal y otra que remite a algo “iniciado”. Literalmente, Juno pregunta: “¿Debo retirarme derrotada de lo comenzado?” Los autores romanos a menudo usan palabras bastante comunes con dos significados específicos al mismo tiempo, uno primario manifiesto y uno secundario que es un término específico del lenguaje literario<sup>10</sup>. Precisamente en este sentido puede considerarse el valor metapoético de *incipere*, utilizada al comienzo y en el discurso inaugural del poema. Entonces, llevando a superficie este sentido implícito, las palabras iniciales de Juno podrían parafrasearse de este modo: “¿Debo retirarme derrotada del comienzo de este poema?”.

La idea que postula a Juno como narradora alternativa determina para el relato una serie de consecuencias que es importante subrayar. Un personaje que se manifiesta como si tuviera algún tipo de conciencia del poema que habita y, más aún, algún grado de injerencia en su decurso, ya sea para rechazar o incluso para manipular la trama, implica, desde una perspectiva narratológica, un comportamiento transgresor.

---

9 Hay que tener en cuenta la sinalefa entre *mene* e *incepto*, que fusiona ambas palabras fonéticamente.

10 Según Deremetz (1995, p. 20): “Certains signes possèdent la double fonction de signifier tout en signifiant la textualité, c’est-à-dire sont à la fois textuels et métatextuels”.

En este sentido, Juno es un personaje paradigmático. La transgresión y la usurpación son rasgos bien definidos de su comportamiento a lo largo del poema. En línea con el esquema de dicotomías detectado por Hardie (1986, pp. 295-313), que constituye una de las claves del diseño épico del poema, Juno se define por su propensión a la controversia, una característica que se efectiviza en diferentes planos, desde el enfrentamiento concreto con otros personajes (Eneas, Venus, Neptuno) hasta en un sentido más estructural, al resistir el ineludible desarrollo del *fatum* heroico. Este es el marco que torna admisible la idea de que el propio narrador del poema se cuente entre el número de sus oponentes. Dicho esto, es muy significativo que el intento de usurpar el lugar del narrador ocurra casi antes de que la *Eneida* pueda ponerse en marcha. Esto habilita a especular acerca de la historia que se propone interferir (y frustrar) y la que quisiera imponer en su lugar.

No es exagerado afirmar que el resultado de las gestiones de Juno en esta primera parte de la *Eneida* arroja un saldo negativo: todas sus aspiraciones se ordenan en una sucesión de frustraciones. En su plan de destrucción de Eneas, soborna a Eolo, el rey de los vientos, para que suscite a través de sus subalternos una tormenta marina devastadora. Esta escena emula una de las intervenciones centrales del sucedáneo iliádico, Hera, conocido como “el engaño de Zeus” (*Il.* 14.153-353), en el que ofrece un soborno similar a Hipnos, el dios griego del sueño. Con Zeus aletargado, los dioses favorables al bando griego liderados por Poseidón aprovechan para propiciar un contraataque griego. Pero Zeus despierta poco después y hace que los troyanos recuperen la ventaja y amonesta severamente a Hera. La estratagema a la que recurre Juno para invadir el reino de Neptuno es similar en sus elementos narrativos, tanto por los recursos desplegados para obtener aliados, cuanto por el resultado obtenido. Si volvemos nuevamente a su rol de narradora alterna, podríamos inferir que esta repetición de la actuación de Hera pone de manifiesto la decisión de relatar otra *Ilíada*. Esta es una de las tesis de Farrell (2021) en el ya mencionado estudio sobre Juno y su rol articulador del intertexto homérico en la *Eneida*. En línea con Farrell, podemos adelantar que, imitando el fracaso de Hera, ese propósito de interrumpir el rumbo odiseico del relato desde el comienzo mismo del poema es también infructuoso. No obstante, de modo preliminar diremos que uno de los propósitos de las líneas que siguen es también matizar el esquema dilemático propuesto por Farrell.

Desde nuestra perspectiva, no está del todo claro que la determinación de Juno sea revertir el curso odiseico fijado por el narrador hacia su contraparte iliádica en todo momento y lugar. Más bien, sostendremos que la estrategia narrativa de Juno va siendo recalibrada a medida que las acciones van contradiciendo sus intenciones previas o adecuándose a ellas, hasta el punto de exceder los límites de la dicotomía homérica e involucrar incluso elementos de la tradición épica anterior.

Es urgente dejar en claro que esto no implica negar el carácter preeminentemente iliádico de Juno. En efecto, el comienzo mismo del poema está regado de menciones al *leitmotiv* iliádico, la ira<sup>11</sup>. La ira de Juno es tan paradigmática como la de Aquiles, por lo cual es plenamente coherente con su carácter que se incremente al percibir la inminencia del rumbo odiseico del relato. Es un lugar común de pleno consenso que la *Odisea* es el *nóstos* (retorno al hogar/patria) más exitoso de la literatura. Pero es necesario aclarar que este éxito se entiende en dos sentidos. Por un lado, en tanto que es eminentemente el relato más célebre de este subgénero de la epopeya, pero también en cuanto a que su contenido, a diferencia de otros regresos desastrosos de héroes griegos desde Troya, es un *nóstos* venturoso. En breve será necesario retomar este punto.

En contraste, la *Ihada* es un capítulo crucial de un relato de destrucción. Y Juno es una criatura vernácula en ese ecosistema iliádico. No encaja bien en un *nóstos*, y menos aún en uno dichoso. Una rápida comparación estadística de su presencia en los poemas homéricos da cuenta de esto. Hera aparece mencionada apenas cinco veces en *Odisea*, contra más de un centenar de menciones en la *Ihada*.

En definitiva, dado que el prospecto de una nueva *Odisea* constituye una amenaza a su protagonismo, la aparición precoz de Juno en la *Eneida* se explica por la urgencia de conjurar una amenaza casi existencial. Sin embargo, sus esfuerzos por abortar el plan trazado en las primeras líneas por el narrador son infructuosos. Como observa Fowler (1997, pp. 259-270), es un personaje obsesivamente reincidente en conductas iliádicas fallidas.

---

11 1.4: *saevae memorem Iunonis ob iram* (“por la ira rencorosa de la irascible Juno”); 1.11: *tantaene animis caelestibus irae?* (“¿tan grande es la ira en las ánimas celestiales?”); 1.25-26: *necdum etiam causae irarum saevique dolores/ exciderant animo* (“asimismo, las causas de su ira y el sufrimiento feroz todavía no habían abandonado su ánimo”).

## Contra el *nóstos*: Juno y la amenaza del fracaso narrativo

Volvamos nuevamente sobre los planes de Juno. Aclarado el punto acerca de su carácter esencialmente iliádico, es preciso indagar, a la luz de su primera intervención en el poema, cómo intenta hacer efectiva su intención de promover una épica de corte iliádico.

En los primeros versos del poema se produce una transición que va desde una presentación formulaica del narrador de la historia que se propone contar, pasa por un relato focalizado en Juno y las razones de su ira contra los troyanos y termina por ceder la palabra y el control de la narración a la diosa.

La manifestación del resentimiento que despliega la diosa incorpora rápidamente un elemento clave: la comparación con el comportamiento de sus pares en situaciones presuntamente análogas de ofensas humanas al *numen* divino. Esto lo veremos luego repetido también en el pasaje espejo del libro 7. En este caso, la involucrada es Minerva, a quien Juno señala como responsable de la muerte del Áyax locrio, el hijo de Oileo, que interrumpió el periplo de su propio *nóstos*:

*Pallasne exurere classem*

*Argivum atque ipsos potuit submergere ponto  
unius ob noxam et furias Aiakis Oilei?  
ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem  
disiecitque rates evertitque aequora ventis,  
illum exspirantem transfixo pectore flammis  
turbine corripuit scopuloque infixit acuto;*  
(Aen. 1.39-45)

¡Pero Palas pudo incendiar la flota de los argivos y hundirlos en las olas por culpa de uno solo, del frenesí de Áyax, hijo de Oileo! Ella misma, desde las nubes lanzando el rayo arrebatador de Júpiter, destrozó las naves y encrespó con los vientos la superficie del mar y mientras exhalaba llamas de su hendido pecho, ella lo arrebató en un torbellino y lo clavó en aguda roca.

Para afirmar su argumento, Juno evoca uno de los muchos episodios de *nóstoi* de héroes griegos que difieren de la *Odisea* en un elemento fun-



damental: terminan de manera trágica. Este conjunto está conformado por una vasta serie de episodios individuales, la mayoría de ellos breves, que incluso llegan a multiplicarse en versiones alternativas que formaban parte del denominado *Ciclo épico troyano*, una serie de epopeyas griegas arcaicas que en conjunto completaban el mito de Troya con los hechos que los poemas homéricos omiten. En contraste con todos ellos, la *Ilíada* y la *Odisea* son ejemplos exclusivos de notoriedad literaria.

En particular, la *Odisea* se recorta de ese grupo de historias de *nóstoi* heroicos, que incluyen naufragios, esposas adúlteras, hijos alienados y hasta la muerte del héroe involucrado, no solo por representar un caso excepcional de regreso exitoso, sino también porque entre las innumerables complejidades literarias que despliega se halla el diálogo con esta tradición de *nóstoi*, en el que se tematizan similitudes y diferencias. La amenaza de estos regresos malogrados permanece latente desde el comienzo mismo del poema homérico. El caso trágico de Agamenón, por ejemplo, es evocado en las primeras líneas por Zeus (*Od.* 1.35-36), y reaparece en varias oportunidades a lo largo del poema (*Od.* 3.193-195; 3.303-304). El aedo Femio, por citar otro ejemplo significativo, apenas promediado el primer canto, comienza a relatar los regresos desastrosos desde Troya y es interrumpido por una recriminación de Penélope, embargada por la angustia (*Od.* 1.325-344).

Con la referencia a Áyax, Juno parece estar proyectando un fracaso para Eneas que tiene consecuencias en dos planos de manera simultánea. En primer lugar, la supresión definitiva del enemigo troyano. Y a la vez, en el rol de metanarradora, al promover el fracaso de la empresa de Eneas al comienzo mismo de este nuevo poema, Juno intenta añadir la *Eneida* a la prosaica lista de historias breves y episódicas del ciclo épico. Así, cuando la *Eneida* comienza con el héroe acercándose a la finalización de un *nóstos* potencialmente venturoso, Juno interviene inmediatamente para boicotearlo. En ese sentido, la referencia al destino de Áyax vislumbra el tipo de *nóstos* breve y desgraciado que espera para Eneas.

Pero, como ya hemos dicho, esta primera empresa de Juno fracasa desde todo punto de vista. No solo la tormenta en sí, sino también sus consecuencias inmediatas y la trayectoria posterior de la narración durante varios libros siguen de cerca las aventuras de Odiseo. Y, paradójicamente, Juno, el personaje más iliádico del poema se convierte en un *alter ego* de Poseidón, asumiendo un rol odiseico insoslayable.

## Del mar a la memoria poética: reaparición de Juno y el peso de sus fracasos acumulados

Vamos ahora a situarnos varios libros más adelante para centrarnos en la segunda oportunidad de interferir el relato que se le presenta a Juno. Apenas iniciado el libro 7, con la llegada de la flota troyana a costas italianas se da oficialmente por concluida la etapa odiseica del poema<sup>12</sup>. Al igual que en el primer libro, el júbilo troyano es una señal de alarma para Juno:

*saeva Iovis coniunx [...],  
et laetum Aenean classemque ex aethere longe  
Dardaniam Siculo prospexit ab usque Pachyno.  
(Aen. 7.287-289)*

la esposa implacable de Júpiter [...] cuando divisa desde el cielo a lo lejos, allá desde el Paquino siciliano a Eneas feliz y la flota dardania.

*Vix e conspectu Siculae telluris in altum  
vela dabant laeti et spumas salis aere ruebant,  
cum Iuno...  
(Aen. 1.34-36)*

Ya apenas divisaban los troyanos las costas de Sicilia y daban velas contentos mar adentro, y arrollaban espumas de sal con el bronce, cuando Juno...

Esta renovada exhibición de ira de Juno comparte muchos de los elementos de la primera: la percepción visual del enemigo feliz, la mención del *fatum* contrario a sus intereses, la decepción por el fracaso recurrente de toda maniobra acometida contra el enemigo troyano. Algunos de los versos de esta reaparición de la diosa están precisamente dedicados a agregar la catástrofe marina de Eneas relatada en las primeras líneas del poema a esa lista de infortunios:

---

12 Esta estructuración bipartita del poema no está exenta de matices. Ya al menos desde de la Cerda (1612) tenemos en claro la presencia de elementos iliádicos en la primera parte del poema y odiseicos en la segunda.

*quin etiam patria excussos infesta per undas  
ausa sequi et profugis toto me opponere ponto.  
absumptae in Teucros uires caelique marisque.  
quid Syrtes aut Scylla mihi, quid vasta Charybdis  
profuit?*  
(Aen. 7.299-303)

¡Para eso me lancé a perseguirlos, exonerados de su patria, con vehemencia por las aguas y a oponerme a estos prófugos por todo el mar! Se han agotado las fuerzas del mar y del cielo contra los teucros. ¿De qué me sirvieron las Sirtes o Escila, de qué Caribdis enorme?

Sin embargo, podemos observar que quizá esta revisión de Juno amplía veladamente la enumeración de las desventuras de la diosa relatadas en el poema. Si entendemos que Juno está refiriéndose particularmente a la escena inicial del poema, no será difícil detectar cierta inconsistencia geográfica en la mención de esos tres escenarios en el v. 302, bastante alejados entre sí, por cierto<sup>13</sup>. Si bien estamos de acuerdo con Horsfall (2000, *ad loc.*) en no hacer demasiada presión sobre este tipo de inexactitudes en un discurso poético, no obstante puede resultar interesante detenernos en este verso, que es una cita casi literal del v. 155 del *carmen* 64 de Catulo e indagar en los sentidos que está operando el hipotexto catuliano traspolado a este contexto:

*quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis*  
qué Sirte, qué Escila rapaz, qué enorme Caribdis

Este verso está inserto en el largo excursus efrástico del almohadón o colcha (*pulvinar*) que cubre el lecho nupcial de Tetis y Peleo, más precisamente en medio del lamento de Ariadna ante el abandono de Teseo.

Juno, diosa del matrimonio, está evocando con esta cita el relato de unas *nuptiae* frustradas inserto en un poema de celebración de una boda. Asimismo, sabemos que el lamento de la Ariadna catuliana y su invectiva

---

13 Vale decir incluso que el mismo Eneas relata que lograron sortear el peligro de Escila y Caribdis por consejo de Héleno.

furiosa contra Teseo se cuenta entre los principales insumos interfigurales de Dido en su frenesí final.

Si tenemos en cuenta que el *conubium* controvertido de Dido y Eneas se produce como parte de un acuerdo entre Juno y Venus, mediante el cual aquella pretende retener al héroe lejos de la costa italiana por medios ciertamente menos hostiles que los del comienzo del poema, entonces la reminiscencia de Juno a Catulo bien puede estar añadiendo veladamente un nuevo fracaso a la enumeración de sus empresas infructuosas contra Eneas, condensado en esa línea.

Asimismo, si se considera el punto de vista de la narradora en esta evocación intertextual del epitalamio de Peleo y Tetis, podrá observarse el hilo que va conectando los diferentes eventos que mencionará la diosa a continuación y que da plena coherencia retórica a su discurso. Retomaremos este punto unas líneas más adelante.

### **Lapitas, Calidón y el modelo épico alternativo: Juno como agente de una nueva épica**

Lo que sigue es el reemplazo del ejemplo de Atenea/Minerva por otros dos casos de reivindicaciones divinas ante la omisión del culto debido por parte de los humanos, que involucran a Marte y Diana:

*...Mars perdere gentem  
immanem Lapithum valuit, concessit in iras  
ipse deum antiquam genitor Calydona Dianae,  
quod scelus aut Lapithas tantum aut Calydona merentem?*  
(Aen. 7.304-307)

Marte logró acabar con la enorme estirpe de los Lapitas y el mismo Padre de los dioses entregó la antigua Calidón a las iras de Diana. ¿Qué crimen tan grande cometieron los Lapitas o Calidón?

El marco general para estas alusiones está explícito en los dos pasajes: Juno se muestra menoscabada en su dignidad e impotente en el ejercicio de sus prerrogativas divinas (entre las que se cuenta la facultad de obrar *ad libitum* en perjuicio de sus enemigos humanos) y lo argumenta contrastando sus maniobras frustradas con situaciones análogas en las que

dioses de rango inferior logran imponer castigos incluso excesivos, según su opinión. Minerva no tiene dificultades para castigar a Áyax por haber profanado el templo de la diosa en Troya con la violación de Casandra. Marte, a su vez, castiga a los lapitas por la imprudencia de no invitarlo a la boda de Pirítoo. Por último, el de Diana es también un castigo a la negligencia humana de omitir el culto debido a la deidad.

Es necesario ahora retomar la cita del epitalamio catuliano para observar cómo la diosa va conectando los eventos narrados. Los hechos que vinculan a Marte con los lapitas también se producen en el contexto de una boda. Como dijimos, el conflicto que se suscita entre lapitas y centauros tiene lugar como consecuencia de la negligencia de omitir la invitación al dios. Pero el mito recoge otras coincidencias entre ambas bodas. Algunas de las versiones del mito recogen que los ausentes en la boda del lapita Pirítoo e Hipodamía fueron dos dioses, Ares y Eris, y no por olvido del anfitrión, sino voluntariamente excluidos para prevenir inconvenientes, en vista del antecedente de la celebración de Peleo. Es precisamente en aquella boda recordada en el poema catuliano, la de Peleo (a la que asistieron todos los olímpicos, con un rol preponderante de Hera en la ceremonia), en la que Eris, en venganza por no haber sido invitada, arrojó la famosa manzana de la discordia a los pies de Afrodita, Atenea y Hera, mientras departían amigablemente. Vale recordar que la disputa por este valioso objeto es el germen del odio de Hera/Juno a los troyanos.

De manera tal que con este primer ejemplo de Marte, Juno no solo está reivindicando el derecho a vengar las ofensas humanas que asistió siempre a todos los dioses (menos a ella). Bajo la superficie de esa reivindicación está asimismo latente el carácter ancestral de su ira hacia los troyanos.

El segundo castigo ejemplar que evoca Juno también se conecta con los dos eventos mencionados. La cacería del jabalí introducido por Diana congrega a muchos héroes de toda Grecia, entre los que se cuentan Teseo, Peleo, Pirítoo, otros centauros violadores<sup>14</sup>.

Por otra parte, es lícito pensar que al variar los ejemplos, Juno está intentando resaltar los matices que impone el nuevo contexto. En ese sentido, puede resultar fructífero un análisis comparativo de los castigos infli-

---

14 Incluso el mismo centauro Euritión, que provoca el enfrentamiento con los lapitas al intentar violar a Hipodamía en su boda, aparece en algunas versiones de este mito muerto accidentalmente por una flecha de Peleo en plena cacería.

gidos. Ya dijimos que el castigo de Minerva se dirige específicamente a un individuo particular, Áyax. No obstante, el perjuicio del naufragio recae sobre todos sus acompañantes, daño colateral que es subrayado por Juno en ese primer reproche. Vale aclarar también que la versión de los hechos que ofrece Juno está ligeramente manipulada. En *Odisea* (4.499-511), el episodio es evocado por Proteo a Menelao cuando este le inquiere por la suerte de los héroes griegos de regreso a sus patrias. Allí se menciona al pasar la inquina de Atenea con Áyax, pero el que provoca la muerte del héroe locrio es Poseidón, en castigo por injuriar a los dioses. En la versión de Apolodoro (*Ep.* 6.6), Atenea lanza el rayo de su padre contra la nave de Áyax, pero éste se salva y es también Poseidón el que ejecuta la matanza. Aún así, la edición de los hechos que efectúa Juno es bien coherente con su estrategia inmediata, puesto que ella también se aventura a tomar el lugar de Neptuno en los versos siguientes.

Los castigos de Marte y Diana, a diferencia del de Minerva, y sin perjuicio de que las faltas que los ocasionaron fueran atribuibles a un solo individuo (Pirítoo y Eneo), son penas colectivas, pensadas para recaer sobre un conjunto y presentadas de ese modo por Juno (*Laphitum* y *Calydona*). Y como veremos a continuación, ese castigo colectivo no es otra cosa que suscitar enfrentamientos, que luego generan gestas heroicas.

En el caso de los lapitas, la guerra a la que alude Juno es el célebre enfrentamiento de los tesalios con los centauros, bandos emparentados a través de Ixión<sup>15</sup>.

El incidente es rememorado en la *Iliada* por Néstor, que destaca las virtudes épicas de los lapitas como héroes de otros tiempos, con quienes él mismo ha tenido trato:

ἦδη γάρ ποτ' ἐγὼ καὶ ἀρείοσιν ἠέ περ ὑμῖν  
ἀνδράσιν ὠμίλησα  
(*Il.* 1.260-1)

Ya en otro tiempo con varones aún más bravos que vosotros tuve trato.

κάρτιστοι δὴ κείνοι ἐπιχθονίων τράφεν ἀνδρῶν:

---

15 Recordemos que los centauros nacieron de Ixión y Néfele, la falsa Hera, un ardid de Zeus para probar la osadía de Ixión de intentar violar a la diosa consorte. Como vemos, un ejemplo que involucra personalmente a Juno.

κάρτιστοι μὲν ἔσαν καὶ καρτίστοις ἐμάχοντο  
(Il. 1.266-7)

Aquellos fueron los terrestres que más fuertes se criaron. Los más fuertes fueron y con los más fuertes combatieron.

Por otro lado, las derivaciones bélicas del incidente del jabalí de Diana, enviado para devastar los campos de Calidón, en castigo por el descuido de su rey, Eneo, que había omitido las ofrendas debidas a la diosa, son recogidas por Fénix en la embajada a Aquiles del canto 9 de la *Iliada*. Así introduce su relato:

πρὶν δ' οὐ τι νεμεσσητὸν κεχολῶσθαι.  
οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν  
ἡρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι:  
(Il. 9.524-5)

Antes no era vituperable estar irritado. Eso es lo que también nos han enseñado las gestas antiguas de los héroes, cuando una desaforada ira invadía a alguno

μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐ τι νέον γε  
ὥς ἦν:  
(Il. 9.527-8)

Me acuerdo del siguiente hecho, remoto y no reciente, de cómo fue

El consejero de Aquiles se propone persuadirlo, rememorando historias remotas (πάλαι), no recientes (οὐ τι νέον) de héroes de otros tiempos y de iras que no eran censurables porque produjeron grandes gestas (πρόσθεν κλέα ἀνδρῶν).

Si volvemos a las palabras de Juno, los adjetivos *immanem* y *antiquam* aplicados a los lapitas y Calidón, parecen ir en el sentido de ese énfasis puesto en la heroicidad previa al ciclo troyano. Horsfall (2000, p. 214) enumera una serie de pasajes en los que *immanis* es aplicado a bestias y monstruos de tamaño descomunal y concluye que mediante este adjetivo Juno subraya que Marte logró asegurar su venganza a pesar de la magni-

tud de sus enemigos. En cuanto a *antiquus*, Évrard (1988, I, p. 196) resalta que, más allá de su valor denotativo, tiene una connotación positiva de respeto, nobleza y prestigio cuando se refiere, por ejemplo, a lugares sagrados.

Otro de los factores aglutinantes de los ejemplos recogidos por Juno es que en ambos casos el conflicto provocado por los dioses implica la introducción de un elemento extraño y perturbador, con algún rasgo de animalidad (centauros, jabalí) que motiva la intervención heroica para exonerarlo. En este sentido, bien podría estar resonando también el eco del artificio del caballo de madera, atribuido a Palas, evento cuyas consecuencias sin duda complacieron a Juno, dado su alineamiento antitroyano, pero cuya autoría claramente no le es posible reivindicar.

### **Conclusión: el proyecto poético de Juno y la *Eneida* como campo de disputa metapoética**

Finalmente, luego del análisis propuesto podemos concluir que el rol de Juno como antagonista no es rígido ni meramente reactivo. Por el contrario, como se ha demostrado, la diosa reformula su proyecto narrativo a medida que avanza la acción del poema. En un primer momento, su objetivo consiste en abortar el periplo troyano para asimilarlo a los *nóstoi* fracasados del *Ciclo Épico*, invocando como paradigma la figura de Áyax, cuya destrucción convierte en modelo para un final prematuro y trágico del viaje de Eneas. Sin embargo, tras el fracaso de esta empresa, su intervención en el libro 7 ya no busca degradar el relato, sino reencauzarlo dentro de una genealogía heroica más arcaica, evocando enfrentamientos míticos como el de los lapitas o la cacería de Calidón. En este nuevo contexto, Juno no se opone frontalmente al desarrollo épico, sino que contribuye a moldearlo, augurando para la *Eneida* un destino poético que rivalice con las gestas más antiguas y grandiosas de la tradición.

Esta evolución de Juno representa, como señala Farrell, una manifestación de la batalla por la identidad heroica que atraviesa toda la *Eneida*. El poema no busca resolver armónicamente sus fuentes homéricas, sino dramatizar su tensión constitutiva: la pugna entre la *Ilíada* y la *Odissea* como modelos narrativos, éticos y poéticos. En esta disputa, Juno se erige como la campeona de una visión puramente iliádica del mundo, sostenida por una ira irreconciliable y por un deseo de perpetuar el conflicto. Su insis-

tencia en ese modelo épico convierte a la diosa en una narradora alternativa que disputa el control del relato al poeta y al *fatum*.

Frente a la imagen de una Juno monóticamente opuesta a la *Odisea* y empecinada en frustrar el proyecto narrativo virgiliano, se propone aquí que la diosa adapta su estrategia: abandona la resistencia a una *Odisea* inevitable y se reapropia del nuevo marco para insertarse en él como fuerza activa. Ya no se trata de una sabotadora del viaje, sino de una promotora de guerra heroica, una figura que acepta las reglas del nuevo juego narrativo sin dejar de intervenir en él.

Desde esta perspectiva, la *Eneida* se revela no como una síntesis estable de fuentes, sino como un campo de conflicto textual en el que distintas voces (divinas, humanas, autoral) compiten por definir su sentido. En ese campo, Juno no es una figura simplemente vencida: su disidencia persiste hasta el final, como lo demuestra su negociación con Júpiter en el libro 12, donde, aunque cede, logra imponer condiciones que borran la identidad troyana. El poema, así, no clausura la disputa sino que la tematiza, dejando en manos del lector la tarea de decidir qué tipo de épica está leyendo: si la culminación de una tradición lineal o una nueva apertura en su interior. En última instancia, el proyecto poético de Juno funciona como un dispositivo de autorreflexión crítica: Virgilio no solo dramatiza las tensiones entre sus modelos, sino que convierte esas tensiones en el núcleo mismo de su arte épico.

## Referencias

- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- Deremetz, Alain (1995). *Le miroir des Muses: Poétiques de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Farrell, Joseph (2021). *Juno's Aeneid: A Battle for Heroic Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- De la Cerda, Juan Luis (1612). *P. Virgilio Maronis Opera, recognita et commentariis illustrata*. Lugduni.

- Della Corte, Francesco (1980). L'action de Junon dans l'Énéide. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1: 49-58.
- Évrard, Étienne (1988). *Antiquus*. En Francesco Della Corte (ed.), *Enciclopedia virgiliana. Vol. I* (p. 396). Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana.
- Feeney, Denis (1991). *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Fowler, Don (1997). Virgilian Narrative: Story-Telling. En Charles Martindale (Ed.), *The Cambridge Companion to Virgil* (pp. 259-270). Cambridge: University Press.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil
- Hardie, Philip (1986). *Cosmos and imperium*. Oxford: Clarendon Press.
- Heinze, Richard (1903). *Virgils epische Technik*. Leipzig: Teubner.
- Hinds, Stephen (1998). *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horsfall, Nicholas (2000). *Virgil, Aeneid 7: A Commentary*. Leiden: Brill.
- Levitan, William (1993). Give Up the Beginning?: Juno's Perturbed Mimesis in Aeneid 1. *Vergilius* 39: 3-12.
- Putnam, Michael (1995). *Virgil's Aeneid: Interpretation and Influence*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Woodworth, Dorothea (1930-1931). The Function of Gods in Virgil's *Aeneid*. *Classical Journal* 26: 112-126.

Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.  
Estudios intertextuales en la literatura latina (La ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones

de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento -Compartir Igual (by-sa)





## El cruce de la fisiognomía y la tradición literaria en la palidez de Sócrates y otros personajes de *Metamorfosis* de Apuleyo

Celina Ugrin\*

En este trabajo analizaremos, a través de una lectura intratextual, el uso que hace Apuleyo de los preceptos fisiognómicos en relación con la tradición literaria. Para ello, nos centraremos específicamente en la palidez, su designación terminológica (*pallor/luror*) y sus implicancias fisiognómicas y literarias. Nuestro objetivo es comparar y definir los distintos sentidos que este rasgo adquiere en cada ocasión. Nos centraremos principalmente en la palidez atribuida a Sócrates (*Met.* 1.6 y 1.19) y del espectro que aparece en el molino (*Met.* 9.30), ya que además la relación entre dichos pasajes está reforzada por otras coincidencias lingüísticas y contextuales. Si bien no se trata de alusiones directas<sup>1</sup>, las semejanzas entre el aspecto de los personajes han sido advertidas por los comentaristas (May, 2013; Keulen, 2007; Hijmans et al., 1995).

### La escritura novelesca y la fisiognomía

*Metamorfosis* de Apuleyo es una obra inclasificable según el sistema de géneros literarios antiguo<sup>2</sup>. Sin embargo, actualmente se considera una novela latina<sup>3</sup> y, más específicamente, puede comprenderse como una no-

---

1 Retomamos las consideraciones de Conte (1986, p. 35) al hablar de lenguaje alusivo: “Reference should be made to a poetic setting rather than to individual lines. A single word in the new poem will often be enough to condense a whole poetic situation and to revive its mood. On the other hand, a lengthy periphrastic expansion may be needed to sound the resonances contained in a single word or phrase in the original – resonances the new poet wishes to make explicit”.

2 Respecto de la noción de género literario, tenemos presentes las apreciaciones de Rossi (1971).

3 Sobre la definición y las características de la novela latina, asimismo el diálogo intertextual que esta involucra y la clasificación de *Metamorfosis* como tal, son clave para nuestro estudio los aportes de Walsh (1970), Finkelpearl (1998, pp. 24-31), Graverini, Keulen y Barchiesi (2006) y Carmignani (2011, pp. 114-183).

\*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | celinaugrin@gmail.com

vela epidíctica<sup>4</sup>, si contemplamos su contexto de producción y circulación, la Segunda Sofística. En este sentido, *Metamorfosis* constituye un espacio donde el autor puede exhibir sus conocimientos literarios aunque, al tratarse de una obra de ficción, su autopromoción esté mediada por la figura de su narrador y la escritura en sí. De este modo, la novela apuleyana comprende una compleja *textura* literaria<sup>5</sup> y un continuo diálogo genérico, que implica la inclusión, transformación y conjunción de diversos lenguajes y saberes, entre los que se encuentra la fisiognomía.

La fisiognomía es la disciplina que se dedica a inferir el carácter, el comportamiento, los vicios o las virtudes de las personas a partir de la observación sus rasgos físicos<sup>6</sup>. Ello da por sentado una conexión intrínseca entre el carácter o temperamento y el cuerpo, como se declara al comienzo del tratado peripatético: πολλὸν γὰρ ἐξαλλάττουσαι φαίνονται αἱ διάνοιαι ὑπὸ τῶν τοῦ σώματος παθημάτων. καὶ τὸναντίον δὴ τοῖς τῆς ψυχῆς παθήμασι τὸ σῶμα συμπάσχον φανερόν γίνεται περὶ τε τοὺς ἔρωτας καὶ τοὺς φόβους τε καὶ τὰς λύπας καὶ τὰς ἡδονάς, “Pues es manifiesto que las facultades psíquicas se transforman sobremanera a causa de los padecimientos corporales. E igual de obvio es lo contrario, que el cuerpo comparte con las afecciones anímicas los sufrimientos que comportan los amores, miedos, dolores y placeres” (Ps.-Arist. *Physiogn.* 805a 4-8)<sup>7</sup>.

De este modo, determinadas características físicas estaban ligadas a ciertas conductas, y leer a alguien en estos términos era una práctica habitual en la Antigüedad<sup>8</sup>. Incluso antes de su constitución en manuales y

---

4 Seguimos a Winkler (1985, p. 6) en su concepción de *Metamorfosis* como novela epidíctica.

5 Con ello nos referimos al concepto de “literary texture” desarrollado por Walsh (1970).

6 Sobre la práctica y los métodos de la fisiognomía en la Antigüedad grecolatina, cf. Evans (1969), Barton (1994, pp. 95-131), Hartsock (2008, pp. 7-51) y Sassi (2001, 2021, 2023).

7 En el presente trabajo, usamos la traducción de Martínez Manzano (Martínez Manzano y Calvo Delcán, 1999) y el texto latino de Ferrini (2010 [2007]) para todas las citas del tratado pseudoaristotélico.

8 Entre otros, Apuleyo mismo escribe en *Sobre Platón y su doctrina* 1.1 que Sócrates aceptó a Platón entre sus discípulos luego de verlo: “Cuando lo vio, y adivinó por su apariencia exterior lo más íntimo de su alma, dijo: ‘Amigos, este era aquel cisne del Cupido de la Academia’” (Macías Villalobos, p. 93).

tratados<sup>9</sup>, la conciencia fisiognómica impregna toda la cultura grecolatina de diversas formas, ya desde los poemas homéricos<sup>10</sup>. Asimismo, dentro de *Metamorfosis*, los propios personajes dominan este saber y sacan sus propias deducciones respecto de otros<sup>11</sup>.

Por lo tanto, los preceptos fisiognómicos también tienen un rol clave en la literatura a la hora de la caracterización, aun para autores no muy familiarizados con la disciplina<sup>12</sup>. Particularmente, Apuleyo tuvo gran dominio del tema, más aún si consideramos su carácter de filósofo platónico. En efecto, el problema de las apariencias y la visión como forma de acceso a la realidad fue un asunto de relevancia para la tradición platónica<sup>13</sup>. Por

---

9 Los tratados que han llegado a nuestros días son el peripatético *Physiognomica* (=Ps.-Arist. *Physiogn.*) del siglo III a. C.; *De Physiognomica* (Leiden Pol.) de Polemón (88-144 d.C.); un epitome griego del sofista Adamantio, la *Physiognomia* del siglo IV d. C.; y el Anónimo Latino *De physiognomonia liber* (Anon. Lat.), de la misma época, atribuido erróneamente a Apuleyo. Sobre la presunta autoría de Apuleyo y los argumentos que la desestiman, cf. Repath (2007b, pp. 549-550), Förster (1893, pp. cxxxvii ss.), Evans (1941, p. 103; 1969, pp. 17 y 72) y Opeku (1979). Es preciso notar que un antecedente importante para el desarrollo de la fisiognomía como disciplina es la *Historia animalium* de Aristóteles, como así también un posible tratado perdido de Loxo (el siglo IV-III a. C.).

10 Uno de los ejemplos más memorables es el caso de Tersites, cuya bajeza moral se refleja en su fealdad física en *Il.* 2.212ss.; y en *Il.* 13.275-287, donde Idomeneo describe las características del cobarde. Sin embargo, como observa Sassi (2023, p. 2), no debemos pasar por alto que ya en *Odisea* también hay evidencia de que esta correlación no siempre ocurre, por ejemplo, cuando Ulises dice que se puede ser feo y tener el don de la elocuencia o viceversa (*Od.* 8.167-177).

11 Aristómenes trata de interpretar los síntomas de Sócrates (*Met.* 1.6 y 1.19); el compañero de Aristómenes hace conjeturas sobre Lucio (*Met.* 1.20.2); Milón y Birrena infieren la “nobleza” de Lucio al verlo (*Met.* 1.23.3-4 y 2.2.8-9, respectivamente); Pan adivina el sufrimiento de Psique solo por su aspecto (*Met.* 5.25.5); incluso el mismo Lucio analiza a Cárite (*Met.* 4.24.2-4) o los síntomas de la madrastra (*Met.* 10.2.4-8).

12 Evans (1969) hace un recorrido del desarrollo de la fisiognomía en la Antigüedad clásica y cómo repercutió en diversos géneros discursivos. De Temmerman (2014, pp. 30-39) reconoce la descripción de la apariencia de los personajes, ya sean sus rasgos fijos o variables, como una técnica de caracterización indirecta común en la novela griega, a través de la cual obtenemos información sobre su *ethos*. En este sentido, la fisiognomía habría tenido un papel decisivo.

13 Así también para la época: “Moreover the concern with how to make reliable inferences from things’ surface to things’ depths, a theme which is ultimately rooted in the Platonic tradition, is a distinctive feature also of the 2<sup>nd</sup> century sophistic culture to which Apuleius belongs” (Moretti, 2018, p. 137).

lo tanto, muchas de estas inquietudes se evidencian en toda su obra y *Metamorfosis* no es la excepción<sup>14</sup>.

Por otra parte, debemos considerar que Apuleyo fue un diestro conocedor de su tradición literaria y pretende dar cuenta de ello en su escritura. Esto se hace evidente en la construcción de sus personajes, ya que el autor sofista pone en juego, además de implicancias fisiognómicas, estereotipos y modelos literarios. Por ello, las descripciones corporales, gestuales y posturales están atravesadas por un lenguaje alusivo e impregnadas de reminiscencias a otros personajes dentro y fuera de la novela.

Como varios autores señalan, la reiteración de motivos y escenas es un procedimiento habitual en *Metamorfosis*. Apuleyo “structures his complicated plot and manipulates his readers by the use of mirror scenes and repetitions of motifs (May 2006, pp.182ss., Frangoulidis 2008). This allows him to have seemingly innocuous motifs foreshadow events later in the novel and to bind the main narrative and the inset tales more closely together” (May 2013, p. 9). Consideramos que la palidez es uno de esos elementos y que, a través de la repetición y variación de su uso, Apuleyo explota su polivalencia fisiognómica y literaria de un caso a otro.

En particular, como Lateiner (1998, p. 163) observa, la novela antigua presenta un variado registro del sonrojo y la palidez, que refleja problemas de géneros y poder, y la manipulación literaria del color facial. Además, como él mismo advierte, “unless a novel has an omniscient narrator or a first-person narrator describing himself, a character’s internal signs of embarrassment cannot be observed and therefore mentioned. The external indicia offer a window into the soul: certain feelings of the subject appear on his or her sleeve” (Lateiner, 1998, p. 165). Sin embargo, “somatic displays are always susceptible to multiple interpretations. They also invite, in the absence of candid words, serious misinterpretation” (Lateiner, 1998, p. 167). Justamente esto –sostenemos– es lo que ocurre en *Metamorfosis*, de modo que los personajes y los lectores deben estar actualizando continuamente el sentido de lo que ven/leen. Por otro lado, el uso de los términos de color por parte de Apuleyo lejos está de ser unívoco e invariable. Como señala Moretti:

---

14 Evans (1941, p. 103; 1969, pp. 17 y 72) señala algunos pasajes de su obra con implicancias fisiognómicas: *Apol.* 24 y *Met.* 1.6; 1.19; 1.20; 1.23; 5.22; 9.30; 10.2; 10.10. Destacamos que en seis de los ocho pasajes de *Met.*, se menciona la palidez.

Furthermore, I am well aware that Apuleius' testimony is definitely literary: in his novel we should not expect to meet with a consistent and exact – i.e. denotative, and somewhat technical – usage of color terms. Rather, we will be confronted with what I dare call a 'poetic' use of them. By 'poetic use' (ποιητικός) I mean a use 'which creates meaning', and suggests an interpretation of the text. (Moretti, 2018, p. 135)

Asimismo, consideramos que lo mismo ocurre con los rasgos físicos y lo que estos implican en cada ocasión. De hecho, nos proponemos demostrar que el autor hace un uso inconsistente o, retomando a Moretti, un *uso poético* de la palidez como signo fisiognómico con el fin de generar expectativas y sorpresa.

## Los significados de la palidez según los tratados fisiognómicos y la tradición literaria

El color de la piel y del rostro es un factor de gran relevancia y ambigüedad según se atestigua en los tratados. Justamente en el tratado peripatético [Ps.-Arist. *Physiogn.*], la palidez es ejemplo de un signo que puede deberse a muchas causas pero tiene el mismo nombre, por lo que se invita al fisiognomista a tener en cuenta el aspecto completo y ponerlo en relación con otras causas:

ἔστι τε τούτων ἕνια τῶν ἐπιφαινομένων ἐπὶ τε τοῖς σώμασι μικραῖς διαφοραῖς κεκηρημένα καὶ τῷ αὐτῷ ὀνόματι προσαγορευόμενα, οἷον αἱ τε ἀπὸ φόβων ὠχρότητες καὶ αἱ ἀπὸ πόνων (αὗται γὰρ ὀνόματί τε τῷ αὐτῷ κέχρηται καὶ διαφορὰν μικρὰν ἔχουσι πρὸς ἀλλήλας), μικρὰς δὲ οὐσης τῆς διαφορᾶς οὐ ῥᾶδιον γινώσκειν ἀλλὰ ἢ ἐκ τῆς συνηθείας τῆς μορφῆς τὴν ἐπιπρέπειαν εἰληφότα ἔστι μὲν οὖν καὶ τάχιστος καὶ ἄριστος <τρόπος> ὁ ἀπὸ τῆς ἐπιπρεπείας, καὶ ἔστι γε οὕτως τούτῳ χρώμενον πολλὰ διαγινώσκειν (Ps.-Arist. *Physiogn.* 809a 7-14)

de los rasgos que se manifiestan en el cuerpo algunos presentan leves diferencias pero reciben el mismo nombre –como por ejemplo la *palidez* provocada por el *temor* o la ocasionada por el *esfuerzo*, que tienen efectivamente el mismo nombre aunque una es ligeramente diferente de la otra–, y al ser pequeña la diferencia no es sencillo reconocerlos, salvo que gracias

a la familiaridad con la forma en cuestión se tenga presente su aspecto completo; por todo esto en definitiva el método más rápido y mejor es precisamente este último, el de la idoneidad de su aspecto: mediante su empleo podrán establecerse numerosas distinciones<sup>15</sup>

Además de la ambigüedad del signo, nos interesa aquí rescatar el énfasis en la *ἐπιπρεπεία*, es decir, el conjunto de rasgos en su totalidad, y no cada uno por separado, como método de discernimiento. Sassi advierte:

*epiprepeia* acquires an important role in the second part of *Physiognomics*, where it is often presented as decisive in cases where it is necessary to choose between various possible interpretations of a given bodily state (in the end it is esteemed no less crucial a criterion of judgment than the male/female distinction). (Sassi, 2001, p. 53)

Con todo, entre todos los rasgos, el color corporal/facial es uno de los factores clave en la primera impresión, como advierte Bradley (2009, p. 128): “Personality (or persona) was most clearly signalled by one’s external appearance, and Latin color (like Greek *chroma*) was the primary category by which one would classify this external appearance”<sup>16</sup>.

Ahora bien, en cuanto a la polivalencia de la palidez, advertida ya en el tratado peripatético, se hace más evidente en el tratado de Polemón, donde se añaden más motivos y también más especificaciones respecto al tono:

*Color pulcer albus ad rubedinem vergens audaciam et vehementem iracundiam designat; perfecta autem albedo debilitatem notât. Faciei et corporis rubedo dolum et multam cogitationem indicat. Color cui aliquid flavi permixtum est malum studium et pavorem et timiditatem indicat, nisi flavum e morbo oriatur. Si flavum ad nigredinem vergens vides sine morbo, id timiditatem voracitatem*

---

15 Todas las cursivas en el presente trabajo son nuestras.

16 A su vez, “colour (as well as other perceptual categories) was certainly significant in the development of ancient medicine and physiognomy science, but these branches of thought were in turn important to the development of ancient concepts of color”. (Bradley, 2009, p. 128).

*loquelaē multitudinem iracundiam et diuturnam linguam designat* (ed. latina de Hoffmann en Förster [1893, p. 244])

El hermoso color blanco que tiende al rojo señala osadía e intensa ira. La blancura que extrema denota debilidad. El rubor del cuerpo y el rostro indica engaño y mucho pensamiento. El color en el que hay algo mixto de amarillo es una indicación de *malicia, temor y cobardía*, excepto cuando el amarillo se debe a una *enfermedad*. Si ves que el amarillo [38a] tiende al negro, y no por una enfermedad, indica cobardía, voracidad, charlatanería, ira y verbosidad.<sup>17</sup>

Con el tiempo, este proceso se acentúa aún más, como puede verse en los tratados posteriores que llegaron a nuestros días, como el de Adamantio y el Anónimo Latino<sup>18</sup>:

χροιά δὲ ἀνακεκραμένη ὑπόχλωρος δειλιάς ἄμα καὶ κακομηχανίας σημεῖον, εἰ μὴ ὑπὸ νόσου γεγένηται. τὸ δὲ μελάγχλωρον καλούμενον χρῶμα δειλόν, γαστρίμαργον, λάλον, ὀργίλον, γλώσσαλον, τὸ δὲ φλογοειδὲς χρῶμα ἐμμαθέας, τὸ δὲ πράως ἐρυθρόν εὐφύεας, εὐμαθέας, ὄξυκίτητον. (Adamantio B33)<sup>19</sup>

---

17 Ante la falta de la versión en griego del tratado de Polemón, contemplamos la versión en latín de Hoffman (Förster, 1893) y la traducción al inglés de la edición árabe de Hoyland (2007, p. 427): “The beautiful white colour that turns towards red indicates boldness and great anger. Whiteness of surpassing whiteness indicates weakness. Redness of the face and redness of the body indicate cunning and much thought. The colour in which some yellow is mixed is an indication of *bad intent, fear, and cowardice*, except when the yellow is from an *illness*. If you see that the yellow [38a] turns towards black, without illness, it is an indication of cowardice, gluttony, little speech, anger, and prolixity” (Leiden Pol. B33, cap. 36).

18 Si bien estos corresponden al siglo IV y exceden el periodo temporal en el que se escribió *Metamorfosis*, al ser casi epítomes o traducciones adaptadas de los tratados de Loxo, Pseudo-Aristóteles y Polemón, recurrimos a ellos como respaldo terminológico. Además, en este caso dan cuenta de que la polivalencia de la palidez no fue menor ni pasó inadvertida a los fisiognomistas de la Antigüedad.

19 El texto griego de Adamantio es de Repath (2007a, p. 534). Las ediciones de Repath (2007a) y Förster (1893) siguen la sugerencia de Rose en el caso de Ps.-Arist. *Physiogn.* 812a19 de leer μελάγχλωρον, en vez de μελίχλωρος.

Un color pálido mixto es signo de cobardía y a la vez malicia, a menos que sea producto de una enfermedad. El color que se dice cetrino es propio de cobardes, glotones, habladores, irascibles, charlatanes; el color amarillo intenso significa enojo; un leve rubor, buena disposición, facilidad de aprendizaje y reacción arrebatada<sup>20</sup>.

*color qui pallore deformatus est, imbellem, timidum eundemque tergiversatorem significat, si non aegritudo sit causa palloris. cum fuscior color pallori permixtus est, quod Graeci μελάγχλωρον vocant, voracem, loquacem, intemperatum irae atque linguae denuntiat.* (Anon. Lat. 79)

Un color alterado por la palidez significa un hombre pusilánime y cobarde que al mismo tiempo es reticente, si la causa de la palidez no es la enfermedad. Cuando la palidez tiene un tinte más oscuro, lo que los griegos llaman μελάγχλωρος, denota un hombre voraz, charlatán y desmedido en su ira y su lengua<sup>21</sup>.

Respecto de los diferentes tipos de palidez que se advierten según la mezcla de tonos, dejaremos de lado en nuestro análisis las implicancias de aquella que tiende al negro (μελάγχλωρον). Ahora bien, entre las causas más comunes y repetidas, vemos que la palidez está vinculada al miedo y la cobardía<sup>22</sup>, como se enfatiza en otras secciones del tratado peripatético:

---

20 Repath (2007a, p. 535) traduce: “A mixed pale colour is a sign of cowardice and mischief, unless it occurs as a result of disease. The colour known as sallow is cowardly, gluttonous, loquacious, irascible, prattling; a colour like flame is mad; that which is gently blushing is talented, good at learning and quickly moving”.

21 El texto latino del Anónimo Latino es la edición de Repath (2007b, p. 605), quien traduce el pasaje al inglés de la siguiente manera: “A colour which is deformed by pallor signifies a pusillanimous, timid man who is at the same time an equivocator, if illness is not the cause of the pallor, when a darker colour is mixed with the pallor, which the Greeks call μελάγχλωρος (‘sallow’), it denounces a greedy and garrulous man who is intemperate in anger and tongue” (p. 606).

22 A excepción del Anónimo Latino, donde no se relaciona la palidez con la cobardía y el temor sino de una forma más sutil, como timidez, pusilanimidad y comportamiento evasivo.

δειλοῦ σημεῖα τριχωμάτιον μαλακόν, τὸ σῶμα συγκεκαθικός, οὐκ ἐπισπεπχής αἱ δὲ γαστροκνημαῖ ἄνω ἀνεσπασμένοι περὶ τὸ πρόσωπον ὑπαρχος ὄμματα ἀσθενῆ, καὶ σκαρδαμύττοντα, καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἀσθενῆ, καὶ μικρὰ σκέλη, καὶ χεῖρες λεπτὰ καὶ μακρὰ ὄσφυς δὲ μικρὰ καὶ ἀσθενής (Ps.-Arist. *Physiogn.* 807b 4-9)

Los rasgos del cobarde son: la cabellera lacia, el cuerpo aplanado, sin capacidad de actividad, las pantorrillas levantadas por arriba, palidez en el rostro, los ojos mortecinos y pestañeantes, débiles las extremidades del cuerpo, las piernas pequeñas y las manos finas y grandes, la cadera pequeña y débil, la actitud rígida en los movimientos, no viva sino indolente y suspensa, y la expresión del rostro mudable y abatida.

ὅτι οἱ φοβηθέντες ἔνωχροι γίνονται χρώματι οὐχ ὁμαλῶ (Ps.-Arist. *Physiogn.* 812b, 10-11)

los que son presa del miedo empalidecen pero con un color que no es uniforme

οἱ δὲ ἔνωχροι καὶ τεταραγμένοι τὸ χρῶμα δειλοὶ ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ πάθος τὸ ἐκ τοῦ φόβου γινόμενον (Ps.-Arist. *Physiogn.* 812a17-18)

Por su parte, los de color ligeramente pálido y enturbiado son cobardes, como se comprueba por el estado anímico que resulta del miedo

Destacamos, además, que en este último pasaje, como advierten las traductoras (Martínez Manzano y Calvo Delcán, 1999, p. 70, n. 77), τεταραγμένοι también podría referirse a 'alternante'<sup>23</sup>. Esto no es menor para nuestro análisis, ya que en varias ocasiones en *Metamorfosis* el *pallor* no se presenta como un rasgo fijo sino variable<sup>24</sup>.

---

23 "ya que la expresión griega, *tetaragménoi to chroma* alude a la alternancia repentina de palidez y rubor que produce en el rostro una reacción emotiva" (Martínez Manzano y Calvo Delcán, 1999, p. 70, n.77).

24 Además, muchas veces el *pallor* está relacionado con el cambio de color o la alternancia con el *rubor*: "*Mutatio coloris* was how Cicero described the guilty look of a criminal under trial. *Rubor* only made sense as a coloration which contrasted or stood out against the color it superseded. A further contrast could be provided by the phenomenon *pallor*. *Pallor* and *rubor* were often described side by side. Cicero,

Otro motivo de la palidez que se menciona en el tratado peripatético y se repite en los posteriores es el *πόνος*. Dicho término, en su acepción general, es definido como “toil, labour” (LSJ, s.v. I), al igual que su equivalente latino<sup>25</sup>. Sin embargo, en un sentido particular, ambos significan el resultado o la consecuencia del esfuerzo o trabajo, aflicción, angustia, sufrimiento físico o mental, o de las enfermedades (LSJ, s.v., *πόνος*, II y L&S, s.v., *labor*, II). Podemos decir, entonces, que el término mencionado en el tratado peripatético abarcaría la noción de enfermedad en tanto padecimiento físico, que se ve de forma más explícita en los tratados posteriores (*aegritudo*, *νόσος*).

En este punto, si atendemos a la tradición literaria, el *pallor amantium* es un topos frecuente en la literatura grecolatina (Bradley, 2009, pp. 146-147), derivado de la concepción del amor como enfermedad. A su vez, el aspecto demacrado o pálido es propio del estereotipo de los intelectuales y cínicos que desprecian los cuidados corporales (Keulen, 2003; Sassi, 2001, pp. 16-18)<sup>26</sup>. Así también, Bradley (2009, p. 156) da algunos ejemplos del *pallor* vinculado al miedo<sup>27</sup> y como atributo femenino<sup>28</sup> de debilidad emocional. Por último, es preciso destacar que la palidez no es un atributo positivo, como tampoco lo es su opuesto (el *rubor*<sup>29</sup>), ya que el ideal fisiológico siempre es el *mesotes*<sup>30</sup>.

---

speculating on the visible symptoms of a criminal after his crime, nominates alternating blushing and blanching (*pallor rubor titubatio*)” (Bradley, 2009, p. 154). Un ejemplo de este tipo de *pallor* podría encontrarse en *Met.* 10.10, cuando el esclavo de la matrona es descubierto en el juicio.

25 “labor, toil, exertion” (L&S, s.v., *labor*, I).

26 Asimismo, Apuleyo en *Apología* 4 describe su aspecto como descuidado y consumido por su dedicación a la filosofía.

27 Keulen (2007, p. 184) también señala que la palidez es síntoma del miedo por superstición.

28 Ferrini (2010 [2007], p. 83) señala: “Nel sistema greco delle opposizioni binarie, il principio femminile è solitamente simbolo di negatività insieme con altre categorie che vi sono strettamente connesse: il freddo, l’umido, la sinistra, il piccolo e debole, il basso, il pallido”. Por su parte, Sassi (2001, pp. 1-8) aporta un interesante estudio sobre los colores adjudicados a las mujeres en la Antigüedad clásica.

29 Excepto en ocasiones puntuales vinculadas al *pudor*. Sobre el sonrojo y la palidez en la Antigua Roma y en la ficción antigua, ver Bradley (2009, pp. 150-159) y Lateiner (1998), respectivamente.

30 Ps.-Arist. *Physiogn.* 812a 12: τὸ δὲ πρὸς ἀνδρείααν συντελοῦν χρῶμα μέσον δὲ τούτων εἶναι, “El color que conforme la virilidad debe estar a mitad de camino entre estos extremos”.

## Diferentes tipos de palidez en *Metamorfosis*

A lo largo de la novela, la palidez aparece en reiteradas instancias, denominada como *pallor*<sup>31</sup> (8 veces)<sup>32</sup> y como *luror*<sup>33</sup> (4 veces)<sup>34</sup>. En primera instancia tomamos ambos términos como sinónimos<sup>35</sup>, ya que ambos implican una noción de color amarillento opaco sin brillo<sup>36</sup>. Sin embargo, guardan algunas diferencias: el segundo (*luror*) es más cercano al gris o negro<sup>37</sup>, y es mucho menos usado. André (1949, p. 138) advierte que su uso representa una impresión de horror, por lo que generalmente aparece reforzado por *foedata/deformis*<sup>38</sup>, ya que es el color relacionado con la muerte o los cadáveres. Respecto de *pallor*, el investigador agrega que implica más bien una pérdida de color con una idea de cambio y es el propio de las mujeres, la expresión de un sentimiento (amor/miedo), el efecto de las enfermedades y también de la muerte (André, 1949, pp. 145-146).

---

31 Definido por Lewis (1895, s.v., *pallor*): “pale color, paleness, wanness, pallor; the paleness of death; alarm, terror; a disagreeable color, unsightliness; the god of fear”.

32 *Met.* 1.19; 5.22; 5.25; 8.8; 8.21; 9.27; 10.2; 10.10.

33 Definido por L&S (s.v., *luror*) como “a yellowish color, sallowness, paleness”.

34 *Met.* 1.6; 8.7; 9.12 y 9.30.

35 Sus equivalentes griegos serían *χλοερός/χλωρός* y *ώχρός*, que tienen tanto el valor acromático de pálido/decolorado como otro cromático en la gama del amarillo verdoso/negruzco (André 1949, pp. 141-142). Más específicamente, “*oochros* describes imprecisely a range of shades across yellow and green (*ochre*), with connotations of ‘sallow’, ‘pale’, and ‘wan’ in brightness. In later, Byzantine times *‘oochros’* carries the sense of ‘fear’, ‘weakness’, ‘sickness’ and ‘change’” (Elsner, 2007, p. 221).

36 Dejaremos de lado la problemática de la definición de tonalidades de *luror* y *pallor* y sus equivalentes modernos. Más bien nos centraremos en las connotaciones que estos tienen en su uso. Para un recorrido sobre los estudios del color en la Antigüedad clásica, cf. Bradley (2009, p. 12-30). Sobre las implicancias del color en la cultura grecolatina, ver Sassi (2001, pp. 1-33).

37 Según las categorías de André (1949), retomada y adaptada también por Morretti (2018).

38 “Le jaune n’était beau, aux yeux des Romains, qu’à la condition d’être brillant et nuancé de rouge. *Luridus* fut dès lors usité pour rendre une impression d’horreur. Apulée, décrivant des esclaves misérables (*Met.* 9.12.4, *luror*) et une hideuse vieille (*Met.* 9.29.3, *luror*), en souligne l’impression par *deformes* et *foedata*” (André, 1949, p. 138). En efecto, además de los ejemplos brindados por el investigador, advertimos que *pallor* también aparece junto a *deformis* en *Met.* 8.8 y 10.2.

En *Metamorfosis* podemos distinguir fácilmente ejemplos para cada uno de los sentidos atribuidos a la palidez conforme a los tratados fisiognómicos. Algunos de ellos son claramente identificables<sup>39</sup> y otros se presentan con cierta ambigüedad, como ocurre en la representación de Sócrates. Ahora bien, analicemos el caso en detalle.

## La palidez de Sócrates

Al comienzo del libro, en el camino a Tesalia, Lucio-hombre se cruza con dos caminantes a quienes se une. Uno de ellos, Aristómenes, les cuenta su encuentro con su amigo Sócrates, a quien describe en dos ocasiones: una cuando a duras penas lo reconoce deformado por su estado deplorable y otra cuando está a punto de morir. En los dos casos, se describe su aspecto demacrado, entre los que destaca la palidez:

*ergo igitur inefficaci celeritate fatigatus commodum vespera oriente ad balneas processeram: ecce Socraten contubernalem meum conspicio. humi sedebat scissili palliastro semiamictus, paene alius lurore, ad miseram maciem deformatus, qualia solent fortunae deterrima stipes in triviis erogare. hunc talem, quamquam necessarium et summe cognitum, tamen dubia mente propius accessi. 'hem,' inquam 'mi Socrates, quid istud? quae facies? quod flagitium? At vero domituae iam defletus et conclamatus es, liberis tuis tutores iuridici provincialis decreto dati, uxor persolutis feralibus officiis luctu et maerore diuturno deformata, diffletis paene ad extremam captivitatem oculis suis, domus infortunium novarum nuptiarum gaudiis a suis sibi parentibus hilarare compellitur. at tu hic larvale simulacrum cum summo dedecore nostro viseris.'*

*'Aristomene', inquit 'ne tu fortunarum lubricas ambages et instabiles incursiones et reciprocas vicissitudines ignoras.' et cum dicto sutili centunculo faciem suam iam dudum punicantem prae pudore obtexit ita, ut ab umbilico pube tenus cetera corporis renudaret. (Met. 1.6)*

---

39 Los más evidentes son el *pallor amantium* de Psique (*Met.* 5.25) y la *noverca* (*Met.* 10.2). Así también tenemos el aspecto demacrado de los trabajadores del molino a causa de sus labores extremas en *Met.* 9.12. En *Met.* 5.18 Psique está pálida por el terror ante las mentiras de sus hermanas, al igual que en *Met.* 8.21 uno de los campesinos empalidece del miedo cuando su compañero no regresa.

Entonces, cansado por tan inútiles prisas, me había dirigido a los baños justo al caer la tarde cuando resulta que veo a mi camarada Sócrates: estaba sentado en el suelo, medio vestido, con una especie de manto raído, era casi otra persona de pálido que estaba, desfigurado por una delgadez penosa, tal como suelen ponerse a pedir limosna en las esquinas los desechos de la Fortuna. Aunque era amigo mío y conocido de sobra, me acerqué, sin embargo, con dudas y le dije:

–Pero, Sócrates, amigo mío, ¿qué es esto?, ¿cómo es que tienes esta pinta?, ¡qué vergüenza! Pero si en tu casa ya te han llorado y han gritado tu nombre: a tus hijos les ha decretado tutores el jurídico de la provincia; a tu mujer, después de cumplir sus deberes fúnebres, desfigurada por el largo luto y la tristeza, con los ojos agotados casi hasta la ceguera de tanto llorar, la empujan sus propios padres a alegrar las desgracias de su casa con la nueva satisfacción de una boda. Mientras, tú apareces aquí como un espectral fantasma para nuestra más completa deshonra.

–Aristómenes –me respondió–, está claro que desconoces las insidiosas trampas de la fortuna y sus variables embates y sus alternantes mudanzas.

Y mientras hablaba se cubrió la cara, que ya hacía tiempo se estaba sonrojando de vergüenza, con sus andrajos remendados, de forma que dejó al descubierto el resto del cuerpo desde el ombligo hasta el pubis<sup>40</sup>.

Este es el primer episodio en el que se menciona la palidez y presenta una especial ambigüedad, reforzada por una compleja trama alusiva<sup>41</sup>. En efecto, la construcción de Sócrates contiene múltiples y sutiles reminiscencias internas, a otros personajes dentro de la novela, y externas, a estereotipos de la tradición literaria o las diversas imágenes del filósofo histórico<sup>42</sup>. En este sentido, no nos parece menor que el personaje, ya por

---

40 Tanto el texto latino como las traducciones de *Metamorfosis* utilizadas a lo largo de este trabajo son de Martos (2003).

41 Respecto de las reminiscencias y modelos de la figura de Sócrates, cf. Keulen (2003 y 2007, pp. 38-41, 160-174), May (2013) y Graverini y Nicolini (2018, pp. 162ss.).

42 Acerca de las diferentes representaciones del filósofo que han llegado a nosotros tanto literarias como pictóricas, y los problemas que conllevan, cf. Sassi

su nombre, remita al Sócrates histórico<sup>43</sup>, cuyas representaciones tanto pictóricas como literarias han sido polémicas y emblemáticas por su contradicción, dado que su figura misma pone en conflicto el ideal del *kallokagathos* y los preceptos fisiognómicos, al contrastar su “fealdad” física con su sabiduría.

Veamos entonces cómo el aspecto del personaje novelesco es leído y resignificado a lo largo del episodio. Primero, Aristómenes encuentra a Sócrates deformado por su palidez y delgadez, a tal punto que casi no lo reconoce, y lo describe como un mendigo, lo que nos remite a la imagen de los intelectuales del Pensadero de *Nubes* (Keulen, 2007, pp. 42-43) o bien la de los cínicos<sup>44</sup>. Entonces, en primera instancia podríamos pensar que su estado demacrado se debe al descuido de sí mismo por un afán filosófico. Sin embargo, Aristómenes, sorprendido de encontrarlo, le comenta que en su casa lo daban por muerto y termina diciéndole que parece un *simulacrum larvale* (*Met.* 1.6.3). Así, se abre la posibilidad de que sea un espectro, lo que sería consecuente con el tipo de historia inverosímil que se cuenta (*Met.* 1.2.5: *tam absurda tamque immania* y *Met.* 1.3.1 *istud mendacium*). En ese caso, sería el *luror* propio de los cadáveres o muertos señalados por André (1949, p. 138). Esto se descarta cuando Sócrates le responde que es presa de los embates de la fortuna (*Met.* 1.6.4): solo se encuentra en una condición deplorable cercana a la muerte, de la que Aristómenes a continuación logra rescatarlo con comida, baño, ungüentos y ropa (*Met.* 1.7.2-4). Una vez recuperado, Sócrates le detalla a su amigo que su perdición se debe a una mujer, Méroe (*Met.* 1.7). Con ello, su palidez anterior podría resignificarse como aquella propia de los amantes, aunque rápidamente cobra otro sentido cuando nos enteramos quién es su *domina*. Sócrates, al instante (*Met.* 8), declara que Méroe no es una mujer cualquiera sino una bruja y procede temeroso a contarle sus maleficios acaecidos *in conspectum plurium* (*Met.* 1.8-1.10). A partir de aquí y tenien-

---

(2015) y Zanker (1995). Sobre el aspecto de los intelectuales, cf. Sassi (2001, pp. 16-19)

43 May (2013, p. 31-32) señala algunas semejanzas y diferencias entre los dos Sócrates.

44 Su imagen presenta algunas semejanzas con la representación de Sócrates en Platón, Jenofonte y Aristófanes, como así también con la imagen del filósofo cínico (*Flórida* 14) y del supersticioso (Plut., *Sobre la superstición* 7).

do en cuenta que la historia se presenta como inverosímil, se restituye la posibilidad de que Sócrates sea un espectro.

Finalmente, Sócrates vuelve a palidecer cuando, tras irse de la posada en la que fue asesinado durante la noche por las brujas, se apartan del camino para comer. Aristómenes describe:

*quo facto et ipse aliquid indidem sumo eumque avide essitantem aspiciens aliquanto intentiore macie atque pallore buxeo deficientem video. Sic denique eum vitalis color turbaverat... (Met. 1.19)*

hecho esto, tomo yo también algo de lo mismo y mientras lo observo comer con ganas, lo veo desfalleciente, aún más acusadamente demacrado y con una palidez de madera de boj. Por último, estaba de tal forma alterado por el color de la muerte...

En esta ocasión, su aspecto adquiere una gran literalidad y efectivamente anticipa su muerte. Como señala Keulen (2007, p. 341), tanto su palidez como su estado desfalleciente o su delgadez extrema son signos de su moribundez, no causas. El investigador señala además que su *macies*, al ser repentina, podría insinuar una presencia sobrenatural o bien que el cambio en su aspecto se deba a la magia. A su vez, el adjetivo *buxeo*, como advierte May (2013, p. 184), es comúnmente asociado a la muerte y los fantasmas<sup>45</sup>, lo que refuerza tanto la fatalidad del suceso como la ambigüedad de los síntomas.

Hasta aquí la palidez de Sócrates se muestra con una gran polivalencia. Al principio podría ser la propia de los filósofos (Keulen, 2007, p. 42), luego la de los fantasmas/espectros, después un síntoma de agonía amoratoria y, al final, de agonía física, en este último caso denota su cercanía a la muerte. Por último, no nos parece menor que esta sea la primera ocasión en la que se intenta descifrar el aspecto de un personaje y ello ocurra dentro del primer relato inserto. Esto podría darle a la situación un valor inaugural y anticipatorio de los equívocos a los que el lector y algunos personajes se enfrentarán a lo largo del libro. De este modo, el valor pro-

---

<sup>45</sup> Justamente en *Metamorfosis*, *buxeus* vuelve a usarse para describir la palidez del fantasma que se aparece en el molino (*Met.* 9.30).

gramático de la figura de Sócrates, ya señalado por Keulen (2003), tendría un rol clave a la hora de interpretar los signos físicos de los personajes<sup>46</sup>.

## El aspecto del espectro en el molino

Como los comentaristas (Keulen, 2007, p. 163 y 341; May, 2013, p. 184) han advertido, ambos pasajes de Sócrates demacrado presentan conexiones lingüísticas y similitudes con la descripción del espectro de la mujer que se le aparece al molinero en el libro 9, como venganza de su infiel esposa:

*Diem ferme circa mediam repente intra pistrinum mulier reatu miraue tristitie deformis apparuit flebili centunculo semiamicta, nudis et intectis pedibus, lurore buxio macieque foedata, et discerptae comae semicanae sordentes inspersu cineris pleramque eius anteventulae contegebant faciem. haec talis... (Met. 9.30)*

Cerca del mediodía, apareció de repente en el molino una mujer *desfigurada* por una prodigiosa tristeza con apariencia de condenada, mal cubierta por unos *harapos penosos*, con los pies desnudos y descalzos, *deteriorada* por una *palidez mayor que la del boj y escuálida*; le tapaban la cara unos mechones de pelo desgreñados que le caían por delante, medio encanecidos y manchados de ceniza esparcida. *Así, con este aspecto...*

Los lectores sabemos desde el primer momento que se trata de un espectro, ya que se la denomina *larua* en dos ocasiones<sup>47</sup> –lo que refuerza

---

46 Keulen (2003) sugiere que Sócrates puede considerarse como una figura programática que refleja tanto la ambigüedad cómica de la novela como la identidad paradójica de su protagonista y narrador.

47 *uel rursus mitigato conciliari marito uel, si id nequiverit, certe larua uel aliquo diro numine immiso violenter eius expugnari spiritum*, “o que lograra que su marido, ya tranquilizado, se reconciliara con ella o, si no lo conseguía, por lo menos que asaltara violentamente su espíritu enviándole un fantasma o algún espantoso demonio” (Met. 9.29); *sed ei per quietem obtulit sese flebilis patris sui facies adhuc nodo revincta cervice eique totum novercae scelus aperuit de adulterio, de maleficio, et quem ad modum larvatus ad inferos demeasset*, “se había enterado de todo porque, durante el sueño, se le había aparecido la imagen desgarradora de su padre todavía con el nudo atado al cuello y le había revelado todo el crimen de su madrastra: el adul-

también la relación con el *simulacrum larvale* de Sócrates-. Sin embargo, los personajes se dan cuenta de ello cuando ya es demasiado tarde. Es llamativo que, pese al aspecto fantasmal de la mujer, no se describa ninguna reacción de espanto o alerta en el molinero, como comúnmente suelen provocar las *larvae* (Winkler 1980, p. 159) y como le ocurrió a Aristómenes al ver a Sócrates (*hem...*). Esto tal vez pueda explicarse si tenemos en cuenta que la imagen de la *larva* es especialmente reminiscente (Keulen, 2007, 162; May 2013, p. 260) de la descripción de los trabajadores del molino realizada unos párrafos antes por Lucio:

*Dii boni, quales illic homunculi vibicibus lividis totam cutem depicti dorsumque plagosum scissili centunculo magis inumbrati quam obtecti, nonnulli exiguo tegili tantum modo pubem iniecti, cuncti tamen sic tunicati, ut essent per pannulos manifesti, frontes litterati et capillum semirasi et pedes annulati, tum lurore deformes et fumosis tenebris vaporosae caliginis palpebras adesi atque adeo male luminati et in modum pugilum, qui pulvisculo perspersi dimicant, farinulenta cinere sordide candidati (Met. 9.12)*

¡Dioses misericordiosos! ¡Cómo estaban los pobres hombres que había allí! tenían toda la piel pintada de verdugones amoratados y la espalda apaleada más disimulada que cubierta con unos *harapos raídos*, varios traían tapadas solamente las vergüenzas con una tela; pero todos iban vestidos de tal manera que se podían ver sus cuerpos a través de la ropilla. Llevaban la frente marcada con una inscripción, el pelo medio rapado y argollas en los pies; además, estaban *desfigurados por la palidez* y tenían los párpados destrozados por el humo denso de aquella oscuridad abrasadora y, por eso, apenas podían ver e, igual que los luchadores, que combaten cubiertos de un polvo fino, andaban revestidos del blanco sucio de la harina triturada.

Los pasajes, como advierten los comentaristas (Hijmans et al. 1995, p. 260), guardan varias coincidencias lingüísticas (*hunc talem*, 1.6 / *haec talis*, 9.30 / *talis familiae funestum*, 9.13; *deformatu*, 1.6 / *deformes*, 9.12 / *deformis*, 9.30; *macies*, 1.6; 1.19; 9.30; *pallore buxio*, 1.19 / *lurora buxio*, 9.30). La semejanza entre los personajes es clara: aparecen deformados por su

---

terio, el maleficio y cómo había bajado a los infiernos poseído por un fantasma” (*Met.* 9.31.1).

palidez y delgadez extrema, vestidos con ropajos<sup>48</sup> (*scissili palliastro*, 1.6 / *scissili*<sup>49</sup> *centunculo*, 9.12 / *flebili centunculo*, 9.30), en una condición humana degradante, cercana a la muerte o incluso muertos. Sin embargo, las causas de su estado o palidez son diferentes: en el caso de Sócrates no queda del todo clara en ninguna de las dos ocasiones; en el caso de los trabajadores se debe a sus esfuerzos físicos, y en el de la *larua*, a que se trata del espectro de un cadáver. Además, Prontera (2015, p. 106, n. 294) señala que sus canas no se deben a la vejez sino a la descomposición producto de la muerte.

A su vez, el aspecto fantasmagórico de los trabajadores, reforzado por el revestimiento del polvo de la harina (Prontera, 2015)<sup>50</sup>, similar al de la *larua*, quizá es uno de los motivos que llevó a que los personajes no advirtieran que se trataba de un fantasma, pues la mujer podía parecer cualquiera de los que allí habitaba. La confusión aumenta si tenemos en cuenta otras particularidades de la aparición. El momento en que se presenta el espectro es cerca del mediodía, cuando lo típico es que ocurran durante la noche (Felton, 1999, cap. 1)<sup>51</sup> o, en todo caso, en lugares cerrados o bosques muy tupidos donde la luz diurna no entra. En efecto, el momento

---

48 Prontera (2015) destaca: “Da notare è poi l'utilizzo del neologismo *semiamictus* in associazione ad un'altra invenzione linguistica apuleiana *palliastrum* in 1.6.1, e a *flebilis centunculus* in 9.30.1: la frequente associazione dell'aggettivo *semiamictus* ai diminutivi (o dispregiativi) di termini che indicano capi di indumento di pessima qualità pare una caratteristica tipica della lingua apuleiana per suggerire una condizione degradata come nel caso di Aristomene o in quello dello spettro della donna morta, istigata dalla moglie del pistore contro il marito” (p. 52, n. 122).

49 Los comentaristas (Hijmans, 1995, p.121) advierten que no hay testimonio del uso de este adjetivo antes de Apuleyo en estas dos instancias y luego en Celso, lo que refuerza la conexión entre los pasajes.

50 La investigadora (Prontera, 2015, p. 92) señala: “I corpi degli uomini sono ricoperti da una sorta di polvere che li rende simili a fantasmi: anche in questo passo il colore bianco prevale e sembra obliterare tutti gli altri, esasperato dalla gamma sinonimica con cui si sottolinea l'onnipresenza della farina (9.12.4: *vaporosa caligo, pulvisculus, farinulenta cinus*)”. Así también: “in questo caso gli abiti non hanno la finalità di fornire una connotazione socioeconomica bassa o comunque una situazione ai limiti dello status umano e la chioma bianca non è simbolo di ingannevole vecchiaia: all'apparire della figura femminile solo il lettore è in grado di comprendere che si tratta di una larva evocata dalla vecchia strega e aizzata contro il marito” (p. 106).

51 El ejemplo de *Met.* 9.29-30 es una de las excepciones mencionadas por Felton (1999, cap. 1): “Another traditional belief found today that also existed in antiquity

de terror en *Metamorfosis* es casi siempre la noche (Winkler, 1980, p.159, n.13), como vemos en el episodio de Sócrates (*Met.* 1.11-14).

Por otra parte, en cuanto a la imagen de espectros o *larvas/lemures*<sup>52</sup>, Winkler (1980) señala que su representación en la literatura clásica no consistía en un sistema rígido porque dependía de la reacción de terror o compasión que buscara generar el autor y distingue tres tipos de representaciones: uno con un aspecto y atuendo oscuro; otro claro, blanco y pálido; y un tercer tipo medio nebuloso<sup>53</sup>. Como advierte Felton (1999), si bien el estereotipo blanco es menos común en la literatura clásica, su palidez es más fácil de explicar: su decoloración refleja la falta de sangre propia de los cadáveres<sup>54</sup>. Sin embargo, sabemos con base en los tratados fisiognómicos que la palidez también es producto de los esfuerzos y labores, como vemos en el caso de los trabajadores<sup>55</sup>. De este modo, podríamos pensar que Apuleyo, al usar la variante blanca para describir el espectro

---

holds that ghosts usually appear at midnight, but rarely appear during the day [...] A few ghosts other than warning apparitions also appear at midday.”

52 Como destaca Felton (1999, cap. 2) Apuleyo no usa una clara distinción entre *larua* y *lemures*: “A late attempt to specify terms and classify different types of spirit was made by Apuleius in *De deo Socratis* 15: the *manes* are good spirits, not to be feared so long as their rites are duly performed; *lemures* are disembodied wandering spirits of the dead, thought of as mischievous and potentially dangerous to the living; and *larvae* are the ghosts that haunt houses. The phrase *larvis infestus* specifically applied to haunted houses; interestingly, we do not find this phrase in any of the surviving haunted-house stories. Apuleius is uncritical, the distinction between *larvae* and *lemures* is unclear, and *manes* are not always benevolent”.

53 Este puede coincidir ya sea con el tipo de las apariciones espectrales que no son ni oscuras ni claras descritas por Winkler (1980, pp. 160-161): “Evidently the common denominator of pure black and pure white appearances is that both are unnatural, unhealthy, even death-like conditions for olive-skinned Mediterraneans” (p. 163). Luego, añade que en los textos latinos la distinción pareció vincular la blancura a las *larvae* y la oscuridad a los *lemures*, de lo cual el caso que nos atañe es un ejemplo.

54 La autora relaciona dicho color con el de los esqueletos, dado que en ocasiones *larua* designa también “esqueleto”: “White ghosts, though less common in classical literature than in modern folklore, are perhaps more easily explained: their pure whiteness reflects the bloodless pallor of corpses. It might even suggest the whiteness of skeletons; the word *larva*, which generally means ‘ghost,’ has also been used to mean ‘skeleton,’ as in Petronius (*Sat.* 34.8)”.

55 Como advierte Winkler (1980, p. 164, n. 41): “Not only are the living dead so described, but the nearly dead, persons emaciated or anaemically white, are said to look like ghosts”.

de la mujer, potencia aún más la ambigüedad de la palidez ya advertida en el tratado peripatético e insta al lector y los personajes a no limitarse a un único signo ni una primera impresión.

A su vez, estas particularidades en la aparición de la *larua* en *Met.* 9.30 podrían reforzar la posibilidad de que Sócrates fuera también una *larva* que aparece durante el día o que su aspecto fuera el resultado de alguna brujería. Además, el uso de *luror* y su combinación con *buxeus* y *deformatus* podrían reafirmar esta posibilidad. No es menor que, de las veces que se menciona la palidez en *Metamorfosis*, aquellos casos en los que aparece junto a la idea de *deformis/deformatus*<sup>56</sup>, excepto en *Met.* 9.12, involucran espectros: el de Tlepólemo en *Met.* 8.8; el de la mujer en el molino (*Met.* 9.30) y, si así lo consideramos, el de Sócrates.

## Conclusión

En resumen, podemos decir que Apuleyo advierte la polisemia de ciertos rasgos, como la palidez, y la aprovecha para generar una tensión entre lo que se ve/lee y aquello que se infiere. La figura de Sócrates, en su carácter programático, condensa la variabilidad de interpretaciones a los que el lector y los personajes se enfrentarán a lo largo del libro, no solo porque sus características se presentan confusas y cambiantes para Aristómenes sino porque incluso para el lector no quedan del todo definidas. Además, a través de las similitudes con otros personajes como la mujer en el molino, el carácter *larvalis* de Sócrates se resignifica o refuerza, incluso varios libros después. El uso reiterado y variado de la palidez en diversos contextos resalta su polivalencia y se utiliza para anclar eventos futuros en la narrativa. Así, Apuleyo, al intercalar y combinar sentidos literales, fisiognómicos y literarios, genera un juego entre las expectativas del lector y las sorpresas de la trama.

## Referencias

André, Jacques (1949). *Étude sur les terms de couleur dans la langue latine*. París: Klincksieck.

---

56 Más aún si tenemos en cuenta que Apuleyo muchas veces en la novela utiliza *deformare* en contextos de transformación por magia (Keulen, 2007, pp. 163, 214, 216).

- Barton, Tamsyn S. (1994). *Power and Knowledge. Astrology, Physiognomies, and Medicine under the Roman Empire*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bradley, Mark (2009). *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carmignani, Marcos (2011). *El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- De Temmerman, Koen (2014). *Crafting Characters Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Elsner, Jas (2007). Physiognomics: Art and Text. En Simon Swain (Ed.), *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 203-224). Oxford: Oxford University Press.
- Evans, Elizabeth (1941). The Study of Physiognomy in the Second Century A. D. *Transactions of the American Philosophical Society* 72, 96-108.
- Evans, Elizabeth (1969). Physiognomics in the Ancient World. *Transactions of the American Philosophical Society* 59, 73-83.
- Felton, Debbie (1999) *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*. Austin: University of Texas Press.
- Ferrini, Maria Fernanda (2010 [2007]). *Aristotele. Fisiognomica. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione note e apparati di Maria Fernanda Ferrini*. Milano: Bompiani Testi a fronte.

- Finkelpearl, Ellen (1998). *Metamorphosis of Language in Apuleius: A Study of Allusion in the Novel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Förster, Richard (1893). *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, 2 vol. Leipzig: Teubner.
- Frangoulidis, Stavros (2008). *Witches, Isis and Narrative. Approaches to Magic in Apuleius' Metamorphoses*. Berlin: De Gruyter.
- Graverini, Luca y Nicolini, Lara (2018). *Apuleio. Metamorfosi, volume I, libri I-III*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Graverini, Luca; Keulen, Wytse y Barchiesi, Alessandro (Ed.) (2006). *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Roma: Carocci.
- Hartsock, Chad (2008). *Sight and Blindness in Luke Acts. The Use of Physical Features in Characterization*. Leiden-Boston: Brill.
- Hijmans, Ben L. Jr. et al. (1995). *Apuleius Madaurensis: Metamorphoses, Book IX*. Groningen: Egbert Forsten.
- Hoyland, R (2007). A New Edition and Translation of the Leiden Pol-emon. En Simon Swain (Ed.), *Seeing the Face, Seeing the Soul: Pol-emon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 329-464). Oxford: Oxford University Press.
- Keulen, Wytse (2003). Comic Invention and Superstitious Frenzy in Apuleius' *Metamorphoses*: The Figure of Socrates as an Icon of Satirical Self-Exposure. *The American Journal of Philology* 124, 107-135.
- Keulen, Wytse (2007). *Apuleius Madaurensis: Metamorphoses, Book I*, Groningen: Egbert Forsten.
- L&S = Lewis, Charlton T. y Short, Charles (1891 [1879]). *A New Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

- Lateiner, Donald (1998). Blushes and Pallor in Ancient Fictions. *Helios* 25, 167-189.
- Lewis, Charlton T. (1895). *An Elementary Latin Dictionary*. New York: Harper & Brothers.
- LSJ = Liddell, Henry George; Scott, Robert y Jones, Henry Stuart (1940 [1901]). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Macías Villalobos, Cristóbal (2011). *Apuleyo. Obra filosófica*. Madrid: Gredos.
- Martínez Manzano, Teresa y Calvo Delcán, Carmen (1999). *Pseudo-Aristóteles. Fisiognomía. Anónimo. Fisiólogo*. Madrid: Gredos.
- Martos, Juan (2003). *Apuleyo de Madauros. Las Metamorfosis o El asno de oro. 2 vol.* Madrid: CSIC.
- Mason, Hugh J. (1984). Physiognomy in Apuleius 'Metamorphoses' 2.2. *Classical Philology* 79, 307-309.
- Mattiacci, Silvia (ed.) (1996). *Le novelle delle Metamorfosi, con testo a fronte*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- May, Regine (2006). *Apuleius and Drama. The Ass on Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- May, Regine (2013). *Metamorphoses or The Golden Ass. Book 1*. Oxford: Oxbow Books.
- Moretti, Francesca (2018). 'Seeing the Truth': Some Remarks on Color(s) and Meaning in Apuleius. En Edmund Cueva et al. (Ed.), *Re-Wiring The Ancient Novel, Volume 2: Roman Novels and Other Important Texts, ANS 24* (pp. 135-155). Groningen: Barkhuis.

- Opeku, Fabian (1979). Physiognomy in Apuleius. En Carl Deroux (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. I (pp. 467-474). Brujas: Peeters Publishers.
- Prontera, Alessia (2015). *La funzione degli oggetti nelle Metamorfosi di Apuleio: uno studio narratologico*. Venecia: Università Ca'Foscari.
- Repath, Ian (2007a). The Physiognomy of Adamantius the Sophist. En Simon Swain (Ed.) *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 487-548). Oxford: Oxford University Press.
- Repath, Ian (2007b). Anonymus Latinus, *Book of Physiognomy*. En Simon Swain (Ed.) *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 549-636). Oxford: Oxford University Press.
- Rossi, Luigi Enrico (1971). I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 18, 69-94.
- Sassi, Maria Michela (2001). *The Science of Man in Ancient Greece*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Sassi, Maria Michela (2015). *Indagine su Socrate: Persona filosofo cittadino*. Torino: Einaudi.
- Sassi, Maria Michela (2021). The Beginnings of Physiognomy in Ancient Greece. En Lisa Devriese (Ed.) *Body as a Mirror* (pp. 9-24), Leuven: Leuven University Press.
- Sassi, Maria Michela (2023). Physiognomy. *Oxford Classical Dictionary*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.5071>
- Swain, Simon (2007). *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford: Oxford University Press.

Walsh, Patrick Gerard (1970). *The Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Winkler, Jack (1980). Lollianos and the Desperadoes. *Journal of Hellenic Studies* 100, 155-181.

Winkler, John J. (1985). *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*. Berkeley: University of California Press.

Zanker, Paul (1995). *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*. Berkeley: University of California Press.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina

(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)





## Formas inefables del deseo: adecuación del discurso erótico en *Epigramas* de Ausonio

Amparo Agüero Solis\*

La tradición epigramática en el mundo clásico estuvo estrechamente ligada al tratamiento del *eros*. Desde la lírica griega arcaica y helenística hasta su reelaboración romana en Catulo y, sobre todo, en Marcial, el género se caracterizó por condensar experiencias eróticas mediante agudeza, ingenio verbal y una economía expresiva distintiva (Mondin, 2018, pp. 577-578). Tanto las colecciones helenísticas de la *Anthologia Palatina* como el corpus latino –con Marcial a la cabeza– se convirtieron en modelos para representar el deseo a través de la ironía, la obscenidad y el juego lingüístico (Shanzer, 2006, pp. 179-181). Sin embargo, en el siglo IV d.C., el ascenso del cristianismo y la reconfiguración de los paradigmas morales del Imperio modificaron los márgenes de lo decible: el epigrama erótico ya no podía desplegar los códigos heredados con la misma franqueza. En este nuevo horizonte, los *Epigrammata* de Ausonio resignifican la tradición: mantienen activa la intertextualidad con Catulo, Marcial y los griegos, pero bajo una estrategia de transformación discursiva que atenúa, desplaza y reescribe la expresión del deseo.

La hipótesis de este capítulo es que el tratamiento particular del *eros* en los epigramas ausonianos constituye una auténtica negociación simbólica con un horizonte cultural en transformación. Ausonio no suprime la tradición heredada, sino que la reelabora desde dentro mediante recursos poéticos que permiten codificar o legitimar el deseo. El resultado es un discurso erótico que preserva los rasgos característicos del género –conciencia, ingenio, agudeza intertextual– al tiempo que se adapta a nuevas condiciones de visibilidad y aceptabilidad.

Floridi (2014) examinó el uso del griego en los *Epigrammata*, mostrando que no se trata de un mero alarde escolar, sino de un procedimiento de encriptación cultural que permite vehiculizar lo obsceno y lo erótico en una lengua marcada por la distancia y el prestigio. El bilingüismo, así, funciona como recurso de disimulación y a la vez de complicidad con el lector capaz de descifrarlo. En un trabajo posterior, Floridi (2015) am-

\*Universidad Nacional de Córdoba | amparo.aguero.solis@unc.edu.ar

plió esta línea hacia la construcción de un discurso homoerótico en la obra de Ausonio, subrayando cómo la ambigüedad, la insinuación y las veladuras textuales sostienen un erotismo que no desaparece, sino que se reconfigura en clave alusiva y culta. Por su parte, Mondin (2018) estudió la transformación del epigrama en la Antigüedad tardía en un sentido amplio, destacando cómo el género se desplaza de la franqueza obscena de Marcial a registros más eruditos, retóricos y alusivos. En un trabajo posterior, introdujo la noción de *tecta libido* para caracterizar el erotismo del período (Mondin, 2020): un deseo que no se suprime, sino que se preserva bajo formas de veladura irónica, encriptada o alusiva. Aunque no se centra exclusivamente en Ausonio, este planteo ilumina el modo en que la obscenidad heredada se reconfigura en registros culturalmente aceptables y compatibles con las sensibilidades del siglo IV.

En una línea más contextual, Harper (2013) analizó cómo el ascenso del cristianismo transformó en profundidad los marcos normativos de la sexualidad, desplazando la lógica romana de la *shame culture* (“cultura de la vergüenza”) hacia categorías de pecado y culpa, con efectos decisivos sobre la percepción de las prácticas eróticas y su representación literaria. Williams (1999), por su parte, estudió la sexualidad romana en su configuración precristiana, mostrando que no se organizaba en torno a categorías de identidad (hetero/homosexual), sino a categorías de rol y estatus: lo desviado no era tanto el objeto de deseo, sino la pérdida del control viril. Leídos en conjunto, ambos trabajos ofrecen una perspectiva complementaria sobre el horizonte cultural en el que escribe Ausonio: un mundo en el que los códigos tradicionales de rol conviven, en tensión, con nuevas lógicas cristianas de regulación moral.

El capítulo se organiza en tres movimientos. En primer lugar, se examinan las relaciones intertextuales entre Ausonio y la tradición erótica clásica. En segundo lugar, se analizan algunos de sus epigramas en una lectura filológica comparada con sus intertextos griegos y latinos, con especial atención a cómo procedimientos ya señalados por la crítica –como el uso del griego, la juridización o la inscripción en marcos eruditos– pueden leerse, más allá de la codificación, como operaciones de reescritura en sentido lefeveriano (Lefevere, 1992), orientadas a adecuar el deseo a las sensibilidades del siglo IV. Finalmente, se consideran los efectos de lectura de estas operaciones, entendidos como fenómenos de recepción en

un contexto marcado por la tensión entre fidelidad a la tradición y nuevas normas culturales.

El análisis combina la filología clásica con la teoría de la reescritura para situar a los *Epigrammata* en el cruce entre poética, cultura y recepción. En esta perspectiva, la noción de adecuación<sup>1</sup> resulta decisiva: las estrategias de velamiento no constituyen únicamente procedimientos textuales de codificación, sino operaciones de reescritura que preservan la tradición erótica al tiempo que la ajustan a las sensibilidades del siglo IV. Su interés radica tanto en el plano formal como en sus efectos, pues construyen un lector modelo capaz de descifrar alusiones, enigmas e ironías. De este modo, la epigramática ausoniana se convierte en un observatorio privilegiado para comprender cómo el legado clásico no se extingue, sino que se transforma en diálogo con un mundo en mutación.

### Intertextualidad y tradición erótica en los *Epigramas de Ausonio*

Sobre este trasfondo de tradiciones latinas y griegas, la epigramática de la Antigüedad tardía se caracteriza por un viraje hacia registros retóricos y eruditos. Mondin (2018, p. 577) observa que el realismo humorístico de Marcial –capaz de tematizar la vida cotidiana (*quod possit dicere vita 'Meum est'*, Mart. 10.4.8: “lo que la vida pueda decir ‘Es mío’”)– no encontró continuidad en el siglo IV, donde el epigrama se orientó hacia la alusión culta y el refinamiento estilístico. Este desplazamiento, ya visible en autores del siglo II como Plinio, Apuleyo y los *poetae novelli*, prepara el terreno para lo que Mondin denomina el “renacimiento” epigramático de la época, cuyo alcance en Ausonio puede leerse como una poética de la adecuación.

En este horizonte, el corpus epigramático atribuido a Ausonio constituye un conjunto de notable diversidad formal y temática, donde conviven composiciones laudatorias, satíricas, gnómicas y obscenas. La colec-

---

<sup>1</sup> Por adecuación se entiende aquí el proceso de adaptación textual que Lefevere (1992) denominó “rewriting” (reescritura): una práctica mediante la cual los textos son transformados o reformulados según los marcos culturales, ideológicos o estéticos dominantes en un contexto específico. Para Lefevere, toda reescritura implica operaciones de selección, exclusión y modificación que buscan regular la recepción y la legitimidad cultural de un texto dentro de su nuevo contexto de lectura. En este artículo, aplico este concepto a la poesía de Ausonio para explicar cómo ciertas representaciones del deseo son transformadas en función de los nuevos parámetros culturales y morales de la Antigüedad Tardía.

ción transmitida por la tradición manuscrita –121 piezas en la edición de Green (1991)– aparece en dos formas principales: la familia Z (siglos IX–X), que conserva también el bloque de epigramas obscenos (82–87, 116–121), y el códice V (siglo IX), que transmite una selección más restringida, probablemente adaptada al uso escolar. Esta diferencia resulta significativa, pues revela un temprano proceso de selección y moralización de la obra. Aunque sin la arquitectura programática de Marcial, el conjunto muestra cierta intención de orden: un proemio, epigramas a los emperadores al inicio y un bloque erótico hacia el final (Kay, 2001, pp. 15–17).

Además de esta diversidad en la transmisión, el corpus conserva también una gran amplitud formal: predomina el dístico elegíaco, junto con hexámetros, trímetros yámbicos y metros menos frecuentes, en una muestra de virtuosismo técnico propio de la formación escolar de Ausonio. A esa variedad métrica se suma la amplitud temática –funeraria, gnómica, satírica, mitológica y erótica–, pero lo más significativo es el recurso al bilingüismo. Algunos epigramas están íntegramente en griego (*Epigr.* 33, 34, 98), otros alternan versos griegos y latinos (*Epigr.* 31, 35, 41) y varios explotan el cambio de código con fines cómicos u obscenos (*Epigr.* 82–87). Como ha mostrado Floridi (2014), el griego no funciona aquí como ostentación erudita, sino como recurso de encriptación cultural que permite vehicular lo indecible. Este bilingüismo, junto con la diversidad métrica y temática, confirma el carácter experimental del corpus y anticipa algunas de las estrategias de reelaboración que se examinarán en detalle más adelante.

En el plano intertextual, la tradición latina ofrecía modelos diversos. Catulo mostraba tanto la obscenidad provocadora de poemas como el *carmen* 16, que exhibe sin reservas la violencia verbal, como la posibilidad de una poesía culta atravesada por la tensión entre *pagina* y *vita*. Los elegíacos, sobre todo Propertio y Ovidio, proponían en cambio un erotismo más alusivo, mediado por mitología, alegoría o narración literaria. Marcial, por su parte, fijó un canon epigramático en el que la obscenidad léxica se convirtió en marca de identidad genérica (*lasciva est nobis pagina, vita proba*, Mart. 1.4.8: “nuestra página es lasciva, nuestra vida honesta”). La tradición helenística, representada por autores como Asclepiades, Posidipo, Estratón o Rufino, ofrecía asimismo un repertorio erótico mucho más frontal: en particular, la *Mousa Paidiké* de Estratón celebraba abiertamente el homoerotismo sin mediaciones ni eufemismos. Esta doble herencia

constituye el trasfondo sobre el que Ausonio construye su propia poética, marcada por la reelaboración alusiva y la adecuación a las sensibilidades del siglo IV. Frente a la franqueza verbal de Marcial y al uso sistemático de términos obscenos, Ausonio evita casi siempre el léxico directo. Incluso cuando tematiza prácticas marginales, sus epigramas recurren a metáforas, perífrasis o circunloquios, y con frecuencia se enmarcan en referencias eruditas a Virgilio, Ovidio o Lucilio. Como señala Kay (2001, pp. 19-20), el resultado es una obscenidad desplazada al terreno del *lusus litterarius*, donde la erudición y el ingenio sustituyen la crudeza verbal, generando un efecto paródico más que provocador.

En conjunto, la epigramática de Ausonio aparece como un espacio de negociación entre herencias múltiples: el realismo obsceno de Marcial, la elegancia alusiva de los elegíacos y la franqueza erótica de la tradición helenística. Frente a esa doble tradición, Ausonio reelabora las formas del deseo en registros más alusivos, técnicos o eruditos, preparando el terreno para los ejemplos concretos que se analizan a continuación.

### Poéticas de la mediación: el *eros* entre tradición y adecuación

Procedamos ahora a la lectura de una selección de epigramas ausonianos, con el fin de observar de qué manera se configura la dinámica de la reescritura. Un primer ejemplo lo ofrece el *Epigr.* 85:

Λαίς Ἔρωσ ἐτ' Ἴτυς, Χείρων ἐτ' Ἐρωσ, Ἴτυς alter  
*nomina si scribas, prima elementa adime,*  
*ut facias verbum, quod tu facis, Eune magister,*  
*dicere me Latium non decet opprobrium.*

*Lais, Eros, e Itys, Chirón y Eros, e Itis de nuevo: si escribís estos nombres, quítales la primera letra para formar una palabra, que vos practicás, maestro Euno. No está bien que yo diga semejante injuria en latín.*

En forma de adivinanza, Ausonio propone a Euno, maestro de griego, una serie de nombres griegos (Λαίς, Ἔρωσ, Ἴτυς, Χείρων, Ἐρωσ, Ἴτυς). Al reunir sus iniciales, surge el verbo λείχει (*léichei*, "lame"), equivalente de los latinos *lambit* o *lingit*. El término posee connotaciones eróticas inequívocas, asociadas al sexo oral tanto heterosexual como homosexual. Sin

embargo, el poeta lo oculta bajo el velo del griego y, en el cierre, se excusa: *dicere me Latium non decet opprobrium*: lo que no puede enunciarse en latín se sugiere en griego.

Este poema recuerda de cerca el *Priap.* 67, donde un juego similar con iniciales conduce sin mediación al verbo *pedicare* (“penetrar analmente”):

Penelopes primam Didonis prima sequatur  
et primam Cadmi syllaba prima Remi,  
quoque fit ex illis, mihi tu deprensus in horto,  
fur, dabis: hac poena culpa tuenda tua est.

A la primera sílaba de *Penélope* siga la primera de *Dido* y a la primera de *Cadmo*, la primera de *Remo*; lo que resulta de ellas, te daré, ladrón, si te encuentro en el patio: con este castigo vas a pagar tu culpa.

En el *Corpus Priapeorum*, la obscenidad explícita forma parte de un registro agresivo y ritualizado: la adivinanza desemboca en amenaza sexual directa. En Ausonio, en cambio, el efecto se transforma: lo que en la tradición priapea es franqueza verbal se convierte en alusión velada, enigma escolar y complicidad culta. No es casual que el verbo sea griego, que el interlocutor sea un *magister* de griego y que la propia voz latina se excuse de pronunciar el término. Lo que parece una broma ligera se revela, así, como gesto doble: sátira contra un personaje afeminado y, al mismo tiempo, alegoría metapoética sobre los límites de lo decible en la Antigüedad tardía.

El *Epigr.* 82, también dirigido a Euno, explora otra vía: no en forma de adivinanza, sino como equívoco a través de un juego de palabras entre lenguas y registros. El poema advierte al maestro de griego que no se deje seducir por los perfumes de Filida, vendedora del mercado, pues los nombres de las mercancías pueden resultar engañosos:

*Eune, quid affectas vendentem Phyllida odores?  
Diceris hanc mediam lambere, non molere.  
Perspice, ne mercis fallant te nomina, vel ne  
aere Seplasiae decipiari cave,  
dum κόσθον κόσπτον ὄνθιε putas communis odoris  
et nardum ac sardas esse sapore pari.*

Euno, ¿por qué pretendés a Filida, la vendedora de perfumes? Dicen que a ella la lamés la concha, no que te la cogés. Mirá bien, no sea que te engañen los nombres de la mercancía, o tené cuidado de que no te estafen con el dinero de la Seplasia si creés que el *kýsthos* y el *kóstos*<sup>2</sup> tienen el mismo aroma, y que el nardo y las sardinas tienen el mismo sabor.

El efecto depende de la paronomasia entre *κύσθος* (*kýsthos*, “vagina”) y *κόστος* (*kóstos*, “planta aromática”), que introduce la connotación sexual bajo la apariencia de un catálogo de perfumes y alimentos. El remate exige la complicidad de un lector capaz de descifrar el equívoco. A diferencia del *Epigr.* 85, cuyo diálogo con el *Priap.* 67 es directo, el *Epigr.* 82 no parece reescribir un hipotexto puntual, sino un motivo cultural: el juego con olores, mercancías y equívocos sexuales, bien atestiguado en Marcial y en la sátira menor de época imperial. El griego no es aquí ostentación erudita, sino el medio para transformar un chiste obsceno en juego verbal sofisticado. Tomados en conjunto, los *Epigr.* 85 y 82 despliegan dos operaciones distintas –adivinanza y paronomasia– que comparten una lógica: la obscenidad no desaparece, pero se codifica en clave lingüística y se hace accesible solo a un lector culturalmente competente.

El *Epigr.* 43 introduce un procedimiento diferente: un motivo de la *Mousa Paidiké* de Estratón (AP 9.225), donde la franqueza homoerótica se convierte en sofisma jurídico. Veamos el texto de Estratón transmitido en la *Anthologia Palatina*:

Ἡ κλίνη πάσχοντας ἔχει δύο, καὶ δύο δρῶντας,  
οὓς σὺ δοκεῖς πάντας τέσσαρας, εἰσὶ δὲ τρεῖς.  
Ἦν δὲ πύθη, πῶς τοῦτο; τὸν ἐν μέσσω δις ἀρίθμει,  
κοινὰ πρὸς ἀμφοτέρους ἔργα σαλευόμενον.

La cama tiene dos pasivos y dos activos, los cuales pensarías que son en total cuatro, pero son tres. Si te preguntás cómo puede ser, contá dos veces al que está en el medio, pues se agita en obras comunes con ambos.

---

2 *κύσθον* = ‘vagina’; *κόστων* = ‘planta aromática’.

Ausonio conserva la estructura del enigma, pero reescribe el motivo con un giro claro en el registro:

‘TRIS uno in lecto: stuprum duo perpetiuntur.  
et duo committunt.’ ‘Quattuor esse reor.’  
‘Falleris: extremis da singula crimina et illum  
bis numera medium, qui facit et patitur.’

Tres en una sola cama: dos soportan estupro. Y dos lo cometen. “Creo que son cuatro”. “Te equivocás: concedé a los de los extremos un crimen a cada uno y al del medio contalo dos veces, pues este hace y recibe.

Estratón designa los roles sexuales con franqueza mediante  $\delta\rho\tilde{\alpha}\nu$  (*actuar*) y  $\pi\acute{\alpha}\sigma\chi\epsilon\iota\nu$  (*padecer*), Ausonio mantiene la trama aritmética, pero sustituye esos verbos por expresiones técnicas del derecho: *stuprum committere* y *stuprum perpeti*. El término *stuprum*, como han mostrado Adams (1982, pp. 146–150; 2003, pp. 200 s.) y Kay (2001, p. 43), admite un rango semántico amplio: en contextos legales se aplica a relaciones ilícitas con personas libres de condición respetable (cf. *Dig.* 48.5.35), pero en registros más amplios puede significar “desenfreno” o “debauchery” sin connotación necesariamente penal. En este epigrama, el sexo no es forzado: se trata de una sátira que traduce el placer a la lengua del derecho.

El cierre con *crimina* intensifica el efecto. Lo que era burla obscena en Estratón se convierte así en doble burla en Ausonio: contra los participantes y contra el lenguaje mismo del derecho, que se revela permeable al goce. El poema se organiza como una *quaestio forensis* de manual –problema, objeción, refutación, solución–, pero lo que está en juego no es un juicio real, sino una sátira sexual formulada en clave escolar.

Aquí la categoría de *tecta libido* (Mondin 2020) ayuda a explicar el procedimiento: el desplazamiento del léxico obsceno hacia terminología técnica no suprime el deseo, sino que lo preserva, pero travestido de expediente legal. Para el lector tardoantiguo, el atractivo ya no radica únicamente en la franqueza homoerótica, sino en la ironía de ver el placer traducido en un *casus* jurídico que combina goce y parodia.

El *Epigr.* 75, transmitido con el título *subscriptum picturae mulieris impudicae*, ofrece otro registro de mediación:

*PRAETER legitimi genitalia foedera coetus  
repperit obscenas veneres vitiosa libido:  
Herculis heredi quam Lemnia suasit egestas,  
quam toga facundi scaenis agitavit Afrani  
et quam Nolanis capitalis luxus inussit.  
Crispa tamen cunctas exercet corpore in uno:  
deglubit, fellat, molitur per utramque cavernam,  
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.*

Más allá de los pactos procreativos del encuentro (sexual) legítimo, el vicioso deseo descubrió unos placeres obscenos: ese que la privación lemnia incitó al heredero de Hércules, aquel que la toga del locuaz Afranio representó en escena, y ese otro que la lujuria capital marcó a los nolanos: Crispa, sin embargo, hace todas a la vez con un solo cuerpo: masturba hombres, les hace sexo oral, y es penetrada por ambas cavidades, no vaya a ser que muera en vano y deje algo sin experimentar.

La obscenidad se presenta aquí como catálogo erudito. El poema se articula en tres momentos. En primer lugar, establece un umbral normativo (*praeter legitimi genitalia foedera coetus*), que opone el marco legítimo del matrimonio a las *obscenae veneres* inventadas por la *vitiosa libido*. Luego, traslada el deseo a un catálogo de referencias culturales: la *Lemnia egestas* alude al episodio de Hilo seducido por Yolao (Apolodoro, *Bibl.* 2.7.7); la *toga facundi Afrani* recuerda las comedias togatas de Lucio Afranio, célebres por su erotismo grosero (Kay 2001, p. 220); el *luxus Nolanus* evocaba proverbialmente el desenfreno sexual de Nola en Campania. Por último, esas prácticas se condensan en la figura de Crispa, personaje ficticio presentado como *pictura*, que concentra en un solo cuerpo la totalidad del repertorio obsceno heredado. La enumeración final (*deglubit, fellat, molitur per utramque cavernam*) es inequívocamente obscena, pero aparece mediada por mito, teatro y proverbio, y culmina con un eco virgiliano (*Aen.* 4.415: *ne quid inexpertum frustra moritura relinquat*). El contraste entre la altura épica y el catálogo obsceno genera un efecto cómico y paródico.

La comparación con AP 5.49 confirma la especificidad de esta reescritura. Allí la voz femenina de Lide expone con absoluta franqueza la simultaneidad de prácticas sexuales:

Ἡ τρισὶ λειτουργοῦσα πρὸς ἓν τέλος, ἀνδράσι Λύδη,  
τῶ μὲν ὑπὲρ νηδύν, τῶ δ' ὑπό, τῶ δ' ὀπιθεν,  
εἰσδέχομαι φιλόπαιδα, γυναικομανῆ, φιλυβριστήν.  
Εἰ σπεύδεις, ἔλθῶν σὺν δυσί, μὴ κατέχου.

Soy Lide, que sirvo a tres hombres hacia el mismo clímax: a uno arriba de mi panza, a otro abajo y a otro detrás. Recibo al que ama a los muchachos, al que ama a las mujeres y al que disfruta del sexo oral. Si estás apurado y venís con otros dos, no te detengas.

En Galo, la obscenidad es directa y sin mediación: una mujer real enumera posiciones y tipologías de amantes en primera persona. En Ausonio, en cambio, el deseo se filtra por la mediación cultural: Crispa no es un personaje real, sino una *pictura*; y antes de enunciar la tríada de prácticas sexuales, el poema interpone un catálogo de referencias eruditas. También aquí la noción de *tecta libido* ilumina el mecanismo: el deseo múltiple se conserva, pero presentado como *lusus litterarius*. El resultado es una poética en la que la obscenidad no desaparece, pero cambia de máscara: se convierte en catálogo intertextual, ofrecido a un lector culto que disfruta tanto de la erudición como de la transgresión velada.

Un ejemplo adicional se encuentra en el *Epigr.* 90, que agrega otra variante: la abstracción gnómica:

Hoc quod amor vocat, solve, aut misceto, Cupido:  
aut neutrum flammis ure vel ure duos.

Resolvé lo que el amor llama (vínculo), o mezclalo, Cupido: o no quemes a ninguno, o quemá a los dos.

La fuente griega del motivo se encuentra en la *Anthologia Palatina* 5.68, atribuida a Polemón:

ἢ τὸ φιλεῖν περιγράφον, Ἔρωσ, ὄλον, ἢ τὸ φιλεῖσθαι  
πρόσθεσ, ἴν' ἢ λύσης τὸν πόθον, ἢ κεράσης.

Eros, borra por completo el amar, o añadí el ser amado, para que o bien disuelvas el deseo, o bien lo mezcles.



La correspondencia es clara, pero las diferencias son significativas. En el texto griego, el juego erótico se construye con metáforas del copista (περίγραψον, πρόσθεε, κεράσης), que convierten el deseo en un texto manipulable. Ausonio elimina esas imágenes concretas y las sustituye por la abstracción de las *flammis Cupidinis*: ya no se trata de corregir un manuscrito, sino de decidir quién será consumido por el fuego del dios. El resultado es una formulación gnómica, sentenciosa, que transforma la metáfora material en máxima moralizante. En términos de Lefevre (1992), esta *variatio* es un ejemplo de adecuación: se conserva la estructura semántica del motivo (unir o disolver), pero se la reinscribe en un registro más abstracto y aceptable para la sensibilidad tardoantigua.

El recorrido culmina con el *Epigr.* 100, donde la crítica a la depilación masculina despliega un complejo repertorio de metáforas médicas y cosméticas:

*Inguina quod calido levas tibi dropace, causa est:  
irritant vulsas levia membra lupas.  
sed quod et elixo plantaria podice vellis  
et teris inclusas pumice Κλαζομενάς,  
causa latet, bimarem nisi quod patientia morbum  
appetit et tergo femina, pube vir es.*

Que depiles tu ingle con ungüento caliente de dropax, tiene explicación: los miembros suaves excitan a las putas depilados. Pero que también arranques el vello de tu culo cocido y alises con piedra pómez tus Clazomenas encerradas, la causa se oculta... salvo que la pasividad busque una enfermedad doble: sos a la vez mujer por detrás y varón por delante.

El poema se abre con un matiz casi permisivo: la depilación de la ingle (*inguina... dropace*) tiene una causa comprensible (*causa est*), pues los genitales suaves excitan a las *lupae*, es decir, a las prostitutas. La práctica se inscribe en un horizonte marginal pero inteligible: puede tener una utilidad erótica en el comercio con mujeres, aunque ya en un registro de baja respetabilidad. A partir del verso 3, sin embargo, el poema deriva hacia una acusación velada: la depilación del ano y de los glúteos carece de explicación plausible, salvo la disposición a la pasividad sexual.

La obscenidad se formula mediante un repertorio de metáforas técnicas: *elixo podice* (“ano depilado con calor”), incluidas *Clazomenas* (una metáfora topográfica para las nalgas, evocadas como la ciudad jonia de Clazómenas, situada en una isla cercada y unida al continente por un istmo), y los instrumentos *pumex* y *dropax*. El cuerpo del *pathicus* se convierte así en un paisaje cultivado y pulido, un territorio abierto al contacto, en una transposición erudita del lenguaje sexual al registro de la cosmética y la geografía. El clímax llega en los vv. 5–6: *causa latet, bimarem nisi quod patientia morbum / appetit*. La depilación anal no se explica por coquetería, sino por la disposición a un *morbus bimaris*, una “enfermedad doble”, propia de quien “es mujer por detrás y varón por delante” (*tergo femina, pube vir es*). El remate combina acusación moral con ingenio verbal y desplaza el acto sexual concreto al terreno del diagnóstico patológico.

Kay (2001, pp. 260-261) ha señalado que Ausonio reelabora aquí un motivo frecuente en Marcial (cf. 2.62; 3.74; 6.39), donde la depilación masculina es blanco de burla explícita. En particular, el *Epigr.* 2.62 avanza desde las zonas visibles (pecho, piernas, brazos) hasta el clímax obsceno del *culus*:

*Quod pectus, quod crura tibi, quod brachia vellis,  
quod cincta est brevibus mentula tonsa pilis,  
hoc praestas, Labiene, tuae – quis nescit? – amicae.  
Cui praestas, culum quod, Labiene, pilas?*

Que te depiles el pecho, las piernas y los brazos, y que tu pija esté rodeada de pelitos recortados, eso, Labieno, se entiende: lo hacés para tu amante, ¿quién no lo sabe? Pero decime, ¿para quién te depilás el culo, Labieno?

El procedimiento de Marcial es directo: la enumeración culmina en la obscenidad frontal (*mentula, culus*), sostenida por el sarcasmo. Nuestro análisis muestra que Ausonio conserva la misma lógica estructural –una concesión inicial seguida de una acusación final–, pero la reescribe con un triple desplazamiento: del léxico sexual al vocabulario de la cosmética, de la geografía erudita y de la medicina. La acusación de pasividad sexual se mantiene, pero recubierta de eufemismos cultos y metáforas técnicas. El contraste filológico pone en relieve la operación de adecuación. Marcial se apoya en la franqueza verbal como marca genérica (*latine loqui*), mientras

que Ausonio atenúa la obscenidad y la traslada a registros culturalmente aceptables. El deseo homoerótico no se elimina, sino que se preserva bajo la máscara de un discurso médico y cosmético. El efecto de lectura cambia de manera radical: en Marcial, la risa surge de la obscenidad inmediata y de la humillación del destinatario; en Ausonio, del ingenio de la decodificación erudita, que exige reconocer las *Clazomenae* como perífrasis sexual y el *morbis bimaris* como diagnóstico de pasividad.

Los epigramas examinados despliegan un abanico de reescrituras: adinvinanza bilingüe, equívoco mercantil, parodia forense, catálogo erudito, sentencia gnómica y metáfora médico-cosmética. Cada modalidad conserva la materia erótica, pero la presenta mediante operaciones de mediación que transforman su visibilidad: de lo frontal a lo sugerido, de lo obsceno a lo erudito, de lo carnal a lo gnómico.

Precisamente en esa variedad reside el interés de su epigramática. El *eros* no se reprime ni desaparece, sino que se preserva y se transforma en función de las condiciones culturales del siglo IV, de los destinatarios imaginados y de las expectativas de lectura. Cada procedimiento constituye una forma de *reescritura cultural* en sentido lefeveriano: la herencia grecolatina se mantiene, pero adaptada a un nuevo régimen discursivo. El siguiente apartado examina cómo estas estrategias no solo afectan a la representación del deseo, sino también a los efectos de lectura que producen en un público situado en la tensión entre la tradición clásica y las nuevas sensibilidades de la Antigüedad tardía.

### **La tecta libido como experiencia de lectura**

Las estrategias de mediación observadas en los *Epigrammata* de Ausonio no se limitan al plano de la escritura: producen también efectos específicos en la lectura. La obscenidad no desaparece, pero se transforma en enigma, sofisma o sentencia, de modo que el placer textual se desplaza del registro sexual al placer hermenéutico. El lector culto no solo recibe el texto, sino que debe descifrarlo, convirtiéndose en cómplice de un juego intertextual y cultural. En este sentido, el recurso al griego en los epigramas a Euno constituye un ejemplo paradigmático: como ha mostrado Adams (2003), el *code-switching* puede funcionar como distanciamiento pragmático, pero en Ausonio opera además como signo de pertenencia. Resolver el acertijo

del *Epigr.* 85 o captar la paronomasia del *Epigr.* 82 distingue a los iniciados de los profanos y crea un espacio de lectura selectiva.

La complicidad del lector es, por tanto, estructural. Como señala Peltari (2014), la poética tardoantigua construye textos abiertos, que requieran mediación interpretativa. En los epigramas eróticos, la obscenidad aparece velada, pero nunca eliminada: el poeta transfiere al lector la responsabilidad de completarla. El resultado es doble: el goce se obtiene tanto de la insinuación obscena como del desciframiento erudito.

Esta dinámica se comprende mejor al situarla en el horizonte cultural del siglo IV. El sistema de roles y estatus que, según Williams (1999), organizaba la sexualidad romana convivía ahora con un discurso cristiano que, como ha mostrado Harper (2013), reinterpretaba esas prácticas bajo el signo de la transgresión moral. En ese contexto, los epigramas de Ausonio se leen con ambivalencia: ofrecen continuidad con una tradición erótica grecolatina, pero solo son sostenibles mediante recubrimientos culturales –el griego, el derecho, la mitología, la cosmética– que garantizan su aceptabilidad en un mundo menos permisivo.

La teoría de la intertextualidad también ilumina esta dinámica. Hinds (1998) recuerda que la alusión nunca es unívoca, sino que abre un campo de posibilidades interpretativas que el lector activa. Así funcionan los juegos intertextuales de Ausonio: obligan a situarse en varios horizontes a la vez, entre la risa obscena, la admiración culta y la memoria del original. En términos de Barthes (1973), el placer del texto surge precisamente de estas zonas de indeterminación que el lector debe completar.

En definitiva, la *tecta libido* no es solo estrategia de escritura, sino también de lectura: convierte la tradición erótica en un código compartido, reservado a quienes poseen la competencia cultural para descifrarlo. En palabras de Lefevere (1992), estas modulaciones son auténticas operaciones de reescritura cultural, que preservan el deseo heredado pero lo adaptan a un nuevo sistema de valores y expectativas. El lector se vuelve así cómplice de una poética que, lejos de reprimir el *eros*, lo conserva bajo la forma de un secreto interpretativo.

El recorrido realizado muestra que la poesía erótica no desaparece en la Antigüedad tardía, sino que se transforma mediante mediaciones que combinan tradición y adecuación. La epigramática de Ausonio conserva la memoria de Catulo, Marcial y la *Anthologia Graeca*, pero la reinscribe en registros que van de la adivinanza bilingüe a la sentencia gnómica, de la

parodia jurídica a la metáfora cosmética. Este trabajo de reescritura convierte al lector en partícipe activo de una *tecta libido* que se sostiene como secreto compartido: un campo donde el deseo subsiste, no como exceso verbal, sino como desafío cultural y hermenéutico.

## Referencias

- Adams, James Noel (1982). *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth.
- Adams, James Noel (2003). *Bilingualism and the Latin Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Floridi, Lorenzo (2014). Il greco negli epigrammi di Ausonio, tra γρῑφος, *lusus* e sfoggio erudito. *Il calamo della memoria* 6, 119-143.
- Floridi, Lorenzo (2015). The construction of a homoerotic discourse in the Epigrams of Ausonius. *Harvard Studies in Classical Philology* 108, 545-569.
- Green, Roger P. H. (Ed.) (1991). *The works of Ausonius*. Oxford and New York: Clarendon Press.
- Harper, Kyle (2013). *From Shame to Sin: The Christian Transformation of Sexual Morality in Late Antiquity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hinds, Stephen (1998). *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kay, Nigel M. (2001). *Ausonius: Epigrams*. London: Duckworth.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

- Mondin, Luca (2018). The Late Latin Literary Epigram (Third to Fifth Centuries CE). En Scott F. Johnson (Ed.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity* (pp. 571-592). Oxford: Oxford University Press.
- Mondin, Luca (2020). Tecta libido: les avatars de l'épigramme érotique dans la latinité tardive. En Michel Casevitz, Christophe Guérin y Anne Cambron (Eds.), *L'épigramme dans tous ses états. Du modèle grec aux créations latines* (pp. 23-34). RET IX, Supplément 8. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Pelttari, Aaron (2014). *The Space That Remains: Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca: Cornell University Press.
- Shanzer, Danuta (2006). Latin Literature, Christianity and Obscenity in the Later Roman West. En Nicola McDonald (Ed.), *Medieval Obscenities* (pp. 178-202). York: York Medieval Press / Boydell & Brewer.
- Williams, Craig A. (1999). *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculine Sexuality in Classical Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*

Estudios intertextuales en la literatura latina  
(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades  
Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



## Proba, de Juvenco a Virgilio: una propuesta de triangulación intertextual en torno al tema del alimento en el centón

Ana Clara Sisul\*

### Introducción

En el centón de Proba (CP), el alimento aparece referido tres veces a través del término *victus*, extraído de diversos contextos del corpus virgiliano, sobre el que la poetisa trabaja. En dos oportunidades (CP. 276-277 y CP. 294-295), este empleo retrata episodios de forzosa frugalidad: la expulsión de Adán y Eva del Paraíso y el castigo por el crimen de Caín. En ambas ocasiones, los contextos de proveniencia de los sintagmas virgilianos son acordes a esta visión. En cambio, la tercera presencia del sustantivo *victus* en el centón (CP. 581) ya no se vincula con una situación de inopia; en su última aparición, en el contexto de la Última Cena, el alimento referido deja de ser insignificante, para asumir características más cercanas a las de un banquete, también en armonía con lo que transmite el subtexto virgiliano que compone esa escena.

Esta trama intratextual, tejida por Proba dentro de su propia obra, e intertextual, en sus relaciones con diversas escenas virgilianas, motivó estas páginas que buscan esclarecer si verdaderamente la representación de la Última Cena en el centón se ajusta a la de un banquete o si, por el contrario, y esta es nuestra hipótesis, las relaciones intertextuales del centón con Virgilio y, en especial, con Juvenco arrojan nueva luz sobre este -de otra manera problemático<sup>1</sup>- detalle del centón.

A continuación, analizaremos las tres escenas centonarias en su diálogo con las fuentes que las sustentan, que, en algunos casos, trascienden la obra virgiliana.

---

1 En relación con el texto bíblico, la Última Cena aparece referida en Mt. 26.17-29, Mc. 14.17-25, Lc. 22.14-20, Jn. 13.21-26, entre otras. En todas las oportunidades, la descripción de la comida es somera, sin mencionarse más que pan y vino.

## La magra alimentación de Adán y Eva y sus subtextos virgilianos

Durante el relato de la bonanza paradisíaca, en tres oportunidades el centón probiano enfatiza la prodigalidad de la tierra, capaz de producir alimento por sí misma. La primera se corresponde con la narración del acto de creación, cuando en el segundo día<sup>2</sup> Dios germina árboles y plantas (CP. 92-94<sup>3</sup>):

*fundit humus flores | et frondes explicat omnes  
sanguineisque inculta rubent aviaria baxis,  
non rastris, hominum non ulli obnoxia curae.*

92: Buc. 9.41 | Georg. 2.335

93: Georg. 2.430

94: Georg. 2.439

La tierra derrama flores y despliega todos los follajes y los bosques salvajes se enrojecen con frutos sanguinolentos, sin estar sometidos a los rastrillos ni a cuidado alguno de los hombres.

En el segundo pasaje, un poco posterior, ya existe el ser humano, aunque libre del trabajo. Dios se dirige a la pareja de Adán y Eva para prometerles la prodigalidad de la tierra, aunque impone la restricción de acercarse al árbol prohibido (CP. 143-144)<sup>4</sup>:

---

2 Proba se aparta del relato del Génesis, donde la creación de la flora se produce en el tercer día (Gn. 1.12-13). Sobre esta libertad creativa, remitimos a la explicación de Schottenius Cullhed (2015, p. 140).

3 Trabajamos con la edición de Fassina y Lucarini (2015), con cotejo de Schenkl (1888) y La Fico Guzzo (2012). Todas las traducciones de textos latinos presentadas en este trabajo nos pertenecen.

4 Debemos mencionar, no obstante, la aparente incoherencia de esta visión con aquello sostenido en los vv. 112-114 del centón: *secumque volutat, / qui mare, qui terras omni dicione tenerent, / neu segnes iaceant terrae* (Y reflexiona quién tendrá dominio del mar y de las superficies, para que las tierras no yazgan inactivas). La Fico Guzzo (2012, p. 63) sostiene que: “Esta ambigüedad surge de la analogía que Proba establece entre el Edén bíblico y la Edad de Oro de la Antigüedad grecolatina, que también era presentada a veces sin trabajo y a veces con él (cf. *Ecl.* 4.37-45; *A.* 8.313-325). En el verso 114 Proba parece ser más fiel a *Gn.* 2.15 donde se habla de cultivo de la tierra en el Paraíso terrenal”.

*...multosque per annos  
non rastros patietur humus, non vinea falcem.*

143: *Georg.* 4.208

144: *Buc.* 4.40

Por muchos años la tierra no soportará los arados ni las vides la hoz.

Por último, el tercer pasaje nos presenta la creación finalizada y describe la vida en el paraíso (CP. 164-169):

*hic liquidi fontes, | hic caeli tempore certo  
dulcia mella premunt, | hic candida populus antro  
inminet et lentae texunt umbracula vites.  
Invitant croceis halantes floribus horti  
inter odoratum lauri nemus | ipsaque tellus  
omnia liberius nullo poscente ferebat.*

164: *Georg.* 4.18 (*at*) | *Georg.* 4.100 (*hinc*)

165: *Georg.* 4.101 (*premes*) | *Buc.* 9.41

166: *Buc.* 9.42

167: *Georg.* 4.109 (*invitent*)

168: *Aen.* 6.658 | *Georg.* 1.127

169: *Georg.* 1.128

Aquí hay fuentes claras, aquí en cierto momento los cielos precipitan dulces mieles, aquí el álamo blanco se eleva por encima de la gruta y las vides flexibles entretejen una sombrita. Los jardines seducen con sus flores amarillas que exhalan perfume entre un bosque de aromoso laurel. La mismísima tierra producía todo de manera espontánea, sin que nadie se lo exija.

El panorama hasta este punto es consistente: hasta el advenimiento del pecado original, Adán y Eva podían gozar de una vida despreocupada en medio de la bonanza autosustentable del paraíso. En cambio, tras la

expulsión de la primera pareja, Proba articula una notoria degradación de esta primitiva abundancia<sup>5</sup>, que caracterizaba la vida en el jardín (CP. 276-277):

*Tum victum / in silvis / bacas lapidosaque corna  
dant rami et vulsis pascunt radicibus herbae.*

276: *Aen.* 1.214 (*victu*) | *Aen.* 3.646 | *Aen.* 3.649

277: *Aen.* 3.650

Entonces, en los bosques las ramas ofrecen frutos y bayas duras como alimento, y los nutren hierbas arrancadas de raíz.

Debido a la carencia de herramientas agrarias necesarias para el cultivo<sup>6</sup>, en un primer momento Adán y Eva deben recurrir a una comida de emergencia que les garantice la supervivencia: las bayas. Sin embargo, el hecho de que estas pequeñas frutas estén a disposición no implica el mantenimiento de la prístina situación paradisíaca. En su contexto original (CP. 93), en el jardín del Edén, las bayas (también referidas mediante el término *bacca*) estaban caracterizadas con el adjetivo *sanguineus*, que, en contextos alimenticios, se relaciona preeminentemente con el campo cromático del color rojo<sup>7</sup>, pero también podría referir, de manera figurada, algo jugoso<sup>8</sup>. En cambio, las versiones terrenales de las bayas (v. 276: *baecae*

---

5 Bažil (2009, p. 152) señala este pasaje como la inauguración de la Edad de Plata en el centón. Laato (2017, pp. 111-112): “The lovely nature declines step by step: wine stops flowing in streams and humans must work harder. The decline clearly echoes the idea of the Golden Age declining into the Silver and Bronze Ages in Roman mythology”.

6 Antes de esta descripción de la alimentación con bayas y raíces, la figura divina anticipa a los condenados que deberán desarrollar herramientas con las que trabajar la tierra (CP. 253-255): *primusque per artem, / heu, miserande puer, / terram insectabere rastris / et sonitu terrebis aves...* (Y tú el primero, joven digno de compasión, herirás la tierra con el arado y espantarás a las aves con ese sonido...). Sin embargo, esto no ha ocurrido todavía. La descripción de la magra alimentación de Adán y Eva en los vv. 276-277 del centón se corresponde con las etapas tempranas de su vida fuera del paraíso.

7 OLD, p. 1688: “Coloured like blood, blood-red, crimson...”

8 OLD, p. 1688: “Consisting of blood, bloody”. Laato (2017, p. 109) sostiene que: “Proba’s account of Paradise is characterized by reference to the human senses:

y *corna*) o bien carecen de todo adjetivo o bien son calificadas a través de *lapidosus* (v. 276), que, en su sentido más concreto, significa que contiene “piedras” (más bien carozos o semillas en este caso)<sup>9</sup>, aunque podría apuntar a la dureza del fruto (“bayas duras como piedras”). Si bien el alimento es el mismo tanto en el Paraíso como fuera del mismo, la adjetivación revela un acentuado empeoramiento.

Esta situación se refuerza si contemplamos el subtexto virgiliano que conforma los versos centonarios. La mención al alimento en esta escena del centón procede del tercer canto de la *Eneida*<sup>10</sup>, con una única excepción sobre la que luego volveremos. En particular, el fragmento probiano remite a los exiguos frutos con los que apenas puede sustentarse Aqueménides, olvidado por Ulises en la tierra de los cíclopes. Así se lee en el contexto original (*Aen.* 3.645-650)<sup>11</sup>:

*Tertia iam lunae se cornua lumine complent,  
cum vitam in silvis inter deserta ferarum  
lustra domosque traho vastosque ab rupe Cyclopas  
prospicio sonitumque pedum vocemque tremesco.  
Victum infelicem, bacas lapidosaque corna,  
dant rami et vulsis pascunt radicibus herbae.*

Ya tres veces se llenan de luz los cuernos de la luna desde que arrastro mi vida en los bosques entre las desiertas guaridas y madrigueras de las fieras y contemplo a los Cíclopes gigantes saliendo de su roca y tiemblo con el

---

sight, hearing, taste and smell. Different colours and tastes are mentioned”. Más adelante, señala que el único sentido prohibido es el del tacto. El tema de los sentidos en el relato del Génesis ya había sido abordado por Schottenius Cullhed (2015, pp. 146-150).

9 OLD, 1001: “Abounding in stones, stony [...] (of fruit) containing hard stones”. 10 El tercer canto de la *Eneida* deviene, en consecuencia, una reminiscencia guía (en alemán: Leitremisnzenz), concepto definido por Herzog (1975, p. 9) que consiste en la evocación repetida de un pasaje de la fuente en una parte determinada del centón, el cual así impone su impronta a dicho segmento del hipertexto. En particular, el carácter odiseico del tercer canto virgiliano hace que en él abunden las referencias a comidas de diversa índole, muchas de ellas relacionadas con la carencia. La presencia subtextual del episodio de Aqueménides en estos dos versos del centón es mencionada por Sineri (2011, p. 186).

11 Para los textos virgilianos, trabajamos con la edición de Geymonat (2008).

sonido de sus pies y de su voz. Las ramas me ofrecen frutos y bayas duras como vil alimento, y me nutren hierbas arrancadas de raíz.

Aqueménides sufre la falta de sustento de un ambiente hostil. Allí, los alimentos están prohibidos (es imposible robar las ovejas o el queso a los monstruos), son muy escasos o poco nutritivos, como se aprecia en el sintagma *victus infelix*<sup>12</sup>. Proba no usa este sintagma, a pesar de su aptitud para la escena donde lo inserta, pero la elección del episodio virgiliano de Aqueménides como base subtextual proyecta esa misma carencia sobre el mundo salvaje que Adán y Eva deben empezar a habitar y aprender a domesticar.

Además, el *victus infelix* de Aqueménides se conecta con otra secuencia virgiliana que opera en el mismo sentido: el relato articulado por Evandro acerca del estado primitivo de los pueblos del Lacio antes de la llegada de Saturno (*Aen.* 8.314-318):

*Haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant  
gensque virum truncis et duro robore nata,  
quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros  
aut componere opes norant aut parcere parto,  
sed rami atque asper victu venatus alebat.*

Estos bosques tenían Faunos y Ninfas nativos y una raza de hombres nacida de los troncos del duro roble. Estos no tenían costumbres ni eran cultos: no sabían uncir los toros ni juntar riquezas ni ahorrar lo obtenido. En cambio, las ramas y la feroz caza les suplían alimento...

Tanto Aqueménides como los hombres originarios del Lacio tienen que buscar el alimento en las ramas (los términos *victus* y *ramus* se reiteran en ambos fragmentos). Aunque los segundos pueden recurrir también a la caza (significativamente calificada como *asper*), ya que contarían con más herramientas que el naufrago griego<sup>13</sup>, las situaciones de ambos parecen

---

12 De acuerdo con el sentido botánico de *infelix* (*Aen.* 3.649), primario en este contexto: "Yielding nothing useful, unproductive" (*OLD*, p. 895).

13 "Hunting is the first sign of what we might call cultural development" (Fratantuono y Alden Smith, 2018, p. 426). Una de las diferencias cruciales entre la situación de Eneas después de su naufragio y la de Ulises tras su llegada a Esqueria es

estar pareadas y definidas por la precariedad. Recordemos que el panorama del Lacio, al que Evandro se refiere en este pasaje, es previo a la llegada de Saturno (v. 319: *primus ab aetherio venit Saturnus Olympo*) y a la instauración de su edad de oro (vv. 324-325: *aurea quae perhibent illo sub rege fuere / saecula*), cuando los habitantes eran salvajes (v. 321: *genus indocile*).

Así, Virgilio articula en la *Eneida* un sutil diálogo intratextual, que impacta en el centón, cuyo texto se ve enriquecido por un subtexto múltiple. La intelección de la precaria situación de Adán y Eva se exagera a través de la multiplicación de las referencias: no solo el naufrago Aqueménides, sino también los primitivos habitantes del Lacio. Los dos primeros términos del verso 276 del centón (*tum victum*) suman otro subtexto relevante: la accidentada llegada de un grupo de naves troyanas a las costas de Libia (*Aen.* 1.214-217):

*Tum victu revocant viris fusique per herbam  
implentur veteris Bacchi pinguisque ferinae.  
Postquam exempta fames epulis mensaeque remotae,  
amissos longo socios sermone requirunt*

Entonces recuperan las fuerzas con la comida y, dispersos por la hierba, se colman de vino añejo y succulenta caza. Luego de saciada el hambre con los banquetes y retiradas las mesas, evocan a los compañeros perdidos en largas charlas.

Si bien la palabra *victus* ya figuraba en la narración articulada por Aqueménides (v. 649: *victum infelicem*), Proba opta por prescindir de este sintagma y, en cambio, compone *tum victum in silvis*, recurriendo a la combinación de partes provenientes de *Aen.* 1.214 (modificando el original *victu*) y *Aen.* 3.646 (la opción más realista para la proveniencia de *in silvis* que cuenta con más de una existencia en la obra virgiliana<sup>14</sup>). No obstante, el contexto virgiliano del canto 1 no parece caracterizarse por la escasez. Eneas había cazado siete ciervos, uno por cada nave atracada en suelo africano. En estos versos se menciona la saciedad de los hombres a través del verbo *impleo*, se detallan características positivas de la comida y la bebida

---

que el primero tiene armas que le permiten cazar y alimentar a su gente (siendo la presencia de este colectivo en la *Eneida* el punto principal, por supuesto).

14 De acuerdo con Sineri (2011, p. 186), con quien concordamos.

presente (en particular, *pinguis* en 215 y *epulis*<sup>15</sup> en 216) y se refiere el valor revitalizante del alimento (v. 214). La intromisión de esta escena del primer canto de la *Eneida* parece chocar con el sentido del hipertexto centonario: carencia y hambre. Sin embargo, consideramos que esto no es así por dos motivos. En primer lugar, el empleo del sintagma *tum victu(m)* en el centón podría justificarse más en una necesidad formal que semántica<sup>16</sup>. Si nos basamos en los preceptos de Ausonio, a veces considerados una suerte de *ars centonaria*<sup>17</sup>, sería verosímil que Proba haya querido evitar la introducción de dos versos virgilianos consecutivos (*Aen.* 3.649-650), a pesar de que su mensaje fuese muy apropiado para el centón. Por consiguiente, la aparición del banquete del primer canto de la *Eneida* en esta escena se explicaría simplemente por el hecho de que allí se encuentra la palabra *victus*. De este modo, a través del procedimiento de la *vox propinqua*<sup>18</sup>, Proba reforzaría la referencia al contexto del tercer canto de la *Eneida* y, en particular, al episodio de Aqueménides, sin perturbar las normas compositivas del centón. Por otra parte, la frase *exempta fames* (*Aen.* 1.216) remite a una situación favorable en el presente, por la inversión de una situación desfavorable en el pasado<sup>19</sup>: para llegar a la saciedad del hambre tiene que haber habido hambre. Entonces, la emergencia desatada por el naufragio está sugerida<sup>20</sup>. De hecho, de no haber logrado Eneas desen-

---

15 “*Epulis* suggests a fine meal, like *dapibus* (210)” (Austin, 1971, p. 86).

16 Para una lectura de esta índole, remitimos a Kaufmann (2017, p. 163), quien postula una escala de mayor o menor injerencia semántica en las relaciones intertextuales de textos tardoantiguos con sus fuentes. La autora sostiene que, en el caso de los centones, la semántica de los pasajes originales no es tan importante en la decodificación del nuevo contenido, punto con el que normalmente no coincidiríamos. No obstante, en esta oportunidad, la intromisión del banquete del primer canto de la *Eneida* es discordante con el tono que el centón fabrica, sirviéndose del episodio de Aqueménides (punto donde la semántica sí es relevante).

17 “Theory of the *cento*” (Pollmann, 2004, p. 80).

18 Concepto acuñado por Paolucci (2006, p. LXXIII) para referirse a encabalgamientos de versos que comparten un término léxico, morfológico o fonéticamente similar.

19 En su todavía inédito comentario al primer canto de la *Eneida*, Fratantuono y Alden Smith señalan que el Hambre se asocia con las figuras de las Harpías, conectando este episodio con el del tercer canto, al que nos referiremos a continuación.

20 En este sentido funcionarían también las dos referencias a la *egestas* (pobreza indigente) articuladas por Eneas en su semblanza del naufragio: ante Venus (*Aen.* 1.384) y ante Dido (*Aen.* 1.599).

volverse con éxito en la cacería, la suerte de él y de sus hombres hubiese sido distinta (tal vez hubiesen pasado hambre). La figura de Aqueménides funciona como un espejo de lo que podría haber ocurrido, dados los vínculos entre las dos escenas (fundados en el motivo del naufragio y encallamiento en un lugar desconocido). Acaso también la capacidad de Eneas de alimentar a sus compañeros habla de su calidad como jefe, ya que, incluso en una situación desesperada como un naufragio, es capaz de ofrecer algo caracterizado como un banquete (*epulis*).

## El hambre como castigo y la enfermedad de los cultivos

Pasamos ahora al segundo fragmento probiano relacionado con la comida. Esta escena, que se encuentra muy cerca de la anterior, se centra en el episodio bíblico del crimen de Caín, quien derrama la sangre de su hermano y recibe una serie de puniciones divinas, cuyo punto final es una enfermedad de las mieses (CP. 294-295)<sup>21</sup>:

*mox et frumentis labor additus, ut mala culmos  
esset robigo | et victum seges aegra negaret*

294: *Georg.*1.150

295: *Georg.*1.151 | *Aen.*3.142 (*negabat*) y *Georg.*1.149

Después, también se sumó una dificultad al cultivo de los cereales, de manera que un moho perjudicial consumiese los tallos y que la espiga enferma les negara el alimento.

En este fragmento, que apenas dista unos veinte versos del anterior, notamos que el hombre ya ha aprendido a someter la naturaleza salvaje: se ha desarrollado la agricultura<sup>22</sup>. Por consiguiente, ya no es necesario

---

21 La Fico Guzzo (2017, p. 77): “A partir de este fratricidio, la raza humana sufrirá un notable deterioro moral y los castigos divinos serán más numerosos y específicos, que los que Proba elige nombrar, luego del pecado de Adán y Eva”.

22 Ver los vv. 280 y ss. del centón, pero, en particular, el v. 280: *per artem*. Laato (2017, pp. 113-114) sostiene que la creación de Adán se conecta con el desarrollo de la agricultura: “As in the Golden Age, it was not yet necessary to work in Paradise, because the earth produced crops automatically; but in Roman mythology and in Genesis, this quality later declines”.

recurrir a bayas o raíces para sobrevivir. No obstante, a pesar del progreso que la aparición de la agricultura supone, la práctica no es infalible. La transgresión de Caín desencadena una punición divina (un hongo) que enferma las mieses. La composición de estos versos centonarios es armónica con el sentido de su contexto de proveniencia. La primera parte se extrae de la descripción de una enfermedad de los cultivos en el primer libro de las *Geórgicas*, que es una de las consecuencias del fin de la Edad de Oro para el hombre (*Georg.* 1.147-151)<sup>23</sup>:

*Prima Ceres ferro mortalis vertere terram  
instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae  
deficerent silvae et victum Dodona negaret.  
Mox et frumentis labor additus, ut mala culmos  
esset robigo...*

Ceres fue la primera que enseñó a los mortales a voltear la tierra con el hierro cuando faltaban las bellotas y los frutos del bosque sagrado y Dodona negaba el alimento. Después, también se añadió una dificultad al cultivo de los cereales, de manera que un moho perjudicial consumiese los tallos.

Por su parte, la segunda mitad del v. 295 del centón procede de la descripción de la peste que asola a los hombres de Eneas tras instalarse por error en Creta (*Aen.* 3.137-142):

*...subito cum tabida membris  
corrupto caeli tractu miserandaque venit  
arboribusque satisque lues et letifer annus.  
Linquebant dulces animas aut aegra trahebant  
corpora; tum sterilis exurere Sirius agros,  
arebant herbae et victum seges aegra negabat.*

Cuando, de pronto, corrompidas las regiones del cielo, vino una plaga pútrida para nuestros miembros, lamentable para los árboles y los cultivos, y una estación letal. Todos dejaban la dulce vida o arrastraban sus cuerpos

---

23 "The poet establishes a parallelism between the Greco-Roman 'Ages of Man' and the biblical 'Fall of man'" (Schottenius Cullhed, 2015, p. 157).

enfermos. Entonces, Sirio abrasaba los campos estériles: se secaban las hierbas y la espiga enferma nos negaba el alimento.

Para completar el v. 295 del centón recurre Proba de nuevo al tercer canto de la *Eneida* y, además, a uno de los episodios relacionados con la falta de comida, como el de Aqueménides. En esta oportunidad, de manera acorde con el contenido del centón, un comportamiento indebido (el incorrecto asentamiento de Eneas y sus hombres) desencadena una peste de origen divino, que busca castigar esta transgresión.

Los dos fragmentos virgilianos que conforman estas líneas centonarias se encuentran interrelacionados. No solo en ambas oportunidades se habla de una peste que afecta la capacidad del hombre de sustentarse; la reiteración del sintagma *victum negare* también comunica ambas instancias<sup>24</sup>. La modificación detallada en la segunda mitad del v. 295 del centón (*negaret* por *negabat*) aleja al texto de *Aen.* 3.142 y lo aproxima a *Georg.* 1.149 donde ocurre esta variante verbal, creando una intrincada trama que solo es posible gracias a la sostenida autorreferencialidad de la obra virgiliana en su conjunto.

A partir de la yuxtaposición y el análisis de estas dos escenas probianas, unidas intratextualmente por la repetición del término *victus* e intertextualmente con el tercer canto de la *Eneida* (y, de manera subsecuente, con todas las instancias de autorreferencialidad virgiliana que hemos ido detallando), notamos que, en la parte anticotestamentaria del centón, la cuestión del alimento se relaciona con la escasez: *victus infelix*.

### Los sentidos ¿discordantes? de la representación probiana de la última cena

Esta situación parece cambiar con la tercera aparición –final– del término *victus* en Proba, en la narración de la Última Cena. Allí se describe por primera vez un contexto de cierta opulencia (CP. 581-583):

*Tum victu revocant vires fusique per herbam  
et dapibus mensas onerant et pocula ponunt.  
Postquam prima quies epulis mensaeque remotae,*

<sup>24</sup> Intertextualidad que figura en el comentario de Horsfall (2006, p. 139).

581: *Aen.* 1.214

582: *Aen.* 1.706 (*qui ... onerent ... ponant*)<sup>25</sup>

583: *Aen.* 1.723

Entonces, recuperan sus fuerzas con el alimento y, dispersos por la hierba, cargan las mesas con manjares y colocan las copas. Habiendo descansado, luego del banquete, alejándose de las mesas...

Las referencias específicas al alimento ya no se extraen del tercer canto de la *Eneida*, sino del primero y están conformadas por la comida que organiza Eneas tras la cacería (de la que ya hemos hablado y cuya dualidad como banquete y comida frugal hemos delineado) y del banquete con el que Dido agasaja a los recién llegados. En ambos contextos hay un campo léxico relacionado con la opulencia<sup>26</sup> que se traslada al centón, donde las mesas están cargadas de platos y copas y la comida es mencionada a través de tres términos: *victus* (v. 581), *daps* (v. 582) y *epulum* (v. 583), dos de los cuales integran el campo semántico del banquete.

Esta representación es problemática para los estándares del centón, porque allí la invitación al banquete (con todo su léxico específico) había sido orquestada nada menos que por la Serpiente y el banquete original es el prohibido (CP. 195-199):

Dux ego vester ero: | tua si mihi certa voluntas,  
extruimusque toros dapibusque epulamur opimis".  
Sic ait et dicto citius, | quod lege tenetur,  
subiciunt epulis | olim venerabile lignum  
instituuntque dapes | contactuque omnia foedant

195: *Buc.* 8.38 (*eram*) | *Aen.* 4.125 / 7.548

196: *Aen.* 3.224

---

25 Si bien es formalmente más lejano, recomendamos ver también *Georg* 4.133: ...*dapibus mensas onerabat inemptis*, perteneciente al pasaje de la bonanza del anciano de Córico.

26 En particular, en el episodio de Dido, que es calificado como "the epitome of dining luxury" por Roberts (2004, p. 51). El pueblo cartaginés es definido por la abundancia en *Aen.* 1.445: *bello / egregiam et facilem victu per saecula gentem* ("pueblo egregio en la guerra y abundante en el alimento por los siglos de los siglos"). En esta descripción se enfatizan los aspectos materiales del alimento y la guerra.

197: *Aen.* 1.142 | *Aen.* 12.819

198: *Aen.* 7.110 | *Aen.* 12.767

199: *Aen.* 7.109 | *Aen.* 3.227.

“Yo seré vuestro guía: y si tu voluntad es firme, dispondremos lechos y comeremos manjares opimos”. Así dice la Serpiente y más rápidamente de lo que había hablado, colocan el árbol antaño venerable al servicio de los banquetes, disponen los manjares y contaminan todo con su contacto.

Nótese que en estas dos últimas citas del centón de Proba (la de la Última Cena y la de la Serpiente) se repiten los términos *daps* y *epulum*. El primero de ellos, a su vez, figura también en la escena del joven rico, quien constituye el otro ejemplo probiano de personaje que banquetea y cuya representación tampoco es favorable, pues aparece entregado a los placeres del ocio y es incapaz de aceptar las enseñanzas de Jesús<sup>27</sup>. En relación con el subtexto del banquete de la Serpiente, se aprecia la referencia duplicada al tercer canto de la *Eneida* y, en particular, al episodio de las Harpías y el festín contaminado, detalle que no es casual y que contribuye a caracterizar los banquetes como una práctica transgresiva en el centón. ¿Cómo, entonces, se presta la Última Cena a ser representada en estos términos? Consideramos que, a pesar de su descripción como un banquete en los vv. 581-583 (respaldada por la intertextualidad virgiliana, que apunta a los banquetes del primer canto de la *Eneida*<sup>28</sup>), la comida en el marco de la Última Cena es enfocada en el centón desde una perspectiva

---

27 CP. 506-509: *ora puer prima signans intonsa iuventa, / dives opum, studiis florens ignobilis oti / (quinque greges illi balantum, quina redibant / armenta et dapibus mensas onerabat inemptis)*... (Un joven, que mostraba en su rostro sin rasurar las marcas de la primera juventud, colmado de riquezas, que florecía entregado a las actividades del innoble ocio (tenía cinco rebaños de ovejas, cinco de vacas, y cargaba las mesas con manjares propios...). Badini y Rizzi (2011, p. 191) señalan que el pedido de Jesús ni siquiera implicaba una renuncia completa a los bienes materiales, lo cual convierte la negativa del joven rico en una caracterización mucho más desfavorable.

28 En este sentido, también resulta llamativo que Proba prescinda de las representaciones de banquetes de la corte de Evandro, en el octavo canto de la *Eneida*, donde también se recurre a los términos *daps* (*Aen.* 8.175, 186) y *epulum* (*Aen.* 8.283), pero en un contexto de sacra frugalidad.

más bien minimalista, como se aprecia en la continuación del relato centonario (CP. 586-587):

*dat manibus fruges | dulcesque a fontibus undas  
implevitque mero pateram...*

586: *Aen.* 12.173 (*dant fruges manibus*)<sup>29</sup> | *Georg.* 2.243 (*undae*)

587: *Aen.* 1.729

Ofrece panes con sus manos, aguas dulces de las fuentes, llena la copa de vino...

Con gran fidelidad al sustrato bíblico, en este pasaje del centón no hay más que *fruges*<sup>30</sup>, *undas* y *merum*. Esta situación nos lleva a pensar que términos previos como *daps* o *epulum* no están funcionando de manera literal en el texto probiano; por el contrario, es posible que señalen el aspecto simbólico del alimento, en lugar del material. En la Última Cena se lleva a cabo la institución de la Eucaristía, en la cual Jesús da su cuerpo y su sangre como alimento simbólico de salvación. Ese es el banquete. En este sentido se explica que el contexto de procedencia del primer hemistiquio citado del v. 586 se corresponda con las prácticas rituales realizadas por Eneas y el rey Latino antes del enfrentamiento singular (frustrado) con Turno. Ese pan al que remiten ambos textos tiene una connotación sagrada y no se relaciona con la abundancia opípara de un banquete, sino con un contexto sacro<sup>31</sup>.

---

29 Frente a la dualidad de fuentes consignada por Fassina y Lucarini, que incluye la opción de *Aen.* 1.701: *dant manibus fruges*, priorizamos el duodécimo canto de la *Eneida* como subtexto. Así, nos alineamos detrás de Schottenius Cullhed (2015, p. 180). Los motivos detrás de esta decisión se basan en la consideración de la semántica de los pasajes, como explicaremos a continuación.

30 El sentido de *frux* como pan está atestiguado en su tercera entrada en el OLD, p. 741.

31 Otros fragmentos de la obra de Virgilio podrían citarse en este punto para respaldar esta situación. La formativa visita de Eneas a Evandro, donde el héroe oye la máxima *aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum / finge deo, rebusque veni non asper egenis* (*Aen.* 8.364-365: "Atrévete, huésped, a despreciar las riquezas y también muéstrate digno de un dios, viniendo de voluntad a nuestra pobre morada") es representativa de la filosofía del autor, que aboga por una vida de sencillez, alejada de los excesos. También la reflexión de *Georg.* 3.526-530, que, tangencial-

## El influjo colateral de la obra de Juvenco

Consideramos que este especial tratamiento del tema del alimento puede entenderse a través del influjo de la obra de Juvenco en el centón. Las menciones a la comida de Jesús y sus seguidores a lo largo de los *Evangeliorum Libri Quattuor* (y, por razones obvias, acentuaremos aquellas donde aparece el sustantivo *victus*) comparten un mismo tono. Veremos, en primer lugar, su uso en el relato del milagro de la multiplicación de los panes (Juv. 3.78-83)<sup>32</sup>:

*Discipuli Christo suadent dimittere turbas,  
Ut sibi quisque paret quaerens per compita victum.  
Ille iubet cunctis ibidem convivia poni.  
Discipuli ostendunt, nil amplius esse ciborum  
Ni pisces geminos et farris fragmina quinque.  
'Hoc, inquit, satis est.'*

Los discípulos sugieren a Cristo despedir a las multitudes, para que cada uno se prepare a buscar su alimento a lo largo de los caminos. Pero este ordena armar allí mismo un banquete para todos. Los discípulos le muestran que no hay más comida, salvo por dos peces y cinco pedazos de pan. "Es suficiente" dijo Él.

No solo la aparición de *victus* es significativa, sino el hecho de que Jesús ordene armar un banquete (*convivium*) con una magra cantidad de comida que, además, es poco refinada. Esto demuestra que palabras del campo semántico de *daps*, *epulum* y, en este caso, *convivium* están resig-

---

mente, menciona el efecto nocivo del vino y la glotonería, al argüir que no fue eso (tal vez causa esperable), lo que causó la mortandad de los bueyes: *...non Massica Bacchi / munera, non illis epulae nocuere repostae: / frondibus et victu pascuntur simplicis herbae, / pocula sunt fontes liquidi atque exercita cursu / flumina, nec somnos abruptit cura salubris*. (A ellos no los dañaron los dones másicos de Baco ni los manjares abundantes; se nutren del follaje y del alimento de sencillas hierbas, sus copas son las fuentes líquidas y los ríos de curso veloz y la preocupación no interrumpe sus saludables sueños). Este pasaje, junto con los otros que hemos ido relevando, es una de las instancias virgilianas en que aparece el término *victus*.

32 Edición de Huemer (1891).

nificadas en el contexto cristiano y que la comida tiene un sentido que trasciende la materialidad: un sentido simbólico<sup>33</sup>.

Esta teoría se ve apuntalada en otras instancias de los *ELQ*. Por un lado, con mucha claridad, se aprecia en la fatídica frase que Juvenco pone en boca de Jesús en el episodio de las bodas de Caná (Juv. 2.135-136):

*Festinas, genetrix; nondum me talia cogit  
Ad victus hominum tempus concedere dona'*

“Te apuras, madre, aún no es el momento de conceder tales dones a las comidas de los hombres”

Estas palabras de Juvenco amplifican el texto de Jn. 2.4: *et dicit ei Iesus quid mihi et tibi est mulier nondum venit hora mea*<sup>34</sup>. Allí, tan solo se dice que aún no ha llegado la hora. En cambio, al introducir el alimento, Juvenco vuelve un poco más explícita la referencia al episodio de la Última Cena, donde Jesús ofrece su cuerpo como sustento para la humanidad. Este alimento no es algo concreto, sino simbólico, y su valor positivo está acentuado por su adicional denominación como *talia dona*. De hecho, en el episodio de la Última Cena, la comida es mencionada precisamente como eso: una cena (Juv. 4.429-430): *Discipuli quaerunt, ubi cenam sumere paschae / Vellet...* (Los discípulos preguntan dónde quisiera tomar la cena de Pascua). Por otra parte, en los discursos de Jesús se aprecia un vocabulario un poco más florido, como cuando señala la pertenencia del traidor al grupo de los doce, diciendo que comparte con él los banquetes (Juv. 4.438): *Epu- lis mecum nunc vescitur...* Aquí la palabra *epulum* es la misma luego rescatada del corpus virgiliano por Proba (CP. 583). No obstante, a pesar de la exuberancia sugerida por este término, la descripción particularizada de este evento solo incluye los dos componentes dogmáticos: el pan y el vino (Juv. 4.446 y 449).

La realidad es que, a lo largo de la obra de Juvenco, en reiteradas ocasiones se reniega del excesivo gusto del hombre por los “fáciles alimentos”

---

33 Green (2006, p. 60): “The paradox of comparing the sumptuous meals from Vergil with the meagre loaves and fishes given to the multitudes underlines the point that through Christ they make an excellent meal, both physically and spiritually”.

34 Tal y como señala Green (2006, p. 115).

(Cf. Juv. 1.631-632, 649-650)<sup>35</sup> y se aboga, en cambio, por una visión de la alimentación como medio de satisfacer la necesidad de subsistencia. Este cambio de paradigma tiene un representante cabal en Juvenco: Juan el Bautista, algunas de cuyas descripciones, como intentaremos demostrar, son muy relevantes para el centón de Proba<sup>36</sup> (Juv. 1. 323-325):

*Texta camelorum fuerant velamina saetis,  
Et zonae pellis medium cinxere prophetam,  
Et tenuem uictum praebent silvestria mella*<sup>37</sup>.

Sus vestimentas habían sido tejidas con crines de camellos y cinturones de pieles ceñían al profeta por el medio. Las mieles silvestres le suministran un tenue alimento.

Juan el Bautista es referido en términos que lo aproximan a un asceta, tanto por su vestimenta, como por su alimentación<sup>38</sup>. Otras escenas del primer libro de Juvenco apuntalan esta representación al referir su aisla-

---

35 Roberts (2004, p. 51) afirma que Juvenco se sirve de léxico del banquete de Dido en la *Eneida* en la parábola de la fiesta de bodas y en la escena del banquete de Herodes, “where the *luxuria* of the banquet communicates the pride (*superbia*) of the banqueters”.

36 Como contraparte de este capítulo, el artículo de La Fico Guzzo (2021) analiza el empleo de Eneas como modelo principal del Jesús probiano de la última cena.

37 Siguiendo al editor de Juvenco, excluimos el verso interpolado sobre las langostas (325a: *edere locustas solitus ruralibus arvis*), que se origina en Mt. 3.4: *Ipsae autem Iohannes habebat vestimentum de pilis camelorum et zonam pelliciam circa lumbos suos esca autem eius erat lucustae et mel silvestre* y Mc. 1.6: *et erat Iohannes vestitus pilis cameli et zona pellicia circa lumbos eius et lucustas et mel silvestre edebat...* por considerar que Juvenco no hace una transposición literal del contenido bíblico a su poema, sino que ejerce una selección significativa de temas. En su artículo dedicado a la edición de Huemer y a sus problemas textuales (donde, dicho sea de paso, el autor no censura la exclusión del verso sobre las langostas), Green (2011, p. 199) define a Juvenco como “...a thoughtful and imaginative paraphraser of his Biblical models”. También concuerda, aportando sólidas justificaciones textuales (e intertextuales, en relación con un fragmento de Paulino de Nola sobre el que trabajaremos), Gnilka (2001, pp. 502-505).

38 Kelhoffer (2005, pp. 18-19) presenta una lista de autores que sostienen esta postura. También este autor realiza un detallado análisis de la alimentación de Juan el Bautista en la tradición bíblica.

miento de la sociedad<sup>39</sup>. En relación con el tema que aquí nos compete, la comida en la vida de esta figura solo está relacionada con la necesidad de subsistencia. Sin embargo, el *tenuis victus* no tiene por qué ser algo negativo (como sí lo eran las representaciones probianas cercanas al *victus infelix* de *Aen.* 3.649). La diferencia pasa por el sentido del adjetivo *tenuis*<sup>40</sup>. Este nos sitúa en un contexto de frugalidad, pero no de carencia. En la descripción de Juan el Bautista articulada por Juvenco no debería soslayarse el influjo del inicio del cuarto libro de las *Geórgicas*<sup>41</sup>. Allí, se califica el tema del libro (las abejas y, en particular, la miel) como algo *tenuis* (*Georg.* 4.1-6):

*Protinus aërii mellis caelestia dona  
exsequar: hanc etiam, Maecenas, aspice partem.  
Admiranda tibi levium spectacula rerum  
magnanimosque duces totiusque ordine gentis  
mores et studia et populos et proelia dicam.  
In tenui labor; at tenuis non gloria...*

A continuación seguiré con los dones divinos de la miel etérea. Mira también esta parte, Mecenas. Te referiré el espectáculo admirable de cosas leves, caudillos magnánimos y, en orden, las costumbres, intereses, pueblos y batallas de toda una nación. En lo tenue hay esfuerzo, pero no es tenue la gloria.

Como ya hemos mencionado, en los versículos neotestamentarios (tanto de Mateo como de Marcos) que refieren la dieta de Juan el Bautista

---

39 Juv. 1.130-132 y la mención a *desertis vallibus* (Juv. 1.309) como lugares de residencia. Hunt (2012, p. 5) señala que, finalizadas las persecuciones a los cristianos, el ascetismo se convierte en el sucesor del martirio como demostración de fe y agrega: “The desert’s biblical seeds are watered by the practice of *anachoresis*, a withdrawal from society which could extend to alienation from one’s own flesh and blood”.

40 Entre las múltiples acepciones de *tenuis* mencionadas por el OLD, p. 1922, destacamos: “thin, fragile (3), fine, pure, clear (5), present in a very small quantity, scanty, meagre (6), humble (10), subtle (11), (of writers, style, etc.) Free from ornament, plain, simple (12)”.

41 En relación con la intertextualidad entre Juvenco y Virgilio, seguimos a Green (2006, p. 52): “As a rule, each imitation does not consist of more than two or three words [...] and these words are not borrowed verbatim”.

no aparece el adjetivo *tenuis*. La incorporación de esta palabra es, por lo tanto, una originalidad de Juvenco<sup>42</sup>, con un posible eco virgiliano. En el fragmento inicial de la cuarta *Geórgica*, la miel es presentada no como algo despreciable, sino como un don de los dioses<sup>43</sup>. Así, el alimento de Juan, las mieles silvestres, se contraponen con los víveres de los contextos antio-testamentarios probianos ya analizados: bayas y frutos duros, raíces delgadas, cosechas enfermas. La comida de Juan, si bien leve, es sustancialmente diversa<sup>44</sup>. En este mismo sentido funciona la parábola de las ovejas y las cabras (Mt. 25.31-46), recuperada por Juvenco (Juv. 4.266-267):

*Lanigeris dextri permittens mollia prati  
At laevos hirtis dumos tondere capellis.*

...permitiendo a las ovejas pastar las tiernas hierbas del prado de la derecha y a las cabras hirsutas los espinos de la izquierda.

La distinción entre los merecedores del paraíso y del infierno (representados unos y otros a través de las ovejas y las cabras) se expresa mediante el diverso alimento que les corresponde a los dos géneros de animales. Los espinos, similares a las comidas poco apetitosas antes detalladas, son propias de los condenados (como Adán, Eva y Caín). A los bienaventurados esperan comidas que no son opulentas, pero sí nutritivas y apetitosas<sup>45</sup>.

42 Green (2006, p. 31) habla de "Juvenco's blueprint" y asevera "...even if many of Juvenco's techniques may be derived from paraphrase, a conscious artist is at work..."

43 En otro nivel de análisis, pero no enteramente desconectado de esta lectura, destacamos el valor programático de este adjetivo. *Tenuis* es el espíritu de la obra juvenil de Virgilio, como se aprecia en la aparición del término en el inicio de las *Bucólicas*: *Ecl. 1.1-2: Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena*, como también en *Ecl. 6.8*, de carácter programático: *agrestem tenui meditabor harundine Musam*. El *carmen deductum* virgiliano -sobre este concepto, remitimos al clásico tercer capítulo de Deremetz (1995)- también reniega de los excesos, abogando por una estética más delicada.

44 Notemos, por ejemplo, que la miel es uno de los alimentos que se producían de manera espontánea en el Jardín del Edén, de acuerdo con CP. 164-165: *hic caeli tempore certo / dulcia mella premunt*.

45 Ver OLD, p. 1127, s.v. *mollis*: "soft [...] applied to food, usu. as a term of commendation".

## Conclusiones

En las representaciones de las tres comidas probianas circunscriptas como objeto de estudio de estas páginas existe un desplazamiento entre aquellas cercanas al tercer canto de la *Eneida* (las más insatisfactorias) y la última, basada en las escenas más propicias del primer canto, pero enfocadas desde el subtexto de la figura de Juan el Bautista en Juvenco. La reiteración del término *victus* es relevante como sostén de esta interpretación.

El segundo factor que apuntala esta teoría es la relevancia de la obra de Juvenco para los autores de la generación posterior<sup>46</sup>. Como muestra baste un único ejemplo, extraído del poema sexto de Paulino de Nola, quien, al dedicarse a la figura de Juan el Bautista, abreva en el texto de Juvenco (P.N. 6. 229-235)<sup>47</sup>:

*vestis erat curvi saetis conserta cameli,  
contra luxuriam molles duraret ut artus  
arceretque graves conpuncto corpore somnos.  
hunc vilis rigidus ad lumbos zona ligabat.  
praebebant victum facilem silvestria mella  
pomaque et incultis enatae cautibus herbae  
arentemque sitim decurrens unda leuabat.*

Su vestido estaba tejido con los pelos de jorobado camello, para endurecer sus miembros suaves contra el lujo y rechazar el descanso profundo en su cuerpo irritado. Una cuerda delgada lo ceñía en torno a su vientre rígido. Le suministraban fácil sustento las mieles silvestres, las frutas y las hierbas que crecen naturalmente entre las rocas y calmaba su árida sed el agua de un arroyo.

---

46 Sobre la primera recepción de Juvenco, ver Green (2006, pp. 351-352). Roberts (2004, p. 59) sostiene: "Juvenco's achievement was to be foundational for the development of Christian Latin poetry in late antiquity and for the creation of a Vergilianising Christian poetic idiom". Cullhed (2015, p. 548): "...he was destined to enjoy a considerable posthumous success". En más de una oportunidad, pero específicamente en las páginas mencionadas, Bazil (2009, pp. 122-123) habla de la influencia de Juvenco en el centón probiano.

47 Edición de Von Hartel (1894).

El verso 233 del segmento arriba transcrito deja entrever la fuerte conexión de Paulino de Nola con la obra de Juvenco<sup>48</sup>, más allá de las obvias resonancias virgilianas (*Georg.* 2.460: *Fundit humo facilem victum iustissima tellus*). Algo similar, si bien no tan explícito, sucede en el caso de Proba, quien recurre a un cúmulo de referencias intertextuales intermedias provenientes de la obra de Juvenco. El sentido de esta operación intertextual tan compleja en el episodio de la Última Cena del centón probiano, que, además de tener a Virgilio por obvio hipotexto, suma de manera oblicua el subtexto de los *ELQ*, habrá podido relacionarse con la voluntad de la autora de no presentar una escena excesivamente opípara, buscando, en cambio, una imagen de moderación en el modelo de Juan el Bautista, tal y como lo presenta Juvenco, quien también hace un recorte y una reconfiguración de los materiales bíblicos al componer su representación de esta figura.

Como conclusión general, destacamos la importancia de considerar las instancias intertextuales intermedias en el proceso de decodificación de textos centonarios. En particular, Juvenco había gozado de gran éxito en los círculos cristianos letrados y es esperable que las referencias a sus *ELQ* hubiesen podido ser detectadas por un lector culto del centón de Proba. Así, este texto centonario se constituye en una caja de resonancia, donde se repiten múltiples pervivencias virgilianas ocurridas a lo largo de la extensa historia de su recepción.

## Referencias

- Austin, Roland Gregory (ed.) (1971). *P. Vergili Maronis. Aeneidos liber primus*. Oxford: Clarendon Press.
- Badini, Antonia y Rizzi, Antonia (eds.) (2011). *Proba. Il Centone*. Bologna: EDB.
- Bazil, Martin (2009). *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes.

---

48 Intertextualidad desarrollada por Flury (1973).

- Cullhed, Anders (2015). *The Shadow of Creusa. Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Deremetz, Alain (1995). *Le Miroir des Muses. Poétiques de la Réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Septentrion.
- Fassina, Alessia y Lucarini, Carlo M. (eds.) (2015). *Faltonia Betitia Proba. Cento Vergilianus*, Berlin-Boston: De Gruyter.
- Flury, Paulinus (1973). Das sechste Gedicht des Paulinus von Nola. *Vigiliae Christianae* 27, 129-145.
- Fratantuono, Lee y Alden Smith, Riggs (eds.) (2018). *Virgil, Aeneid 8. Text, Translation, and Commentary*. Leiden-Boston: Brill.
- Geymonat, Marius (Ed.) (2008). *P. Vergili Maronis Opera edita anno MCM-LXXIII iterum recensuit Marius Geymonat*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gnilka, Christian (2001). Über einige unechte Verse im Juvencustext. *Wiener Studien* 114, 501-517.
- Green, Roger P.H. (2006). *Latin Epics of the New Testament. Juvenecus, Sedulius, Arator*. Oxford: University Press.
- Green, Roger P.H. (2011). Problems in the Text of Juvenecus. *Vigiliae Christianae* 65. 199-213.
- Herzog, Reinhardt (1975). *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Horsfall, Nicholas (ed.) (2006). *Virgil, Aeneid 3. A Commentary*. Leiden-Boston: Brill.
- Huemer, Johann (ed.) (1891). *Gaii Vetti Aquilini Iuveneci. Evangeliorum Libri Quattuor (CSEL XXIV)*. Praha-Wien-Leipzig.

- Hunt, Hannah (2012). *Clothed in the Body. Asceticism, the Body and the Spiritual in the Late Antique Era*. Farnham-Burlington: Routledge.
- Kaufmann, Helen (2017). Intertextuality in Late Latin Poetry. En Jan El-sner y Jesús Hernández Lobato (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature* (pp. 149-175). Oxford: University Press.
- Kelhoffer, James A. (2005). *The Diet of John the Baptist. "Locusts and Wild Honey" in Synoptic and Patristic Interpretation*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Laato, Anni M. (2017). Adam and Eve Rewritten in Vergil's Words: Cento of Proba. En Anni Laato y Lotta Valve (eds.), *Adam and Eve Story in Jewish, Christian and Islamic Perspectives. Studies in the Reception History of the Bible 8* (pp. 85-117). Abo: Eisenbrauns.
- La Fico Guzzo, María Luisa y Carmignani, Marcos (eds.) (2012). *Proba. Cento Vergilianus de laudibus Christi – Ausonio. Cento Nuptialis*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- La Fico Guzzo, María Luisa (2017). El episodio del fratricidio y el diluvio en el *Cento Probae* (vv. 285-318): reordenamiento cristiano del cosmos virgiliano. En Sergio Audano y Marcos Carmignani (eds.), *Vergiliocentones. Critical Studies. Los centones virgilianos. Estudios críticos* (pp. 73-86). Córdoba: Brujas.
- La Fico Guzzo, María Luisa (2021). El discurso de Jesús en la Última Cena (*Cento Probae* 589-598) El nuevo héroe cristiano... ¿a la medida de las expectativas virgilianas?. *Maia* 73/2, 342-351.
- Merk, August (ed.) (1992). *Novum Testamentum*. Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico.
- Paolucci, Paola (2006). *Il centone virgiliano Hippodamia dell'Anthologia Latina*. Hildesheim: Georg Olms.

- Pollmann, Karla (2004). Sex and Salvation in the Vergilian Cento of the Fourth Century. En Roger Rees (ed.), *Romane memento. Vergil in the Fourth Century* (pp. 79-96). Norfolk: Bristol Classical Press.
- Roberts, Michael (2004). Vergil and the Gospels: The *Evangeliorum Libri IV* of Juvenco. En Roger Rees (ed.), *Romane memento. Vergil in the Fourth Century* (pp. 47-61). Norfolk: Bristol Classical Press.
- Schenkl, Karl (ed.) (1888). *Poetae Christiani Minores (CSEL XVI)*. Praha-Wien-Leipzig.
- Schottenius Cullhed, Sigrid (2015). *Proba the Prophet. The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Leiden-Boston: Brill.
- Sineri, Valentina (2011). *Il centone di Proba*. Acireale-Roma: Bonanno.
- Von Hartel, Wilhelm (ed.) (1894). *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani. Carmina (CSEL XXX)*. Praha-Wien-Leipzig.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina  
(La ed.)  
Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)  
Marcos Carmignani [et al.]  
Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades  
Universidad Nacional de Córdoba  
Junio/julio 2026 [Libro digital]  
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



## Dimensiones intertextuales de Cupido en la *Medea* de Draconcio<sup>1</sup>

Gabriela Andrea Marrón\*

En los hexámetros del poema titulado *Medea*, Blosio Emilio Draconcio<sup>2</sup> –un poeta cristiano que escribe en latín, en el norte de África, durante la segunda mitad del siglo V– reutiliza sintagmas procedentes de distintas obras, tanto de temática mitológica como cristiana, para caracterizar a Cupido y configurar el contexto narrativo de las distintas escenas en las que dicho dios interviene. Con relación a ello, el propósito de este trabajo será demostrar, a partir de una selección de ejemplos puntuales, algunas de las estrategias desplegadas por el poeta para presentar de manera positiva al dios del amor<sup>3</sup> –en términos contrastivos respecto a la cruel conducta de la diosa Diana en la misma obra–, pero a la vez como una divinidad tan nefasta como aquella desde la perspectiva cristiana<sup>4</sup>.

---

1 Una versión preliminar de este trabajo –desarrollado en el marco de proyectos de investigación financiados por la Universidad Nacional del Sur (PGI 24/I 271), por la Universidad Nacional del Nordeste (PI 21H005), por la de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT 233-E/20) y por el CONICET (PIP N° 112202101 00211CO)– fue presentada en el *XXVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos* de la AADEC.

2 Sobre el nombre del poeta, su origen y la *gens Blossia*, cf. Moussy y Camus (1985, pp. 8-12). *Medea* ocupa el décimo lugar en la colección de poemas de temática mitológica transmitida por el *Codex Neapolitanus* IV E48 (s. XV-XVI), única fuente de los *Romulea* de Draconcio. El manuscrito contiene otros tres miniaturas épicas (*Romul. 2: Hylas; Romul. 8: De raptu Helenae*), dos epitalamios (*Romul. 6: Epithalamium in fratribus dictum; Romul. 7: Epithalamium Ioannis et Vitulae*), tres piezas retóricas (*Romul. 4: Verba Herculis cum videret Hydrae serpentis capita pullare post caedes; Romul. 5: Controversia de statua viri fortis; Romul. 9: Deliberativa Achillis an corpus Hectoris vendat*) y dos prefacios (*Romul. 1; Romul. 3*).

3 Sobre la representación de Cupido en la *Medea* de Draconcio, cf. Selent (2011, pp. 182-189) y Gosserez (2015); sobre la representación del amor en la obra del poeta en general, cf. Kaufmann (2017).

4 Cf. Kaufmann (2005, p. 80): “[I]n *Medea* (*Romul. 10*) Dracontius does (implicitly) contrast the gods with the Christian God both in the epilogue and by revealing

El planteo narrativo general del poema de Draconcio presenta algunas particularidades con respecto a otras versiones del mito<sup>5</sup>. Medea es una sacerdotisa consagrada, como Ífigenia, al sacrificio de extranjeros en el altar de la Diana Táurica. Jasón, que llega a la Cólquide en busca del vellocino de oro, salta solo de la nave Argo, llega a nado hasta la costa y se separa de sus compañeros, que se alejan navegando. Los servidores de Eetes lo capturan y Juno acude en su ayuda cuando ya está siendo llevado hacia altar del sacrificio. La diosa le pide a Venus que envíe a Cupido para flechar a Medea, conseguir que se enamore de Jasón y hacerla abandonar el casto culto de Diana. Venus accede, envía a Himeneo a buscar a Cupido, le transmite las indicaciones de Juno, y Cupido obedece, evitando el sacrificio. Enamorada, Medea desiste de inmolar al extranjero, deja el sacerdocio y se casa con él. Luego suceden dos cosas. Por un lado, Diana se entera de lo ocurrido y lanza sobre Medea una maldición que anticipa el repudio de Jasón, la muerte de los hijos y su irreversible condición de extranjera. Por otro lado, Baco interviene espontáneamente para que el padre de Medea acepte el enlace, desista de resarcir a la diosa matándolos a ambos y privilegie el amor filial sobre los deberes religiosos. Olvidada la motivación inicial del vellocino de oro y sin que Jasón deba sortear prueba alguna, la pareja permanece cuatro años en la Cólquide, donde Medea da a luz dos hijos. La segunda mitad del poema se desarrolla a partir del momento en que Jasón le pide a Medea poder regresar a su patria, ver a los suyos y luego volver a su lado. Ella accede, pero le propone acompañarlo: duerme al dragón, roba el vellocino de oro, mata a su hermano y escapa con su esposo y los niños. Todo esto ocurre velozmente en apenas veinticinco versos. Luego llegan a Tebas (no a Yolcos, ni a Corinto), donde Jasón le entrega el vellocino de oro al rey Creonte y la princesa Glauque se enamora de él sin que intervenga ninguna divinidad específica: el rey sostiene que el amor de Glauque obedece al designio de Júpiter, de Láquesis y los hados. Al aceptar casarse con la hija del rey tebano sin que su esposa lo sepa, Jasón se dispone a recuperar el vellocino de oro como dote, pero Medea descubre los preparativos para la nueva boda en el palacio. A

---

their chaotic organisation or missing hierarchy and [...] by doing so he criticises them”.

5 Cf. Scafoglio (2022, p. 206): “Les deux innovations les plus importantes concernant précisément le thème du sacrifice humain, qui est au cœur de ce poème, l’une portant sur le rôle de Médée et l’autre sur le meurtre de ses enfants”.

diferencia de lo ocurrido en otras versiones, en el poema de Draconcio el desenlace se configura a partir de cinco sacrificios orientados a compensar la fallida inmolación inicial de Jasón como extranjero. Los hijos de la pareja no sólo son los últimos en morir, sino que tampoco le entregan a Glauque la fatal corona preparada por Medea: cuando la princesa se encuentra ardiendo en medio de las llamas, mueren calcinados junto a ella tanto su padre como su reciente esposo. Una vez ofrecidas estas tres primeras víctimas expiatorias, Medea mata a sus hijos con el mismo cuchillo que debió haber usado para sacrificar a Jasón en la Cólquide. Su principal objetivo no es vengarse del padre de los niños, como en otras versiones, sino restaurar el vínculo con Diana y volver a observar su culto.

Por un lado, Draconcio reelabora el mito colocando en un lugar central los componentes ligados con el sacrificio humano: tanto los niños, como Jasón, Glauque y Creonte son víctimas expiatorias<sup>6</sup>. Por otro lado, el poeta también propone un permanente contraste entre el cruento culto de Diana, que conlleva el sacrificio ritual de extranjeros, y el incruento culto de Venus, introducido en la Cólquide por Cupido. Cuando Jasón ve al alado Amor suspendido en la cúpula del templo en el que se disponen a sacrificarlo, por ejemplo, le solicita ayuda con una plegaria que enfatiza ese contraste (vv. 200-208)<sup>7</sup>:

*Sed nauta precatur  
murmure sollicito: 'Numen quod mundus adorat,  
si caelum, si terra tui sunt, alme, triumph  
vel quidquid natura creat, si sanguinis expers  
mortis et infaustae es et sunt tamen hostia flores  
matris et insertae pendent per templa coronae  
sanguine virginei tantum contenta pudoris:  
eripe me his, invicte, malis. Ego victima servor,  
atque utinam server, iaceo feriendus in aris.'*

6 Sobre el tema del sacrificio humano en las obras de Draconcio, cf. Marrón (2026), y el reciente y exhaustivo estudio de Scafoglio (2022); particularmente, el apartado dedicado a *Medea* (pp. 206-217).

7 Cf. Scafoglio (2022, p. 210): "L'amour se situe aux antipodes de la mort, Cupidon (ainsi que Vénus) aux antipodes de Diane. Jason attribue métaphoriquement au dieu de l'amour ce que j'appellerai un sacrifice humain au sens antiphraastique: exactement le contraire du rite sanglant aboutissant à la mort de la victime, car l'amour est plutôt la source de vie, dont il produit le renouvellement".

Y el navegante susurra, solicitándole auxilio: “Numen al que adora el mundo; si el cielo, si la tierra son objetos de tu triunfo, almo, y también todo lo que la naturaleza crea; si no participas de la sangre ni de la funesta muerte, si en cambio las víctimas son flores y entrelazadas penden las coronas por los templos de tu madre, para los que la sangre del pudor virginal resulta suficiente; *librame, invicto, de estos males*. Soy la víctima que aguardan y –¡ojalá alguien me guarde!– yazgo en el altar para ser degollado”<sup>8</sup>.

En este pasaje es posible observar el funcionamiento de la distancia intertextual crítica establecida por Draconcio respecto a los discursos que enuncian sus personajes. Las palabras de Jasón incluyen el sintagma *eripe me his, invicte, malis* (v. 207), que el poeta ha tomado del discurso dirigido a Eneas por Palinuro en la *Eneida* (6.363-365):

*‘Quod te per caeli iucundum lumen et auras,  
per genitorem oro, per spes surgentis Iuli,  
eripe me his, invicte, malis’*

“Por lo tanto te suplico por la grata luz del cielo y por la brisas, por tu padre, por las esperanzas de Julio que crece, *librame, invicto, de estas desgracias*”<sup>9</sup>.

Mediante un giro trágicamente irónico, Jason le pide ayuda al otro hijo de Venus (es decir, a Cupido, no a Eneas), mientras encarna el mismo papel de víctima expiatoria que Palinuro en el poema virgiliano, donde Neptuno le advertía a Venus (5.814-815):

*‘unus erit tantum amissum quem gurgite quaeres;  
unum pro multis dabitur caput.’*

“Solamente habrá uno al que perdido en el mar echarás de menos; una sola vida será ofrendada a cambio de la de muchos.”

---

8 Sigo el texto latino de la edición de Wolff (1996); salvo indicación contraria, todas las traducciones de las citas latinas incluidas en el trabajo son de mi autoría.

9 Sigo el texto latino de la edición de Geymonat (2008); las versiones españolas de las citas son de Estefanía (2023), solo he modificado, en este caso puntual, su traducción del término *invicte* (“héroe invencible”).

En el Hades, cuando Palinuro le pide ayuda a Eneas, el sacrificio exigido por Poseidón ya había tenido lugar. Jasón, en cambio, repite las palabras de Palinuro en un contexto en el que todavía puede ser (y, de hecho, es) salvado por Cupido. Su sacrificio no se concreta, pero precisamente por eso cuatro vidas, además de la suya propia, terminarán siendo ofrecidas por Medea a la diosa Diana en la segunda parte del poema.

Mediante la reutilización del sintagma virgiliano, Draconcio señala y anticipa las fatales consecuencias que tendrá la intervención de Cupido en la trama: subrepticamente, el nuevo culto, presentado como una suerte de alternativa virtuosa a la cruenta religión de Diana, deviene parte del mismo y nefasto engranaje de divinidades olímpicas rechazadas por el poeta cristiano<sup>10</sup>. De hecho, la misma forma verbal en imperativo (*eripe*, v. 207) había sido utilizada algunos versos antes por Juno, al solicitarle a Venus que enviara a su hijo para socorrer a Jason, en un pasaje donde la caracterización de Cupido y de Diana con el mismo adjetivo (*pharetratus* / *pharetrata*) resalta que ambas divinidades se sirven de las mismas armas (vv. 60-65):

*Eripe captivum, retinent quem mille catenae,  
mitte pharetratum puerum, mea Cypris, Amorem,  
igne tuo flammata cadat furibunda virago,  
discat amare furor, tandem sit blanda sacerdos,  
templa pharetratae contemnat virgo Dianae,  
despiciat delubra deae.*

*Libra* al que miles de lazos retienen cautivo, envía al pequeño Amor y *su aljaba*, Cipris mía, que la furibunda virago caiga inflamada por tu fuego, que el furor aprenda a amar, que por fin sea tierna la sacerdotisa, que la virgen desprecie los templos de Diana y *su aljaba*, que desdeñe los santuarios de la diosa.

10 Cf. Kaufman (2005, pp. 92-94); y Gosserez (2015, p. 309): “On a pu écrire que le drame tout entier se ramenait à une lutte entre deux divinités ennemies, Cupidon contre Diane, dont les êtres humains sont les jouets”.

## Cupido, Marte y la muerte

Observemos, a partir de otro ejemplo, cómo el distanciamiento intertextual crítico se profundiza cuando la alusión propuesta por el poeta no corresponde a una obra de temática mitológica, sino cristiana. Sucede en un episodio anterior al de la plegaria de Jasón, cuando Venus se dirige a Cupido para transmitirle el pedido de Juno (vv. 127-141):

*Sic blandita iubet: 'Pyrois, mens ignea mundi  
atque vapor fecunde poli, successio rerum,  
affectus natura genus fons auctor origo,  
tu vitae fecunda salus, tu blanda voluptas,  
tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo  
alternant elementa vices et non perit orbis,  
cum pereant quaecunque <creat>, nec sentit ademptum  
successu redeunte nouo. Venit ecce noverca,  
in manibus iam Iuno meis supplexque precatur  
quae fuerant optanda tibi: Medea sacerdos,  
sacrilega quae voce solet compellere caelum,  
invitos accire deos, urgere Tonantem,  
dum precibus elementa quatit mare sidera terras,  
naturam turbare simul, tua tela medullis  
excipiat.'*

Enternecida, le ordena: “¡Pírois, alma ígnea del mundo y fecundo vapor del cielo! ¡Renovación de las cosas, naturaleza, género, fuente, creador y origen del afecto! ¡Tú, fecunda salud de vida! ¡Tú, tierno placer! ¡Tú, guía de la devoción! Amor<sup>11</sup>, contigo al mando, los elementos renovados van alternándose en el mundo, el orbe no perece aunque perezca todo lo que forja, y no experimenta merma porque se renueva la sucesión. ¡Mira! La

---

11 Sobre la puntuación y la traducción de este verso, cf. Wolff (1996, p. 57) y Kaufmann (2006, p. 203): “Es ist schwierig zu entscheiden, ob *Amor* als Vokativ aufzufassen oder mit *pietatis* zu verbinden ist. Für Letzteres spricht, dass *pietatis amor* mehrfach belegt ist, u.a. für den christlichen Gott. Andererseits würde die Assoziation mit dem höchsten Gott hier durch *princeps* abgeschwächt, denn dies setzt andere *pietatis amores* voraus. Es empfiehlt sich daher, *Amor* als Vokativ aufzufassen und *pietatis* auf *princeps* zu beziehen”.

madrastra acude a mis manos y, como suplicante, se anticipa Juno a lo que tú querías: que la sacerdotisa Medea, quien suele someter al cielo con sacrílega voz, hacer presentarse a los dioses contra su voluntad, apremiar al Tonante y, mientras agita con conjuros los elementos, el mar, los astros y las tierras, alborotar a la vez la naturaleza, reciba tus dardos en el corazón”.

A través de los términos iniciales de la expresión *tu princeps pietatis*, *Amor* (v. 131), el poeta alude a un verso del discurso dirigido por Castidad, una de las virtudes personificadas de la *Psicomaquia* de Prudencio, a Libido, el vicio con el que alegóricamente se enfrenta en ese poema (vv. 87-90):

*Dona haec sunt, quod victa iaces, lutulenta Libido,  
nec mea post Mariam potis es perfringere iura.  
Tu princeps ad mortis iter, tu ianua leti;  
corpora commaculans animas in tartara mergis.*

Por estos dones [celestiales] es que yaces vencida, fangosa Libido, y no puedes quebrantar mis leyes después de María. *Tú, guía del camino hacia la muerte; tú, puerta del exterminio*: al mancillar los cuerpos, sumerges las almas en el Tártaro<sup>12</sup>.

El sentido de esta alusión en el discurso de Juno se relaciona con la crítica de Prudencio al amor pasional (*Libido*), alegóricamente concebido como un vicio. Se trata del amor erótico, meramente reproductivo, que propicia la fertilidad y la propagación de la especie, pero supone una muerte terrenal posterior sin la dimensión eterna de la resurrección cristiana (cf. Kaufmann, 2017, pp. 148-149). Ese tipo de amor es el representado por Cupido y Venus en el poema de Draconcio: un amor que triunfa sobre la castidad propia del cruento culto de Diana, pero que tendrá desastrosas

---

12 Sigo el texto latino de la edición de Lavarenne (2016). Prudencio toma como referencia un pasaje de tonalidad himnica previo, perteneciente al proemio de la *Astrología* de Manilio, que alude precisamente al guía de las almas de los muertos (1.30): *Tu princeps auctorque sacri, Cyllenie, tanti* (“Tu, guía y autor, Cilenio, de este conocimiento sagrado tan importante”); sigo el texto latino de la edición de Flores (1996).

consecuencias tanto para Jasón como para Medea<sup>13</sup>. Nótese que Prudencio define también a Libido a partir de un sintagma lucreciano (*ianua leti*, v. 89), que no deja dudas respecto al sentido concreto y material de la muerte asociada a esa clase de amor erótico (Lucrecio, 1, 1111-1113):

*Nam quacumque prius de parti corpora desse  
constitues, haec rebus erit pars ianua leti,  
hac se turba foras dabit omnis materiai.*

Pues en cualquier parte que admitas que los átomos comienzan a faltar, esa parte será *puerta de la muerte* para todo, por allí escapará el tropel de la materia completo.<sup>14</sup>

Ese es también el sentido de las palabras con las que Venus se dirige a Cupido en los versos 131-134 del ya citado pasaje de la *Medea* de Draconcio, describiendo una dinámica de creación y destrucción propia de la concepción epicúrea de la naturaleza<sup>15</sup>. La misma que Lucrecio sintetiza en el proemio del libro inicial su obra, al introducir la imagen de Marte seducido por Venus. Se trata de un pasaje en el que, a modo de acróstico, sobre el margen izquierdo, comienza a formarse el nombre latino del dios de la guerra con las iniciales de los versos (MAR-), hasta el momento en que Marte se reclina sobre el regazo de Venus y, al no encontrarse ya en posición vertical, sino horizontal, la última letra del verso completa la “-S” faltante (Lucrecio, 1, 31-37):

*Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
M-ortalis, quoniam belli fera moenera Mavors  
A-rmipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
R-eicit aeterno devictus vulnere amori-S,  
atque ita suspiciens tereti cervice reposta*

13 Cf. Herren (2016, p. 305): “The four mythological epics –*Hylas*, *De raptu Helenae*, *Medea*, and *Tragoedia Orestis*– are unified by a common theme: the enormous power of sexual love, which is invariably destructive. In three of the four pieces Venus and her boy Cupid are collectively the cause.”

14 Sigo el texto latino de la edición de Valentí-Fiol (1983).

15 Cf. Kaufmann (2017, pp. 158-159); particularmente p. 158: “Cupid’s power in Dracontius is that of a cosmic ruler, comparable to Venus’ rule as described in *Lucr.* 1.1-49”; y Selent (2011, pp. 186-187; 189, nota 281).

*pascit amore avidos inhians in te, dea, uisus,  
eque tuo pendet resupini spiritus ore.*

Pues solo tú puedes regalar a los mortales con una paz tranquila, porque los feroces trabajos de la guerra los rige *Marte*, señor de las armas, quien suele abandonarse a tu regazo, rendido por eterna y amorosa herida, y, *reclinando* así su bien torneada cerviz, levanta hacia ti la vista y apacienta de amor sus ávidos ojos, sin saciarse jamás, y queda tendido, suspenso su aliento de tus labios.<sup>16</sup>

Draconcio parece haber observado el juego verbal propuesto por Lucrecio en el proemio del primer libro del *De rerum natura*, porque en el ya citado discurso dirigido por Venus a Cupido, precisamente en el fragmento de tonalidad epicúrea, las letras finales de los versos 133-136 forman un teléstico con el nombre del dios Marte (vv. 131-136):

*tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo  
alternant elementa vices et non perit orbis,  
cum pereant quaecunque <creat>, nec sentit ademptu-M  
successu redeunte nouo. Venit ecce noverc-A,  
in manibus iam Iuno meis supplexque precatu-R  
quae fuerant optanda tibi: Medea sacerdo-S*<sup>17</sup>

Mediante la repetición del sintagma *tu princeps*, Draconcio alude a un verso de la *Psicomaquia* de Prudencio, en el que Castidad acusa a Libido

16 Cito el texto latino y la traducción de la edición de Valentí-Fiol (1983). El juego verbal propuesto por Lucrecio no parece haber sido señalado por la crítica. No obstante, el texto presenta indicios de su presencia: 1) la “M-” (v. 32) inicial del nombre pertenece a la palabra *M-ortalis*; 2) la “A-” (v. 32) de *A-rmipotens* también forma la palabra *A-mor* si se la enlaza con las primeras tres letras de *MOR-talis*; 3) la “R-” (v. 33) pertenece al verbo que marca la flexión del dios y del acróstico *R-eicit*; 4) como Marte está en posición supina sobre Venus, con el aliento suspenso de su boca (*ore*, v. 37), la “-S” (v. 34) que termina de articular su nombre integra la palabra *am-ORI-S* (en el contexto del acróstico aparece también *am-ORE*, v. 36).

17 Omito repetir la traducción, que puede leerse en la cita anterior del pasaje completo. Nótese que la “M-” (v. 133) inicial del nombre integra a la palabra *ademptu-M*, cf. *ThLL* 1, 683, 34: “*ademptus* [...] *i. mortuus, occisus*”; y Kaufmann (2006, pp. 205-206).

de ser la “puerta de la muerte” (*tu princeps ad mortis iter, tu ianua leti*, v. 89), expresión que, a su vez, procede del poema de Lucrecio (*ianua leti*, v. 1112). Y, puesto que en la *Eneida*, quien abre las mortíferas “puertas” del templo de la guerra es Juno, Draconcio parece plantear un doble juego alusivo. No solo porque el teléstico con el nombre de Marte se forma con la “-A” final de *noverc-A* (“madrastra”, v. 134), es decir Juno, cuyo nombre Venus menciona en el hexámetro siguiente (*Juno*, v. 135); sino porque Virgilio, en la *Eneida*, también había colocado un acróstico, con el nombre de Marte, en la descripción inicial de las puertas del templo de Jano, que luego abre Juno (7, 601-608)<sup>18</sup>:

*M-os erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes  
A-lbanae coluere sacrum, nunc maxima rerum  
R-oma colit, cum prima movent in proelia Martem,  
S-ive Getis inferre manu lacrimabile bellum  
Hyrcanisve Arabisve parant, seu tendere ad Indos  
Auroramque sequi Parthosque repscere signa:  
Sunt geminae Belli portae (sic nomine dicunt)  
Religione sacrae et saevi formidine Martis;*

Había en el Lacio hesperio una costumbre que en seguida las ciudades albanas respetaron religiosamente y que ahora observa Roma, la más poderosa del mundo, cuando invocan a *Marte* para comenzar el combate, si se disponen a llevar la guerra deplorable a los Getas, o a los Hircanos, o a los Árabes, o llegar hasta los Indos, o a perseguir la Aurora, o a reconquistar las enseñas a los Partos: hay dos puertas de la Guerra (así les llaman) consagradas por la religión y por el miedo al cruel *Marte*.

---

18 Cf. Hilberg (1899, p. 269) y Fowler (1983). Calificados aportes de diversos críticos sostienen que este acróstico no es producto del azar; cf., por ejemplo, Schmid (1983, p. 338); Courtney (1990, p. 11); Morgan (1993, p. 143); Hendry (1994, p. 108); Horsfall (2000, p. 391); Feeney y Nelis (2005, p. 644); y Hanses (2016, pp. 207-208). Las referencias no son exhaustivas, como sostiene Grishin (2008, p. 237): “[this is] perhaps the most celebrated acrostic in Virgil”. Nótese, por ejemplo, la reproducción del procedimiento a través de las primeras letras de esos versos en la traducción inglesa de la *Eneida* realizada por Ahl (2007, p. 177).

## Cupido, Diana y las llamas

En el poema de Draconcio, la dinámica de creación y destrucción se establece, a nivel narrativo, a partir del contraste entre el culto a Diana y el culto a Venus, introducido por Cupido en la Cólquide. No obstante, como ya hemos visto, el poeta también resalta el hecho de que ambas divinidades usen las mismas armas. Además de utilizar inicialmente el mismo adjetivo para caracterizarlos a ambos (*pharetratus*, v. 61; *pharetrata*, v. 64), también hace que Medea confunda el sonido de las armas de Cupido con las de Diana, interpretando como un presagio positivo la repentina irrupción del Amor en el templo (vv. 182-187):

*Sed numen amantum  
furtim templa petit: sonuerunt tela pharetris.  
Exultat gavisa nimis Medea sacerdos:  
telorum strepitum castae putat arma Dianae  
increpuisse tholo, credit sua vota sacerdos  
ante preces audisse deam.*

Entonces el numen de los amantes se dirige furtivamente al templo. Resonaron en su aljaba *los dardos*. Se entusiasma la sacerdotisa Medea, muy complacida. Piensa que el tintinear *de los dardos* son las armas de la casta Diana que han resonado en el tolos, la sacerdotisa cree que la diosa ha escuchado sus votos antes de las plegarias.

A esta confusión inicial se suma también la particularidad de que el léxico de las llamas de la pasión, provocadas por Cupido en la primera parte del poema, se confundan con las llamas en las que arden Glauque, Jasón y Creonte en la segunda parte, cuando Medea intenta revertir la ira de Diana y le ofrece esas tres vidas como sacrificio (vv. 518-521):

*Iam creverat ignis:  
uritur ingratus usta cum virgine nauta;  
cum genero nataeque parat succurrere rector,  
uritur ipso Creon; rogius est mox aula tyranni.*

El *fuego* ya había crecido. El ingrato navegante *se abrasa* junto a la amante *abrasada*. Cuando intenta socorrer a la hija y al yerno, *se abrasa* el mismo rey Creonte. El palacio del tirano es de pronto una *pira*.

En 2023, tras realizar una exposición sobre otros aspectos de la *Medea* de Draconcio, también relacionados con la presencia de acrósticos (cf. Marrón, 2026), el profesor Alexandre Pinheiro Hasegawa, de la Universidad de San Pablo, me señaló la posible relevancia de uno de los epodos de Horacio para iluminar la dualidad entre Cupido y Diana presente este poema. Se trata del *Epodo* 14, en el que Horacio le explica a Mecenas que una divinidad le impide escribir los versos que le había prometido. La crítica ha considerado siempre que el dios elípticamente aludido allí por el poeta era Eros, pero la reciente detección de un acróstico con el nombre de Diana tensiona aquella identificación previa (cf. Lowrie, 2005, p. 527; y 2009, p. 107, nota 32).

*Mollis inertia cur tantam diffuderit imis  
oblivionem sensibus,  
pocula Lethaeos ut si ducentia somnos  
arente fauce traxerim,  
candide Maecenas, occidis saepe rogando:  
D-eus, deus nam me vetat  
I-nceptos olim, promissum carmen, iambos  
A-d umbilicum adducere.  
N-on aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo  
A-nacreonta Teium,  
qui persaepe cava testudine flevit amorem  
non elaboratum ad pedem.  
Vreris ipse miser. quodsi non pulcrior ignis  
accendit obsessam Ilion,  
gaude sorte tua: me libertina nec uno  
contenta Phryne macerat.*

Por qué una blanda pereza me ha llenado, y hasta el fondo, de tanto olvido los sentidos, como si hubiera trasegado con la boca seca las copas que provocan el sueño del Leteo, es algo que sin cesar me preguntas, buen Mecenas; y a fuerza de preguntármelo, me matas. Es un dios –sí, un dios–,

el que me impide llevar a término los yambos otrora comenzados, el poema que te había prometido. Dicen que no de otra manera *ardió*, por Babilo el samio, el teyo Anacreonte, que tanto lloró su amor con su hueco caparazón de tortuga y en metro no muy elaborado. *Tú mismo te abrasas*, desdichado; y si un *fuego* más hermoso no *hizo arder* a Ilión cuando fue asediada, date por contento con tu suerte; pues a mí *me consume* la liberta Frine, a quien un solo hombre no le alcanza.<sup>19</sup>

Al contrastar luego ambos textos, advertí la reutilización del sintagma *uritur ipse* (v. 13, cf. *uritur ipso Creon*, v. 521) cerca del término *ignis* (v. 13; cf. *iam creuerat ignis*, v. 518), además de la repetición de formas del verbo *uror* (*uritur ingratus usta cum uirgine nauta*, v. 519) y del léxico común a la pasión y a las llamas. Más allá del sentido concreto que tuviera la ambigüedad propuesta por Horacio entre Eros y Diana, cuatro siglos después Draconcio parece haber aludido a ese poema para enfatizar el hecho de que ambas divinidades olímpicas resulten igualmente nefastas para Jasón y Medea. Hipótesis de lectura que se verifica, a su vez, por la presencia de otro teléstico, que en este caso forma el término *IRAS* (anagrama de *ARSI*, nominativo plural del participio pasado de *ardeo*), justo en los versos de *Medea* que condensan las alusiones al *Epodo* 14:

*Iam creuerat igni-S:*  
*uritur ingratus usta cum virgine naut-A;*  
*cum genero nataeque parat succurrere recto-R,*  
*uritur ipso Creon; rogos est mox aula tyrann-I.*<sup>20</sup>

La ira de Diana es, precisamente, aquello que la sacerdotisa pretende revertir con los cinco sacrificios prometidos en la última plegaria del poema (vv. 416-417): *Da veniam, Medea precor. Cum clade suorum / non decet ira deos* ("Perdóname, soy Medea, te lo ruego. Cuando supone una calamidad para sus fieles, no conviene a los dioses la ira")<sup>21</sup>. Jasón, Glauque y Creonte

<sup>19</sup> Sigo el texto latino de la edición de Klinger (2008); la traducción es de Moralejo (2007).

<sup>20</sup> Omito repetir la traducción, que puede leerse en la cita anterior del pasaje.

<sup>21</sup> Cf. Scafoglio (2022, p. 208): "On dirait que le sacrifice humain est le point de départ et d'arrivée de l'histoire de Médée, une histoire qui n'a pas de véritable évolution et qui se déroule le long d'un chemin circulaire, ou plutôt en spirale,

arden en las llamas que surgen de la corona fabricada por la hechicera; los niños son sacrificados con un cuchillo por Medea, quien luego arroja los pequeños cuerpos a esa misma hoguera, junto a otro acróstico, forma una interjección de dolor (vv. 552-554):

*H-is, inquit Medea, 'rogis, ubi pulchra noverca  
E-t pater ipse Creon vel perfidus arsit Iason,  
V-os, miseri, commendo, meis.'*

“A esta *hoguera*”, dijo Medea, “donde *han ardido* tanto la hermosa madrastra y su *propio* padre, Creonte, como el traidor Jasón, los confío yo a ustedes, desdichados míos.”

## Recapitulación

A través del análisis de algunas de las alusiones presentes en dos pasajes puntuales de la *Medea* de Draconcio, que caracterizan a Cupido por contraste con respecto al culto a Diana practicado en la Cólquide, hemos podido observar el funcionamiento de la distancia intertextual crítica que el poeta establece con la temática mitológica de la obra. En el primer ejemplo estudiado, la alusión a un pasaje del libro 6 de la *Eneida* le permite a Draconcio anticipar el sacrificio final de Jasón, evocando la muerte de Palinuro. En el segundo, hemos comprobado: 1) que el distanciamiento se profundiza cuando la alusión remite a un texto de contenido abiertamente cristiano, como la *Psicomaquia* de Prudencio; y 2) que el entramado alusivo propuesto por el poeta se articula con la inclusión de un teléstico temáticamente relacionado con juegos verbales presentes en otras de las obras referidas, como el *De rerum natura* de Lucrecio y la *Eneida* de Virgilio. Finalmente, hemos revisado también la articulación del acróstico central del *Epodo* 14 de Horacio –un poema que explora elípticamente la comparación de Diana y Cupido– con un teléstico ubicado en un pasaje de Medea que se vincula intertextualmente con él.

---

comportant aussi une altération, car les victimes du sacrifice qu'elle effectue à la fin, dans un but d'expiation, lorsqu'elle revient au culte de Diane, sont ses enfants”.

## Referencias

- Ahl, Frederick (2007). *Virgil. Aeneid. A New Translation*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Courtney, Edward (1990). Greek and Latin Acrostichs. *Philologus* 134, 3-13.
- Estefanía, Dulce (Trad.) (2023). *Virgilio, La Eneida. Nueva traducción corregida y aumentada por Dulce Estefanía*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Feeney, Denis y Nelis, Damien (2005). Two Virgilian Acrostics: *certissima signa?*. *CQ* 55, 644-646.
- Flores, Enrico (Ed.) (1996). *Manilio. Il poema degli Astri (Astronomica). Volume 1: Libri I-II. Introduzione e traduzione di Riccardo Scarcia. Testo critico a cura di Enrico Flores. Commento a cura di Simonetta Feraboli e Riccardo Scarcia*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Fowler, Don (1983). An acrostic in Vergil (*Aeneid* 7. 601-4)? *Classical Quarterly* 33, 298.
- Geymonat, Marius (Ed.) (2008). *P. Vergili Maronis Opera edita anno MCM-LXXIII iterum recensuit Marius Geymonat*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gosserez, Laurence (2015). L'*ekphrasis* de Cupidon dans la *Médée* de Dracontius. En Étienne Wolff (Ed.), *Littérature, Politique et Religion en Afrique Vandale* (pp. 303-322). Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- Grishin, Alexei (2008). *Ludus in undis*: An acrostic in *Eclogue* 9. *Harvard Studies in Classical Philology* 104, 237-240.
- Hanses, Mathias (2016). Love's Letters: an *Amor-Roma* Telestich at Ovid, *Ars Amatoria* 3.507-10. En Phillip Mitsis y Ioannis Ziogas (Eds.),

- Wordplay an Powerplay in Latin Poetry (pp. 199-211). Berlin / Boston: De Gruyter.
- Hendry, Michael (1994). A Martial Acronym in Ennius? *Liverpool Classical Monthly* 19, 108-109.
- Herren, Michael (2016). Dracontius, the Pagan Gods and Stoicism. En Scot McGill y Joseph Pucci (Eds.), *Classics renewed. Reception and innovation in the Latin poetry of late Antiquity* (pp. 297-322). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hilberg, Isidor (1899). Ist die *Ilias Latina* von einem Italicus verfasst oder einem Italicus gewidmet? *Wiener Studien* 21, 264-305.
- Horsfall, Nicholas (2000). *Virgil: Aeneid 7. A commentary*. Leiden: Brill.
- Kaufmann, Helen (2005). Missing Hierarchy: The Gods in Dracontius' *Medea* (*Romul.* 10). *ABob* 27-28, 79-101.
- Kaufmann, Helen (Ed.) (2006). *Dracontius. Romul. 10 (Medea). Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kaufmann, Helen (2017). Images of Love in Dracontius. En Juan Martos y Rosario Moreno Soldevilla (Eds.), *La tradición erótica en la poesía latina tardía* (pp. 143-160). Nordhausen: Verlag Traugott Bautz.
- Klinger, Friedrich (Ed.) (2008). *Q. Horatius Flacus. Opera*. Berlin: De Gruyter.
- Lavarenne, Maurice (Ed.) (2016). *Prudence. Tome III: Psychomachie. Contra Symmaque. Texte établi et traduit par Maurice Lavarenne. Troisième tirage de l'édition revue, corrigée et augmenté par Jean-Louis Charlet*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lowrie, Michèle (2005). A Commentary on Horace's *Epodes*, by L. C. Watson. *Classical Review* 55, 525-528.

- Lowrie, Michèle (2009). *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. New York: Oxford University Press.
- Marrón, Gabriela Andrea (2026). Dracontius' Allusions and Claudian's Acrostics. En De Vasconcellos, Paulo Sérgio, Rolim de Moura, Alessandro y Carmignani, Marcos (Eds.), *Intertextuality in Latin Literature: Allusive Art, Intersection of Genres, Reception, Translation*, London, Bloomsbury Academic [en prensa].
- Moralejo, José Luis (2007). *Horacio. Odas. Canto Secular. Epodos. Introducción general, traducción y notas*. Madrid: Gredos.
- Morgan, Gareth (1993). *Nullam, Vare... Chance or choice in Odes 1.18? Philologus 137*, 142-145.
- Moussy, Claude y Camus, Colette (Eds.) (1985). *Dracontius. Œuvres. Tome I: Louanges de Dieu. Livres I et II. Texte établi, traduit et commenté par Claude Moussy (Introduction et livre II) et Colette Camus (livre I)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Scafoglio, Giampiero (2022). Le sacrifice humain dans la poésie de Dracontius. *Les Études Classiques 90*, 191-226.
- Schmid, Walter (1983). *Vergil-Probleme*. Göttingen: Kümmerle Verlag.
- Selent, Doreen (2011). *Allegorische Mythenklärung in der Spätantike. Wege zum Werk des Dracontius*. Rahden / Westfalen: Verlag Marie Leidorf.
- Valentí-Fiol, Eduardo (Ed.) (1983). *Lucrecio. De rerum natura*. Barcelona: CSIC.
- Wolff, Étienne (Ed.) (1996). *Dracontius: Œuvres. Tome IV: Poèmes profanes VI-X; Fragments. Texte établi et traduit par Étienne Wolff*. Paris: Les Belles Lettres.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina

(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



## Imitación ¿catulliana? en los *Basia* de Ianus Secundus: un análisis de los *carmina* 1 y 2

María Mercedes Schaefer\*

Ianus Secundus, nombre con el que se conoce al escritor holandés Ian Everaerts, fue un famoso poeta del Renacimiento nacido en La Haya en el año 1511. Su obra literaria fue ampliamente celebrada en Europa, tanto en su época como en los siglos subsiguientes. Tan importante fue la influencia que ejerció Ianus Secundus en los círculos intelectuales y entre los más reconocidos poetas y escritores, que resulta sorprendente la escasa difusión que tiene en nuestro tiempo.

Pese a que tuvo una vida breve, su labor poética fue muy prolífica. Escribió diez libros de versos que incluyen epigramas, elegías, odas, cantos funerarios, *sylvae*, y también, cartas poéticas y otros fragmentos de variada índole. En toda su obra, escrita en latín, pero en una época en que dramaturgos, novelistas y poetas utilizaban las lenguas vernáculas, se advierte la presencia fundamental de los clásicos. Secundus se inspiró en los poetas alejandrinos, particularmente en los que conocemos a través de la *Antología Griega* compendiada por Máximo Planudes, pero, sobre todo, imitó a los clásicos romanos, no solo a quienes fueron más representativos de la temática amorosa, como Catulo, Tibulo, Propercio y Ovidio, sino también a Horacio y a Virgilio. El dominio de Ianus Secundus de los poetas clásicos grecolatinos, su originalidad, su destreza en la versificación y, al mismo tiempo, la belleza de sus composiciones, han llevado a muchos estudiosos y admiradores del poeta a afirmar que llegó incluso a sobrepasar a sus modelos<sup>1</sup>.

---

1 Naturalmente, la afirmación resulta algo exagerada. Sin embargo, y como se mostrará a lo largo de este trabajo, sus composiciones lejos están de ser las de un académico, o las de un no muy talentoso aprendiz de la versificación latina. Montaigne (1984, p. 71), al hablar en sus *Ensayos* sobre los libros que admira y recomienda, escribió: “Entre los libros de mero placer, hallo, entre los modernos, el *Decamerón* de Boccaccio, *Gargantúa* de Rabelais y *Los besos* de Juan Segundo, dignos de que uno se entretenga con ellos”.

\*Universidad Católica de La Plata / Universidad de Buenos Aires | mechi\_schaefer@yahoo.com.ar

Una de las obras de este poeta que más ha trascendido es la que se conoce con el nombre de *Liber Basiorum* o *Basia*, publicado por primera vez en 1539, tres años después de la muerte de su autor. El título parece evidenciar una filiación con Catulo, cuya lectura fue, posiblemente, inspiradora de la forma que daría Secundus a su libro. Por otra parte, el tópico de los besos ha sido muy importante en la literatura del Renacimiento; como afirma Pablo Maurette (2017, p. 356), alimentó la imaginación y la sensibilidad de los poetas del siglo XVI, quienes –quizás como reacción a la tradición petrarquista– se apropiaron con gran entusiasmo de la poesía latina clásica para expresar la experiencia física del amor. Sin embargo, fue Secundus el único que, a partir del motivo de los besos, creó un género literario. Así lo señala Maurette (2015, p. 166):

El holandés Jan Everaerts, más conocido como Johannes Secundus, o Juan Segundo, decidió que el tema de los besos era tan importante como para tener su propio género lírico. Así inventó el *basium*, una pieza lírica corta, que sin exigir un verso específico combina distintas posibilidades métricas para crear ritmos y cadencias que emulan el acto mismo de besar.

Los diecinueve *carmina* que integran la colección de los *Basia* constituyen variaciones del único tema de los besos, en los que el poeta da cuenta de la exorbitante variedad de besos y formas de besar. Pero el *basium* no es solamente un poema sobre los besos sino que la composición poética misma es un *basium*. Al evocar besos, dice Maurette (2017, p. 360), el poeta besa.

El propósito del siguiente capítulo es mostrar, a través del análisis de las alusiones presentes en los dos poemas iniciales del libro<sup>2</sup>, la forma en que Ianus Secundus incorpora la tradición clásica, para revelar las afinidades y las discontinuidades entre el poeta y sus modelos clásicos latinos. La identificación de las alusiones a los poetas de la Antigüedad romana y la comprensión de la forma en que funcionan y se combinan en cada poema constituyen la clave fundamental para la interpretación del significado profundo del texto y revelan, además, una actitud y una postura de Secundus ante la *imitatio* como estrategia compositiva. La confrontación

---

2 Elegimos incorporar en este capítulo el análisis de dos poemas sucesivos porque esto permitirá mostrar la concatenación que existe en los *Basia* y que funciona como una estrategia compositiva orientada a proporcionar el efecto de una “novela” de los besos. La creación, por parte de Secundus, de un nuevo género literario es una de las grandes virtudes del libro.

de cada poema de Secundus con sus modelos latinos es un ejemplo de la “influencia recíproca” a la que hace referencia Barchiesi (1997, p. 211) cuando analiza la forma en que dos textos pueden ponerse en relación: “Entrambe le interpretazioni sono perennemente sub iudice e se influenzano reciprocamente. Il nuovo testo rilegge il suo modello. Il modello a sua volta influenza la lettura del nuovo testo”. Los *Basia* de Secundus son, en este sentido, una muestra distinguida de cómo la literatura es generadora de literatura y de cómo el texto que resulta de la imitación de un texto fuente lleva a que este se lea de otra manera y, también, se resignifique. Es lo que Borges expresó al final de su cuento “La otra muerte”, con gran inteligencia y originalidad: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios”.

### **Basium 1**

El primer poema del libro es un poema programático en que Secundus se dedica a narrar el origen mitológico de los besos<sup>3</sup>:

*Cum Venus Ascanium super alta Cythera tulisset,  
sopitum teneris imposuit violis,  
albarum nimbos circumfuditque rosarum,  
et totum liquido sparsit odore locum:  
mox veteres animo revocavit Adonidis ignes,  
notus et irrepsit ima per ossa calor.  
O, quoties voluit circumdare colla nepotis!  
O, quoties, ‘Talis,’ dixit, ‘Adonis erat!’  
Sed placidam pueri metuens turbare quietem  
fixit vicinis basia mille rosis.  
Ecce calent illae, cupidaeque per ora Diones  
aura susurranti flamine lenta subit.  
Quotque rosas tetigit, tot basia nata repente*

---

3 Para las citas de los poemas en latín utilizamos la edición de Olga Gete Carpio, publicada en 1979 por la editorial Bosch, cuyo texto está establecido a partir de la edición de Escriverio de 1651. Las traducciones son nuestras.

*gaudia reddebant multiplicata deae.  
At Cytherea, natans niveis per nubila cyncnis,  
ingentis terrae coepit obire globum.  
Triptolemiq̄ modo, fecundis oscula glebis  
sparsit, et ignotos ter dedit ore sonos.  
Inde seges felix nata est mortalibus aegris,  
inde medela meis unica nata malis.  
Salvete aeternum, miserae moderamina flammae,  
humida de gelidis basia nata rosis.  
En ego sum, vestri quo Vate canentur honores,  
nota Medusaei dum iuga montis erunt,  
et memor Aeneadam, stirpisque disertus amatae,  
mollia Romulidum verba loquetur Amor.*

Una vez que Venus llevó a Ascanio a los altos de Citera, lo acostó dormido entre tiernas violetas, rodeó las nubes de rosas blancas y roció con esencia todo el lugar. Pronto evocó en su espíritu la antigua pasión por Adonis y un ardor conocido irrumpió en su corazón. Ay, cuántas veces quiso abrazar el cuello de su nieto; ay, cuántas veces dijo “así era Adonis”. Pero temiendo perturbar su plácido sueño, dio miles de besos a las rosas cercanas. Y entonces ellas se animan y por la boca de Dione llena de deseo, sube su perfume, lento, como una llama susurrante. Cuantas rosas tocó, tantos besos nacieron de repente, y volvían a la diosa, multiplicando su gozo. Pero Citera, nadando entre las nubes sobre niveos cisnes, emprendió la vuelta alrededor de la tierra inmensa. Como Triptólemo, sembró besos en el suelo fecundo y tres veces dejó salir de su boca sonidos desconocidos. Allí brotó una cosecha feliz para los mortales que sufren; allí brotó para mis males el único remedio. Salud eterna a ustedes, solaz de mi penoso fuego, húmedos besos brotados de rosas frescas. Aquí estoy yo, el poeta que cantará sus alabanzas mientras sigan existiendo las crestas del monte de Medusa, y mientras, memorioso de los Enéadas y de su estirpe ilustre, el Amor elocuente hable la dulce lengua de los romanos.

Secundus da inicio a su obra con un relato bastante atípico del mito de Adonis. A la manera de Lucrecio, que, en la invocación a Venus, le otorga a la diosa el poder de insuflar en los seres vivos un “dulce amor” (*blandum amore*, DRN 1.19) de tal intensidad que hace posible su propia multiplica-



ción, Secundus también narra el Origen y compone una cosmogonía que es, en realidad, como afirma Maurette (2012, p. 157), una “kissogony”, un poema sobre el origen de los besos. Para este inicio de su obra, toma como imagen un pasaje famosísimo del libro primero de *Eneida*, en el que Virgilio cuenta cómo Venus, temerosa del riesgo que pueda correr su hijo entre los cartagineses, concibe el plan de llevarse a Ascanio al Olimpo para mandar en su lugar a Cupido, dios del amor, con la misión de desarmar a la reina Dido y eliminar en ella, líder de su pueblo, todo instinto de lucha. Secundus evoca esta escena de Virgilio en los dos primeros versos del primer poema e incluso cita textualmente una parte del contenido:

*Cum Venus Ascanium super alta Cythera tulisset,  
sopitum teneris imposuit violis (Basia 1.1-2)*

En Virgilio, la misma Venus anuncia su plan y dice que va a esconder al niño Ascanio *super alta Cythera*, mientras Cupido en la tierra despliegue todo su encanto:

*hunc ego sopitum somno super alta Cythera  
aut super Idalium sacrata sede recondam, (Verg. Aen. 1.680-681)<sup>4</sup>*

A este, adormecido en un sueño, voy a esconderlo en lo alto de la isla de Citera, o en un asiento sagrado del monte Idalio.

Los versos citados muestran un paralelismo explícito entre Virgilio y el poeta renacentista, pero lo más interesante es que todo el poema de Secundus *recuerda* a Virgilio porque recrea la misma atmósfera que está descrita en *Eneida*<sup>5</sup>. Incluso podemos pensar que la idea de los besos que Secundus desarrolla pueda estar inspirada en las indicaciones que la

---

4 Todos los versos pertenecientes a los poetas clásicos que identificamos como fuentes de los poemas de Secundus están tomados de las ediciones críticas que citamos en las Referencias. Son propias las traducciones correspondientes.

5 Aunque el concepto de “memoria poética” acuñado por Conte (1986) ha sido cuestionado por la crítica, creemos que resulta apropiado en este caso para expresar cómo todo el poema de Secundus, que es una evocación de Virgilio, recrea una atmósfera muy similar, por ejemplo, en la forma en que describe ese *locus amoenus* en que Venus acuesta a Ascanio, rodeado de tiernas flores que exhalan su perfume y que inspiran en la diosa un irresistible deseo.

Venus de *Eneida* da a Cupido, que consisten en que el niño reciba los besos de Dido y aproveche el momento para introducir en ella el fuego de la pasión:

*tu faciem illius noctem non amplius unam  
falle dolo et notos pueri puer indue vultus,  
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido  
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,  
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,  
occultum inspices ignem fallasque veneno.* (Verg. *Aen.* 1.683-688)

Tú, por una sola noche, debes adoptar mediante una artimaña el aspecto de él y vestir, como niño que eres, la cara conocida del niño para que cuando Dido te reciba, ntísima en su regazo, entre el banquete real y el fluir del vino, cuando imprima sobre ti su abrazo y sus dulces besos infundas tu fuego secreto y la engaños con tu veneno.

La alusión a Virgilio no solo está presente en el paralelismo sintáctico que hemos marcado y en el relato de Secundus, claramente inspirado en *Eneida*, sino también a través del léxico que utiliza Secundus: las palabras que Venus dice a Cupido hacen renacer en el niño los *veteres ignes*, hace que vuelva a sentir un *notus calor*.

*mox veteres animo revocavit Adonidis ignes,  
notus et irrepsit ima per ossa calor.* (Basia 1.5-6)

Esto significa que, en un sentido, la contemplación de Ascanio lleva a Venus a sentir de nuevo el enamoramiento; Ascanio le recuerda a Adonis, y al mirar al hijo de Eneas siente que se renueva una antigua pasión, un fuego que ya le es conocido y cuyo recuerdo se instala en su presente. Pero también, en otro sentido, es Secundus en este poema de apertura de su obra el que evoca a los poetas clásicos, y decide darle a Virgilio un lugar principal. De este modo, los términos *veteres*, *revocavit* y *notus* expresan este doble sentido de la alusión y por eso también el poeta vuelve a llamar (*revocare*) los ya viejos y conocidos (*veteres et noti*) versos virgilianos. El juego que Secundus está haciendo a través de la creación de esta ambigüedad de sentido se sostiene a lo largo de todo el poema: la reminiscencia

del amor por Adonis aparece explícitamente expresada en los siguientes versos: *Talis, dixit, Adonis erat!* A continuación, en un segundo paralelismo que establece con Virgilio, leemos que Venus, por temor a perturbar la “tranquila quietud” (*placidam quietem*), imprimió miles de besos sobre las rosas que lo rodeaban:

*Sed placidam pueri metuens turbare quietem  
fixit vicinis basia mille rosis. (Basia 1.9-10)*

La alusión, que se expresa a partir de este indudable paralelismo sintáctico y léxico con el pasaje de Virgilio, constituye, además, un juego de Secundus, un guiño mediante el cual relata cómo esta *placidam quietem* es infundida por la Venus (la Venus virgiliana) hacia el cuerpo de Ascanio (el niño recreado por Secundus):

*At Venus Ascanio placidam per membra quietem  
inrigat, et fotum gremio dea tollit in altos  
Idaliae lucos, ubi mollis amaracus illum  
floribus et dulci adspirans complectitur umbra. (Verg. Aen. 1.691-694)*

Pero Venus infunde a Ascanio una tranquila quietud por todo su cuerpo y la diosa lleva en su regazo al pequeño hacia los altos bosques del Ida, donde una suave hierba con flores lo mantiene abrazado, aspirándolo con su dulce sombra.

Sobre las flores, que aparecen al final de los versos citados y que envuelven al niño dormido, imprimirá la Venus de Secundus los besos que van a brotar de la tierra para dar felicidad a los seres humanos. Es interesante cómo Secundus, que tiene como objetivo fundamental en sus *Basia* la imitación, el desarrollo y la recreación de Catulo, elige en el poema de apertura de su libro aludir a Virgilio que fue, a partir de la composición de la *Eneida*, el poeta más emblemático de su tiempo y, por otro lado, aquel a quien los poetas renacentistas tomaron como modelo principal para su literatura. Catulo, fuente esencial de inspiración para Secundus, le proporciona el tema de su libro; ahora bien, el juego intertextual con la obra de Virgilio le otorga, en cambio, una categoría épica: no solo las “grandes cosas” tienen su origen (el universo, el imperio romano); tam-

bién los besos, cuya función es devolver a los hombres la felicidad, tienen su explicación etiológica.

El motivo del niño dormido, cuya contemplación inspira la pasión en el amante, lo encontramos también en la obra de Propercio. En el tercer poema del *Monobiblos*, el poeta cuenta cómo, cuando ya era noche cerrada, impulsado por cierto estado de embriaguez, llega a la casa de Cynthia y, a punto de despertarla para iniciar el combate amoroso (*oscula et arma*), se frena, por temor a las consecuencias de despertarla.

*non tamen ausus eram dominae turbare quietem* (Prop. 1.3.17)

no me atrevía, sin embargo, a perturbar el reposo de mi amada.

Es innegable la influencia de Propercio sobre este verso de Secundus quien, en este caso, respeta incluso el orden de las palabras que conforman la alusión:

*Sed placidam pueri metuens turbare quietem* (*Basia* 1.9)

Además, mediante la introducción del adjetivo virgiliano *placidam*, el autor está explicitando una doble direccionalidad para su obra. Por un lado, se presenta a sí mismo como un cantor que, a la manera de Virgilio, creará una especie de épica de los besos: en su rol de intérprete de la tradición, Secundus recupera el mito y narra la función que los besos tienen para la humanidad. Pero, al mismo tiempo, y a la manera de Propercio, el poeta vive la experiencia del amor, identificándose con la forma de sentir de los poetas elegíacos.

Barchiesi (1993, p. 333), en su estudio de los modos de alusión, describe la fascinación con que el lector descubre en un texto una alusión que lo lleva a repetir y, al mismo tiempo, a invertir la dirección original del fluir de la creación literaria. Esta fascinación se vuelve tanto más grande cuando lo que se aprecia, de repente, es una visión de futuro que, en realidad, ya está escrito:

But what happens when the older tradition enters a new text as a view of the future? The idea that the characters can have a future that has already



been written down is much less natural, and calls for constant negotiation between author and reader. A certain alignment is now broken. The literary tradition – a source of power, control, and anxiety, a perfect analogy for the past in everyone’s life – is now displaced, and a potential for irony opens up. (Barchiesi 1993, p. 334)

La reflexión de Barchiesi nos hace pensar algo interesante respecto de este juego de alusiones que Secundus realiza en el primer poema de su obra. Al combinar el verso elegíaco de Propercio con el verso épico de Virgilio, termina por iluminar un aspecto del poema virgiliano que podríamos pasar por alto si no lo leemos intertextualmente: muestra cómo la diosa Venus encarna en *Eneida* dos atributos distintos. Representa, por un lado, el amor de madre; pero también encarna el amor erótico. En esta escena, mientras Ascanio duerme plácidamente, Cupido sembrará en la tierra el amor.

Propercio, por su parte, lee en el pasaje virgiliano la expresión del amor irrealizado y transforma esta escena en la representación del deseo contenido que, al no poder concretarse, se expresa de formas insólitas: cuenta Propercio cómo al no poder besar a Cynthia se entretiene poniendo en orden sus cabellos o derrochando presentes que ruedan por el regazo de su amada cada vez que ella, dormida, se mueve en la cama.

Secundus combina estos dos modelos e imagina que, por la imposibilidad de concretar el deseo, Venus siembra toda la tierra con los besos que quisiera dar a Ascanio. Los hombres, entonces, reciben, sustitutivamente, esta “cosecha de felicidad” (*seges felix*, v. 19) que funcionará como remedio para sus males. Solo la lectura intertextual revela la forma en que deben interpretarse los “males” (*malis*, v. 20) de Secundus, cuya causa no explica. Cerca del final del poema, Secundus dice solamente que los besos son para él “solaz” (*moderamina*, v. 21) de su “miserable pasión”. El contexto no inmediato sino intertextual y, por lo tanto, anacrónico de esta frase proporciona la clave para entender que el amor, sin los besos, sería del todo miserable porque sería incapaz de realizarse. Asimismo, como es sabido que los *besos* son en Secundus *poemas* sobre los besos, el poeta renacentista está expresando que escribir sobre el amor es una forma de conjurar el amor, una forma de catarsis que sirve para soportar las desdichas del amor y volverlo feliz, o tolerable.

El análisis del poema de apertura de la obra de Secundus nos ha permitido ver cómo esta red de alusiones a Catulo, a Virgilio y a Propertio hace que sus *Basia* se lean como una especie de poema épico-elegíaco. Esta intención del poeta de transformar un tema profundamente lírico en una epopeya con rasgos de “cosmogonía” se ve realizado por una nueva relación intertextual presente en el poema, esta vez con la obra de Ovidio.

En el v. 16, Secundus dice que la diosa Venus sembró, como Triptólemo, los besos en el suelo fecundo. Según el mito, Deméter le había otorgado el arte de la agricultura a modo de compensación por haberlo dejado accidentalmente quemarse sobre las brasas mientras estaba haciéndolo inmortal. Secundus dice que:

*Triptolemique modo, fecundis oscula glebis  
sparsit, et ignotos ter dedit ore sonos* (*Basia* 1.17-18).

Ovidio, en el libro tercero de *Fasti*, cuenta que Ceres levantó en su regazo a Triptólemo, que lo acarició tres veces con la mano, y que pronunció tres fórmulas mágicas, fórmulas que la voz humana no puede reproducir<sup>6</sup>:

*Triptolemum gremio sustulit illa suo,  
terque manu permulsit eum, tria carmina dixit,  
carmina mortali non referenda sono,* (*Ov. Fast.* 3.550-552).

Ella colocó sobre su regazo a Triptólemo, lo acarició tres veces con su mano, tres veces repitió sus encantamientos, encantamientos que no podrían ser pronunciados por ninguna voz humana.

Secundus toma del relato de Ovidio el momento en que la diosa pronuncia sonidos ininteligibles para los hombres, porque se trata de fórmulas mistericas relacionadas con los rituales de iniciación. También aquí puede observarse cómo un pasaje oscuro o poco claro en el texto de Secundus (*et ignotos ter dedit ore sonos*, 1. 17) puede comprenderse únicamen-

---

<sup>6</sup> El análisis de otros poemas del libro permite observar que la presencia de Ceres a lo largo de los *Basia* es recurrente. Analizar los distintos pasajes en que es mencionada la diosa puede ampliar, por lo tanto, su significado más profundo en la obra.

te volviendo a la fuente en la que este relato mítico se desarrolla. Secundus parece sugerir que vivir y amar es, también, sufrir, pero acceder al secreto del amor físico cuya manifestación son los besos, puede traer al ser humano la felicidad y el goce. Secundus se convierte, de este modo, como Ovidio, en un *praeceptor amoris*, pero, al mismo tiempo, es un iniciado que adquiere el don de la poesía a través de los maestros clásicos.

## **Basium 2**

Por el tema que trata, el *Epodo* 15 de Horacio puede considerarse un poema elegíaco. Está compuesto en dísticos formados por un hexámetro dactílico y un dímeter yámbico, en los que Horacio evoca una noche en que su amada Neera le juró fidelidad para siempre. El tono del poema alterna la tristeza y el rencor, el reproche y el sarcasmo. Como es frecuente entre las amantes que protagonizan el género elegíaco amoroso, Neera rompe la promesa de fidelidad y se entrega al amor de un hombre rico y atractivo del que el poeta se burla al final, imaginando que no pasará mucho tiempo hasta que aquel sea, también, reemplazado por un nuevo amante. La intensidad del gesto con que Neera le jura amor para toda la eternidad está expresada a través del símil de la hiedra que se adhiere a las encinas:

*artius atque hedera procera adstringitur ilex,  
lentis adhaerens bracchiis (Hor. Epod. 15.5-6)*

tan ceñidos tus brazos a mi cuello  
como la hiedra al roble.

En el poema 2 de los *Basia*, Secundus toma de Horacio este motivo de la hiedra, de amplia tradición literaria:

*Vicina quantum vitis lascivit in ulmo,  
et tortiles per ilicem  
brachia proceram stringunt immensa corymbi,  
tantum, Neaera, si queas  
in mea nexilibus proserpere colla lacertis;  
tali, Neaera, si queam  
candida perpetuum nexu tua colla ligare,*

*iungens perenne basium;  
tunc me nec Cereris, nec amici cura Lyaei,  
soporis aut amabilis,  
Vita, tuo de purpureo divelleret ore:  
sed mutuis in oculis  
defectos, ratis una duos portaret amantes  
ad pallidam Ditis domum.  
Mox per odoratos campos, et perpetuum ver,  
produceremur in loca,  
semper ubi, antiquis in amoribus, Heroinae  
Heroas inter nobiles,  
aut ducunt choreas, alternave carmina laetae  
in valle cantant myrtea;  
qua violisque, rosisque, et flavicomis narcissis  
umbraculis trementibus,  
illudit lauri nemus, et crepitante susurro  
tepidi suave sibilant  
aeternum Zephyri, nec vomere saucia tellus  
fecunda solvit ubera.  
Turba beatorum nobis assurgeret omnis;  
inque herbis sedilibus  
inter Maeonidas prima nos sede locarent;  
Nec ulla amatricum Iovis  
praerepto cedens indignaretur honore,  
nec nata Tyndaris love.*

Como se estrecha la parra con el olmo vecino y en torno a la elevada encina la hiedra flexible enrosca sus inmensos brazos, Neera, si pudieras enlazar mi cuello con lacerantes abrazos; si pudiera ceñir, Neera, tu blanco cuello en un abrazo eterno y unirme para siempre en un beso, entonces, vida mía, ni el cuidado de Ceres, ni el del amigo Lieo, ni el del amable Sueño, podrían arrancarme de tu purpúrea boca; muertos entre los mutuos besos, una sola barca nos llevaría amándonos a la pálida morada de Dite. Allí, a través de perfumados campos y de una eterna primavera, seríamos guiados hacia lugares en donde, con sus antiguos amores, las heroínas y los famosos héroes siempre danzan en corro y, alternándose, entonan alegres cantos en un valle de mirtos. Y allí, con violetas y rosas y narcisos de

rubios cabellos y sombras temblorosas, juega el bosque de laureles y los tibios Céfiros silban un suave y sonoro susurro sin fin; allí la tierra, no herida por el arado, ofrece su pecho fecundo. Una multitud de bienaventurados se alzaría, toda, para nosotros y en asientos cubiertos de hierba nos acomodarían en sitios privilegiados entre los Meónidas. Y ninguna de las amantes de Júpiter, cediéndonos su lugar, se indignaría al verse despojada de tal honor, ni siquiera la Tindárida, hija de Júpiter.

El pseudónimo poético con que Secundus nombra a su amada da cuenta de su innegable inspiración horaciana. Además, es interesante observar que la composición de Secundus se inicia con dos símiles consecutivos que evocan el motivo de la hiedra entrelazada a los árboles vecinos. La imagen muestra cómo los amantes también se fusionan y se confunden en apretados abrazos. Al igual que Horacio, Secundus utiliza el dístico formado por un hexámetro dactílico y un dímeter yámbico. Menos evidente para detectar la alusión es el uso del léxico: el poeta menciona solamente los brazos (*braccia*) de Neera y la encina (*ilicem*) y, para referirse a la hiedra, utiliza el término *corymbi*, en lugar de *hedera*, empleado por Horacio.

Schoolfield (1980, p. 104) ve que dicha alusión está definida por otro motivo: el predominio, en el texto de Secundus, de un tono oscuro que, para el crítico, procede del mensaje pesimista que transmite el epodo. El “pesimismo” horaciano se ve reflejado en la idea de que, aunque todos los amantes fieles son inmortales, es prácticamente imposible encontrar a algún amante fiel. De acuerdo con la lectura de Schoolfield, Secundus estaría sugiriendo con cierta amargura que la inmortalidad a través del amor carnal (que es, por otra parte, el tema central del poema) no es una probabilidad sino más bien la expresión de una tenue posibilidad futura: “The poignancy of Janus’ poem lies in its view of the future as a dim possibility, not a probability”. Contrariamente a la interpretación de Schoolfield, consideramos que, si bien la relación con el epodo de Horacio resulta muy clara, como se ha visto en la recreación del símil de la hiedra, existe otra alusión, de una relevancia todavía mayor. Se trata de la *Heroida* 5 de Ovidio, a partir de la cual Secundus ha construido todo el argumento de su propia composición.

La *Heroida* 5 de Ovidio presenta la historia de Enone, una ninfa de los bosques, a quien Paris ha abandonado. A través de una carta elegíaca, Enone le reprocha a su amante su traición y su abandono. Evoca, en la

primera parte, el pasado idílico de su amor y después menciona el juicio de Paris, que significó para ella el origen de un destino funesto. El recuerdo de la despedida está expresado de la siguiente forma:

*et flesti et nostros vidisti flentis ocellos;  
miscuimus lacrimas maestus uterque suas.  
non sic appositis vincitur vitibus ulmus,  
ut tua sunt collo bracchia nexa meo.  
ah quotiens, cum te vento quererere teneri,  
riserunt comites — ille secundus erat.  
oscula dimissae quotiens repetita dedisti!  
quam vix sustinuit dicere lingua 'vale!' (Ov. Her. 5.45-51)*

Lloraste y viste que lloraban mis ojos; tristes el uno y el otro, mezclamos nuestras lágrimas. Así como la parra vecina juega desenfrenadamente sobre el olmo, y alrededor del alto tronco de la encina, repleto de bayas, la hiedra envuelve sus brazos inconmensurables en un abrazo, ¡ay, cuántas veces rieron tus compañeros, cuando te quejabas de ser retenido por el viento –pese a que este era propicio–, cuántas veces me diste a mí, reclamándome de nuevo, reiterados besos.

En la comparación de ambos poemas, encontramos abundantes coincidencias léxicas:

*Vicina quantum vitis lascivit in ulmo,  
et tortiles per ilicem  
bracchia proceram stringunt immensa corymbi,  
tantum, Neaera, si queas  
in mea nexilibus proserpere colla lacertis;  
tali, Neaera, si queam  
candida perpetuum nexu tua colla ligare,  
iungens perenne basium; (Basia 2.1-8)*

El símil de la hiedra es utilizado por Ovidio para mostrar la forma en que los amantes se abrazan, llenos de angustia. La intensidad de este abrazo, que el símil se propone subrayar, da cuenta de lo irreversible y definitivo de esa despedida.

Secundus, inspirado en la lectura de Ovidio, plantea que, si les fuera posible a los amantes abrazarse eternamente, traspasarían las fronteras de la muerte y, gracias al amor, alcanzarían la inmortalidad. La dirección que toma el poema de Secundus a partir de los versos siguientes está, también, inspirada en el texto de Ovidio, quien, para describir la separación de los amantes, utiliza la imagen de las velas del navío que alejan a Paris del amor de Enone y lo conducen hacia el nuevo amor de Helena. En el poema de Secundus la embarcación conduce a los amantes a la pálida morada de Dite. Como puede verse al compararse los versos iniciales de Secundus con los versos en que Ovidio describe la despedida, la alusión que el poeta renacentista hace de la epístola resulta evidente, e incluso la idea de la barca que separa a los amantes está recreada en Secundus a partir del texto de Ovidio, aunque con un significado totalmente distinto: esta vez, el navío posibilita a los amantes cruzar la frontera de la muerte para continuar la vida en la eternidad.

Gran parte del poema de Secundus está dedicado a la descripción de un campo paradisiaco en donde el poeta imagina una continuidad para el amor terrenal. El vislumbre de la eternidad surge a partir de la intensidad del amor de los cuerpos que ha sido expresada a partir del símil de la hiedra. Naturalmente, también el *locus amoenus* en donde habitarán las almas de los bienaventurados es de fuerte y conocidísima inspiración clásica. Desde Homero y pasando por Hesíodo y los trágicos, en la literatura latina volvemos a hallarlo en cada uno de los poetas del período augustal. Secundus parece elegir, una vez más, la fuente ovidiana. En el primer libro de la *Metamorfosis*, al describir la Edad Dorada, Ovidio incluye la conocida referencia a que la tierra era, en ese entonces, virgen y próspera y libre de soportar las heridas que trae la agricultura:

*ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis  
saucia vomeribus per se dabat omnia tellus,* (Ov. *Met.* 1.101-102)

También la propia tierra, sin daño y no tocada por la azada ni herida por la reja del arado, ofrecía por sí misma todas las cosas.

La misma idea aparece reescrita por Secundus, cuando evoca el paraíso que será ofrecido como recompensa a los amantes:

*illudit lauri nemus, et crepitante susurro  
tepidi suave sibilant  
aeternum Zephyri, nec vomere saucia tellus  
fecunda solvit ubera. (Basia 2.23-26)*

En sus versos, Secundus recuerda a Ovidio e imagina que aquellos que se amaron, una vez que alcancen la inmortalidad, revivirán la edad dorada experimentando de manera continua la plenitud. Sin embargo, lo más atractivo de la alusión a Ovidio radica en otra de las afirmaciones de Secundus, que aparece expresada en los primeros versos de su descripción del campo de los bienaventurados. Dice el poeta que ellos, como amantes, van a ser guiados, a través de los campos perfumados y de una eterna primavera, a ese mismo lugar donde las heroínas con sus antiguos amores danzan en corro y, alegres, cantan sus canciones:

*Mox per odoratos campos, et perpetuum ver,  
produceremur in loca,  
semper ubi, antiquis in amoribus, Heroinae  
Heroas inter nobiles,  
aut ducunt choreas, alternave carmina laetae  
in valle cantant myrtea; (Basia 2.15-20)*

En su famoso estudio sobre la tradición literaria, Bloom (1973) analiza el peso que una influencia “demasiado admirable” puede provocar en aquellos escritores que se convierten en herederos de estos grandes precursores. También Greene ha demostrado, a través de distintos ejemplos, cómo los humanistas, frente a la realidad de la imitación, estuvieron atravesados por un doble sentimiento, de orgullo y de desesperación al mismo tiempo (1982, p. 9): “Humanist pride and humanist despair emerge really as two faces of a single coin. The satisfaction of learning is repeatedly subverted by the confrontation with its tragic limits”.

El jovencísimo poeta que fue siempre Secundus –recordemos que no llegó a cumplir los 25 años de edad– revela dos actitudes que parecen en algún sentido extrañas en su combinación: nos referimos a una actitud respetuosamente irreverente frente a los modelos clásicos. Por un lado, el dominio de las fuentes y la forma en que las combina, las utiliza y las reescribe muestran un conocimiento y una madurez que parecen inusuales en

un poeta de su edad y que nos llevan a pensar que Secundus se caracterizó por su gran sensibilidad y que tuvo, además, un talento prodigioso.

Los últimos versos citados muestran hasta qué punto este poeta que, evidentemente, a través de sus *Basia*, se ha propuesto emular a Catulo, ha logrado crear y sugerir una intrincada red de alusiones en la cual, como muestra el análisis de estos dos poemas que comienzan la serie, Ovidio –el poeta más borgeano de la Antigüedad– ocupa un lugar predominante. En su reescritura de la *Heroida* 5, Secundus “corrige” a Ovidio y le da a la despedida “definitiva” de los amantes ovidianos un final feliz. Si Ovidio se compadecía de las heroínas abandonadas por los grandes héroes, Secundus se vuelve todavía más compasivo, o más romántico. Es probable que, proyectadas en el mito sus propias penas de amor, el poeta renacentista encuentre consuelo imaginando que los amantes pueden burlar la envidia de los dioses o transformar las circunstancias limitantes de la vida, viviendo una vida inmortal en el paraíso de los Bienaventurados. En los versos finales del poema, Secundus menciona cómo en ese paraíso el poeta tendrá un lugar de honor, lugar del que hasta la misma Helena, a quien el mito le otorgó la victoria sobre Enone, será despojada. En el universo literario, la alusión puede ser también una forma de justicia poética.

## Referencias

- Barchiesi, Alessandro (1993). Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroides*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 95: 333-365.
- Barchiesi, Alessandro (1997). Otto punti su una mappa dei naufragi. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39: 209-226.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis (1996). Kafka y sus precursores, en Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Tomo 1, pp. 88-90. Buenos Aires: Emecé.

- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Fantham, Elaine (Ed.) (1998). *Ovid: Fasti Book IV*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gete Carpio, Olga (1979). *Juan Segundo. Besos y otros poemas*. Barcelona: Bosch (Erasmus, textos bilingües).
- Geymonat, Mario (Ed.) (2008). *P. Vergili Maronis Opera*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Greene, Thomas (1982). *The Light in Troy, Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London: Yale University Press.
- Heyworth, Stephen J. (Ed.) (2007). *Sexti Properti Elegi*. Oxford: Clarendon Press.
- Klinger, Friedrich (Ed.) (2008). *Q. Horatius Flaccus. Opera*. Berlin: De Gruyter.
- Maurette, Pablo (2013). *Touch, Hands, Kiss, Skin: Tactility in Early Modern Europe*. Diss. University of North Carolina.
- Maurette, Pablo (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce Editora.
- Maurette, Pablo (2017). *Shakespeare's Venus and Adonis and Sixteenth-Century Kiss Poetry*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Montaigne, Michel de (1984). *Ensayos*. Barcelona: Alianza Editorial (Colección Austral).
- Schoolfield, George (1980). *Ianus Secundus*. Boston: Twayne Publishers.

Showerman, Grant (Ed.) (1914, rev. Goold, George P., 1977). *Ovid: Heroi-  
des and Amores*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Tarrant, Richard J. (Ed.) (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford:  
Clarendon Press.



*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina  
(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones

de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

ISBN 978-950-33-1935-2



9 789503 319352

Colecciones  
del CIFFyH 

## Colecciones del CIFFyH

Las "Colecciones del CIFFyH" son una iniciativa del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), en articulación con el Área de Publicaciones de la misma Facultad, destinada a fortalecer la producción y difusión del trabajo académico. De acceso abierto y en formato digital, promueven la participación de investigadores/as docentes, graduados/as y estudiantes, y reúnen resultados de investigaciones en curso o finalizadas desarrolladas por equipos de distintas áreas. La colección convoca a grupos de investigación a plasmar reflexiones y producciones colectivas en torno a problemáticas compartidas, favoreciendo la circulación del conocimiento y la construcción plural del saber.

 **Área de Publicaciones**  
Centro de Investigaciones  
María Saleme de Burnichon  
Facultad de Filosofía y Humanidades UNC

**80ffyh**  
AÑOS  
Facultad de Filosofía y Humanidades

