

El problema de los géneros literarios tardoantiguos: el caso de *Cupido cruciatur* de Ausonio

(The Problem Of Literary Genres Nn Late Antiquity: The Case of *Cupido Cruciatu*r of Ausonius)

Liliana Pégolo (Universidad de Buenos Aires)
pegolabe@gmail.com

Recibido: 17/03/2013
Evaluado: 03/04/2013
Aceptado: 08/04/2013

Resumen

Tradicionalmente los abordajes histórico-literarios sobre los textos tardíos calificaron a estos como decadentes por el hecho de apartarse de los cánones retóricos antiguos. La supuesta falta de creatividad se relacionaba con la tendencia a la imitación de los autores clásicos, los cuales eran considerados modelos por las escuelas de gramática y retórica. No obstante fueron estas instituciones las que funcionaron como talleres literarios donde se renovaron y resignificaron los moldes del pasado.

Décimo Ausonio fue uno de esos maestros que no solo continuó la tradición sino que atravesó sus límites para emular a los clásicos. En consecuencia el maestro aquitano será el objeto de nuestra mirada para analizar los modos en que amplió el discurso épico en su poema *Cupido cruciatur*, reformulando los principios de la preceptiva genérica para crear un producto iconográfico, de cierto carácter simbólico, a través de la descripción y la *ekphrasis*.

Palabras clave: Antigüedad Tardía-imitación-épica- *ekphrasis*-Ausonio

Abstract

Traditionally historical and literary approaches on these late texts described as decadent by the fact depart from the ancient rhetorical canons. The supposed lack of creativity is related to the tendency to imitation of the classics, which were considered models for schools of Grammar and Rhetoric. But were these institutions that functioned as literary workshops where resignified and renewed the molds of the past.

Decimus Ausonius was one of those teachers who not only continued the tradition who but he crossed its limits to emulate the Classics. Consequently the teacher aquitanus will be the object of our gaze to analyze the ways in which the epic speech extended in his poem *Cupidus cuciat*, reformulating the principles of the generic precepts to create an iconographic product, of certain symbolic character, across the description and the *ekphrasis*.

Key-word: Late Antiquity-imitation-epic- *ekphrasis*-Ausonius.

Antigüedad tardía y literatura

Entre las diversas transformaciones que se operaron en la Antigüedad Tardía pueden mencionarse la profundización de la espiritualidad en el hombre en torno a la dicotomía cuerpo-alma, el ascenso social de *novi homines* procedentes fundamentalmente de la milicia y de zonas emergentes del Imperio, la resignificación de las tradiciones culturales pasadas y la aguda retorización del discurso, tanto en el espectro de lo literario como en el ámbito burocrático, político y administrativo.

Asimismo puede advertirse de qué manera un estado agigantado, que se mostraba dicotomizado en dos planos de conflictos alternativos –la Iglesia y la figura del emperador-, adecuó las estructuras de la retórica clásica para construir su visión renovada de la realidad. Si bien eligió como paradigma el modelo augustal de los siglos precedentes, sobre todo en lo que respecta al ejercicio del poder político, puso particular énfasis en el carácter divino del monarca. La necesidad de restaurar las estructuras imperiales, que suele denominarse a este proceso como *restitutio* o *reparatio Imperii*, llevó, incluso, a Constantino a solicitarle a un oscuro poeta áulico como Optaciano Porfirio, que incluyera la poesía de métrica cuantitativa entre sus propósitos creativos.¹

Una vez más la producción literaria ocupaba un lugar de privilegio entre los intereses del Estado; pero los resultados no serían los mismos a los alcanzados en el siglo I, pues, durante el tiempo transcurrido entre una y otra época, las escuelas de gramática y de

¹ En una carta, la *Epist. Const.* 1-10 Kluge, el emperador impulsa la conservación de las formas métricas clásicas y la clasificación de los géneros literarios, frente al desarrollo de la poesía rítmica y la mezcla de tipologías discursivas. Cf. L. PÉGOLO, “El epitalamio tardoantiguo: mitología y sofisticación en la representación literaria de los placeres nupciales”, en A. ATIENZA ET ALT. (COORD.), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, EUDEBA, 2012, p. 471.

retórica² habían ganado terreno en cuanto a la puesta en práctica de una poesía más cercana a lo lúdico y lo artificioso.³ Si a esto se suma el avance de la literatura encomiástica o panegírica como instrumento de delectación política, la producción épica y lírica tardoantigua estaba destinada a entretener a receptores cultos y, en parte, sofisticados, entre los cuales se encontraban algunos poetas, tales los casos de Claudio Claudiano y Décimo Ausonio.

Ambos procedían de regiones otrora periféricas del Imperio, el norte de África y la Galia respectivamente, las que a partir de la segunda centuria se convirtieron en enclaves políticos, económicos y culturales que contribuyeron al eclipsamiento progresivo de Roma,⁴ aunque esta siguiera albergando a los grandes rétores y comentaristas de los textos canónicos. Claudiano y Ausonio, entre otros, contribuirían a lo largo del siglo IV a desarrollar diferentes tipos genéricos, acordes con las necesidades cortesanas: el primero, ligado estrechamente a la política pos-teodosiana de Occidente y el segundo, convertido en preceptor del emperador Graciano, sería un continuador de la tradición retórica de Bordeaux. Los dos poetas se caracterizaron por hacer hincapié en los principios de una estética “neotérica”,⁵ en la que incluyeron los recursos de la alegoría mitológica y una remozada *poikilia* rítmico-musical a través del uso de exquisiteces métricas, como puede visualizarse en la poesía ausoniana.

² La ley de los emperadores Valente, Graciano y Valentiniano, del año 376, propiciaba la enseñanza de las letras griegas y latinas en los municipios más poblados por gramáticos y rétores, quienes eran sustentados económicamente por el estado imperial. Según A. ENCUESTRA ORTEGA, *El hexámetro de Prudencio. Estudio comparado de métrica verbal*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, p. 45, Ausonio habría sido quien propició la sanción de esta ley ya que por entonces era el preceptor del joven Graciano. Acerca de esta ley, cf. PÉGOLO, *id.*

³ DOMINIK, W. J., “Roman Poetry and Rhetoric: A Reminder of the Affinity between the two Arts”, *Akroterion* 37, 2, 1992, p. 61, recuerda que G. WILLIAMS, *Change and decline: Roman literature in the early empire*. Berkeley, University of California Press, 1978, y R. Ogilvie, *Roman literature and society*. Brighton, Harvester Press, 1980, consideraron que el avance de la retórica hizo declinar el arte poético.

⁴ En la parte occidental del Imperio fueron tres las regiones donde se cimentaron las bases para la continuidad de la tradición clásica y las readaptaciones tardías: el África, que surgió como una región cosmopolita e intelectual desde el siglo II d. C.; la Galia y, en particular, el corredor pirenaico hispánico en el que se desarrolló un mundo relativamente homogéneo, integrado por terratenientes y letrados. Cf. I. GUALANDRI, “Per una geografia della letteratura latina”, en *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 469-505.

⁵ Ausonio, en el prólogo a su poema *Bissula*, dedicado a una jovencita germana que le fue entregada en circunstancias de la lucha de Valentiniano contra los alamanes, califica a su libro como *libellus tenuis* compuesto por *nugae*, a la manera catuliana.

Asistimos, entonces, a un desplazamiento de los límites tipológicos en la poesía tardoantigua: esta nueva realidad estilística ha llevado a algunos estudiosos a considerar que el sistema de los géneros, celebrado por las preceptivas clásicas, había alcanzado su fin;⁶ no obstante, a pesar de afirmaciones agoreras, la producción literaria tardía resignificó las estructuras genéricas, no a través de hibridaciones, sino explorando las posibilidades expresivas y artísticas, por lo cual cabe hablar de heterogeneidad discursiva. En este sentido, el poema que analizaremos, *Cupido cruciatur*, goza de la interdisciplinariedad entre los códigos lingüístico y plástico, ya que se trata de la poetización de un *labor* pictórico donde la acción se ve reducida al extremo, en un intento de estampar en ritmo hexamétrico la “maravilla” que conmovió al poeta.

***Cupido cruciatus*: un modelo de “neo-épica”**

Este texto, un *epyllion*⁷ de ciento tres versos que pertenece a la tercera etapa de la producción literaria de Ausonio,⁸ fue compuesto en ocasión de su estancia en la ciudad de Trèves (*Treveris*)⁹ entre los años 380 y 383; después de retirarse a su Aquitania natal, el poeta viaja a esta ciudad romano-germánica donde queda detenido tras la rebelión del usurpador Máximo, nombrado antiemperador por britanos y galos, quien ordena la muerte del malogrado Graciano, atrapado en Lyon. En la carta que prologa al *Cupido*,

⁶ E. AUERBACH, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 40, afirma que la irrupción del cristianismo en la producción literaria tendió a subvertir el esquema de los estilos y de los géneros clásicos; sin embargo advierte que la literatura tardoantigua amplió su espectro discursivo puesto que asimiló los modelos precedentes e incorporó otros, algunos de los cuales surgieron de la síncretis entre lo pagano y lo cristiano.

⁷ La denominación de esta pieza como *epyllion* es una toma de decisión a partir de las características que presenta el texto ausoniano, el cual 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.

⁸ Cf. H. G. EVELYN WHITE, *Ausonius*. Vol. I, London, Harvard University Press, 1951, pp. xix-xx. Sobre otra clasificación de la obra ausoniana, cf. M. CARMIGNANI, *Ausonio. Cento Nuptialis*, en M. L. LA FICO GUZZO-M. CARMIGNANI, *Cento Virgilianus de laudibus Christi-Cento Nuptialis*. Bahía Blanca, Eduns, 2012, p. 136, quien se refiere a tres categorías poéticas siguiendo la clasificación aportada por R. P. H. GREEN, *The Works of Ausonius*. Oxford, 1991: poesía personal, poesía descriptiva y documentaria, y poesía escolástica.

⁹ La ciudad de Trèves, en alemán Trier, está ubicada en la zona renana de Alemania, en los márgenes derechos del río Mosela, al que Ausonio dedicó un poema encomiástico, también de tipo hexamétrico. En la ciudad de *Treveris* residía por cuestiones estratégicas el emperador Valentiniano I.

destinada a un desconocido Gregorio,¹⁰ Ausonio acumula una serie de conceptos metapoéticos y autorreferenciales a través de los cuales da a conocer algunos de los fundamentos de su “hacer” literario.

En primer lugar, la epístola se abre con una cita textual, es decir, que desde el comienzo del texto el autor se focaliza en la puesta en práctica de un ejercicio intertextual, procedimiento recurrente en la poesía tardía, en la cual la recuperación de la literatura precedente formaba parte de la tarea emprendida fundamentalmente por las *scholae* de gramática y retórica. En este caso la cita corresponde a un verso de *Menaechmi* de Plauto,¹¹ el cual es funcional a la representación de la experiencia ausoniana; esta consiste en reproducir en palabras una pintura mural vista por el poeta en la sala comedor de una casa de *Treveris*:

*En umquam vidisti tabulam pictam in pariete? Vidisti utique et meministi.
Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec.*¹²

La simultaneidad de las operaciones de “ver” y “recordar” obliga a detenernos en el modo de ejercitar el sentido del espectáculo, es decir la *opsis*¹³ por parte de Ausonio, como si se tratara de un principio configurador de las imágenes. No obstante habría que pensar si el aristotelismo mimético del aquitano podría resistir la puesta en práctica de

¹⁰ Posiblemente este Gregorio fuera un joven alumno del rétor, debido a las fórmulas de saludo y despedida que aparecen en la carta: *Gregorio filio* y *Vale et dilige parentem*. En cuanto a la consideración del destinatario como *filius*, EVELYN WHITE considera que es solo una forma de cortesía, ya que Ausonio llama de esa forma a Teodosio. Cf. *op. cit.*, p. 207.

¹¹ El verso plautino citado es el 143 y en su reproducción puede apreciarse la transformación operada por Ausonio: *Dic mi, enumquam tu vidisti tabulam pictam in pariete?* (“Dime, he aquí que nunca tú viste una pintura pintada en la pared”). Asimismo cabe recordar que Plauto, aunque no formaba parte de las *auctoritates* literarias que integraban la *quadriga de los prattomenoi* de Messio (Virgilio, Salustio, Cicerón y Terencio), fue un autor sumamente estimado por los gramáticos y rétores tardíos por el material filológico que proporcionaba. C. QUESTA-R. RAFFAELLI, “Dalla rappresentazione alla lettura”, en: *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Vol. III, Roma, Salerno editrice, 1990, p. 160, señalan que desde el siglo II a. C., por la intervención de los gramáticos, se fue constituyendo un *Index* plautino, hasta convertirse en un autor de moda en el II d. C., precisamente por los “problemas” filológicos que suscitaba la transmisión textual.

¹² AUSONIO, *Cup. cruc.*: “¿Es que nunca viste una pintura pintada en la pared? La viste seguramente y la recordaste. Por cierto en Trèves en el comedor de Zoilo fue representada esta pintura”. / El poeta utiliza el verbo *fuco*, cuya primera acepción es “teñir”, ya que etimológicamente procede del sustantivo *fucus*, con el cual se designa a una planta marina de donde se extrae una tintura roja o púrpura.

¹³ *Opsis* en lenguaje aristotélico (*Peri Poietikes* VI, 1450b) constituye una de las seis partes constitutivas de la tragedia; por su parte N. FRYE, *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila editores, 1991, pp. 486-487, la define como el “aspecto visible o espectacular del drama; aspecto idealmente visible o pictórico de otros géneros literarios.”

un análisis bergsonianos de la imaginación frente al recuerdo, el cual se aparta de la acción presente y de las exigencias del momento, valiéndose de la evocación como acto inconsciente de la voluntad.¹⁴ La memoria es en su función evocadora la que permite que el recuerdo se actualice en una imagen y desde esta perspectiva se vuelve “a poner frente a los ojos” el objeto visto, recuperando así el testimonio de la *autopsía* vivida por el observador.¹⁵ Sin querer, Ausonio nos instala frente a otro recurso retórico, el de la *demonstratio* que, según Carlo Ginzburg, “hace referencia al 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.”¹⁶

La definición de *demonstratio* nos remite a otros conceptos con los que esta se relaciona, por el hecho de pertenecer al mismo campo de significación de verdad en la representación vívida del objeto referido: se trata de la duplicidad sémica entre *enárgeia* / *enérgeia*, *inlustratio* / *evidentia*. El primero de los pares conceptuales, cuyos términos no tienen que ver en sí, pero se los suele reemplazar uno por el otro, gira en torno a la actividad o energía frente a la claridad o carácter tangible de lo que se manifiesta; en cambio en el segundo binomio sémico se insiste en la sinonimia con *enárgeia*, puesto que, tal como recuerda Ginzburg,¹⁷ Quintiliano había notado esto en Cicerón, para quien una *inlustris oratio* es *haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos*.¹⁸

Precisamente Ausonio, sin mediar conector alguno, “pone ante los ojos” de su interlocutor el objeto de arte, por lo cual integra en planos superpuestos no solo la *evidentia* del testimonio, que trasvasará de lo iconográfico a través de la ficcionalización retórica, sino la *ékphrasis* o descripción del objeto artístico, que alcanza una dimensión mayor al transformarse en género literario-discursivo.¹⁹ En consecuencia no le basta al poeta representar lo visto, sino que el fenómeno percibido es un producto cultural que también está sujeto a otras perspectivas retóricas, que se asumirán como

¹⁴ Cf. A. GONZÁLEZ NAVARRO, *Memoria y creación en Materia y memoria de Henri Bergson*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2007, p. 31 ss.

¹⁵ Cf. P. RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, F.C.E., 2008, pp. 76-77.

¹⁶ C. GINZBURG, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, F.C.E., 2010, p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ CICERÓN, *Part. 20*: “esta parte del discurso (es) de tal forma que coloca la cosa casi ante los ojos.”

¹⁹ B. CASSIN, *El efecto sofisticado*. Buenos Aires, F.C.E., 2008, p. 360, define *ékphrasis* como “hacer entender, mostrar, desplegar”, a partir del verbo griego *ek-phrázo*; o bien también descripción como género literario.

instrumenta expresivos, logrando un “plus de conocimiento”, no por la recurrencia a la metáfora, sino por la representación del objeto manera minuciosa y completa.²⁰

Una vez referida la materia del discurso, es momento de señalar su contenido: se está ante la presencia de un conjunto de mujeres que sufrieron por amor clavando en la cruz al culpable de su sufrimiento, el alado Cupido; en este punto Ausonio se detiene en comentar la lejanía y el carácter heroico de las protagonistas, con lo cual toma distancia del objeto a ficcionalizar como si se tratara de un historiador, más que un poeta;²¹ por otra parte agrega un condicionamiento moral a sus afirmaciones al insistir que las mujeres de su tiempo (*istae de nostro saeculo*) “pecan voluntariamente” y no cegadas por un sino divino y por qué no trágico de las heroínas de antaño (*illae heroicae*):²²

*Cupidinem cruci adfigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo, quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum.*²³

Por medio de estas afirmaciones donde, con cierto prurito didáctico, compara el presente con el pasado, Ausonio cumple con aquello que Ricoeur denomina como la “ficcionalización del discurso histórico”;²⁴ aunque sería más comprensible pensar este procedimiento al revés, es decir: tomar alguno de los requisitos de lo histórico para convertirlos en un discurso ficcional, entrecruzando la historia y la ficción sin establecer una taxonomía definitiva entre los géneros. En este sentido cabe recordar que

“Narrar cualquier cosa es narrarla como si hubiese acontecido. El ‘como si efectivamente [hubiera] acontecido’ forma parte del sentido que vinculamos a todo relato; [...] algo que fue, es afirmado o negado; de ello resulta que el relato de ficción conserva ese rasgo posicional como un ‘cuasi’. Cuasi

²⁰ *Ibid.*, p. 328.

²¹ Si se tiene en cuenta las definiciones aportadas por la retórica *Ad Herennium. De ratione dicendi*, Ausonio se acercaría al *modus operandi* de la historia que toma en consideración los hechos acaecidos en un pasado remoto, sin dejar de advertir que las protagonistas de su poema son las que aparecen en la materia fabular, semejante a lo transmitido “por las tragedias”, cf. VIII.13: *Fabula est quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt quae tragoediis traditae sunt.* (“La fábula es la que contiene ni hechos verdaderos ni semejantes a la verdad, como son esas cosas que son transmitidas por las tragedias”); en cambio se define historia como: *Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota.* (“La historia es la cosa llevada a cabo, pero alejada por la edad de nuestra memoria.”).

²² C. GINZBURG, *op. cit.*, p. 27, recuerda que en la era helenística, historiadores como Duris de Samos y Filarco, su discípulo, crearon un nuevo tipo historiográfico inspirado en los poetas trágicos que apuntaba a efectos de tipo mimético.

²³ AUSONIO, *op. cit.*: “mujeres amantes clavan a la cruz a Cupido, no esas de nuestro siglo, que pecan voluntariamente, sino aquellas heroicas, que se perdonan y castigan al dios.”

²⁴ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 344.

pasados son los cuasi acontecimientos y los cuasi personajes de las tramas de ficción.”²⁵

Por otra parte, tal como puede advertirse en el texto epistolar, el poeta extrae del universo de la épica sus personajes femeninos, confirmando la *auctoritas* del discurso virgiliano -hecho esperable en un autor tardío para quien Virgilio constituye una fuente de conocimiento e inspiración constante-. En consecuencia Ausonio anticipa que en su texto se podrán visualizar, como en una superposición traslúcida de planos, aquellas mujeres sufrientes que se encuentran en “los campos de lágrimas” del Averno.²⁶ El poeta-observador se admiró de encontrarlas representadas pictóricamente y es entonces que, ejerciendo una “mímesis retórica”, imita lo imitado al advertir “la especie y el argumento” para su composición, a partir del “estupor” que le genera su propia observación. El “mirar” y “admirar”, sugeridos por la *variatio* de las formas *miratus sum* y *mirandi*, se convierten en pretextos de la representación literaria de lo pictórico:

*Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. Deinde mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi.*²⁷

Llegado a este punto, Ausonio recurre a la *captatio benevolentiae* de su receptor, ya que mostrándose como un humilde hacedor de versos, confiesa la *egestas* de su producción, a la que, no obstante ama, sin conocer las razones para ello (*naevos nostros et cicatrices amamus*).²⁸ El interés que despierta el cierre de la epístola es la consideración metaliteraria de su obra como una *ecloga*, es decir, “una pieza en versos”, más allá de otra denominación genérica. Su único afán es alcanzar una buena recepción del poema por parte del destinatario:

*Verum quid ego huic eclogae studiose patrocinator? Certus sum, quodcumque meum scieris, amabis; quod magis spero, quam ut laudes.*²⁹

²⁵ *Ibid.*, pp. 343-344, n. 46.

²⁶ AUSONIO, *op. cit.*: *Quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat.* (“A una parte de estas nuestro Marón enumera en los campos de lágrimas”). En esta oportunidad el aquitano se refiere a *Aen.* VI.440-441: *Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem / lugentes campi; sic illos nomine dicunt.* (“No lejos de aquí, esparcidos por todas partes se muestran / los campos de lágrimas; así por el nombre llaman a aquellos.”). **Observaciones:** El uso de la “negrita” es nuestro.

²⁷ *Ibid.*: “Yo me sorprendí de esta imagen por su naturaleza y argumento. Luego traspuse el estupor de la admiración a la ineptitud del poetizar (hacer versos).”

²⁸ *Ibid.*: “amamos a nuestras verrugas y a nuestras cicatrices.”

²⁹ *Ibid.*: “¿En verdad por qué protejo yo con afán a esta égloga? Estoy seguro que en cuanto sepas que es mía, la amarás; que la alabes, esto es lo que más espero.”

Se inicia, entonces, el poema con una participación de la memoria, que tiene la labor de recuperar la *musa Maronis* (v. 1) en una clara observación alegórica, pues es el subtexto virgiliano el que se recrea y la referencia mitológica se convierte en un lugar común, al igual que el escenario donde transcurrirá una acción paradójicamente estática: los tristes y neblinosos espacios de ultratumba, a los que Ausonio describe³⁰ con abundantes recursos pictóricos, ejemplificando aquello que Aline Rousselle afirma³¹ acerca de las técnicas de los artistas plásticos de las cuales se valían los estudiantes de retórica. Rousselle señala que, para la representación de escenas sumarias, estaban obligados a seleccionar las figuras, los objetos y las acciones, con el único fin de condensar los elementos narrativos. En este caso el aquitano construye una realidad silenciosa ligada más a la contemplación que a la acción, por el hecho de implementar la técnica del claroscuro difuminando las imágenes de la naturaleza infernal:

*Aeris in campis, memorat quos musa Maronis,
myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,³²
[...]
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 [...] flores (vv. 1-9)³³*

Este espacio ultraterrenal se puebla de personajes épico-mitológicos, algunos no nombrados, como los extraídos del texto virgiliano, otros, incluidos por el poeta a partir de la admiración que causan; estos últimos son evocados también a través de recursos plásticos, tal el hecho de destacar la “cabellera áurea” de Croco (v. 11: *Crocus*

³⁰ Cf. G. GENETTE, “Fronteras del relato” en A.A.V.V., *Análisis estructural del relato*. México, Premia Editora, 1991, p. 202, reconoce dos funciones diegéticas, relativamente diferentes, para la descripción: “La primera es de naturaleza en cierto modo decorativa. Es sabido que la retórica tradicional coloca a la descripción, [...], entre los ornamentos del discurso: la descripción extensa y detallada aparece aquí como una pausa y una recreación en el relato, con una función puramente estética, como la de la escultura en un edificio clásico.”

³¹ A. ROUSSELLE, “Images as Education in the Roman Empire (2nd-3rd Centuries C. E.)”, en Y. LEE TOO (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*. Brill. Leiden-Boston-Köln, 2001, p. 382.

³² Las mujeres que sufrieron por amor, evocadas por Virgilio, son: Fedra, Procris y Erifile (*Aen.* VI.445-446); Evadne, Pasífae y Laodamia (*Aen.* VI.447-448); Ceneo (*Aen.* VI.448-449 y, destacada entre estas, Dido (*Aen.* VI.450-451).

³³ AUSONIO, *op. cit.*, vv. 1-9: “En los campos tristes, a los que rememora la musa de Marón / donde el bosque sagrado de mirto opaca a las amantes que perdieron la razón / [...] que vagan en un gran bosque y bajo una luz maligna / y entre las frondas de rosas y la pesada amapola / y los lagos silenciosos sin tacha, corrientes sin murmullo: / a través de las riberas de los cuales languidecen con neblinosa luz / llorosas [...] las flores”.

auricomans), o “Adonis, pintado de púrpura” (v. 11: *murice pictus Adonis*), o el salamino Eas, sinestésicamente “grabado con su trágico gemido” (v. 12: *tragico scriptus gemitu Salaminius Aeas*). Asimismo para autonomizar cada uno de los personajes mitológicos que se suceden sin interrupción, el poeta destaca un elemento, un espacio, o un objeto que les permiten a los receptores descubrir cuál es el relato que protagonizan. Así Sémele “atiza el fuego indolente de un rayo representado” (v. 18: *ventilat ignavum simulati fulguris ignem.*);³⁴ “la doncella de Sestos, precipitada desde la torre, lleva las luces humeantes de una lámpara” (vv. 22-23: *Fert fumida testae / lumina Sestiaca praeceps de turre puella.*);³⁵ “Pasífae sigue las huellas del níveo toro, la abandonada Ariadna lleva en su mano cordones apelonados, Fedra desesperanzada vuelve a mirar las cartas” (vv. 30-32: *Pasiphae nivei sequitur vestigia tauri, / licia fert glomerata mau deserta Ariadne, / respicit abiectas desperans Phaedra tabellas.*);³⁶ “en otra parte no solo Tisbe, sino también Cánace y la sidonia Elisa horrorizan, todas amenazantes, con las espadas empuñadas: esta la del esposo, esta la del padre y esta porta la espada del huésped” (vv. 37-39: *Parte truces alia strictis mucronibus omnes / et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa: coniugis haec, haec patris et haec gerit hospitis ensem.*)³⁷

De lo anterior se advierte que cada una de estas mujeres tiene una historia tras de sí, que el mito como sustrato literario conserva transmitido por poetas, anticuarios o gramáticos, por lo cual el texto ausoniano se transforma en un cañamazo de variantes narrativas y textos que superponen planos de lectura y de decodificación para unos

³⁴ Sémele es hija de Cadmo y Harmonía según la tradición tebana, quien fue amada por Zeus y procreó a Dioniso. Hera, celosa, le sugirió que viera al dios en toda su potencia y, como este le había prometido la concesión de todos sus deseos, se le apareció y fue carbonizada. Cf. P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós, 1984, p. 476.

³⁵ El personaje aludido por Ausonio es Hero, la joven sacerdotisa de Afrodita amada por Leandro que noche tras noche cruzaba a nado el estrecho entre Sestos y Abidos, guiado por una lámpara encendida por Hero. Una noche tempestuosa la lámpara se apagó y Leandro murió al no poder alcanzar la costa. La joven, al día siguiente, se precipitó desde la torre al no soportar sobrevivir a su amante. Cf. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 310-311.

³⁶ Ausonio insiste a través de una *amplificatio* de carácter correlativo en los elementos representativos de cada personaje, incluso se anima a la reflexión moral: *Haec laqueum gerit, haec vanae simulacra coronae: / Daedaliae pudet hanc latebras subiisse iuvencae.* (vv. 33-34: “Una lleva un lazo, la otra la representación de una corona sin consistencia: / le avergüenza a esta haberse deslizado bajo los subterfugios de una vaca dedálica.”).

³⁷ Estos versos ejemplifican la importancia concedida por el poeta a la distribución en paralelismo del material mítico, de tal manera que los receptores puedan advertir, en una lectura vertical, que la espada del marido hace referencia a la aventura amorosa de Píramo y Tisbe según la versión ovidiana (*Met.* IV.55-166), que la espada del padre refiere la historia de Cánace, quien recibió la espada de su padre Eolo para que se suicidara (cf. *Ov., Her.* 11), que la espada del huésped es la de Eneas, con la cual Dido se quita la vida.

pocos, selectos receptores áulicos, cultores de lo artificioso y lo refinado, académicos sin academia que gustan del juego de la memoria y del centón;³⁸ porque de esto se trata la literatura tardía, de un entramado de alusiones que no inquietaba a cristianos ni a paganos porque poco tenía de significación religiosa. La sacralidad del mito fue reemplazada desde hacía bastante tiempo por la búsqueda de efectos visuales,³⁹ o bien por una ejemplaridad alegórica que tendía a desplazar lo ritual, o incluso por el elogio del mismo *logos*, en una tendencia creciente de usar el relato mítico como instrumento para “literaturizar” la literatura.⁴⁰

La *passio cupidinis*: nuevas formas de representar el mito

A lo largo de cuarenta cuatro hexámetros Ausonio no hace otra cosa que presentar imágenes como si se tratara de “un museo de cera” o un universo “de fantasía”,⁴¹ en el que no faltan, a partir de lo señalado por Georgia Nugent, sensaciones táctiles, cinéticas y olfativas,⁴² tales como el persistente secado de las heridas por parte de Procris (v. 21:

³⁸ M. L. LA FICO GUZZO-M. CARMIGNANI, *op. cit.*, p. 7, afirman que la palabra centón procede del griego *kéntron* con el significado de “aguja” y de allí “pieza de costura”. En latín refiere varios objetos que comparten el modo de composición por entrelazamiento o yuxtaposición de partes para constituir la unidad; así *cento* indicaba un “pañó humilde”, un “mantel”, un “cobertor”, o bien la “cortina de una puerta”, es decir, labores de aguja en las que se utilizaban paños diversos.

³⁹ A los efectos retórico-plásticos ya señalados, pueden agregarse la mención de otros en los que se hace hincapié en cuestiones lumínicas, cromáticas y figurativas, como los “fulmíneos partos” de Semele (v. 16: *fulmineos partus*), “el fuego del rayo representado” (v. 18: *simulati fulguris ignem*), la evocación de Cenís “vuelta a su antigua forma” (v. 20: *in antiquam Caenis revocata figuram*), “la sombría Erífyle rechaza los ornamentos de Harmonía” (v. 26: *Harmoniae cultus Eriphyle maesta recusat*), el nuboso Léucade “de donde se arroja Safo” (v. 24: *nimboso Leucate*), la “antorcha de la Luna bicorne y su diadema de astros” (v.42: *cum face et astrigero diademate Luna bicornis*).

⁴⁰ Cf. B. CASSIN, *op. cit.*, p. 332. / En este sentido cabe destacar la vívida evocación que el poeta/ observador hace de la *fabula* minoica, vv. 28-29: *Tota quoque aerae Minoia fabula Cretae / picturarum instar tenui sub imagine vibrat*: (“También el mito completo de la aérea Creta / vibra bajo la tenue imagen equivalente a las pinturas”).

⁴¹ G. NUGENT, “Ausonius’ ‘Late-Antique’ Poetics and ‘Post-Modern’ Literary Theory”, *The Imperial Muse*. Australia, 1990, p. 241, va más lejos en sus afirmaciones, pues considera que se trata no solo de un museo de cera sino del mundo fantástico de Disney (*a wax museum or a Disney fantasy world*).

⁴² Los ejemplos que se citan a continuación son nuestros, los cuales constituyen tan solo una muestra de la abigarrada retórica sensorial de la que hace gala Ausonio, ya que pueden incluirse también imágenes auditivas, sensaciones internas, símiles y metáforas, entre otros recursos mixturados, que enriquecen la representación, además de las correspondencias sintácticas y las aliteraciones fónicas, tales como pueden observarse en vv. 72-73: *Rescindit adultum / Myrrha uterum lacrimis lucentibus* (“Rompe Mirra su útero crecido con lágrimas brillantes”).

vulnera siccata adhuc Procris), o el vagar errante de la Luna para acercarse a su amado Endimión (vv. 40-41: *Errat et ipsa, olim qualis per Latmia saxa / Endymioneos solita adfectare sopores*),⁴³ y la mención de las rosas con las que Venus está coronada o las que nacen de la misma sangre de su hijo, (v. 88: *roseo Venus aurea serpto* y vv. 90-91: *olli purpureum mulcato corpore rorem / subtilis expressit [...] rosa*).⁴⁴

Precisamente aparece en escena la figura de Amor, en su típica representación alada (v. 46: *stridentibus alis*), entre luces y sombras,⁴⁵ mientras proyecta “una sombra de oscura tiniebla infernal” (v. 45: *furvae caliginis umbram*). De esta manera Ausonio instala una ambigüedad ético-religiosa sobre la significación de Cupido, -quien había incitado al *error* a las amantes desquiciadas-, en torno a un contexto léxico sugerido por el término *caligo*, evocador de la oscuridad del pecado y, en consecuencia, del infierno para los cristianos, tal como se registra en autores contemporáneos al poeta aquitano.⁴⁶

Por otra parte, con su arribo se quiebra, en apariencia, el estatismo de las imágenes: las heroínas llevan a cabo numerosas acciones con el fin de castigar al dios, atormentándolo en el mismo árbol en el que Prosérpina había torturado a Adonis, ya que la diosa del mundo subterráneo también había sido una víctima del amor no correspondido.⁴⁷ De esta manera Ausonio logra superponer diversos planos míticos,⁴⁸ incluso el que sugiere la presencia de la figura crística también atada al árbol de la cruz:⁴⁹

⁴³ AUSONIO, *op. cit.*, vv. 40-41: “Ella misma también vaga, como en otro tiempo por las rocas del monte Latmo / acostumbrada a acercarse a los sueños de Endimión”.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 88: “la áurea Venus con su corona de rosas” y vv. 90-91: “A aquel, de su cuerpo maltratado la rosa sutil / le extrae un rocío purpúreo”. No son estas las únicas menciones del motivo de la rosa, sino que el narrador-observador refiere su nacimiento a partir de “una sangre tierna”, como producto del juego cruel al que se somete a Amor. Más abajo, cf. vv. 77-77.

⁴⁵ *Ibid.*, vv. 48-50: *quamquam umida circum / nubila et auratis fulgentia cingula bullis / et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem*. (“aunque alrededor de unas húmedas / nubes no solo los lazos que refulgen con botones de oro, / sino también el carcaj y el fuego de la antorcha rutilante.”).

⁴⁶ Cf. AMBROSIO, *Hymn.* II.17-20: *Ut cum profunda clauserit / diem caligo noctium / fides tenebras nesciat / et nox fide reluceat*. (“Para, cuando la profunda oscuridad de las noches / haya concluido el día, / la fe no conozca las tinieblas, / y la noche vuelva a iluminarse con la fe.”); PRUDENCIO, *Cath.* II.5-6: *Caligo terrae scinditur / percussa solis spiculo* (“El velo sombrío de la tierra se abre / golpeado por un rayito de sol”).

⁴⁷ El árbol es el mirto, el cual está consagrado a Venus; en el poema ausoniano adquiere un carácter funerario ya que se lo ubica en el bosque sagrado del Averno, tal como se advierte en la poesía virgiliana (*Aen.* VI.443-444: *myrtea circum / silva*). Acerca de la significación del mirto, cf. E. BÉRCHEZ CASTAÑO, “Mirto y ajenjo en la poesía romana”. *Minerva* 23 (2010), pp. 127-142.

⁴⁸ Ausonio utiliza la narración etiológica de las transformaciones naturales, encarnadas en la figura de Adonis, para insinuar que es la sangre de Cupido la que da nacimiento a la rosa

*Eligitur maesto myrtus notissima luco,
invidiosa deum poenis. (vv. 56-57)*⁵⁰

La representación de los siguientes treinta y tres versos (vv. 45-78), está plasmada como si se tratara de un conjunto escénico de “medallones” autónomos, siguiendo la técnica del llamado expresionismo pictórico tardío, donde lo patético se aúna con lo iconográfico.⁵¹ Particularmente la desventura del sacrificado Amor, que hace vanos intentos para liberarse de las mujeres fuera de control,⁵² presenta diversos momentos en los que Ausonio no ahorra detalles descriptivos: tras el reconocimiento (vv. 51-53), es apresado y arrastrado al medio de la multitud femenina (v. 55) y, como un reo a muerte,⁵³ es asido al árbol donde se ejecutará la pena, permaneciendo atado de pies y manos (vv. 59-62). Llegado este punto, cada una de las despechadas heroínas, a las que el narrador denomina “imputadoras” (v. 65: *exprobantes*), llevan adelante su venganza, conforme al dolor recibido a través de un objeto que evoca las formas en que encontraron la muerte (vv. 66-70).⁵⁴

Finalmente el castigo llega al paroxismo cuando Cupido es quemado por antorchas sin fuego (v. 72: *stridentes nullo igne faces*),⁵⁵ apedreado con piedras de ámbar amarillo

encarnada. Es conocido que habiendo sido herido el hermoso Adonis por el jabalí, su sangre tiñó las rosas blancas que habían nacido de las lágrimas de Afrodita. Otro aspecto del mito que representa el ciclo anual de la naturaleza es aquel que cuenta el hecho de que Adonis debía permanecer un tiempo con Perséfone bajo tierra y otro igual con Afrodita; pero el joven despreció el amor de la diosa de los muertos y, en consecuencia, fue castigado por ella. Cf. P. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 7-9; J. FRAZER, *La rama dorada*. México, F.C.E., 1980 (7ª reimpr.), pp. 377-381.

⁴⁹ *Ibid.*, vv. 57-58: *Cruciaverat illic / spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonin*. (“Había atormentado allí / en otro tiempo la menospreciada Prosérpina a Adonis, memorioso de Venus”).

⁵⁰ *Ibid.*, vv. 56-57: “Es elegido un conocidísimo mirto en el triste bosque, / odioso por los castigos de los dioses”.

⁵¹ Cf. E. CIZEK, *Histoire et historiens à Rome dans l'Antiquité*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, pp.9-19.

⁵² AUSONIO, *ibid.*, vv. 54-55: *trepidantem et casa parantem / suffigia* (“al que tiembla y prepara vanos escapes”).

⁵³ Cabe señalar el uso de vocabulario jurídico-penal y un estilo sentencioso en las circunstancias en las que Cupido es sometido al sacrificio, tal como se observa en los hexámetros 62-63: *Reus est sine crimine, iudice nullo / accusatur Amor*. (“Es un condenado sin crimen, sin juicio alguno / es acusado Amor.”).

⁵⁴ A lo largo de estos hexámetros Ausonio establece una serie de correlatividades sintácticas que permiten reproducir, ordenadamente, la mirada del observador: *haec arma putant, haec ultio dulcis* (v. 66: “piensan que son estas las armas, esta es la dulce venganza); *haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem / ingerit, illa cavos amnes [...]* (vv. 68-69: “Esta tiene el lazo, esta lleva una figura vacía / de espada, aquella las corrientes profundas [...]).

⁵⁵ *Ibid.*, v. 72: “las antorchas chirriantes sin fuego alguno”.

como gemas (v. 74: *gemmae fletiferi sucina trunci*)⁵⁶ y agujoneado de tal forma que de sus heridas mana un líquido que da origen a las rosas:

*Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum
sola volunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti
eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem* (vv. 75-77)⁵⁷

Pero la “pasión” de la desprevenida víctima no acabará aquí, ya que se presenta su propia madre, “la áurea Venus con su corona de rosas” (v. 88: *roseo Venus aurea sereto*), quien penetra entre la turba para vengarse salvajemente de su hijo;⁵⁸ su aparición tiene lugar en torno a una representación pictórica que se agiganta al introducirse un nivel mayor de visualización imaginativa, como producto de la mencionada mixtura mítica. Es la diosa quien recuerda episodios infamantes de su vida (v. 83: *dedecus [...] ipsum*) en los que el amor provocó su deshonor,⁵⁹ por lo cual el castigo alcanza el clímax: la rosa antes nacida de la sangre del niño-dios -¿Adonis, Cupido u otra joven deidad representativa del ciclo natural?- se torna más brillante ante las iras infligidas contra su cuerpo torturado:

*Olli purpureum mulcato corpore rorem
sutilis expressit crebro rosa verbere, quae iam
tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.* (vv. 90-92)⁶⁰

Finalmente se aquietan las furias ante la posibilidad de que la venganza se transforme en un crimen mayor que la culpa (vv. 93-94); así la Venus castigadora⁶¹ se convierte entonces en una *pia mater* (v.97) y agradece a las dolientes que condonaran las culpas de su propio hijo (v. 98: *condonatas [...] culpas*). El anti-clímax hace decaer el ritmo narrativo y llega el perdón para el sufriente Cupido, y con esto el fin del poema; sin

⁵⁶ *Ibid.*, v. 74: “piedras de ámbar amarillo como gemas de un tronco que destila llantos”.

⁵⁷ *Ibid.*, vv. 75-77: “Algunas quieren tan solo juegos / como una especie de perdón, / para que bajo el agujón de una tenue punta / el estilo provoque una sangre tierna, de la cual nació la rosa”.

⁵⁸ Versos más arriba Ausonio, al igual que Lucrecio (I. 2) respeta la misma posición en el hexámetro para llamar a la diosa *alma Venus*, cf. v. 80.

⁵⁹ Entre los personajes y / o episodios míticos relacionados con Venus, se mencionan: las ataduras invisibles que sufre la diosa junto a Marte, provocadas por el engañado Vulcano (vv. 84-85); el carácter monstruoso de Priapo, quien era hijo de Venus y Díoniso o, según otros, de Adonis (vv. 85-86); la crueldad de Érix, al que se considera hijo de la diosa o uno de los jóvenes raptados por ella (v. 87); la ambigüedad genérica de Hermafrodito, engendrado por Venus y Hermes (v. 87).

⁶⁰ AUSONIO, *ibid.*, vv. 90-92: “A aquel, de su cuerpo maltratado por abundante vara / la sutil rosa le extrae un rocío purpúreo que ya / teñida antes de fuego atrajo una pintura más rutilante.”

⁶¹ *Ibid.*, vv. 93-94: *vindictaque maior / crimine visa suo, Venerem factura nocentem.* (“y la venganza pareció / mayor que su crimen, que haría a Venus culpable.”).

embargo no disminuye en Ausonio sus deseos de entrelazar lo pictórico y lo literario: las imágenes aterradoras de las míticas mujeres cobran una significación fantasmal (vv. 99-100)⁶² que no solo asustan a Cupido, “diabólico” niño pero también precavido *amator*, sino como en un mal sueño⁶³ a todos los que puedan ser amenazados por la venganza amorosa. Lo único que podría funcionar como remedio para el desasosiego erótico es que todo lo acontecido haya sido falso, ya que, al igual que para Eneas (*Aen.* VI.895-896),⁶⁴ las representaciones oníricas engañosas se difuminan por la puerta ebúrnea: *evolat ad superos portaque evadit eburna*.⁶⁵

Conclusiones

Con la pretensión de iniciar un camino en la exégesis de la poesía ausoniana, se analizó el *Cupido cruciatus*, tan *cupidus* por su ambivalencia como instigador activo de los pecados femeninos y su comportamiento pasivo para someterse al tormento. Este poema es un ejemplo del mejor Ausonio por la complementariedad de los lenguajes pictórico y literario, la superposición de planos discursivos, la inagotable variedad de recursos y el entrecruzamiento genérico que obliga a pensar una y otra vez en las transgresiones de las preceptivas clásicas. Es por este entramado de relaciones intertextuales y artísticas que los sentidos del lector deben estar más atentos para captar la simultaneidad de imágenes y efectos sensoriales; asimismo el intelecto está obligado a tornarse más perspicaz para ahondar en una interpretación *in profundis*.

Los poetas tardoantiguos, en consecuencia Ausonio entre ellos, lejos de ser meros plagiarios de los clásicos, o bien deudores de una producción pasada que atisban como inalcanzable, son creadores de una poesía “concreta”, es decir, dieron forma a verdaderos artefactos poéticos, objetos hechos con palabras, relieve y volumen. Es de

⁶² *Ibid.*, vv. 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”).

⁶³ Una vez más Ausonio utiliza el sustantivo *caligo* (v. 102), en este caso para referirse a las tinieblas del sueño. Debe tenerse en cuenta que, como se ejemplificó en la himnodia cristiana, la oscuridad del sueño y de la muerte se asemejan por estar asociados al campo semántico del pecado; cf. p. 11.

⁶⁴ VIRGILIO, *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.”).

⁶⁵ AUSONIO, *ibid.*, v. 103: “vuela hacia los dioses y sale por la puerta de marfil.”

esperar que la tendencia a extender el canon de la literatura en lengua latina en la enseñanza media, terciaria y universitaria contemple la posibilidad de la persistencia de estos autores que revisaron la tradición heredada y superaron la hibridez escolar para renovar desde lo conocido y repetido, los instrumentos de la poesía.

Bibliografía

- E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Ambrosio, *Himni. Ambrosius* 3. *Patrologia Latina*, T. XVI, 1469-1471.
- E. Bérchez Castaño, “Mirto y ajeno en la poesía romana”. *Minerva* 23 (2010), pp. 127-142.
- B. Cassin, *El efecto sofisticado*. Buenos Aires, F.C.E., 2008.
- M. T. Cicerón, *De partitione oratoria. (Cicero in Twenty-Eight volumes)*. Vol. 4, ed. H. Rackham, 1942.
- E. Cizek, *Histoire et historiens à Rome dans l'Antiquité*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- W. J. Dominik, “Roman Poetry and Rhetoric: A Reminder of the Affinity between the two Arts”, *Akroterion* 37, 2, 1992, pp. 61-67.
- A. Encuentra Ortega, *El hexámetro de Prudencio. Estudio comparado de métrica verbal*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.
- H. G. Evelyn White, *Ausonius*. Vol. I-II, London, Harvard University Press, 1951.
- N. Frye, *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila editores, 1991.
- J. Frazer, *La rama dorada*. México, F.C.E., 1980 (7ª reimpr.).
- G. Genette, “Fronteras del relato” en A.A.V.V., *Análisis estructural del relato*. México, Premia Editora, 1991, pp. 196-210.
- C. Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, F.C.E., 2010

- A. González Navarro, *Memoria y creación en Materia y memoria de Henri Bergson*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós, 1984.
- I. Gualandri, “Per una geografia della letteratura latina”, en CAVALLO, G.-Fedeli, P.-A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 469-505.
- M. L. La Fico Guzzo, M Carmignani, *Cento Virgilianus de laudibus Christi-Cento Nuptialis*. Bahía Blanca, Eduns, 2012.
- G. Nugent, “Ausonius’ ‘Late-Antique’ Poetics and ‘Post-Modern’ Literary Theory”, *The Imperial Muse*, Australia, 1990, pp. 236-260.
- T. M. Plauto, *Menaechmi (Plauti Comoediae)*. Vol. 1, ed. F. Leo, 1895.
- L. Pégolo, “El epitalamio tardoantiguo: mitología y sofisticación en la representación literaria de los placeres nupciales”, en Atienza, A. et Alt. (coord.), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, EUDEBA, 2012, pp. 471-480.
- Aurelio Prudencio, *Aurelii Prudentii Clementis carmina*. Maurice P. Cunningham (ed.), Brepols Turnholt, 1966 (*Corpus Christianorum, series latina*, vol. 126).
- C. Questa - R.Raffaelli,, “Dalla rappresentazione alla lettura”, en G.Cavallo -P. Fedeli – A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Vol. III, Roma, Salerno editrice, 1990, pp. 139-215.
- M. F. Quintiliano, *Institutio Oratoria (M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim.)* Vols. 1-2, ed. M. Winterbottom, 1970.
- P. Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, F.C.E., 2008.
- A. Rousselle, “Images as Education in the Roman Empire (2nd-3rd Centuries C. E.)”, en Y. Lee Too (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*. Brill. Leiden-Boston-Köln, 2001, pp. 373-403.
- P. Virgilio, *P. Vergili Maronis Opera*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxford, 1969.

