

Mujeres míticas y amores de papel: la literatura habla de la literatura en *Cupido cruciatur* de Ausonio *



Liliana Pégolo

Universidad de Buenos Aires

Fecha de recepción: septiembre 2015. Fecha de aceptación: noviembre 2015.

Resumen

Décimo Magno Ausonio, nacido en la Galia, en la antigua ciudad de *Burdigalia* (Burdeos), representa el alto nivel académico de las *scholae* imperiales que se establecieron en esta región emergente del Imperio. Convertido en profesor de gramática y retórica, Ausonio se transformó en un patrocinador de la cultura antigua entre los miembros de la corte de Valentiniano I, donde también se desempeñó en importantes cargos políticos.

Bajo la influencia del academicismo retórico y la denominada Segunda Sofística, la literatura tardoantigua y, en particular la ausoniana, se caracterizaron por la tendencia a la sofisticación, la intertextualidad y la inclusión de reflexiones metaliterarias. Desde esta perspectiva, el poema con que se ejemplificarán estas características, *Cupido cruciatur*, constituye un modelo de la literatura del período, precisamente, por las abundantes referencias a la poesía augústea, por la fusión de los códigos artísticos a fin de componer un *puzzle* iconográfico y poético.

Mythical women and paper's loves: the literatura speaks about the literatura in Ausonius' *Cupido Cruciat*

Abstract

Decimus Magnus Ausonius, born in Gaul, in the ancient city of *Burdigalia* (Burdeos), represents the highest academic level of the imperial *scholae* which settled in this emerging region of the Empire. Become professor of grammar and rhetoric, Ausonius became a sponsor of ancient culture among the members of the court of Valentinian I, where he also served in important political positions.

Palabras clave

Literatura tardoantigua
Ausonio
ékphrasis
intertextualidad

Key words

Late Literature
Ausonius
ekphrasis
intertextuality

* La presente comunicación fue presentada en el marco del II Taller del Investigador: el proceso de la investigación: etapas y prácticas" (Instituto de Historia Antigua y Medieval, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), en septiembre del 2015.

Under the influence of rhetorical academicism and called Second Sophistic, the literature of Late Antiquity and in particular Ausonius, they were characterized by the trend of sophistication, intertextuality and the inclusion of metaliterary reflections. From this perspective, the poem that illustrates these characteristics, *Cupido cruciatur*, is a model of the literature of the period, precisely because of the abundant references to the Augustan poetry, by the fusion of artistic codes to compose an iconographic and poetic puzzle.

I

Décimo Magno Ausonio me ha acompañado en numerosos encuentros organizados por este Instituto, al que agradezco y siempre agradeceré por haber contribuido a mi formación académica y por la posibilidad de mostrar, exponer y comunicar algunas de las líneas de investigación que vengo desarrollando desde las postrimerías de los años '90, cuando decidí involucrarme en el conocimiento de ese fenómeno cultural que fue el Tardoantiguo.

Las razones heurísticas por las cuales he optado analizar la producción literaria ausoniana residen en el hecho de que constituye un paradigma de la literatura tardía en lengua latina; en primer lugar porque Ausonio procede de una región emergente del Imperio romano como la Galia, cuya prosperidad económica y el fortalecimiento de una aristocracia de origen galo da cuenta de una descentralización progresiva del poder de Roma, descentralización que fue manifestándose de manera efectiva a lo largo del siglo IV d. C. Si a esto se agrega la apertura de numerosas escuelas de gramática y retórica a partir de la intervención "estatal", la región se convirtió en una de las más renombradas del Imperio, en particular por el alto nivel académico de sus *scholae*, entre las que se encontraba la de Burdeos, la antigua *Burdigalia*, ciudad natal de Ausonio, donde estudió y más tarde enseñó. La pertenencia a una familia de *rhetores* y el acercamiento a la corte de Valentiniano I le facilitaron al *grammaticus* desempeñarse en altos cargos pedagógicos y políticos, lo que permite aseverar la existencia de la movilidad social y económica para aquellos actores sociales preeminentes del Imperio tardío, de tal manera que, como afirma Híghath Sivan: "Burocracia y educación a menudo estuvieron conectadas en la antigüedad tardía, y no sin razón."¹

En segundo lugar, cabe destacar algunas de las características literarias de este período, relacionadas estrechamente con el avance del academicismo retórico y de la denominada Segunda Sofística: desde el siglo II d. C. se propició el desarrollo de una literatura sofisticada en la que se alentaban las prácticas intertextuales y las reflexiones metaliterarias.² Asimismo la experimentación creadora a partir de los autores que integraban el canon literario favoreció el ejercicio de una poesía más cercana a lo lúdico y lo artificioso, que se valió de recursos como el de la *ékphrasis* con un sentido doblemente mimético, tal como asevera Bárbara Cassin: "ya no se trata de imitar la pintura en cuanto ésta procura poner el objeto ante la vista [...], sino de imitarla en su condición de arte mimético: pintar la pintura. Imitar la imitación, producir un conocimiento no del objeto sino de la ficción de objeto."³

La multiplicación de este recurso, que formaba parte de las codificaciones propias del *cursum* retórico, tendió a autonomizarlo hasta convertirlo en un género literario,⁴ sumándose así a otras resignificaciones de las matrices discursivas heredadas, tales como el género encomiástico o panegírico y su contrario, la *vituperatio*,⁵ que funcionaban como un instrumento ideológico, destinado a fortalecer alianzas políticas y deleitar a receptores cultos, algunos de los cuales cumplían con roles apropiados a una relación de mecenazgo.⁶ Al respecto, Sivan recuerda las dedicatorias que suelen prologar los textos de Ausonio, las cuales revelan la importancia asignada al

1. SIVAN H., *Ausonius of Bordeaux. Genesis of a Gallic Aristocracy*, Routledge. London 1993, p. 4: "Bureaucracy and education in late antiquity have often been coupled, and not without reason." Cf. PÉGOLO L., "Ephemeris de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristócrata tardoantiguo", *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, Facultad de Filosofía y Letras, 2013, Volumen 9.

2. Cf. WHITMARSH T., *The Second Sophistic*, Oxford University Press. Oxford 2005, p. 9.

3. CASSIN B., *El efecto sofístico*, F.C.E. México 2008, p. 329.

4. *Id.*

5. No se agota, por cierto, la posible mención de otros géneros o transformaciones genéricas que irrumpen en la literatura tardía; a los mencionados más arriba se pueden sumar la práctica centonaria, el desarrollo de géneros historiográficos como el epitome, las *tabellae* y la *ephéméris*, entre otros, y la aparición de la novela que habría de contribuir al ejercicio de diferentes tipos hagiográficos.

6. Cf. PÉGOLO L., "El problema de los géneros literarios tardoantiguos: el caso de *Cupido cruciatur* de Ausonio", *Praesentia. Revista venezolana de estudios clásicos*, Universidad de Los Andes, 2013, 14.

patronazgo y la *amicitia* entre pares en la Antigüedad tardía, haciendo hincapié en el período transcurrido por nuestro poeta en la corte imperial de *Treveris*, entre los años 366-367.⁷

Es decir, una vez más literatura y política se encontraban en consonancia con el fin de consolidar la “restauración” del sistema imperial; el modelo de la Roma augustea se constituyó en paradigma, por lo cual el género épico y Virgilio en particular se incorporaron al proyecto de la *recuperatio Imperii* desde el arribo de Constantino; sin embargo el desarrollo de la épica no fue uniforme, la heterogeneidad de la literatura tardía contribuyó a la aparición de nuevos tipos al respecto, tales como la epopeya mitológica en la que se fusionaron elementos neotéricos, griegos y latinos, virgilianos y post-virgilianos. De todos estos, la influencia más notable fue la aportada por Estacio, un poeta de la época flaviana, quien mejor representó los cambios operados entre el mito y el universo de las representaciones alegóricas.⁸

Si a esta versatilidad de temas y motivos, de “digresiones” o *parekbáseis* retóricas destinadas a focalizar la miniatura y detener la marcha constructiva del relato, se agrega la tendencia a potenciar la ornamentación, se obtendrá como resultado una épica más contemplativa, tal como se advierte en la literatura tardoantigua. El hecho de suspender el curso de las acciones contribuyendo a plasmar la narración en el espacio, y someter los procesos narrativos a una instancia de mayor espectacularidad, posibilita al receptor visualizar, al mismo tiempo, la totalidad del proceso diegético, en el que se incluye la representación pictórica de los elementos descriptivos.⁹ Esta transformación de la concepción narrativa fue ejemplificada de manera notable por Ausonio, quien en *Cupido cruciatur* fusionó los códigos lingüístico y plástico con el fin de poetizar un objeto pictórico que había conmovido (*Aus.6: “miratus sum”*) su condición de poeta: “*Deinde mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi.*”¹⁰

De lo anterior se desprende que a través de *Cupidus cruciatur* o *cruciatus*¹¹ es viable entender los numerosos cambios operados en el universo literario tardío, en lo que concierne, no solo a la amplificación de las variantes épicas, sino también a las fuentes grecolatinas a las que recurrió Ausonio para la elaboración de esta epopeya “en miniatura”, constituida por ciento tres hexámetros. Como afirma Luca Mondin se trata de un *epyllion*,¹² o mejor, una “fantasía mitológica”¹³ que pertenece a la tercera etapa de la producción ausoniana —entre 380 y 383—, en ocasión de encontrarse el *grammaticus* en la ciudad de *Treveris*. Según puede leerse en la carta que prologa el poema dirigida a Próculo Gregorio, un candidato consular del año 383,¹⁴ Ausonio afirma haber trasladado en palabras las vívidas impresiones provocadas por una pintura mural —un posible ciclo de tres o cuatro episodios que se corresponden con las principales escenas del “poemita”—¹⁵ la cual se hallaba en la sala comedor de una casa renana, perteneciente a un tal Zoilo: “*En umquam vidisti tabulam pictam in pariete? Vidisti utique et meministi. Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec.*”¹⁶

Ante esta aseveración, el lector se dispone, anticipadamente, a enfrentarse a un “artefacto ekphrástico” que potencia las dimensiones semánticas de la decodificación, “poniendo ante los ojos” del interlocutor el objeto de arte. A la afirmación de que se trata de una *tabula picta* se agrega el hecho de que se producen simultáneamente dos operaciones sensitivo-intelectuales: las acciones de “ver” y “recordar”, lo que insta a detenernos en el modo en que Ausonio ejercita la *opsis*, es decir, el sentido del espectáculo. En un artículo precedente en torno de este texto, recordábamos lo dicho por Carlo Ginsburg acerca de otro recurso retórico, que bien puede contribuir a iluminar el análisis de este poema, se trata de la *demonstratio*, definida como “el gesto del orador que señalaba un objeto invisible, volviéndolo casi palpable —*enargés*— para quien lo oía, gracias al poder casi mágico de sus propias palabras,”¹⁷ lo que permitía recuperar el testimonio de la *autopsía* vivida por el observador.¹⁸

7. Cf. SIVAN H., “The Dedicatory in Late Antiquity. The example of Ausonius”, *Illinois Classical Studies*, University of Illinois, 1992, XVII, p. 88. / Más adelante Ausonio residiría en esta ciudad romano-germánica donde, por razones estratégicas, Valentiniano I tenía su corte.

8. PÉGOLO L., *Tensiones literarias e ideológicas en la poesía de Aurelio Prudencio: el Cathemerinon*, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 2014, p. 148.

9. *Ibid.*, pp. 149-150.

10. Aus.7: “Luego traspuise el estupor de la admiración a la ineptitud del poetizar (hacer versos).”

11. Según GREEN R. P. H., *The Works of Ausonius*, Oxford Clarendon Press. Oxford 1991, p. 527, la variante utilizada para esta comunicación aparece en un mayor número de manuscritos; no obstante la variante *cruciatus* parece derivar de ediciones cercanas a la fecha de composición del poema. Cf. PÉGOLO L., “Representaciones del furor femenino en *Cupido cruciatur* de Ausonio”, *Anales de Filología Clásica*, Facultad de Filosofía y Letras, 2013, n° 26, p. 51, n.1.

12. Coincido con la denominación dada por el filólogo italiano en la medida en que el poema se ajusta a la normativa del género: la brevedad, el uso del hexámetro, el cuidado estilístico, la solemnidad y sofisticación del tema y sus motivos. Cf. PÉGOLO L., “El problema de los géneros literarios tardoantiguos”, *op. cit.*, 2013, n. 7. / Ausonio, por su parte, considera que “su” *Cupido* es una ecloga, es decir, “una pieza en versos”.

13. MONDIN L., “Genesis del ‘Cupido cruciatus’”, *Lexis. Poética, retórica e comunicazione nella tradizione classica*, 2005, 23, p. 339.

14. Cf. SIVAN H., *op. cit.*, 1992, p. 96.

15. MONDIN L., *op. cit.*, 2005, p. 340.

16. Aus. 1-2: “‘¿Es que nunca viste una pintura pintada en la pared?’ La viste seguramente y la recordaste. Por cierto en Tréveris en el comedor de Zoilo fue representada esta pintura”.

17. GINZBURG C., *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, F.C.E. Buenos Aires 2010, p. 25.

18. RICOEUR P., *La memoria, la historia, el olvido*, F.C.E. Buenos Aires, 2008, pp. 76-77.

Pero no todos los especialistas concuerdan en aceptar que el *Cupido* es una *ékphrasis* de tipo narrativo, sino sólo un “artificio verbal”, tal como sostiene Georgia Nugent, para quien el lector es introducido en un juego imaginativo-visual por medio del registro lingüístico;¹⁹ incluso están aquellos que niegan la existencia de la pintura, tal el caso de Shanzer,²⁰ o Davis, quien afirma que Ausonio, desde la apertura del poema, busca conjurar el efecto de una *ékphrasis* sin una *ékphrasis*.²¹ No obstante, el *ludus* ilusorio creado por el poeta desplegará en el lector otras perspectivas retóricas desde el momento en que el objeto artístico se transforma en un fenómeno cultural, a causa de “la naturaleza y el contenido” (*Aus. 6: specie et argumento*) de las imágenes representadas; estas pasivamente —y en consecuencia femeninamente— se dejan observar por un receptor que de manera activa las interviene con su mirada, decodificándolas e interpretándolas.²²

¿Cuáles son, entonces, las *figurae* que plasma el aquitano? Se trata de mujeres míticas cuyas fábulas eran conocidas y recordadas a través del ejercicio escolar y por la admiración que despertaban los poetas de la tarda República y el Principado, quienes habían contribuido a forjar la tradición retórico-académica de la poesía latina. Así refiere Ausonio la materia de la que se compone su texto: “*Cupidinem cruci adfigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo, quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum.*”²³ En razón de que los personajes que mencionaremos a continuación, encadenados a sus *exuviae* eróticas, fueron extraídos por el *grammaticus* de la *Eneida* virgiliana y de las *Heroidas* y *Metamorfosis* de Ovidio, consideramos este poema como un ejemplo de centón o “*puzzle* lírico-narrativo” en el que se enhebran retazos de amores desencontrados y trágicos que la literatura supo fijar (*figere*) en la memoria de los lectores cultos.

Así se menciona a Semele, madre de Dionisio, “la parturienta engañada” (“*decepta puerpera*”), fulminada por los rayos de Zeus (vv. 16-18); la lapita Cenís, “que goza de su sexo viril” (“*sexu gavisa virili*”) y se aflige por la recuperación de su cuerpo femenino (vv. 19-20); Procris, sometida a “la cruenta mano” (“*cruentam...manum*”) de su cruel esposo Céfalos (vv. 21-22); la sacerdotisa Hero, “la doncella de Sestos” (“*Sestiaca...puella*”), que se suicida arrojándose al vacío desde la torre de donde avistaba la señal de su amante Leandro (vv. 22-23); Safo (vv. 24-25), caracterizada por su masculinidad (“*mascula...Sappho*”); Erífila, “sombria” (“*maesta*”), quien sufre por su hijo y su marido (vv. 26-27); las Minoicas, madre e hijas —Pasífae, Ariadna y Fedra— vibran como en un cuadro de luz ilusorio portando cada una de ellas un elemento que da cuenta de su historia de amor (vv. 30-34);²⁴ Laodamia, que sació su amor por “su marido, vivo y muerto” (“*vivi functique mariti*”) por dos noches (vv. 35-36); Tisbe, Cánace y Dido, a la que Ausonio llama “Elisa de Sidón” (“*Sidonis...Elissa*”) son portadoras, respectivamente, de las espadas de Píramo, Eolo y Eneas (vv. 37-39); y última en esta enumeración, Diana o la “Luna bicorne” (“*Luna bicornis*”), —la única diosa entre este conjunto de mujeres sufrientes— que ilumina “con su antorcha y una diadema de estrellas” (“*cum face et astrigero diademate*”) el deseo por su amado Endimión (vv. 40-42).

Finalmente, epilogando cada uno de estos momentos de gestualidad estatuaría que recuerda la técnica iconográfica de los “medallones”,²⁵ el poeta hace mención de un indefinido número de personajes dolientes, que renuevan “las heridas de sus viejos amores con dulces y tristes lamentos” (vv. 43-44: *veterum recolentes vulnera amorum / dulcibus et maestis...querellis*).²⁶ Cabe señalar que este conjunto femenino enmarca la identificación de las heroínas por su nombre o por un *signum* de su historia amorosa, a la manera de un coro con el que se cierra la primera parte de este tríptico poético.²⁷

Los tres momentos — identificación de las heroínas (vv. 13-44), entrada de Cupido y su tormento a manos de las vengadoras (vv. 45-78), la aparición de Venus y el posterior arrepentimiento de las dolientes (vv. 79-98)—²⁸ están engarzados por dos breves

19. Cf. NUGENT G., “Ausonius’ Late Antique Poetics and ‘Post-Modern’ Literary Theory”, *The Imperial Muse*. Australia, 1990, pp. 236-260.

20. Shanzer D., “*Argumenta leti and ludibria mortis*: Ekphrasis, Art, Attributes, Identity, and Hagiography in Late Antique Poetry”, Zimmerl-Panagl, V.-Weber, D. (hg.), *Text und Bild. Tagungsbeiträge*, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien, 2010, pp. 57-82.

21. Davis G., “Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil’s *Aeneid*”, *Colby Quarterly*, Volume 30, Number 3, September 1994, article 3, pp. 162-170.

22. DUBOIS P., “Reading the Writing on the Wall”, *Classical Philology*, 102, 1, 2007, p. 46.

23. Aus. 3-5: “unas mujeres amantes clavan a la cruz a Cupido, no esas de nuestra época, que pecan voluntariamente, sino aquellas heroicas, que se perdonan y castigan a los dios.”

24. Cf. MONDIN L., *op. cit.*, 2005, p. 341.

25. MONDIN, *ibid.*, p. 344, afirma que la técnica del “medallón” se caracteriza porque cada personaje está inscripto con su historia y su pose peculiar. Al respecto FONTAINE J., “Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e Siècle: Ausone, Ambroise, Ammien”, *Christianisme et formes littéraires de L’Antiquité Tardive en Occident. Entretiens sur l’Antiquité Classique*. Foundation Hardt, VIII, Genève, 1977, pp. 425-482, afirma que esta técnica plástica de carácter expresionista fue utilizada por Sulpicio Severo en su *Vita Martini*, lo que coincide con uno de los géneros historiográficos tardíos en el que se aúna lo patético con lo iconográfico. Cf. Cizek E., *Histoire et historiens à Rome dans l’Antiquité*, Presses universitaires de Lyon. Lyon 1995, pp. 9-19.

26. G. NUGENT, *op. cit.*, p. 241, afirma que Ausonio no hace otra cosa a lo largo de cuarenta hexámetros que presentar imágenes como si se tratara de “un museo de cera” o un universo “de fantasía”.

27. Para otras consideraciones en torno de los personajes femeninos y sus historias, cf. PÉGOLO L., *op. cit.*

28. MONDIN L., *op. cit.*, p. 339 considera que la estructura del poema es bipartita: reconoce un preámbulo descriptivo (vv. 1-44) y la narración siguiente (vv. 45-103) en la que discrimina seis secuencias.

secuencias que contienen el “cuerpo” del poema: se trata, en primer lugar, de la descripción de los “*lugentes campi*” y la evocación de otros jóvenes enamorados, todos ellos transformados en flores (vv. 1-12),²⁹ lo que anticipa las heridas que sufrirá el pequeño Cupido a manos de su madre Venus; en la parte final, la reflexión sobre la verosimilitud de lo vivido por Amor y, en relación con esto, la evocación de las pueras gemelas del sueño (vv. 99-103). Este tópico, que remite a los versos finales del L. VI de la *Eneida*, estaría inspirado, según Mondin,³⁰ en el motivo epigramático de “Amor sorprendido en el sueño”.

Detengámonos brevemente en el espacio donde transcurren los hechos: los virgilianos “campos del llanto”, que Ausonio rememora al comenzar el poema como parte de un ejercicio de emulación poética: “*Aeris in campis, memorat quos musa Maronis, / myrteus amentes ubi lucus opacat amantes*”³¹. En ellos, cercanos a la laguna Estigia, el mantuano ubicó a algunas de las mujeres³² que el poeta aquitano proyecta en su propia obra³³ con un carácter errante, propio de aquellos seres que son excluidos y alejados en regiones anómicas y marginales por sociedades que suelen resultar exigentes en cuanto al cumplimiento de las normas afectivas, en particular cuando se trata de mujeres.³⁴

En este escenario plasmado a partir del contrapunto de luces y sombras, estas vagan signadas por la incertidumbre de una naturaleza brumosa y la sinrazón del mal-amor. No negamos la posibilidad de analizar la descripción ausoniana del espacio como producto de una exégesis neoplatónica del texto de Virgilio, o estimar a Apuleyo como la fuente principal para la interpretación del concepto platónico en torno del amor, concebido por el aquitano,³⁵ pero se advierte en el *Cupido* la intención de transponer la mimesis pictórica en términos lingüísticos, creando un discurso mixto donde ambos códigos se combinan en una trama única que deja traslucir la disposición de una armónica urdimbre compositiva. Obsérvese en este ejemplo:

*errantes silva in magna et sub luce maligna
inter harundinaeasque comas gravidumque papaver
et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos:
quorum per ripas nebuloso lumine marcent
fleti, olim regum et puerorum nomina, flores* (vv. 5-9)³⁶

En este espacio sombrío y neblinoso (v. 45: “*furvae caliginis*³⁷ *umbram*”), tal como puede observarse a partir del verso 46, aparece el alado y zumbador Cupido portando el carcaj y la antorcha, adornado con cinturones tachonados de oro (vv. 47-50),³⁸ es esta externalidad iconográfica del dios la que le permite a la turba femenina descubrirlo entre las sombras del inframundo (vv. 51-53). Tras reconocerlo, las amantes lo conducen, como un reo de muerte en medio de la turba sin control, hasta donde será castigado cumpliéndose así una relación funesta de *passo e contrapasso*: las mujeres, dominadas por un *furor* sin límite, querrán vengarse de Cupido utilizando un elemento que fue funcional a cada una de ellas en su desaparición.

Para la ejecución de la pena es elegido un mirto,³⁹ en el que ya Adonis había sido atormentado por Proserpina a causa del desprecio sufrido por la diosa ante el rechazo del joven;⁴⁰ de su sangre, el mito recuerda que nacen la anémoma escarlata o la rosa de ese color, la preferida de Venus, en las regiones de donde procede la leyenda. Es curioso, además, que en este pasaje, cuando las vengadoras, denominadas “*exprobantēs*” (v. 65: “imputadoras”), atan de pies y manos al desprecioso dios, Ausonio acumula una serie de términos que pertenecen al ámbito jurídico, fundiéndose entonces los planos de lo mitológico y lo judicial. Al respecto, Eva Cantarella, al referirse al poema ausoniano, señala que Cupido es

29. En los versos 10-12 Ausonio menciona a los protagonistas de diversos mitos vegetales que nacen tras sufrir historias trágicas: se trata de Narciso, Jacinto, Croco, Adonis y Áyax. Las fuentes a las que recurre el poeta no solo proceden de la poesía virgiliana, en particular *Ecl.* 2 y 3, y *Culex*, sino también de las *Metamorfosis* de Ovidio. Cf. GREEN R. P. H., *op. cit.*, p. 529.

30. Cf. MONDIN L., *ibid.*, pp. 342-343.

31. Aus., *Cup. cruc.* 1-2: “En los campos brumosos, los que rememora la musa de Marón / donde el bosque sagrado de mirto opaca a las amantes que perdieron la razón.”

32. Ya en la carta-prólogo, Ausonio había señalado que “una parte de estas nuestro Marón enumera en los campos de lágrimas” (Aus. 5-6: “*Quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat*”).

33. Cf. PÉGOLO L., “El problema de los géneros literarios tardoantiguos”, *op. cit.*

34. Cf. PÉGOLO L., “Representaciones del furor femenino”, *op. cit.*, p. 52.

35. Cf. MONDIN L., *op. cit.*, pp. 350 ss.

36. Aus., *op. cit.* 5-9: “[heroínas] errantes en una gran selva y bajo una luz maligna, / no solo entre las frondas de rosas sino también entre la pesada amapola / y los lagos silenciosos sin tacha, las corrientes sin murmullo: / a través de las riberas de los cuales languidecen llorosas con neblinosa luz / las flores, en otro tiempo nombres de reyes y niños”.

37. Cabe observar la utilización del sustantivo *caligo* que remite a la oscuridad del pecado y, en consecuencia, puede entenderse como una forma de denominar al infierno para los cristianos, tal como se registra en autores contemporáneos al poeta aquitano; cf. Ambr., *Hymn.* 11.17-20 y Prud., *Cath.* 11.5-6.

38. Aus., *op. cit.* 47-50: “*Agnovere omnes puerum [...] / communem sensere reum, quamquam umida circum / nubila et auratis fulgentia cingula bullis / et pharetram et rutilae fuscarent lampadas ignem.*” (“Reconocieron todas al niño [...] / y sintieron que era un acusado común [para ellas], aunque unas húmedas nubes alrededor oscurecieran no solo los refulgentes cinturones con botones de oro / sino también el carcaj y el fuego de la rutilante antorcha.”)

39. Como señala BÉRCHEZ CASTAÑO E., “Mirto y ajeno en la poesía romana”, *Minerva* 23, 2010, pp. 127-142, el mirto es el árbol consagrado a Venus, por eso es que Virgilio en *Aen.* VI.443-444, se refiere al espacio del Averno donde se encuentran las mujeres que han sufrido por amor, denominándolo “*myrtea silva*”. Al respecto, cf. Mandolfo, C., *Pervigilium Veneris. La veglia di Venere*, Bonanno. Roma 2008, p. 80.

40. Aus., *op. cit.* 56-58: “*Eligitur maesto myrtus notissima luco, / invidiosa deum poenis. Cruciverat illic / spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonin.*” (“Es elegido un conocidísimo mirto en el triste bosque, / odioso por los castigos de los dioses. Allí había atormentado allí, / en otro tiempo, la menospreciada Proserpina a Adonis, memorioso de Venus”).

“suspendido” en lo alto de este *“infelix arbor”* (v. 59: *“huius in excelso suspensum stipite Amorem”*) así llamado porque en él ya se había llevado a cabo un castigo. Esta denominación la recibían aquellos árboles que eran estériles, incapaces de dar frutos y estaban consagrados a los dioses infernales. En el mirto del Averno, el travieso Amor es sometido “con las manos atadas tras la espalda, trabados los pies en un madero” (v. 60: *“devinctum post terga manus substrictaque plantis”*) al igual que ocurría con los traidores y con el fin de aterrorizarlo a causa de sus tropelías.⁴¹

No contento con este curioso palimpsesto, Ausonio suma otro personaje al relato: entre las mujeres, locas de amor, aparece Venus, reconocible a través de una impronta lucreciana (vv. 79-80); ella no defenderá a su hijo, sino que se sumará al tormento que ya sufre por haber sido el causante de historias eróticas que deshonraron a su madre y le atrajeron desgracias, como el encadenamiento junto a Marte, llevado a cabo por Vulcano (vv. 84-85); la deformidad grotesca de Príapo (vv. 85-86); la crueldad de Erix y la bisexualidad de Hermafrodito (v. 87). Entre los castigos que le infringen al dios se señala que se lo hace sangrar con un *stilus* y, de manera semejante a lo que ocurre en algunos relatos mítico-vegetales, el narrador afirma que de su sangre nació la rosa (vv. 76-77: *“stilus ut tenuis sub acumine puncti / eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem”*)⁴² Venus insiste en el sacrificio de su propio hijo logrando que la rosa sea aún más roja por la abundancia de la sangre derramada:

*Olli purpureum mulcato corpore rorem
sutilis expressit crebro rosa verberare, quae iam
tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.* (vv. 90-92)⁴³

Ante este acto de impiedad maternal las heroínas se conmueven y se apaciguan los *furors*, llegando a la conclusión que fueron sus propios destinos y no el amor, la causa de sus desgracias (vv. 95-96). No obstante, cabe reflexionar, llegando al final lo que puede leerse en “Representaciones del *furor* femenino”:

Esta acción, que tiene como sujeto activo a la rosa —una transmutación de Venus—,⁴⁴ muestra la compleja relación entre la metamorfosis física de la sangre derramada y la secuencia existente entre nacimiento, sexo y muerte. Por una parte, la sangre, producto del martirio, puede ser considerada impura a causa de la violencia que busca saciar un deseo de venganza; o bien puede tratarse de una sustancia purificadora que apacigua la demencia y hace resurgir la vida.⁴⁵ Por otra parte, existe un vínculo estrecho entre sexualidad y violencia, que presenta numerosas convergencias en hechos como el rapto de la doncella, su violación y desfloración, el parto y su ambigüedad dolorosa, el dar a luz y la posibilidad de la muerte, tanto de la madre como del niño.⁴⁶

Finalmente Venus también se apacigua y se gana el calificativo de “madre piadosa” (v. 97: *pia mater*), con lo cual decae el ritmo narrativo y llega el perdón para el sufriente Cupido, y con esto la conclusión del poema; sin embargo Ausonio nos sorprenderá una vez más con nuevos juegos literario-iconográficos: las imágenes aterradoras de las míticas mujeres cobran una significación fantasmal (vv. 99-100)⁴⁷ que no solo asustan a Cupido, sino como en un mal sueño a todos los que puedan ser amenazados por la venganza amorosa. Lo único que podría funcionar como remedio para el desasosiego erótico que sufrieron y sufrirán los amantes, es que todo lo acontecido haya sido falso, ya que, al igual que para Eneas (*Aen.* VI, vv. 895-896),⁴⁸ las pesadillas de Cupido, como cualquier otra representación onírica engañosa, se difuminan por la puerta ebúrnea (v. 103: *“evolat ad superos portaque evadit eburna”*),⁴⁹ es decir, se escapan por “la puerta falsa”.

41. CANTARELLA E., *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Akal. Madrid 1996, pp. 165 ss.

42. Aus., op. cit., 76-77: “para que bajo el aguijón de una tenue punta / el estilo provoque una sangre tierna, de la cual nació la rosa”.

43. Aus., op. cit. 90-92: “A aquel, de su cuerpo maltratado le extrajo un rocío purpúreo / la sutil rosa de abundante tallo que ya teñida antes de fuego / adquirió un color rojo más rutilante.”

44. En *Pervig. Ven.* 23-25 se afirma que la rosa roja proviene de la sangre de Venus, a lo cual se agrega que en su origen están las piedras preciosas, el fuego y la luz solar; asimismo se insiste en su coloración ígnea.

45. Cf. Según Kristeva J., *Historias de amor*, Siglo veintiuno editores. México 1988, p. 213, existe una implicación entre sexualidad y muerte a tal punto que “no se podría evitar una sin eludir la otra”. Estas consideraciones, entre otras, fueron tenidas en cuenta por los Padres de la Iglesia y el ascetismo del siglo IV para combatir la concupiscencia y declarar la inexistencia de la muerte al elevar la virginidad de María, convertida en madre, y en consecuencia, dadora de vida.

46. *Ibid.* 50-51.

47. Aus., op. cit. 99-100: “*Talia nocturnis olim simulacra figuris / exercent trepidam casso terrore quietem.*” (“En otro tiempo tales fantasmas inquietan con sus nocturnas / figuras el descanso trepidante de terror vacío”).

48. Verg., *Aen.* VI.895-896: “*[Somni portae] altera candenti perfecta nitens elephanto, / sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.*” (“[Las puertas del Sueño] la otra reluciente, hecha de brillante marfil, / pero los Manes envían al cielo los sueños falsos.”).

49. Aus., op. cit. 103: “vuela hacia los dioses y sale por la puerta de marfil.”

Conclusiones

El poema que se eligió con el fin de ejemplificar la labor compositiva de Décimo Ausonio opera como un paradigma de la literatura tardía, precisamente, por la presencia de numerosos planos artísticos que permiten ejercitar una decodificación en diferentes niveles retóricos. Asimismo el texto establece una necesaria complicidad con el lector culto que requiere de su formación escolar para comprender el entramado textual sugerido por el poeta; por otra parte la profusa recurrencia a la mitología clásica completa el juego poético-iconográfico, sin que esto signifique ninguna clase de compromiso “ideológico” con el pasado pagano, ya que la mitología hacía tiempo que se encontraba transitando una “vía alegórica”.

En suma, *Cupido cruciatur* es el ejercicio compositivo de un avezado conocedor de la autoridad literaria de las “academias” que inquiera en su propia capacidad para construir un “aparato literario”, el que en primer lugar construye lazos con la literatura, para luego trascender sobre la inteligencia de sus receptores.

Bibliografía

- » BÉRCHEZ CASTAÑO, E. (2010). “Mirto y ajeno en la poesía romana”, *Minerva* 23, pp. 127-142.
- » CANTARELLA, E. (1996). *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal.
- » CASSIN, B. (2008). *El efecto sofístico*. México, FCE.
- » Cizek, E. (1995). *Histoire et historiens à Rome dans l'Antiquité*, Presses universitaires de Lyon. Lyon.
- » Davis, G. (1994). “Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's *Aeneid*”, *Colby Quarterly*, Volume 30, Number 3, September, article 3, pp. 162-170.
- » DUBOIS, P. (2007). “Reading the Writing on the Wall”, *Classical Philology*, 102, 1, pp. 45-56.
- » FONTAINE, J. (1977). “Unité et diversité du mélanges des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^o Siècle: Ausone, Ambroise, Ammien”, *Christianisme et formes littéraires de L'Antiquité Tardive en Occident. Entretiens sur l'Antiquité Classique*. Foundation Hardt, VIII, Genève, pp.425-482.
- » GINZBURG, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, F.C.E. Buenos Aires.
- » GREEN, R. P. H. (1991). *The Works of Ausonius*, Oxford Clarendon Press. Oxford.
- » Kristeva, J. (1988). *Historias de amor*, Siglo veintiuno editores. México.
- » Mandolfo, C. (2008). *Pervigilium Veneris. La veglia di Venere*, Bonanno. Roma.
- » MONDIN, L. (2005). “Genesi del ‘Cupido cruciatus’”, *Lexis. Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*, 23, pp. 339-372.
- » MYNORS, R. A. B. (1969). *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford Clarendon Press. Oxford.
- » NUGENT, G. (1990). “Ausonius’ Late Antique Poetics and ‘Post-Modern’ Literary Theory”, *The Imperial Muse*. Australia, pp. 236-260.
- » PÉGOLO, L. (2013). “*Ephemeris* de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristócrata tardoantiguo”, *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, Facultad de Filosofía y Letras, Volumen 9.
- » ——— (2013). “El problema de los géneros literarios tardoantiguos: el caso de *Cupido cruciatur* de Ausonio”, *Praesentia. Revista venezolana de estudios clásicos*, Universidad de Los Andes, 14.
- » ——— (2013). “Representaciones del *furor* femenino en *Cupido cruciatur* de Ausonio”, *Anales de Filología Clásica*, Facultad de Filosofía y Letras, n° 26, pp. 51-62.
- » ——— (2014). *Tensiones literarias e ideológicas en la poesía de Aurelio Prudencio: el Cathemerinon*, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires.
- » RICOEUR, P. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*, F.C.E. Buenos Aires.
- » SHANZER, D. (2010). “*Argumenta leti and ludibria mortis*: Ekphrasis, Art, Attributes, Identity, and Hagiography in Late Antique Poetry”, Zimmerl-Panagl, V.-Weber, D. (hg.), *Text und Bild. Tagungsbeiträge*, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien, pp. 57-82.

- » SIVAN, H. (1992). "The Dedicatory in Late Antiquity. The example of Ausonius", *Illinois Classical Studies*, University of Illinois, XVII, pp. 83-101.
- » ——— (1993). *Ausonius of Bordeaux. Genesis of a Gallic Aristocracy*, Routledge. London.
- » WHITMARSH, T. (2005). *The Second Sophistic*, Oxford University Press. Oxford.