

## Voces ovidianas y técnica centonaria en *Cupido cruciatus* de Décimo Ausonio

(Ovidian Voices and the Cento's Technique in *Cupido Cruciatius* Of D. Ausonius)

Liliana Pégolo-Alexis Robledo  
Universidad de Buenos Aires  
UBACyT

Recibido: 08/12/2017  
Evaluado: 12/12/2017  
Aceptado: 15/12/2017

### Resumen:

Décimo Ausonio escribió *Cupido Cruciatius* entre los años 380-383 d. C., respetando los principios de su formación académica y labor docente en las escuelas imperiales tardoantiguas. Estas convalidaron el canon literario como parte del proceso de restauración de las estructuras imperiales, a fin de "sostener" la literatura romana por medio de la *imitatio* y la *aemulatio* retóricas. Ausonio empleó estas técnicas de escritura de carácter mnemotécnico, como el caso del centón, que parafrasean a autores anteriores; un ejemplo de esto se halla en *Cupido Cruciatius* donde se reconocen diversas fuentes como la virgiliana, pero también otras procedentes de *Metamorfosis* y *Heroidas* de Ovidio.

A partir de lo anterior, el objetivo de este trabajo se centrará en analizar los procedimientos ovidianos a los cuales recurrió Ausonio para elaborar un discurso novedoso que recrea el texto-fuente a partir de retazos poéticos.

**Palabras-Clave:** Ausonio, Ovidio, retórica, memoria, centón.

### Abstract:

D. Ausonius wrote *Cupido Cruciatius* between 380-383 AD, respecting the principles of his academic training and teaching work in Late Imperial schools. They validated the literary canon as part of the process of restoring the Imperial structures, in order to "sustain" the Roman literature through the rhetorical *imitatio* and *aemulatio*. Ausonius used these techniques of mnemonic writing, such as the case of the cento, which paraphrase the previous authors; an example of this is found in *Cupido Cruciatius* where various sources such as the Virgilian are recognized, but also others from *Metamorphosis* and *Heroides* of Ovid.

Based on the foregoing, the objective of this paper will be to analyze the Ovidian procedures to which Ausonius resorted to elaborate a novel discourse that recreates the source-text from the poetic snippets.

**Key-words:** Ausonius, Ovid-rhetoric, memory, cento.

La identidad literaria tardoantigua cuenta, entre sus fines compositivos, el hecho de resignificar el texto-fuente por medio de una operación de apropiación y realineación<sup>1</sup> que bien puede representarse como una "labor de aguja", es decir, "zurcir" una nueva obra a partir de retazos textuales asociados a paradigmas preexistentes. Desde esta perspectiva de análisis, los objetivos del presente trabajo es reconocer el *Cupido Cruciatu*<sup>2</sup> de D. Ausonio como un "artefacto" literario en el que se presenta un complejo entramado genérico-discursivo; asimismo, este revela, a causa de su heterogeneidad, "voces" pertenecientes a autores diferentes y técnicas variadas de composición plástica y poética.

Cabe, entonces, dirimir entre códigos lingüísticos y no lingüísticos superpuestos cuál es el horizonte de expectativa formal que nos permitirá identificar los límites genérico-estilísticos del poema, ya que, conforme a su génesis, este podría tratarse:

- 1) de una experiencia *ekphrástica*,
- 2) de un *epyllion* por su extensión y naturaleza mítico-narrativa de cuidada ejecución alejandrina,<sup>3</sup>
- 3) de un posible ejemplo de técnica centonaria, debido a la combinación y disposición de fuentes poéticas.

Cualquiera sea la tipología genérica a la que se recurra para su clasificación, los universos literarios y artísticos que se imbrican en el *Cupido Cruciatu* responden a las características de su contexto de producción,<sup>4</sup> puesto que, desde el siglo II d. C., con el avance del academicismo retórico de la Segunda Sofística, se propició el desarrollo de

---

<sup>1</sup> R. Miles, "Introduction: constructing identities in Late Antiquity", en R. Miles (ed.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, New York, Routledge, 2004, p. 4.

<sup>2</sup> Cabe señalar que existe otro título para el poema, *Cupido cruciatu*, que aparece en un número mayor de códices; no obstante el título aquí utilizado se encuentra en códices derivados de la familia Z, la cual derivaría de ediciones realizadas en la última parte del siglo IV. Cf. R. P. H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 527.

<sup>3</sup> Cf. L. Pégolo, "Representaciones del *furor* femenino en *Cupido Cruciatu* de Ausonio", *Anales de Filología Clásica* (2013), N° 26, 52.

<sup>4</sup> El texto habría sido compuesto entre los años 365 y 375, pero es probable que se haya completado unos años más tarde.

una literatura de mayor sofisticación estilística en la que se alentaban las prácticas intertextuales y la reflexión metaliteraria,<sup>5</sup> a las que tanto recurrió Ausonio.

Precisamente el *grammaticus* galo-romano, en la carta-prólogo que precede el poema, sostiene que su obra es el producto de la reproducción en palabras de una pintura mural que se hallaba en una casa de la ciudad de Tréveris, ciudad ubicada en la ribera derecha del río Mosela; a través de una referencia literaria, el lector, al igual que el destinatario de la epístola, Gregorio Próculo, asiste a la puesta en práctica de un recurso artificioso como la *ékphrasis*, que era de uso común en las *scholae* de gramática y retórica.<sup>6</sup> Pero, no debe entenderse este concepto tan solo como la mera reproducción en palabras de una obra artística, sino que, teniendo en cuenta el análisis llevado a cabo por Ruth Webb en torno del término, señalaremos que se trata de un ejercicio didáctico-pedagógico utilizado con el fin de que el alumno imitara pasajes o fragmentos de obras canónicas considerados modélicos, que estaban incluidos en los *Progymnasmata*<sup>7</sup> o *primae exercitationes*, según la denominación dada por Quintiliano (*Ins.* 2.4.36)<sup>8</sup> a este género propedéutico.

Por lo tanto el poema ausoniano no se limita a "imitar lo imitado",<sup>9</sup> sino que procura exhibir delante de los ojos la más vívida representación por medio de un lenguaje descriptivo. Su objetivo es performativo en la medida en que busca generar cierta efectividad comunicativa sobre el receptor, haciendo que el objeto se torne palpable para quien lo escuche, "gracias al poder casi mágico de sus propias palabras."<sup>10</sup> No obstante la puesta en uso de la *ékphrasis* —devenida género literario a consecuencia de su progresiva autonomía—,<sup>11</sup> Ausonio desarrolla un breve relato hexamétrico,<sup>12</sup>

<sup>5</sup> Cf. L. Pégolo, "Mujeres míticas y amores de papel: la literatura habla de la literatura en *Cupido cruciatur* de Ausonio", *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval* (2015), N° 11. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/AcHAM>.

<sup>6</sup> Ausonio, *Praef.* 1-2: *Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec* ("Por cierto en Tréveris, en el comedor de Zoilo, fue representada esta pintura").

<sup>7</sup> R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham-Burlington, Ashgate, 2009, p. 50.

<sup>8</sup> Qunit., *Ins.*2.4.36: *Sed haec ad illas primas exercitationes non pertinent* ("Pero esto no concierne a aquellas primeras ejercitaciones").

<sup>9</sup> C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto= El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio* [Trad. L. Padilla López], Buenos Aires, F.C.E., 2010, p. 25.

<sup>10</sup> *Íd.*

<sup>11</sup> B. Cassin, *L'effet sophistique= El efecto sofisticado* [Trad. H. Pons], México, F.C.E., 2008, p. 329.

constituido por retazos narrativos, que tiene como protagonista a un conjunto de personajes míticos, en particular mujeres, sobre los cuales se posa el ojo del narrador-observador para captar el gesto detenido, la mueca estatuaria, el movimiento suspendido, en torno a sus “trágicas” historias de amor.<sup>13</sup>

La tendencia a la fragmentación, que permite destacar cada uno de los micro-relatos que constituyen el texto, abona la hipótesis del carácter centonario del *Cupido Cruciatius*, ya que, en un marco de inspiración fundamentalmente virgiliana,<sup>14</sup> se engarzan breves esbozos del pasado y del presente fabular de las heroínas, a partir de la focalización en miniatura de su sino “trágico”; a esto cabe agregar que, si nos atenemos a la génesis inspiradora de tales narraciones, advertiremos los ecos de su naturaleza ovidiana. En consecuencia, Ausonio se vale de la “textura abierta” de determinados pasajes poéticos —muchos de ellos extraídos de *Heroidas* y *Metamorfosis*—, para confeccionar, tras deshacer su cohesión originaria, una nueva propuesta literaria.<sup>15</sup>

Esta técnica, de difícil factura compositiva y carácter imitativo,<sup>16</sup> estaba integrada a las prácticas de interpretación de los textos sagrados, como así también a los talleres de formación de los futuros *rhetores*; el centón, cuya etimología remite al zurcido de telas para múltiples usos,<sup>17</sup> fue definido por el propio Ausonio como una especie de “rompecabezas” poético o “juego verbal”: *Centonem vocant qui primi hac concinnatione luserunt* (*Cento. Praef. 3*: “llaman centón quienes primeros ‘jugaron’

---

<sup>12</sup> El poema que es definido como una *ecloga*, es decir “una pieza en versos”, presenta una extensión de 103 hexámetros dactílicos.

<sup>13</sup> Cf. L. Pégolo, “El problema de los géneros literarios tardoantiguos: el caso de *Cupido cruciatur* de Ausonio”, *Praesentia. Revista venezolana de estudios clásicos* (2013), Universidad de Los Andes, 14. <http://erevistas.saber.ula.ve/praesentia>.

<sup>14</sup> En la carta-prólogo (*Praef. 5-6*), Ausonio señala haciendo referencia a las protagonistas femeninas: *Quarum partem in lugentibus campis Musa Maronis enumerat*. (“A una parte de estas, la Musa de Marón enumera en los campos de lágrimas”); asimismo, en el v. 1 del poema, el poeta afirma: *Aeris in campis, memorat quos Musa Maronis* (“En los campos tristes/brumosos, los cuales recuerda la Musa de Marón”).

<sup>15</sup> S. MC Gill, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. xvii.

<sup>16</sup> Cf. M. Bažil, ‘*Centones christiani*’. *Métamorphoses d’ une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l’Antiquité tardive*, Turnhout, Brepols, 2009; S. Ehrling, *De inconexis continuum. A Study of Late Antiquity Latin Wedding Centos*, Göterborg, Göterborgs universitet, 2011.

<sup>17</sup> S. Ehrling, *Op. cit.*, p. 11. La autora afirma que el término centón está asociado a la pobreza, puesto que así se denominaba cierta vestimenta de la que hacían uso los campesinos y los esclavos, o bien se utilizaba como cobertor o una especie de cortinado para simular una puerta.

con esta combinación"),<sup>18</sup> al que compara con el denominado *ostomachion* (στομάχιον) o *loculus Archemedius*.<sup>19</sup> En este espacio lúdico, característico de la poesía ausoniana y de la literatura tardoantigua en general, la memoria se vuelve imprescindible para el "hacer centonario". Al respecto, así puede leerse en el prólogo al *Cento Nuptialis*, donde Ausonio despliega de manera didáctica un instructivo para componer centones: *Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata* (*Cento, Praef.* 3-4: "La labor de la memoria es reunir, sola, las partes esparcidas y unir las mutiladas").

La memoria, necesaria en el centón para gozar del "juego verbal", es evocada en sucesivas oportunidades en el *Cupido Cruciatu*s;<sup>20</sup> junto con la evocación, las operaciones sensitivo-intelectuales que interactúan en el hecho de "ver" se vuelven una: así como la percepción del cuadro pintado en el triclinio de Zoilo desata en la memoria de Ausonio múltiples temas míticos, también la acción de "recordar" es movilizada por vívidas palabras para traer al presente el imaginario poético de la tradición literaria. En el inicio del prólogo, Ausonio remite a Plauto al activarse la evocación del receptor no solo por la temática, sino también ante la posibilidad de componer un nuevo poema a partir de "retazos textuales":

Aus. <i>Cup. Cruc. Praef.</i> 1-2	Plaut. <i>Men.</i> 143
En umquam vidisti tabulam pictam in pariete? vidisti utique et meministi. <sup>21</sup>	dic mi, enunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete? <sup>22</sup>

Tal como puede advertirse en el ejemplo anterior, el *grammaticus* insiste en crear una representación verbal a partir de lo visual ya que coloca, por una parte, la imaginación del lector ante el triclinio de la *domus* aristocrática y, por otra, a través del "hacer

<sup>18</sup> Según R. P. H. Green, *Op. cit.*, p. 518, los centones se habrían originado en época helenística; sin embargo el primero de los dieciséis centones latinos que se conservan fue escrito en el s. II d. C.

<sup>19</sup> Se trata de un rompecabezas integrado por catorce piezas de hueso, de diferentes formas geométricas, con las cuales podían formarse innumerables figuras, tal como afirma Ausonio en *Cen. Nupt.*, *Praef.* 32-45. Cf. L. Pégolo, "El epitalamio tardoantiguo: mitología y sofisticación en la representación literaria de los placeres nupciales", en A. Atienza et al. (compiladores), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires, EUDEBA, 2012, p. 477.

<sup>20</sup> El campo semántico de la memoria es usado recurrentemente a lo largo del poema. Cf. *Praef.* 1-2; vv. 1, 14, 47-48 y 57-58.

<sup>21</sup> Aus., *Cup. Cruc.*, *Praef.* 1-2: **¿Acaso alguna vez viste un cuadro pintado en una pared? Lo viste y por cierto lo recuerdas.** (Observación: Se destaca de aquí en más en "negrita" las relaciones de intertextualidad que se dan entre el texto ausoniano y los diferentes textos-fuente.)

<sup>22</sup> Plaut., *Men.* 145: "Dime, **¿acaso alguna vez viste un cuadro pintado en una pared?**"

centonario", lo enfrenta a la tradición literaria emanada de las *scholae* imperiales. La memoria, entonces, se activará por las referencias míticas y poéticas a las cuales el poeta alude asistido por la técnica iconográfica del "medallón", recordando cada uno de los héroes o heroínas por medio de los indicios del relato que protagonizan.<sup>23</sup>

El poema, en particular, se abre con la descripción del espacio que pueblan las *amentes amantes* (*Cup. Cruc.2*), evocando el imaginario ultra-terrenal de *Eneida* 6 a través del sintagma *aeris in campis*. Tras ubicarlas, Ausonio presenta la flora que cubre las riberas "de los callados lagos sin movimiento y de los arroyos sin murmullo" (*Cup. Cruc.7: et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos*), empleando mecanismos de apropiación del relato mítico a partir de la incorporación de héroes que se han convertido en flores.<sup>24</sup> De esta manera, en *Cupido Cruciatu*s (vv. 9-12) comienza a resonar un conjunto de referencias textuales ovidianas tomadas de *Metamorfosis*, tales como:

- Narciso se vuelve una flor que recibe su nombre (*Met.3.339-510*),
- Jacinto (*Met.10.162-219*), al igual que Áyax (13.1-398), se transforma en la flor homónima o en un lirio,
- Croco cobra la forma del azafrán (*Met.4.283*),
- Adonis troca su cuerpo en una anémona (*Met.10.503-559* y 708-739).

Tres de los cinco mitos florales mencionados, Jacinto, Áyax y Adonis, tienen un punto en común: la metamorfosis botánica se produce a partir de la sangre vertida. Solo para ejemplificar, cabe señalar que, en el caso de la metamorfosis-muerte de Narciso, la flor surge en lugar de su cuerpo como la marca de una ausencia y de una inversión, provocada también por el no reconocimiento del otro que no es otra cosa que una presencia ilusoria; finalmente el protagonista se transforma, lo que implica la pérdida de

---

<sup>23</sup> Cf. L. Pégolo, *Op. cit.*, 2015, 23-31.

<sup>24</sup> Otro de los textos ovidianos al que recurre Ausonio es *Remedia Amoris*; de este toma el v. 177: *Aspice labentes iucundo murmure rivos* ("Mira los arroyos que se deslizan deslizarse con agradable murmullo"). El contexto a partir del cual el poeta galo-romano entreteje el campo de flores del inframundo contrasta con el *locus amoenus* descrito por Ovidio en *Remedia Amoris*. Ausonio tan solo utiliza la fuente ovidiana para componer un nuevo poema a partir de una inversión semántico-referencial.

su corporalidad humana.<sup>25</sup> Así, como Ovidio experimenta y manipula los procesos genéricos, asimilando y reconvirtiendo el material mítico desde lo trágico para integrarlo a la poética de sus *Metamorfosis*,<sup>26</sup> Ausonio realiza el mismo trabajo por medio de la técnica del centón que le otorga flexibilidad y plasticidad al relato entretejiendo diferentes texturas:<sup>27</sup>

fleti, olim regum et puerorum nomina, flores  
 mirator Narcissus et Oebalides Hyacinthus  
 et Crocus auricomans et murice pictus Adonis  
 et tragico scriptus gemitu Salaminus Aeos<sup>28</sup>

Tal como se advierte en los versos anteriores, el gramático se apropia de intertextos ovidianos y reutiliza la textura mítica estableciendo un vínculo directo con el relato-fuente. Los "retazos" poéticos funcionan a la manera de señalizadores textuales para un lector instruido, indicando el origen de la imitación a partir del siguiente juego verbal:<sup>29</sup>

Aus. <i>Cup. Cruc.</i> 12	Ov. <i>Met.</i> 10. 215-216/ 13.397-398
et tragico scriptus gemitu Salaminus Aeos <sup>30</sup>	ipse suos gemitus <i>foliis</i> inscribit, et AI AI flos habet inscriptum, funestaque <i>littera</i> dicta est. <sup>31</sup>  <i>Littera</i> communis mediis pueroque viroque inscripta in <i>foliis</i> , haec nominis, illa querellae. <sup>32</sup>

<sup>25</sup> E. Tola, " 'Sic amet ipse licet, sic non potitur amato' (Ov., *Met.* III. 405): Narciso en las redes de la inversión", *Revista de Estudios Clásicos* (U.N. Cuyo, 2006), N°33, 117.

<sup>26</sup> E. Tola, Op. cit., 111, señala, en cuanto a la narración de Narciso, que "Ovidio es el único poeta de la antigüedad que introduce el motivo de su reconocimiento en el reflejo donde cree contemplar, en principio, a un amante."

<sup>27</sup> E. Tola, "Las tramas del texto en Ovidio, *Metamorfosis*, 6.424-674", *Circe*, Sta. Rosa, La Pampa (Instituto de Estudios Clásicos-Fac. de Cs. Humanas, 2010), 2.

<sup>28</sup> Aus., *Cup. Cruc.* 9-12: "las llorosas flores, en otro tiempo nombres de reyes y jóvenes: / el admirado Narciso y Jacinto, hijo de Hébalos, / también Croco de áurea cabellera y Adonis pintado con púrpura / y Eas de Salamina, grabado con trágico gemido."

<sup>29</sup> C. Burrow, "'Full of the Maker's Guile: Ovid on Imitating and on the Imitation of Ovid'"= "Lleno de la astucia del creador: Ovidio, acerca de la imitación, y acerca de la imitación ovidiana", en: P. Hardie-A. Barchiesi-S. Hinds (eds.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception=Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción* [Trad. M. E. Steinberg et al.], Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2009, p. 339.

<sup>30</sup> Aus., *Cup. Cruc.* 12: "Eas de Salamina, **grabado con trágico gemido.**"

<sup>31</sup> Ov., *Met.* 10. 215-216: "Él mismo **grabó** sus **gemidos** en los pétalos y no solo la flor tiene inscripta "AI AI", sino también fue pronunciada la funesta letra."

<sup>32</sup> Ov., *Met.* 13.397-398: "Una letra común está **grabada** en medio de las hojas, / no solo para el muchacho sino también para el varón, una es del nombre, otra, del lamento." (**Observación:** Se destaca en cursiva las repeticiones advertidas en el mismo autor).

Por medio del “zurcido” retórico propio del centón, Ausonio transforma el verbo *inscribit* y el participio *inscriptum*, utilizados por Ovidio, en *scriptus* y el complemento directo *gemitus* en una circunstancia instrumental que mediatiza la expresión del personaje (*gemitu*). Así, vuelve estática y pasiva la imagen del héroe, ya que no se asiste al cambio de su cuerpo: tan solo es una flor que debe ser percibida por el intelecto del lector. Para que esto ocurra, la experiencia *ekphrástica* requiere de una claridad vívida o distintiva (*enárgeia*) que le confiera fuerza mimética a las palabras, como si la metamorfosis ocurriera frente al espectador. La memoria en este movimiento de fusión de las texturas recuerda a dos héroes: Jacinto y Áyax, llamado Eas en el texto ausoniano, puesto que ambos se convierten en la misma flor, siendo esta la portadora de letras iguales (“AI”): en el caso de Áyax, su nombre (*Aiāx*), y en el de Jacinto, el lamento inscripto en sus pétalos.<sup>33</sup> El poeta toma los “retazos textuales” del mito de Jacinto para insertarlo en la flor de Áyax, haciendo una verdadera labor de aguja al dar nueva forma al material ovidiano.

Tras presentar el campo floral, Ausonio enumera a las heroínas protagonistas y, valiéndose de la *amplificatio* retórica, establece una relación diversa con los textos ovidianos, al incorporar a otros personajes que se encontraban ya en el imaginario elegíaco de *Heroidas*.<sup>34</sup> En cuanto a las heroínas que el *grammaticus* toma de *Metamorfosis*, nos encontramos con: Sémele, Cenís, Procris, Harmonía, Ariadna, Fedra, Tisbe y Mirra; mientras que las *amentes amantes*, inspiradas en *Heroidas*, son: Heros, Safo, Ariadna, Fedra, Laodamía, Cánace y Elisa.<sup>35</sup> No obstante, antes de presentarlas, el poeta aquitano llama la atención del lector haciendo gala de su habilidad de centonista:

Aus., <i>Cup. Cruc.</i> 14	Ov., <i>Met.</i> 12.583
exercent memores obita iam morte dolores <sup>36</sup>	[...] exercet memores plus quam civiliter iras <sup>37</sup>

<sup>33</sup> Ausonio sintetiza en el sustantivo *gemitus* otros términos que aparecen en el texto ovidiano, tal el caso de *querella* así como adjetivos *tragicus* y *funesta*, que pertenecen a campos semánticos semejantes. (**Observación:** Se subrayó en ejemplos anteriores palabras cercanas en cuanto a su significación).

<sup>34</sup> Si bien *Heroidas* no es utilizado por Ausonio como un intertexto para la composición de *Cupido Cruciatu*s, un lector *doctus* activa su memoria poética en relación con el *background* mítico incluido en el epistolario de Ovidio.

<sup>35</sup> Los personajes de Fedra, Procris, Erífila, Pasífae, Cenís y Elisa (Dido) también se encuentran, junto a Laodamía y Evadne, en *Aen.* 6.445-451.

<sup>36</sup> Aus., *Cup. Cruc.* 14: “**movilizan memoriosos dolores** ya afrontada la muerte”.

<sup>37</sup> Ov., *Met.* 12.583: “[Neptuno] **moviliza iras memoriosas** más que civilizadamente”.



Como se ejemplifica en los versos anteriores, Ausonio respeta el orden de las palabras y transforma la ira (*iras*) de Neptuno, quien pierde a su hijo Periclímeno convertido en cisne durante la batalla de Troya, en el dolor (*dolores*) evocado por las heroínas en el espacio infernal. En posición media se repite la ubicación de la construcción absoluta, *orbita iam morte*, que también se encuentra en Virgilio (*Aen.* 10.640-641)<sup>38</sup> y en el vasto poema lucreciano (1.134-135 y 4.732-734).<sup>39</sup>

Otro caso semejante a los ya expuestos se presenta con la mención de la heroína Erífile, que contrasta con la fortuna de la familia de Peleo. A través de dos versos, el *grammaticus* lleva a cabo una inversión semántica al oponer el desdichado destino de Erífile,<sup>40</sup> a causa de su hijo y esposo, con la fortuna de Peleo que engendró a Aquiles junto a su esposa Tetis:

Aus., <i>Cup. Cruc.</i> 26-27	Ov., <i>Met.</i> 11.266
Harmoniae cultus Eriphyle maesta recusat, infelix nato nec fortunata marito. <sup>41</sup>	Felix et nato, felix et coniuge Peleus <sup>42</sup>

A partir de estos versos, se advierte que Ausonio invierte el sujeto, provocando una relación de oposición semántica: el lugar del “feliz” (*felix*) Peleo es ocupado por la

<sup>38</sup> Verg., *Aen.* 10.640-641: *dat sine mente sonum gressusque effingit euntis / morte obita qualis fama est volitare figuras* (“[...] da sin razón un discurso e imita los pasos del que marcha, / como es fama que revolotean las figuras [de los muertos] una vez afrontada la muerte”).

<sup>39</sup> Lucr., 1.134-135: *cernere uti videamur eos audireque coram, / morte obita quorum tellus amplectitur ossa*. (“[...] de modo que parezca que nosotros vemos y escuchamos cara a cara a esos, / cuyos huesos la tierra abraza después de afrontada la muerte”); 4.732-734: *Centaurus itaque et Scyllarum membra videmus/ Cerbereasque canum facies simulacraque eorum/ quorum morte obita tellus amplectitur ossa*. (“Así vemos a centauros, miembros de Escila(s) / y los rostros de los perros cerberos y las imágenes de esos / cuyos huesos la tierra abraza después de afrontada la muerte”).

<sup>40</sup> Erífile contrae matrimonio con Anfiarao y da a luz a cuatro hijos: Alcmeón, Anfíloco, Eurídice y Demonasta. Anfiarao, por su parte, participa de la expedición de los siete contra Tebas, aunque, por ser adivino, ya sabía que moriría. Sin embargo Polinices logra sobornar a Erífile para convencer a su marido de participar en la batalla, aceptando el collar de Harmonía. Anfiarao, al morir, hizo jurar a sus hijos que lo vengarían. Uno de ellos, Alcmeón, tras regresar de la campaña tebana, da muerte a su madre. Cf. P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine= Diccionario de mitología griega y romana* [Trad. F. Payarols], Barcelona, Paidós, 1990, p. 168.

<sup>41</sup> Aus., *Cup. Cruc.* 26-27: “Erífile rechaza, triste, los ornamentos de Harmonía, / infeliz por su hijo y desafortunada por su marido.”

<sup>42</sup> Ov., *Met.* 11.266: “Peleo, feliz no solo por su hijo, sino también feliz por su esposa.”

“triste” (*maesta*) Erífíle. Por otro lado, así como Ovidio enfatiza el estado de alegría de Peleo a causa de su hijo (*felix et nato*) y de su esposa (*felix et coniuge*) a través de la reduplicación del adjetivo predicativo *felix*, Ausonio destaca la situación de Erífíle por medio de la *variatio*, invirtiendo el hecho de que esta no solo es “infeliz” a causa de su hijo (*infelix nato*), sino que además es “desafortunada” por su esposo (*nec fortunata marito*). El *labor* poético muestra cómo el *grammaticus* realiza un “zurcido” especular de las relaciones maritales a partir de la antonimia de los adjetivos.

Más adelante, tras el ingreso imprudente de Cupido a los *lugentes campi*, las heroínas reconocen al dios a partir de sus prendas distintivas: el dorado cinturón, el carcaj y la rutilante antorcha.<sup>43</sup> Para dar cuenta del ataque que sufre el hijo de Venus a manos de las enfurecidas amantes, Ausonio recurre a un hemistiquio de Virgilio que cohesiona con otro de inspiración ovidiana:

Aus., <i>Cup. Cruc.</i> 52-55	[...] hostemque unum loca non sua nactum, cum pigros ageret densa sub nocte volatus, facta nube premunt: trepidantem et cassa parantem suffugia in coetum mediae traxere catervae. <sup>44</sup>
Verg., <i>Aen.</i> 12, 253-254	aetheraque obscurant pennis hostemque per auras facta nube premunt [...] <sup>45</sup>
Ov., <i>Met.</i> 8. 363-364	[...] trepidantem et terga parantem vertere succiso liquerunt poplite nervi. <sup>46</sup>

Particularmente, en el verso 54 del texto ausoniano, se opera una metamorfosis más compleja: el poeta da cuenta del ataque sufrido por Cupido (*hostemque [...] facta nube premunt*) valiéndose de retazos textuales virgilianos, para transformar la huida del dios

<sup>43</sup> Aus., *Cup. Cruc.* 45-50: *Quas inter medias furvae caliginis umbram / dispulit inconsultus Amor stridentibus alis. / Agnovere omnes puerum memorique recurso / communem sensere reum, quamquam umida circum / nubila et auratis fulgentia cingula bullis / et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem.* (“Entre medio de ellas, Amor dispipó, imprudente, / una sombra de negra oscuridad con sus estridentes alas. / Todas reconocieron al joven y, con el retorno de sus recuerdos, / lo consideraron un reo común, aunque húmedas nubecitas a su alrededor / oscurecían no solo su cinturón, que resplandecía por sus dorados prendedores, / sino también el carcaj y el fuego de su rutilante antorcha.”).

<sup>44</sup> *Ibid.* 52-55: “[...] y al único enemigo que no se encontraba en su lugar, / cuando bajo la densa noche traía su indolente vuelo, / **una vez dispuesta la nube, lo atacan. Tembloroso y preparando vanos / escapes** lo arrastraron hacia el medio de la muchedumbre reunida.”

<sup>45</sup> Verg., *Aen.* 12.253-254: “y oscurecen el firmamento con sus plumas y al enemigo a través de los cielos, / **una vez preparada la nube, lo atacan**”.

<sup>46</sup> Ov., *Met.* 8.363-364: “**temblando y preparándose para volver la espalda (huir)**, una vez cortada la rodilla, los nervios lo abandonaron.”

en un “rompecabezas” ovidiano (*trepidantem et cassa parantem suffugia*). En cuanto a los segmentos narrativos del mantuano, estos son extrapolados del episodio de la batalla de Turno contra Eneas, cuando Juturna, la hermana del jefe rútilo, suscita un prodigio: unos pájaros atacan la roja ave de Júpiter que había apresado un hermoso cisne. Se unen todas semejando una negra nube con el fin de defender al cisne capturado. Por otro lado, el episodio ovidiano es el que narra acerca del jabalí de Calidón, que ataca a un grupo de jóvenes al intentar cazarlo; entre ellos se encuentra Enésimo, hijo de Hipocoonte, quien intenta escapar tembloroso, pero es alcanzado por la fiera. El resultado obtenido, tras la reelaboración de los materiales textuales, es el de un artificioso “rompecabezas” poético, en el cual Cupido se asimila a Enésimo, víctima del jabalí de Calidón, pero también resulta ser el objetivo buscado por los pájaros de Juturna; a través de una práctica de desplazamiento metafórico, las heroínas, asaltadas por los recuerdos que no les dan tregua, son transformadas en seres animalizados que atacan a un enemigo en común, olvidando su condición humana, convertida en harapos a causa de la lamentación amorosa.

## Conclusiones

De la misma manera que fue construyéndose la tradición literaria, la composición del *Cupido Cruciatu*s presupone la superposición sutil de textos, variantes, motivos y lugares comunes; como muchas otras, esta obra ausoniana se ilumina progresivamente, a medida que nos atrevemos a continuar con el “juego” de poner las piezas del rompecabezas donde corresponden para que el conjunto cobre sentido.

Cierto es que una parte de la crítica consideró el *Cupido*, principalmente, como una recomposición tardía de raíz virgiliana, en la cual la filosofía neoplatónica —en boga durante el s. IV d. C.— podía identificarse a través de ejemplos extraídos de Apuleyo, el madaurensis;<sup>47</sup> sin embargo, cabe destacar que la profundidad de planos, visible en el *Cupido*, —lo cual otorga corporeidad y volumen al objeto literario—, procede de una de las técnicas narrativas que Ovidio utilizó en la génesis de sus polimórficas *Metamorfosis*: se trata de la “puesta en abismo”, a través de la cual el ingente poema ovidiano es replicado en forma incesante, desde su nacimiento, hasta alcanzar

---

<sup>47</sup> Cf. L. Mondin, “Genesi del *Cupido Cruciatu*s”, *Lexis* 23 (2005), 339-372.

características monstruosas particularmente en lo que respecta a las innumerables voces que se suceden.<sup>48</sup>

Ausonio, en forma semejante, imagina y pergeña en menor escala una micro-*suite* ovidiana, en la que no desdeña la utilización de variantes genéricas y estilos discursivos, para satisfacer a destinatarios exigentes, muy afectos a ociosos intercambios intelectuales; estos receptores, entre los cuales hay que considerar al propio *grammaticus*, siguieron proyectando a través de la reflexión metaliteraria y la experimentación poética, las miniaturas narrativas y las transgresiones tipológicas de su intrépido antecesor augustal.<sup>49</sup> Ovidio fue una pieza fundamental en el armado del *puzzle* literario que la poesía tardoantigua requirió para justificarse hacia la posteridad, poesía ligada a la memoria del pasado y siempre bien dispuesta para sincretizarla y transmitirla a los autores medievales.

## Bibliografía

- M. Bažil, '*Centones christiani*'. *Métamorphoses d' une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Turnhout, Brepols, 2009.
- C. Burrow, "'Full of the Maker's Guile:' Ovid on Imitating and on the Imitation of Ovid"= "Lleno de la astucia del creador': Ovidio, acerca de la imitación, y acerca de la imitación ovidiana" [Trad. M. E. STEINBERG], en P. HARDIE-A. BARCHIESI-S. HINDS (edits.) *Ovidian Transformations: Essays on the Metamorphoses and its Reception*=*Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción* [Trad. M. E. STEINBERG ET ALT.], Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, pp. 333-353.
- B. Cassin, *L'effet sophistique*= *El efecto sofisticado* [Trad. H. PONS], México, F.C.E., 2008.

---

<sup>48</sup> Cf. G. Rosati, "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*", B. Weiden Boyd. (edit.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, 2002, p. 271.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 273 ss.

- J. Cousin (edit.), *Quintillien, Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.
- S. Ehrling, *De inconexis continuum. A Study of Late Antiquity Latin Wedding Centos*, Göterborg, Göterborgs universitet, 2011.
- C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto= El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio* [Trad. L. PADILLA LÓPEZ], Buenos Aires, F.C.E., 2010.
- R. P. H. Green (edit.), *The Works of Ausonius*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine=Diccionario de mitología griega y romana* [Trad. F. PAYAROLS], Barcelona, Paidós, 1990.
- E. J. Keeney (edit.), *P. Ovidii Nasonis, Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- W. M. Lindsay (edit.), *T. Macci Plauti, Comoediae*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1959.
- R. A. B. MYNORS (edit.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- S. Mc Gill, *Virgil Recomposed: The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- R. Miles, "Introduction: constructing identities in Late Antiquity", en R. MILES (edit.), *Constructing Identities in Late Antiquity*, New York, Routledge, 2004, pp. 1-15.
- F. J. Miller (edit.), *Ovid: Metamorphoses* (rev. G. P. GOOLD), Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- L. Mondin, "Genesi del *Cupido Cruciatu*s", *Lexis* 23 (2005), 339-372.
- H. A. J. Munro (edit.), *Titi Lucreti Cari, De rerum natura libri sex*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (1864), 2 Vols.

- L. Pégolo, "Mujeres míticas y amores de papel: la literatura habla de la literatura en *Cupido cruciatur* de Ausonio", *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval* (2015), N° 11. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/AcHAM>.
- , "El problema de los géneros literarios tardoantiguos: el caso de *Cupido cruciatur* de Ausonio", *Praesentia. Revista venezolana de estudios clásicos* (2013), Universidad de Los Andes, 14. <http://erevistas.saber.ula.ve/praesentia>.
- , "Representaciones del *furor* femenino en *Cupido Cruciatum* de Ausonio", *Anales de Filología Clásica* (2013), N° 26, 51-62.
- , "El epitalamio tardoantiguo: mitología y sofisticación en la representación literaria de los placeres nupciales", en A. ATIENZA ET ALT. (compiladores), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires, EUDEBA, 2012, pp. 471-480.
- G. Rosati, "Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*", en B. WEIDEN BOYD (edit.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln, 2002, pp. 271-304.
- E. Tola, "Las tramas del texto en Ovidio, *Metamorfosis*, 6.424-674", *Circe*, Santa Rosa, La Pampa (Instituto de Estudios Clásicos-Facultad de Ciencias Humanas, 2010), 86-101.
- , " 'Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato' (Ov., *Met.* III. 405): Narciso en las redes de la inversión", *Revista de Estudios Clásicos* (Universidad Nacional de Cuyo, 2006), N°33, 111-120.
- R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2009.