

# *Fasti* de Ovidio

## Discurso literario y discurso del poder

Autor:

Radiminski, Maricel Vanina

Tutor:

Tola, Eleonora

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DOCTORADO EN LETRAS CLÁSICAS**

**TESIS DOCTORAL**

***FASTI DE OVIDIO: DISCURSO LITERARIO Y DISCURSO DEL PODER***

**DOCTORANDA: LIC. MARICEL VANINA RADIMINSKI (Res. CD 4225/12 - Expte:  
878.218/12)**

**DNI: 29.846.658**

**LEGAJO: 165.017**

**DIRECTORA Y CONSEJERA DE ESTUDIOS: DRA. ELEONORA TOLA**

**CODIRECTORA: DRA. ALICIA SCHNIEBS**



A mis abuelas, Celia y María  
A mis abuelos, Jaime y Mateo



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
<b>CAPÍTULO I: <i>Ex omni parte, viator, iter</i>: distintas perspectivas acerca de los <i>Fasti</i>.....</b>	<b>17</b>
I.1. EL TEXTO Y SU CIRCULACIÓN.....	18
I.2. LOS ESTUDIOS CRÍTICOS.....	19
I.2.1. Un cuento para niños.....	20
I.2.2. El viraje.....	22
I.2.3. Los <i>Fasti</i> y el poder.....	24
a. ¿Un calendario apolítico?.....	24
b. El poder de Augusto.....	26
c. El poder de Ovidio.....	28
I.2.4. Cuestión de género.....	35
a. El calendario elegíaco.....	36
b. El calendario didáctico.....	40
c. El calendario narrativo.....	44
I.2.5. Cielos, astros, estrellas y rituales.....	47
I.3. LA LITERATURA Y EL PODER COMO VÍA DE ACCESO A UNA PROPUESTA INTEGRAL.....	51
<b>CAPÍTULO II: <i>Nunc primum velis, elegi, maioribus itis</i>: tema, texto y contexto.....</b>	<b>59</b>
II.1. EL CALENDARIO, EL SER ROMANO Y EL PODER.....	60
a. <i>Tempora cum causis</i> o el cómo y el por qué del calendario.....	60
b. El calendario como expresión de <i>romanitas</i> .....	65
c. <i>Hic anni modus est</i> : el calendario como instrumento de poder.....	72
II.2. EL CALENDARIO COMO ASUNTO LITERARIO Y EL ESTATUS GENÉRICO DEL TEXTO.....	80
II.2.1. Ovidio y los géneros literarios.....	81
a. La elegía.....	82
b. La poesía didáctica.....	85
II.2.2. Los géneros en <i>Fasti</i> .....	88
II.3. LOS <i>FASTI</i> Y EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN.....	96
a. Transformaciones políticas y “revolución cultural”.....	97
b. El poder y la apropiación del saber.....	99
c. El rol de la literatura.....	103
<b>CAPÍTULO III: <i>Mores</i> literarios.....</b>	<b>109</b>
III.1. EL DEDICATARIO: <i>VATES REGE VATIS HABENAS</i> .....	111
III.1.1. Acerca de Germánico.....	112
III.1.2. El Germánico de Ovidio.....	115
a. <i>Quod precor, eveniet</i> : Germánico en <i>Ex Ponto</i> 2.1.....	115
b. <i>Naso suis opibus, carmine gratus erit</i> : Germánico en <i>Ex Ponto</i> 4.8.....	119
c. <i>Auspice te felix totus ut annus erat</i> : Germánico en <i>Fasti</i> .....	124

III.2. EL ENUNCIADOR DEL ENUNCIADOR, PARTE 1: <i>MOS TAMEN EST AEQUE DIGNUS UTERQUE COLI</i> .....	132
III.2.1. <i>Ianus biceps biformis</i> .....	132
a. Jano y Germánico.....	132
b. Jano <i>magister, vates discipulus</i> .....	137
c. <i>Tempore crevit amor</i> .....	141
III.3. EL ENUNCIADOR DEL ENUNCIADOR, PARTE 2: <i>FLOREAT UT TOTO CARMEN NASONIS IN AEVO</i> .....	152
III.3.1. <i>Mater, ades, florum</i> : Flora <i>magistra</i> .....	152
III.3.2. <i>Grave est narrare modestae</i> : las metamorfosis de Flora.....	157
a. Flora y su <i>arbitrium floris</i> .....	157
b. Flora y su <i>arbitrium formae</i> .....	161
c. Flora y su <i>arbitrium carminis</i> .....	166
<b>CAPÍTULO IV: Tres violaciones, tres recompensas</b> .....	173
IV.1. LARA Y LOS <i>LARES COMPITALES</i> .....	175
IV.1.1. El marco de la historia y la construcción narrativa del poder.....	176
a. <i>Lares Compitales – Lares Augusti</i> .....	176
b. <i>Parentalia, Feralia, Caristia y Lemuria</i> : marco literario y marco de poder.....	180
IV.1.2. Júpiter, Iuturna y Lara: un triángulo discursivo.....	187
a. <i>Mea voluptas, utilitas vestrae</i> .....	187
b. <i>Infernae nympha paludis</i> : entre el silencio vivo y la voz muerta.....	191
IV.2. LUCRECIA, LA CAÍDA DE LA MONARQUÍA Y EL SURGIMIENTO DE LA REPÚBLICA... 198	
IV.2.1. El marco del <i>Regifugium</i> ovidiano.....	198
IV.2.2. <i>Heu quanto regnis nox stetit una tuis!</i> .....	203
a. El relato de Gabios y el principio del fin.....	203
b. El relato de Lucrecia y los indicios de un final anunciado.....	207
c. La muerte de Lucrecia y el ¿fin? del relato.....	213
IV.3. ILIA Y EL ORIGEN DEL FUNDADOR DE ROMA.....	217
IV.3.1. <i>Marsque citos iunctis curribus urget equos</i> : el mes de Marte.....	218
IV.3.2. El desarme de Marte y el surgimiento de Roma.....	221
a. <i>Mars amator, Ilia puella</i> .....	221
b. El sueño de Ilia.....	226
c. El surgimiento de Roma.....	231
<b>CAPÍTULO V: <i>Resera nutu candida templa tuo</i>: la lectura de los templos</b> .....	237
V.1. UN TEMPLO <i>PIUM ET IUSTUM</i> .....	239
V.1.1. Espacio y tiempo de poder.....	240
V.1.2. <i>Mars Ultor</i> y el código épico: <i>Fallor, an arma sonant?</i> .....	243
a. <i>Et deus est ingens et opus - Et visum... maius opus</i> .....	245
b. <i>Bella pia et iusta</i> : Filipos y Carras.....	250
V.2. LA CIUDAD SITIADA Y LA TRANSFORMACIÓN DEL <i>LOCUS PUGNAE</i> .....	257
V.2.1. El pan y el asedio galo.....	257
a. Júpiter, Vesta y el pan.....	257
b. La batalla de Alia: ¿motivo épico?.....	261

V.2.2. <i>Cincta...Capitolia</i> o la configuración espacial de la derrota.....	265
a. El <i>concilium deorum</i> y el discurso de Marte.....	265
b. <i>Desunt fruges, superesse putentur</i> o la estratagema (¿épica?) de Júpiter.....	272
V.3. <i>NON ADEUNDA VIRO</i> : LA ELEGIZACIÓN DEL ESPACIO SAGRADO.....	276
V.3.1. El culto de Vesta y su relación con la <i>domus augusta</i> .....	276
V.3.2. El templo de Vesta como espacio de poder: orígenes, arquitectura y oficiantes .....	280
a. Los orígenes del templo.....	281
b. El aspecto del templo.....	283
c. Vesta y las características de las Vestales.....	287
V.3.3. Vesta, Metelo y el <i>Palladium</i> : espacio sagrado, espacio genérico.....	289
a. La estatua de Minerva en Roma.....	289
b. El incendio y la transgresión del espacio sagrado.....	291
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>299</b>
<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>305</b>
1. FUENTES.....	305
1.1. <i>Fasti</i> : ediciones, comentarios, traducciones.....	305
1.2. Otras obras de Ovidio.....	306
1.3. Obras de otros autores griegos y latinos.....	306
2. BIBLIOGRAFÍA.....	
2.1. Obras de consulta.....	308
2.1.1. <i>Instrumenta studiorum</i> : diccionarios, concordancias, estudios de léxico, gramáticas.....	308
2.1.2. Retórica, métrica y estilística clásicas.....	309
2.2. Cuestiones teóricas generales y sobre la Antigüedad.....	310
2.2.1. Género literario, intertextualidad, reflexividad.....	310
2.2.2. Poder, memoria, identidad, alteridad.....	312
2.3. Contexto sociopolítico, cultural y literario de los <i>Fasti</i> .....	313
2.4. Ovidio y los <i>Fasti</i> .....	317





## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL UBA), que es la institución que me formó y que ha dado lugar a esta investigación. La universidad pública, laica, gratuita y emancipadora es, sin lugar a dudas, el marco que me permitió estudiar aquello que elegí y ser quien siempre quise. Agradezco también al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), organismo que me otorgó las becas doctorales que financiaron esta investigación. Hoy, en el umbral de la finalización de mi carrera de doctorado, no puedo desconocer la importancia del acompañamiento responsable del Estado a la docencia y la investigación y estoy convencida de que todos los que nos desenvolvemos en ambos campos debemos dar lo mejor de nosotros para que nadie deje de tener esta enorme oportunidad que yo tuve.

Mención aparte merecen las Doctoras Eleonora Tola y Alicia Schniebs, directora y codirectora de esta tesis. Ellas no solo me han acompañado desde el primero hasta el último día de esta investigación sino que me han brindado su paciencia, contención, conocimientos, sabiduría y, sobre todo, su tiempo. Además de agradecerles por haber confiado en mí para llevar adelante esta empresa, también lo hago por sus brújulas sinceras, sus críticas constructivas, su disposición permanente y sus velas llenas de viento a favor.

Agradezco muy sentidamente a mis compañeros y amigos de los proyectos de investigación UBACyT y PRI, quienes me han acompañado a lo largo de estos años y siempre han estado dispuestos a ayudarme de diversas maneras, ya sea facilitándome bibliografía, dándome algún consejo o, simplemente, hablando de bueyes perdidos. También han sabido entender mis ausencias durante el período de la redacción final de esta tesis, brindándome tranquilidad, cuestión que valoro y que hago extensiva a mis compañeras del reciente proyecto SECyT - UNC.

Doy las gracias al Instituto de Filología Clásica de la FFyL UBA, marco institucional en donde se radica esta tesis, y destaco especialmente la importancia de contar en nuestra propia universidad con espacios académicos propios de la especialidad.

También expreso mi gratitud hacia el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas y el Departamento de Letras de la FFyL UBA.

Agradezco muy especialmente a quienes, a propósito de esta tesis, compartieron conmigo sus saberes y sus recursos en desmedro de su tiempo libre. Es el caso de Leopoldo Guerrero, quien ha colaborado conmigo en la elaboración de uno de mis capítulos, y de Cecilia Ugartemendía, cuyos paseos por diversas bibliotecas se han visto interrumpidos por mis pedidos.

Incluyo un fuerte agradecimiento a mis colegas y amigos del Colegio Nacional de Buenos Aires (CNBA) y sus sobradas muestras de compañerismo. Además de brindarme su apoyo cotidiano, me han hecho las cosas mucho más sencillas al ayudarme con distintas cuestiones operativas que coincidieron con el período de la redacción de mi tesis. Y agradezco también a mis alumnos y alumnas de dicha institución pues ellos, sin siquiera saber que su profesora estaba embarcada en esta tarea, han amenizado mis días y han aportado la frescura tan necesaria para estos casos.

Con seguridad, todo esto hubiese sido mucho más difícil sin la compañía de mis amistades. Por eso, dejando un poco de lado las formalidades, les agradezco infinitamente a mis amigos y amigas de los Letras (los de la primera hora de la carrera), los Termos (un grupo tan bello como variopinto), los Historiadores (doctos en esta especialidad) y los miembros de El Purgatorio (unidos por el Rojo de Avellaneda). Muchas gracias especialmente a Anabella, Silvia, Luz, Verónica y Romina.

El apoyo de mi familia también ha sido fundamental. A ellos les agradezco el haberse esforzado y esforzarse aún por ofrecerme siempre las mejores posibilidades, haberse adaptado a mis elecciones y mis tiempos y el haberme alentado a seguir siempre adelante. Esta tesis es, principalmente, la sonrisa de ellos. A mi mamá y mi papá, Mónica y Alejandro, gracias por todo.

Mi último agradecimiento, pero no por eso menos importante, es para Facundo, mi compañero de todos los días. Él eligió caminar conmigo cuando este proyecto era aún muy joven y, poco a poco, fue haciéndose partícipe de todo aquello que giraba en torno a mi tesis, al punto de convertirse en mi sostén cotidiano. Por el abrazo permanente y por la paciencia firme, por su apoyo incansable y su enorme sacrificio, muchas gracias también a él. *Omnia vincit amor.*

## INTRODUCCIÓN

No decimos nada nuevo si mencionamos que el calendario es el elemento ordenador y organizador de nuestra rutina. En efecto, la distribución del tiempo en años, meses, semanas y días nos permite hacer planes a corto, mediano y largo plazo, al mismo tiempo que facilita la coincidencia y combinación de nuestras actividades con las de los demás. A su vez, esta organización temporal implica, también, la discriminación y calificación de determinadas jornadas, que establecen ciertos patrones de conducta a raíz de sus significados dentro de los parámetros políticos y/o religiosos de la comunidad que adopta tal organización. Por lo tanto, el calendario no solo es un pilar fundamental de toda sociedad, sino que, al relacionarse con múltiples aspectos que hacen a lo distintivo de las civilizaciones, contribuye a forjar y afianzar la identidad de las mismas.

En este sentido llaman nuestra atención los *Fasti* de Ovidio, poema que, al tratar el calendario romano, se constituye como un partícipe necesario de las transformaciones culturales y sociopolíticas de la Roma de fines del siglo I a.C. y principios del siguiente. Por su asunto, el texto ovidiano se vincula directamente con la cuestión del poder y de las diversas formas que este asume en el mencionado período, caracterizado, como es sabido, por una serie de cambios. El ordenamiento del tiempo no solo se lleva a cabo según los implícitos ideológicos (religiosos, sociales y culturales) vigentes en esa etapa de la *Urbs*, sino que es regulado por sus agentes de poder. En tanto eje rector de una temporalidad construida por actores sociales específicos, el calendario deviene entonces un factor fundamental de influencia en la vida cotidiana de la comunidad y en los modos en que se relacionan sus distintos actores sociales. En el marco de dichos presupuestos, el ego poético de los *Fasti* elabora su obra a partir de una progresiva apropiación de los íconos materiales y simbólicos de la cultura romana de su época y, al hacerlo, los actualiza y resignifica en una dinámica literaria compleja por cuanto se trata de un poema de carácter etiológico escrito en dísticos elegíacos y de impronta didáctica. En virtud de los múltiples códigos genéricos y tipologías discursivas que confluyen en él, los *Fasti* emparentan la representación de los días y de sus respectivos sentidos con una exploración doblemente ideológica y literaria de la identidad romana.

Precisamente a causa de esta plurivocidad consideramos que dos son los criterios fundamentales con los que resulta productivo explorar este texto: el contexto de producción y la factura discursiva. Por un lado, pues, el contexto de producción del poema es una variable de peso para nuestra lectura. A pesar de que la crítica especializada reconoce a Ovidio como poeta del período augustal, parte de su obra se encuentra en estrecha cercanía con el imperio de Tiberio (*Metamorphoses, Tristia, Epistulae ex Ponto*). La composición de los *Fasti*, sin ir más lejos, tuvo lugar hacia el final del principado de Augusto y se presume que se vio interrumpida por el edicto de *relegatio* que confinó al poeta en Tomi (8 d.C.), con lo cual cabe considerar que se trata de un texto que se ubica entre el gobierno del *princeps* y la instauración definitiva del régimen imperial instrumentada por la sucesión. En virtud de tales circunstancias, podría pensarse que los vínculos con uno y otro período histórico acarrearán problemáticas propias de un momento transicional, que influyen en la cotidianeidad y exhiben las crisis que atraviesan tanto los esquemas imperantes como las propuestas de nuevos paradigmas culturales, sociales y estéticos.

Por otro lado, y en relación con lo anterior, entendemos que la construcción poética del calendario ovidiano resulta también una línea interpretativa clave. La ambigüedad contextual parecería de algún modo trasladarse al texto, en la medida en que este presenta una notoria incongruencia genérica al plantear un asunto solemne, fundacional y celebratorio —digno del metro épico-heroico— en un soporte métrico de dísticos elegíacos, tradicionalmente asociado con temáticas de menor envergadura. La cuestión del género literario se torna aún más relevante en un sistema literario donde la especificidad de los tipos textuales funciona como elemento normativo y clasificador de las obras. Si la ambivalencia del poema abre un nuevo interrogante a la hora de su clasificación a la luz de los parámetros genéricos en los que se inscribe, las relaciones intertextuales que establece el texto con otras producciones, tanto latinas como griegas, y, también, con el resto de la producción ovidiana, subrayan esa ambigüedad y permiten dar forma a un nuevo tipo textual que hace de su misma incongruencia una praxis poética que se inserta, desde su innovación, en el campo literario de su época.

A partir de la problemática ideológica y estética que atraviesa los *Fasti* por su asunto y por los modos en que lo plasma el ego enunciador, sostendremos en nuestra tesis

que este se apropia del calendario y de sus distintos bienes materiales y simbólicos y los resignifica en función de un nuevo tipo de literatura cuya clasificación se dificulta tanto como la del poema. Dicha apropiación apunta a la legitimación del metro elegíaco como soporte válido para la narración poética de asuntos solemnes como el calendario romano, inscripto en un contexto de transformaciones, de impronta fundacional y etiológica y en estrecha relación con el funcionamiento del poder en la Roma de entonces. Para el desarrollo de nuestro objetivo, organizaremos nuestra exposición en cinco capítulos, cada uno con sus correspondientes subdivisiones a fin de desplegar de manera clara y ordenada nuestra hipótesis y los temas tratados, y demostrar, así, la viabilidad teórica y argumentativa de nuestra propuesta.

En el **CAPÍTULO I** retomaremos los principales posicionamientos sobre los *Fasti* para definir los lineamientos de nuestro propio abordaje dentro del campo crítico. El **CAPÍTULO II** enunciará y explayará el propósito de nuestro trabajo. La distribución de sus contenidos responde a nuestra necesidad de explicar la relevancia del calendario dentro de la cultura en la que se inscribe (II.1.), las características de los distintos géneros literarios que atraviesan el poema ovidiano (II.2.) y el contexto político en el que surge (II.3.). El **CAPÍTULO III** profundizará lo antedicho a través del abordaje de las figuras del dedicatario y del ego enunciador (III.1), y de la configuración que este hace de su propia matriz literaria a través de algunos personajes representativos desde el punto de vista narrativo y metapoético (III.2. Jano; III.3. Flora). En los dos capítulos siguientes (IV y V) se estudiarán los modos y la funcionalidad que adquieren en el texto ciertos bienes materiales y/o simbólicos fundamentales en la construcción poética de Roma. Puntualmente, el **CAPÍTULO IV** se abocará a tres episodios emblemáticos de violaciones de personajes femeninos (IV.1. Lara; IV.2. Lucrecia; IV.3. Ilia) cuyos desenlaces dan origen a íconos constitutivos de la historia nacional (*Lares Compitales*; la república; Rómulo, respectivamente). El **CAPÍTULO V** se detendrá, por su parte, en la etiología de algunos templos dedicados a distintas divinidades, a partir del análisis de tres relatos que retoman y explicitan algunos aspectos clave del poema (V.1. *Mars Ultor*; V.2. Júpiter *Pistor*; V.3. Vesta). Finalmente, incluiremos una sección de **CONCLUSIONES** que presentará los resultados que se desprenden del desarrollo de nuestra tesis. Le seguirá un apartado de **BIBLIOGRAFÍA** con el detalle completo de las obras consultadas, donde

distinguiremos, en pos de una mayor claridad, las fuentes utilizadas —que incluyen las distintas ediciones y comentarios de *Fasti*, otras obras de Ovidio y de otros autores griegos y latinos— de la bibliografía crítica, que contendrá las diversas obras de consulta propias de nuestra disciplina y el material general y específico acerca de las cuestiones abordadas, de orden literario, teórico y contextual en relación con diversos aspectos de la poética ovidiana y, en particular, de nuestro objeto de estudio.

Acorde con los ejes de investigación propuestos, nuestro **corpus primario** está integrado por los *Fasti* de Ovidio. No obstante, a raíz de la complejidad de este texto hemos considerado también otras fuentes para nuestro análisis, tanto de este autor como de otros. En cuanto a la producción ovidiana, se ha tenido en cuenta la poesía del exilio (*Tristia* y *Ex Ponto*) por la cercanía contextual y genérica entre el poema sobre el calendario y esas elegías de forma epistolar. A su vez, las dificultades para definir genéricamente los *Fasti* también ponen de manifiesto su relación con el *Ars Amatoria*, en tanto obra de impronta didáctica pero de asunto y metro incongruentes para dicho fin. Algo similar ocurre, en este sentido, con *Metamorphoses*, poema cuyo desarrollo impide catalogarlo de manera unívoca a pesar del verso heroico en que está escrito y de un asunto adecuado para la épica. Por último, si bien los ejes principales de nuestra lectura parecen alejarnos de la elegía de asunto erótico propiamente dicha (*Amores*), hemos acudido a ella siempre que ha resultado pertinente para nuestra interpretación, en virtud de la filiación que, a nuestro entender, el poeta forja entre algunos episodios de *Fasti* y su poemario amoroso. En cuanto a otras producciones literarias, hemos recurrido también a una serie de textos de la literatura griega y romana que, según creemos, arrojan luz sobre nuestro corpus primario al actuar como **corpus de contraste**, cuya pertinencia mostraremos a lo largo de nuestro desarrollo. Desde el punto de vista textual, nuestro trabajo con el corpus primario y con el resto de los textos de Ovidio partió de la búsqueda de la mayor cantidad de ediciones eruditas posibles (tanto del texto completo como de libros individuales) y del cotejo de las mismas, a fin de conocer y comparar las distintas *lectiones* para adoptar las que juzgamos más pertinentes. El trabajo con los textos de otros autores ha respondido, a su vez, al cotejo de las ediciones eruditas que han estado a nuestro alcance y que hemos considerado las mejores.

Para nuestro análisis del corpus, hemos empleado una **METODOLOGÍA** de comprobada productividad en el abordaje de textos clásicos, que combina las herramientas propias de la Filología tradicional con aportes provenientes de las nuevas corrientes del análisis del discurso, la teoría literaria, la antropología y la historia cultural. La labor en sí ha comprendido dos grandes áreas relacionadas con (1) la revisión de las directrices ideológicas del contexto de producción y del funcionamiento, en sí y dentro de ellas, del calendario romano, y (2) el análisis propiamente dicho del texto. La primera se ha concretado a través de la lectura crítica de bibliografía especializada y de su sistematización en función de nuestra propuesta. La segunda ha incluido la profundización de una serie de tareas complementarias, tales como la determinación del texto de base; el análisis del mismo en los planos métrico, retórico-estilístico y léxico-semántico, y la consecuente traducción del texto al español; la identificación de los diversos diálogos intertextuales que se establecen entre esta obra y otras, así como la determinación de su funcionalidad en tanto aspecto clave de dicha práctica en la literatura latina; la explicitación de las estrategias discursivas del texto, con especial atención a la peculiar dinámica que este instaure entre sus emisores y destinatarios; el análisis del funcionamiento de las matrices genéricas de la épica, la elegía y la poesía didáctica, en sí y en relación con el problema del género literario de *Fasti* y de la identidad textual como emergente de la crisis del campo literario propia del período; la indagación de los implícitos ideológicos del calendario romano y de aquellos que, en relación con este, subyacen en el texto, en sí y en relación con su contexto de producción.

Por último, en lo que hace al plano estrictamente formal, por su vigencia y validez en nuestro campo adoptamos, por un lado, el criterio fijado por el *Oxford Latin Dictionary* a la hora de mencionar los textos clásicos; por otro lado, nos referimos a las revistas especializadas y demás publicaciones periódicas a partir de las siglas utilizadas en *L'Année Philologique*.





## CAPÍTULO I

### *Ex omni parte, viator, iter: distintas perspectivas acerca de los Fasti*<sup>1</sup>

Hic quoque mensis habet dubias in nomine  
causas:  
quae placeat, positis omnibus ipse leges

Este mes también presenta dudosas causas en su  
nombre: una vez expuestas todas, tú mismo  
escogerás la que te plazca (Ov. *Fasti*. 6.1-2)

Las diversas lecturas críticas de *Fasti* han estado atravesadas por la intrínseca relación entre la literatura y el poder. De un modo general, en ellas parece inevitable la consideración de los vaivenes sociopolíticos de la época, en virtud de tres problemáticas principales del texto: a. las circunstancias de su composición; b. el asunto que desarrolla y c. el contenido augustal que dejan entrever algunos pasajes. En lo que hace a la primera, si bien no se ha determinado la fecha de composición del poema, se estima que Ovidio comenzó a gestarlo en Roma durante la última etapa del gobierno augustal y que, tras el edicto de *relegatio*<sup>2</sup> que recibió de manos de Augusto en el 8 d.C., terminó de revisarlos en Tomi, incluso tras la muerte del *princeps* (14 d.C.) y ya bajo el mandato de Tiberio<sup>3</sup>. En cuanto a la segunda, resulta ineludible su conexión con el tema del poder puesto que se trata del calendario romano<sup>4</sup>, elemento propio de la realidad concreta que, determinado por los sujetos de autoridad y con claras remisiones al sistema de valores, prácticas y creencias de la comunidad que lo adopta, repercute en la vida cotidiana de sus miembros. Encargado de cuantificar y calificar el tiempo, el calendario otorga una significación a cada día y cada mes y establece diferentes patrones de conducta para las distintas jornadas, razón por la cual no solo propone (e impone) una organización del acontecer, sino que se vincula directamente con los sucesos políticos y los cambios gubernamentales.

---

<sup>1</sup> Nos limitaremos a presentar un panorama de la cuestión funcional a nuestro propósito, pero inscripto, a su vez, en el marco global de los abordajes de este texto ovidiano.

<sup>2</sup> Para el desarrollo de los posibles motivos de la *relegatio* y la relación entre estos y la *Domus Augusta*, cf. NORWOOD (1963); LUISI (2011).

<sup>3</sup> Sobre los debates en torno de la fecha de composición y revisión de *Fasti*, cf. MARCOS CASQUERO (1984: 15-20).

<sup>4</sup> Para el estudio del calendario romano, cf. WHATMOUGH (1931); DEGRASSI (1957); MICHELS (1967); SCULLARD (1981); BRIND'AMOUR (1983); HERNÁNDEZ (2005); FEENEY (2007); RÜPKE (2011).

En relación con estos dos primeros puntos se encuentra, por último, la cuestión de la materia política presente en algunos pasajes de *Fasti*, difícilmente soslayable en un poema cuyo asunto involucra directamente a Augusto por su intervención en el calendario y en la religión en general como parte de su programa político y cultural<sup>5</sup>, y cuya redacción se vio interrumpida por los efectos de la política sobre la propia vida del poeta, según señala él mismo:

Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos,  
cumque suo finem mense uolumen habet,  
idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,  
et tibi sacratum sors mea rupit opus; (*Trist.* 2.549-552)

También yo compuse seis de los Fastos en otros tantos libritos, y cada volumen tiene fin con su mes, y esta obra, recientemente escrita bajo tu nombre, César, y dedicada a ti, interrumpió mi suerte.

Con todo, a pesar de la innegable relación del texto con las circunstancias de producción de una época muy estudiada por la crítica moderna y de la importancia de las tres problemáticas mencionadas, el poema etiológico ovidiano no siempre ha sido positivamente valorado. Si bien la vasta producción de este poeta romano ha despertado habitualmente gran interés, lo cierto es que *Fasti* fue, por mucho tiempo, una obra menos abordada por los estudiosos de nuestra disciplina. En este sentido, al no haber sido tenido en muy alta estima, hasta mediados de la segunda mitad del siglo XX el calendario ovidiano recibió (y, en parte, recibe aún) escasa atención en comparación con otros poemas como, por ejemplo, *Metamorphoses*. Según veremos a continuación, este relegamiento se verifica tanto a nivel de la circulación del texto como a nivel de los estudios críticos.

### **I.1. EL TEXTO Y SU CIRCULACIÓN**

Como señala Tarrant (1983), no hay rastro alguno de la posible circulación de *Fasti* durante el período carolingio —en su etapa temprana, sobre todo—. El texto nos llegó a través de un legado de códices apartado de las otras obras del autor, empezó a circular en el siglo IX y no adquirió notoria popularidad hasta el siglo XII. Las ediciones

---

<sup>5</sup> Cf. ZANKER (1990: 128-166; 201-280); GRADEL (2002); PRICE (2006).

propiamente dichas surgieron recién en el siglo XV<sup>6</sup> y posteriormente fueron cruciales una serie de trabajos como el de Heinsius (1629-1630)<sup>7</sup>, las ediciones de Burman (1727) y las obras decimonónicas de Merkel (1841), Riese (1874) y Peter (1874). La primera mitad del siglo XX ofrece las ediciones de Ehwald-Levy (1924), Landi (1928) y, fundamentalmente, la de Frazer (1929). A través de la edición de Bailey del libro 3 (1921), se inaugura, además, el estudio de los distintos libros por separado. Pero recién en la segunda mitad del siglo pasado aflora un nuevo interés por *Fasti* a partir de la destacada edición comentada de Bömer (1957-1958), interés que fue motivado también por la edición canónica de Alton-Wormell-Courtney (de aquí en más, AWC) (1978)<sup>8</sup>. Se publica posteriormente la edición de Schilling (1993) y, paralelamente, nuevas ediciones comentadas, muchas de ellas abocadas a libros específicos del texto<sup>9</sup>.

## I.2. LOS ESTUDIOS CRÍTICOS

A la luz del lugar que han ido ocupando los *Fasti* en el ámbito crítico, retomaremos los principales enfoques. Nos referiremos, puntualmente, a las primeras lecturas del poema (I.2.1. Un cuento para niños) y al viraje en su interpretación (I.2.2. El viraje), que abarcó perspectivas ideológicas (I.2.2.1. Los *Fasti* y el poder), genéricas (I.2.2.2. Cuestión de género) y astronómico-religiosas (I.2.2.3. Cielos, astros, estrellas y rituales). A partir de los interrogantes aún abiertos, plantearemos, por último, los

---

<sup>6</sup> Para la historia del texto, cf. el clásico trabajo de PEETERS (1939), la recapitulación de TARRANT (1983) y el reciente estudio de FRITSEN (2015), centrado en las primeras ediciones comentadas y en la recepción del poema.

<sup>7</sup> Su estudio de los distintos manuscritos de Ovidio ha contribuido notoriamente a la fijación del texto (cf. REEVE 1974).

<sup>8</sup> A partir de esta edición, surgieron una serie de trabajos sobre *Fasti* que resultaron clave para la difusión del calendario ovidiano y lo ubicaron en el centro de los estudios filológicos y literarios. Esta tendencia sigue vigente hasta nuestros días, como lo prueba el libro de MILLER y NEWLANDS (2014), quienes se encargan de reunir los trabajos de 33 especialistas sobre la recepción de la obra completa de Ovidio a lo largo de la historia y en diversas manifestaciones artísticas, que van desde la literatura hasta la ópera y el cine. Por supuesto, *Fasti* es mencionado reiteradas veces y recibe especial atención en el capítulo de KILGOUR acerca de la recuperación del calendario ovidiano en el Renacimiento. El interés de tal estudio reside en el hecho de dar cuenta de la permanente afición crítica por Ovidio y por la mayor parte de su obra y, especialmente, de la vigencia y actualidad del tratamiento de *Fasti*, cosa que ha dado lugar a nuevas y constantes interpretaciones de los diversos aspectos que esbozaremos.

<sup>9</sup> Ejemplo de ello son las publicaciones de LE BONNIEC de los libros 1 (1961) y 2 (1969); las de MILLER (1985) y ROBINSON (2011) del libro 2; los estudios de BROOKES (1992) y de NAGLE (1996) del libro 5; la de FANTHAM (1998) del 4 y la de GREEN (2004) del libro 1. Por su parte, LITTLEWOOD (2006) se dedica al 6 y URSINI (2008) se centra muy especialmente en el libro 3, habiendo publicado en esa fecha un primer comentario a los versos 1-516 y preparando, actualmente, un segundo volumen para los versos 517-884.

lineamientos de nuestra propia propuesta (I.3. La literatura y el poder como vía de acceso a una propuesta integral).

### I.2.1 Un cuento para niños

Los abordajes de la primera mitad del siglo XX han tendido, en general, a simplificar las miradas sobre la obra. Centrados en la dilucidación del estatuto genérico y literario del poema ovidiano<sup>10</sup>, tales abordajes solían otorgarle un alcance meramente descriptivo y testimonial, acorde con un modo de estudiar los textos literarios desde una perspectiva propia de la época caracterizada por los juicios de valor, la referencialidad y la comparación, según se desprende de algunos trabajos paradigmáticos.

En primer lugar, se lo ha entendido usualmente como muy ambicioso en el marco de su llamativa combinación entre el motivo etiológico-fundacional y el metro elegíaco en que está compuesto. Heinze (1919) fue uno de los primeros eruditos<sup>11</sup> en estudiar esta cuestión, para lo cual comparó, fundamentalmente, las narraciones del rapto de Proserpina que Ovidio despliega en *Fasti* y en *Metamorphoses*. El autor insiste en la primacía del carácter elegíaco en *Fasti* por sobre el trasfondo épico predominante en *Metamorphoses*. En este último texto, sostiene Heinze, domina la fuerza de los impulsos activos y el amor y la ira repentinos; cobra fuerza la majestuosidad de los personajes divinos; la descripción privilegia lo grandioso; el estilo de la narración conserva cierto rango solemne y se le da amplio espacio a la personalidad y al punto de vista del rapsoda. Por el contrario, en *Fasti* prevalecen los sentimientos “blandos”, el lamento doloroso y la compasión; los personajes divinos se humanizan; la descripción acentúa lo idílico y familiar; el estilo de la narración es más vivo y cambiante y se le da amplio espacio a la personalidad y al punto de vista contemporáneo del narrador<sup>12</sup>. Según el mencionado crítico, es posible trasladar esta conclusión a la totalidad de una y otra obra. A pesar de tales valoraciones, los postulados de Heinze fueron recogidos por varios especialistas<sup>13</sup>. Muchos de ellos han sido detractores, que, como veremos más adelante, o bien han intentado enmendarlos o bien

---

<sup>10</sup> Una de las pocas excepciones es el trabajo de ALLEN (1922), que se consagra al estudio de *Fasti* y la propaganda augustal.

<sup>11</sup> MILLER (1992a) lo llama “pionero”, y reconoce en el trabajo de este autor un gesto inicial en el estudio de los *Fasti*.

<sup>12</sup> Cf. HEINZE (1919:10).

<sup>13</sup> HINDS (1987b: 99-114) y MERLI (2000:3-25) ofrecen un completo repaso de esta cuestión.

los han desafiado al cuestionar el alcance de las categorías genéricas tradicionales de la épica y la elegía.

En segundo lugar, el conocido trabajo de Fränkel (1945) define el texto ovidiano como una llana versificación del calendario romano que aporta información errónea en el tratamiento de asuntos mitológicos y astronómicos. El autor reconoce la fuente calimaquea mas considera que esta narración del calendario plasmada en versos elegíacos es una iniciativa equívoca, de calidad inferior a *Metamorphoses* y de dudoso estatus poético, cuya lectura más apropiada es aquella que hace de cuenta que se trata de un “libro para niños”.

Por último, Wilkinson (1955) menciona otras dos cuestiones que han contribuido a la demora en el estudio de este texto: su estado inconcluso y su presunta cercanía a un período literario de calidad inferior. Por un lado, asume que la muerte de Augusto y la sucesión por parte de Tiberio tuvieron lugar en pleno proceso de producción de los *Fasti*<sup>14</sup>, lo cual difícilmente implica la obtención de resultados de peso, no solo por el cambio de dedicatario sino por el hecho de haber retomado la escritura de la obra a contrarreloj<sup>15</sup>. Por otro lado, Wilkinson revisa los elogios del ego enunciador al *princeps*, pero no a los efectos de problematizarlos sino en el marco de una interpretación literal. Se señala, pues, que esta adulación permanente va más allá de lo esbozado por otros autores como Propertio, Horacio y Virgilio y que actúa como una suerte de presagio de los excesos que, a este respecto, caracterizarán a los autores de la llamada “Edad de Plata”, cuestión en la que, más adelante y desde otra perspectiva, ahondarán Williams (1978) y Galinsky (1989). Al dejar entrever que, producido en una etapa de transición política, social y artística, el poema se ve desplazado de la conocida “Edad de Oro” de la literatura romana —correspondiente al período augustal— y se inscribe también en un período valorado negativamente por la crítica más tradicional, que durante largo tiempo atribuyó escaso valor literario a las composiciones del período julio-claudiano<sup>16</sup>, Wilkinson

---

<sup>14</sup> Como veremos más adelante, hay quienes dudan de que Ovidio haya continuado con la escritura de los *Fasti* durante su exilio.

<sup>15</sup> Esto nos permitiría pensar que, al tratarse de un texto sin terminar (pues faltan seis de los doce libros planeados), los eruditos se inclinaron hacia las producciones ovidianas que sí han llegado completas, quizás por considerarlas más ilustrativas.

<sup>16</sup> Para ALFONSI (1984:4) esto podría responder a las transformaciones del ánimo y de las instituciones políticas del período.

muestra que esto también contribuyó al relegamiento de la obra. Más aún, el autor define los *Fasti* como “a jumble of astronomy, history, legend, religion, superstition, scholarship, guesswork and antiquarian lore” (1955:241-242), de ordenación caótica, cargado de etimologías absurdas encontradas en Varrón o en autores de poca monta. Sostiene, además, que Ovidio habría consultado evidentemente otras fuentes más allá de Calímaco, pero sin prestarles demasiada atención dadas las múltiples distorsiones astrológicas que afloran en su poema. Con todo, propone juzgar esta obra no como material de base para el estudio erudito sino como una introducción, si se quiere, literaria, a la religión romana.

Las mencionadas apreciaciones sobre el texto ovidiano fueron retomadas con mayores o menores variantes hasta fines de los años ‘70, cuando el estudio del poema adquiere mayor visibilidad y comienza a correrse de ese tipo de valoraciones.

### **I.2.2. El viraje**

Como señala puntualmente Fantham en la introducción de su comentario del cuarto libro de *Fasti* (1998:vii), el calendario ovidiano se convierte en “centre of increasingly vigorous literary and historical study since 1978”, año en el que comienza a circular la ya citada edición de AWC, que pone a los *Fasti* en primer plano y, también, sirve de inspiración y motivación para la crítica posterior.

El año 1978 trajo consigo diversos debates: inicialmente, los vínculos entre la temática del texto y su soporte métrico seguían llamando la atención y las posturas al respecto dejaban ver la influencia de las primeras lecturas. En ese mismo año Barsby señala que *Fasti* es una versión desmejorada de *Metamorphoses* mas indica que “it is on the literary side of the *Fasti* that the most interesting work is to be done” (1978:25)<sup>17</sup>. Es en medio de este clima adverso y, a su vez, prometedor, cuando, poco a poco, esta concepción de los *Fasti* empieza a admitir otras interpretaciones y los especialistas comienzan a considerar el poema como el producto de una tradición artística cuidadosa, sofisticada y estrechamente ligada al metatexto helenístico: así, surgen progresivamente

---

<sup>17</sup> Desde una perspectiva histórica, SYME (1978) describe el poema ovidiano como un calendario de la religión del Estado, versificado y apologético, para muchos creado con el fin de dejar atrás la censura y enmendar los problemas acarreados por el *Ars amatoria*. Afirma, por un lado, que *Fasti* fue escrito entre los años 1 y 4 d.C., período en el cual la poesía de Ovidio cambia de rumbo y deja atrás la temática amorosa; insiste, por otro, en que el asunto escogido para el poema es incompatible con el abordaje de un tema de peso, fundamentalmente por el riesgo que implica inmiscuirse en cuestiones políticas.

nuevos lectores que encuentran esta obra interesante, rica y menos enigmática de lo que proponían sus primeros abordajes. En esta línea, Johnson (1978) publica su artículo “The Desolation of the *Fasti*” que, si bien plantea una visión un tanto romántica de la causa ovidiana, trata el texto no ya como un repertorio de datos curiosos sino como un poema propiamente dicho y susceptible de ser leído a la luz de los *Aetia* de Calímaco y de los programas neotérico y elegíaco. Esto implicó otorgarle el estatus de una verdadera pieza literaria y considerar a Ovidio como un poeta partícipe de un contexto no solo político y social, sino también literario. Según destaca Ursini, lo interesante de este aporte reside en que “ha avuto il merito di inaugurare (o forse meglio anticipare) una serie di studi di taglio espressamente letterario dedicati al poema calendariale, dei quali si è avuta poi una vera e propria fioritura a partire dai primi anni Novanta” (2008:9). Así pues, Johnson entiende a Ovidio como un hombre de *otium* (en términos catulianos), como un poeta “modernista” que, al ver las múltiples transformaciones del presente propiciadas por el también “modernista” Augusto, busca, irónicamente, volver al pasado a través de sus *Fasti*. De hecho, la hostilidad entre Ovidio y Augusto es, según este autor, producto de los roces entre dos generaciones de “modernismo estético y político”. Entiende Johnson, además, que este poema nunca terminado, disperso y de calidad presuntamente desnivelada, no pudo ser escrito de buenas a primeras por sus incongruencias en el plano formal. No obstante, esto no habría representado un inconveniente para Ovidio quien, a pesar de saber que probablemente fracasaría, siguió adelante en su empresa —quizás por vanidad artística, quizás por obsesión personal con su materia poética— y lo hizo en medio de la desolación de “a primitive villaje on the Black Sea, surrounded by savages (1978:15)”. La conclusión del autor, tan romántica como su artículo, plantea que “the poem does not work because he no longer had the energy of heart for it, and because the desolations of truth and divinity were more than he could master. But even the attempt to renew these truths was worth making. And flawed, more than flawed, as the poem is, not a little of what we can hope to intuit about Roman spirituality survives only because Ovid, in his own desolation, undertook to imagine what had once mattered” (1978:17).

La aparición de este análisis junto con la edición de AWC pusieron a los *Fasti* en el candelero literario y abrieron así la puerta a nuevas perspectivas; tal es así que, en 1987, Newlands organiza un encuentro sobre el calendario ovidiano a través de la *American*



*Philological Association in New York* y, ya en 1992, la revista *Arethusa* dedica su volumen 25 a la reconsideración del poema a través de distintas contribuciones de muchos reconocidos estudiosos de la literatura latina: Miller, Newlands, Johnson, Phillips, Hinds, Fantham, Hall, Bernal y Levine<sup>18</sup>. Gracias a estos impulsos, la crítica especializada comienza a fluir notoriamente a partir de los años '80, para consolidarse en los '90 y mantener, a la fecha, un curso caudaloso y sostenido. De allí en más, el interés de los especialistas, quienes ya no cuestionan la envergadura literaria del texto sino que la reconocen con creces, hace especial hincapié en los aspectos que detallaremos a continuación.

### **I.2.3. Los *Fasti* y el poder**

En principio, surge una marcada preocupación por la relación de *Fasti* con el régimen augustal. Lejos de existir una postura unánime, los distintos críticos debaten principalmente sobre el tipo de tratamiento que recibe el *princeps* en el texto ovidiano y sobre las posibles pretensiones políticas del poema, con el consiguiente problema de su posicionamiento. En esta contienda se inscriben tanto la negación de la intencionalidad política del texto como los intentos de leerlo o bien a favor o bien en contra de la gestión imperial. A su vez, tal como iremos indicando, hay quienes entienden que esta cuestión gira no solo en torno de Augusto sino, también, de Tiberio, con lo cual veremos que algunos autores consideran especialmente la posibilidad de que Ovidio haya revisado parte de la obra en Tomi (en particular, el libro 1).

#### **a. ¿Un calendario apolítico?**

En la primera línea se destaca el trabajo de Mc Keown (1984), quien explica que, a su entender, Ovidio no da muestras de ninguna intencionalidad política en sus *Fasti*. En su opinión, si bien el asunto de la obra remite, inevitablemente, a cuestiones políticas, estas no tienen por qué estar presentes en el texto. A partir de la historia de la hermana de Dido y Eneas (3.545-656) en el marco de la narración de la etiología de *Anna Perenna*, y de la posterior conmemoración de la muerte de César y la venganza de Filipos (3.697-

---

<sup>18</sup> *Arethusa. Reconsidering Ovid's Fasti*, 1992, vol. 25.

710), Mc Keown considera que, si bien vale pensar que el elogio de Augusto en este último pasaje puede entenderse como una broma en virtud de la proximidad con el episodio elegíaco que narra el primero, en realidad fue compuesto para ser tomado en serio dado que Ovidio estaría buscando congraciarse con el *princeps*, pero solo con fines literarios, lejos de cualquier manifestación política<sup>19</sup>: “(...) Ovid could also write aetiological poetry on subjects which have political implications without himself having any commitment to political principles. We have also no reason to suppose that Ovid had such a commitment; his enthusiasm for Augustus, I have suggested, was provoked by the downfall of his literary friends, not born of admiration and gratitude, as has been the case with the great propagandist poets, Virgil and Horace” (1984:179). El autor considera como algo convencional el halago a Augusto en boca de Vesta a raíz del recordatorio de Filipos, en la medida en que incumbía al *princeps* como dedicatario natural en su calidad de *pontifex maximus*. Además, sostiene que Ovidio no debería sentir temor de que ciertos relatos como los de *Anna Perenna* fueran catalogados como subversivos puesto que sabía que no había peligro de ello. Por un lado, Mc Keown se aleja, así, de quienes leen en Ovidio una actitud subversiva al postular como inconcebible que el poeta publicase, en este contexto, un poema antiaugustal que, claramente, no agradaría al *princeps*; por otro lado, también se distancia de quienes asumen esta obra como celebratoria, ya que entiende que tanto la dedicatoria del texto (primero, a Augusto; luego, a Germánico) como los distintos encomios insertados en el cuerpo del poema son de inspiración literaria (en la misma línea de Calímaco, Varrón y Propertio y un poco distante de Virgilio) y no pretenden elogiar ni al *princeps* ni a su gobierno (1984:177). Si bien tal posicionamiento nos resulta interesante, lo consideramos cuestionable por dos motivos: primero, porque involucra la intencionalidad del autor, cosa que difícilmente podamos conocer con exactitud y que excede, además, el estudio del campo literario. En segundo término, porque nada nos dice del exilio de Ovidio en Tomi ni de la consecuente interrupción de la redacción de *Fasti*. En sintonía con esta línea de lectura, cabe mencionar la reflexión de Mackie incluida en la compilación de Powell (1992 [1994]), que explora el nacimiento de *Maiestas* (*Fasti* 5.11-52) en clave alegórica, pero no como una alegoría de los valores

---

<sup>19</sup> Cf. MC KEOWN (1984:176).

augustales sino de los principios sociales y políticos de una época. Aunque el autor no vea, puntualmente, un pronunciamiento por parte del poeta “a favor” o “en contra” del *princeps* por medio de la figura de *Maiestas*, tampoco considera, sin embargo, que este pasaje sea un ejemplo de literatura apolítica, dado que la temática es política de por sí.

### **b. El poder de Augusto**

A diferencia de esa primera línea, se ha desplegado un segundo criterio que insiste en leer la problemática política en *Fasti* como demostración de simpatía hacia Augusto. Ya en 1978, Williams repasa la situación personal de Ovidio a lo largo de su carrera literaria y, en lo que respecta a *Fasti*, problematiza su fecha de composición: entiende que esta obra fue escrita, primordialmente, con Ovidio aún en Roma y que, por ende, corresponde al poeta de los años 2 a.C a 8 d.C. Para este autor, Ovidio apenas pudo haber retocado su texto en Tomi y, en todo caso, solo pudo haber concluido el libro sexto, que tiene un material laudatorio más débil que los otros. A su vez, *Fasti* incluye, para Williams, un contenido encomiástico mucho mayor que el *Ars Amatoria* pero menor que el de *Tristia* y *ex Ponto*, argumento que utiliza para sustentar su postura. De este modo, declara que si bien la obra está llena de deferencias y adulaciones hacia el régimen augustal, no hay razón para entender que estas fueron incorporadas después del decreto de *relegatio*, lo que alejaría al poema de las posibles críticas que su autor hubiese podido introducir estando ya exiliado. Vincula, así, el material panegírico con la técnica literaria helenística y rechaza la interpretación subversiva de los pasajes encomiásticos al asumir que no hay ironía en el tratamiento de los relatos de contenido político, y que todo se debe a una “misinterpretation” (1978:86), con lo cual afirma que “the Ovid of the *Fasti* is an Ovid committed to the poetic praise of Augustus and his regime; this probably reflects a tighter grasp exerted by Augustus in the years following 2 B.C. and Ovid’s increasing recognition of his danger” (1978:86). Dicho posicionamiento no parece demasiado convincente ya que, como afirma el grueso de la crítica, entendemos que, quizás, Ovidio tuvo más oportunidades de retocar su poema en Tomi de las que Williams supone.

Más interesante nos resulta, en cambio, el planteo de Littlewood (1981), que estudia el episodio de los *Ludi Megalenses* y la figura de Cibeles (4.179-376) en relación con la *gens Iulia* y la *gens Claudia* que confluyen en la familia gobernante. Este crítico

sostiene que, si bien no hay evidencias concretas que nos permitan determinar la fecha de composición exacta del calendario ovidiano, sí puede afirmarse que el autor elaboró el libro 4 durante los años 3 y 4 d.C., cosa que le permitió adaptarlo a los vaivenes que, en ese entonces, atravesaba la *domus* dominante. En este sentido, adquiere una relevancia primordial la figura de Livia, vinculada tanto a la *gens* Claudia como a la Julia e interesada en la restauración de la religión del Estado con intenciones propagandísticas: Ovidio incluye, entonces, la historia de Claudia Quinta (4.293-348), asociada tanto con Cibele como con Livia y narrada en términos elegíacos. A su vez, vincula a Cibele con Troya, estableciendo así un lazo con la versión virgiliana del relato troyano<sup>20</sup> y, por extensión, con Eneas, primer eslabón de la cadena genealógica llamada a cerrarse con Augusto —no en vano el *princeps* decide reconstruir el templo de la *Magna Mater*—. Si bien Littlewood enfoca su trabajo desde un punto de vista literario<sup>21</sup>, sostiene que las habilidades retóricas de Ovidio pudieron haber manipulado el discurso del poder, lo cual sería altamente esperable en una elegía etiológica. En términos del autor, “Ovid’s ‘Megalensia’ is a triumph of literary artistry, where the poet’s occasional moments of frivolity in no way obscure the complex patriotic message. One wonders whether so triumphant a vindication of devotion to the regime did temporarily dissipate the clouds of imperial displeasure hanging over the poet, or whether the urbane brilliance of Ovid’s ingenuity met with the same icy disdain that was to greet the brazen compliments which he directed to Augustus and his family from the shores of Tomi” (1981:395).

---

<sup>20</sup> LITTLEWOOD (1981:381 n.4) destaca la importancia de Cibele en *Aeneis* 2.788; 3.104-13; 6.784-6; 7.139; 9.82-106; 10.234, 252.

<sup>21</sup> En 2001, LITTLEWOOD presenta un nuevo artículo donde analiza los vínculos entre el pasaje de los *Feralia* (2.533-70) y el de los *Lemuria* (5.419-92), ambos relacionados con la iconografía augustal, por demás familiar para ese entonces. Estos episodios no solo se relacionan entre sí sino que, además, permiten enlazar un mes con el otro. Los *Feralia*, que involucran cuestiones genealógicas y presentan a Augusto como un “refundador” de una ciudad rescatada de las guerras civiles, se muestran en una disposición no tan prolija, mientras que los *Lemuria* son narrados a través de una estructura anular que los deja en el centro del libro 5, es decir, en el templo a Quirino dedicado por Augusto en el 16 a.C. Ambas historias se conectan por sus escenas de magia y convergen en la leyenda de la fundación de Roma, donde los *Lemuria* ponen de manifiesto el “lado oscuro” de la cuestión. Para el autor (2001:935), el objetivo de Ovidio es “to win admiration for his brilliance and urbanity, to weave an intricate literary web, bestowing now an apposite compliment to the dynasty, now a deft adjustment to an outmoded theme, such as the fratricide, always challenging his readers with ingenious allusions which ranged across art, literature and politics. It was an error of judgement, not imprudent vaunting of unwise associations and opinions, that *eripuit huic linguam*”. Para nuestra visión acerca de este tema, cf. capítulo IV.1.

Capítulo aparte merece, dentro de esta segunda línea de lectura, la propuesta de Herbert-Brown (1994), quien aborda los *Fasti* desde el punto de vista histórico. En tanto testigo de la ideología del principado tardío y de sus políticas dinásticas, el calendario ovidiano “delivers his ‘historical’ information in elegiac package” (1994:ix), operación que el poeta realiza gozando de pleno conocimiento del aparato augustal. Para esta autora, que se aboca al estudio de la construcción de las figuras de Augusto, César, Livia y Germánico, la versificación del calendario pretende dar forma a un tributo al *princeps*. En este sentido, Herbert-Brown sostiene por un lado que nuestro *vates*, conocedor del contexto al que pertenece y del control que Augusto empieza a ejercer sobre la literatura a partir de la legislación moral del 18 a.C., difícilmente hubiese escrito algo en contra de este. Clasifica entonces el poema como una épica en versos elegíacos, de asunto nacional y pensada para abarcar doce libros en vez de seis, con pretensiones de constituirse en un trabajo de la misma magnitud que *Aeneis* de Virgilio; por otro lado, entiende este almanaque elegíaco como un género en sí mismo, fundado por Ovidio y distanciado de la elegía amorosa al ir mucho más allá de las innovaciones de Tibulo y Propercio. Dado que el calendario se entrelaza con la vida religiosa, política y social de Roma, la elección de este asunto para los *Fasti* respondería al improbable pero posible propósito de “top pay homage to Augustus and his appropriate time by magnifying in marble and celebrating in verse the new genre that was the Roman calendar, thereby celebrating in an unprecedented way the most prolific record and proof of his preeminence” (2004:26). Por nuestra parte, hecha la salvedad de la cuestión problemática de la ‘intencionalidad’ ovidiana, no estamos seguros de que los *Fasti* intenten, efectivamente, homenajear a Augusto sin más y tampoco creemos que valga la pena preguntárnoslo, pero sí consideramos que la investigación y los argumentos de Herbert-Brown sobre el calendario ovidiano son de sumo provecho, sobre todo en lo que respecta a la ubicación temporal que asigna a los *Fasti* y a su idea de “épica elegíaca” como matriz de un nuevo quehacer literario.

### **c. El poder de Ovidio**

En tercer término, no faltan quienes han interpretado los *Fasti* como un texto subversivo y antiaugustal, línea que ha pasado a ser mayoritaria y cuyo tratamiento se ha

extendido, principalmente, durante los años '90. En un principio esto implicó para muchos críticos asumir que el contenido celebratorio no es más que una pátina superficial, llamada a cubrir el verdadero mensaje del poema, que se asoma a través de sutiles hendiduras sustentadas por la ironía, quizás no del todo perceptible para el *princeps* y sus allegados.

En una línea anticipada por Holleman<sup>22</sup> (1973), Feeney (1992 [1994]) analiza la cuestión del uso de la palabra en la literatura durante el gobierno del *princeps*. El autor entiende las medidas del principado como un cambio impuesto en el sistema de valores romano, donde “‘Augustanism’ was not a dogma conceived by a small band and handed down to a receptive, passive audience. Augustus and his apparatus represented a disorientating irruption into Roman value-systems, yet he and his apparatus were themselves conditioned by responses, even initiatives, from ‘below’: the ideologies by which Romans constructed their world were a product of contestation and dialogue” (1992 [1994]:3); y pasa revista a las distintas medidas implementadas por Augusto para legislar la moral. En su opinión, el calendario ovidiano no es ajeno a esta cuestión, dado que en el texto están presentes los vaivenes socioculturales que representa el principado, y Ovidio, interesado profundamente en la cuestión del libre decir, plasma su preocupación por la libertad de palabra utilizando como telón de fondo las costumbres y la historia romanas. Así pues, este estudioso analiza distintos pasajes de la obra que, a su entender, dan muestras de las dificultades con las que se enfrentaba el quehacer literario<sup>23</sup>. En el marco de estos argumentos, el autor concluye que los *Fasti* sin terminar indicarían “a

---

<sup>22</sup> Ya en 1973, HOLLEMAN analiza bajo esta óptica el episodio de la etiología de los *Lupercalia* (*Fast.* 2.267-452), con vistas a demostrar que Ovidio, a través del tratamiento de esta festividad y de la inclusión del encuentro frustrado entre Fauno y Ónfale en medio del relato, cuestiona los nuevos axiomas morales propuestos por Augusto. Ya sea por la caricaturización de Fauno como un personaje fálico (a diferencia del respetuoso trato que le proporcionan Virgilio y Horacio), por la exaltación de la desnudez en la descripción de la celebración o por la referencia a Rómulo, Ovidio intentaría poner en jaque la nueva regulación de las costumbres que el hijo adoptivo de César impone a través de la ley (las cuatro *Leges Iuliae*, la *Lex de adulteriis coercendis* y la *Lex de maritandis ordinibus*, todas del 18 a.C.): “To Ovid, all this was material to be tackled in one way or another, especially the imperial cult as it was on its way, and the Augustan propaganda as it had been organized (by Maecenas)” (1973:266).

<sup>23</sup> Un ejemplo ilustrativo es el tratamiento del surgimiento de los *Lares Compitales* (*Fast.* 2.571-616), uno de los principales focos del culto de Augusto en la ciudad de Roma, cuya etiología se desprende de la agresión de Mercurio a la ninfa Lara. La joven delata a Júpiter y este la castiga cortándole la lengua y enviándola a los Infiernos. En el camino, es violada por Mercurio y queda embarazada de los Lares, hecho que advierte acerca de los peligros de hablar irrestrictamente. Para nuestro análisis de este episodio, cf. cap. IV.1.2.b.

mute reproach to the constraints set upon the poet's speech. The silent second half of the work has, in its own way, as much to say about the principate and its ideology as the vocal first half" (1992 [1994]:19). A pesar de lo sugerente que pueda resultar este planteo, no nos animaríamos a afirmar tan rotundamente que el texto tiene una neta finalidad subversiva orientada a desentrañar las restricciones gubernamentales respecto del empleo de la palabra. A su vez, el trabajo de Hardie (1992 [1994])<sup>24</sup> propone que, así como la narración histórica de *Aeneis* abarca desde la caída de Troya hasta el establecimiento de la perfecta y augustal "*urbs aeterna* ('eternal city')" (1992 [1994]:60) y otros textos como, por ejemplo, el *Bellum civile* de Lucano, admiten un cambio al mostrar el declive de las bases augustales, hay otro grupo de obras como *Metamorphoses*, *Fasti* y el libro 4 de Propertio, que tampoco asumen sin más la continuidad de esta Roma perenne. En el caso de *Fasti*, esto se pondría de manifiesto a través de la figura de Jano, bifocal, ambivalente y estrechamente asociada al poder, que abre el libro con esta misma ambigüedad y la vuelca a los festivales romanos, cuya recurrencia anual crea una sensación de estabilidad y permanencia que, en realidad, es producto de diversos cambios y transformaciones.

A propósito de lo anterior, las diversas lecturas acerca de la matriz política del texto han dado lugar a nuevas reflexiones que hicieron hincapié en la utilización de esta presunta ironía con la que Ovidio estaría expresando su posición respecto del principado augustal. Entre ellas, prestamos especial atención a la de Wallace-Hadrill (1987) que, con un nuevo criterio, indaga la relación entre poesía y propaganda augustal a partir de la propuesta de Kennedy (1984), quien sostiene que, habitualmente, a los estudiosos les cuesta emparentar la poesía con la propaganda porque entienden que esta última es cruda, desagradable y dirigida, cosa que la hace poco compatible con un tipo de discurso literario bello y espontáneo. No obstante, según Kennedy esta concepción es errónea puesto que la propaganda más efectiva no es la que esparce contenidos alevosamente sino aquella que pasa desapercibida. En esta línea, Wallace-Hadrill añade que, si bien la propaganda en la poesía augustal es un hecho, esto no responde a la sumisión de los poetas ni a su falsedad o falta de "sinceridad", sino, más bien, a la necesidad de demostrar cierto servicio al

---

<sup>24</sup> Como veremos más adelante, el antecedente de este capítulo es otro trabajo de HARDIE (1991), donde el autor estudia detalladamente la inscripción de Jano en *Fasti* 1 para vincularla con la propuesta literaria del calendario ovidiano.

*princeps*. Dado que Augusto se instala a sí mismo en el corazón de la vida política y, a medida que va acaparando los distintos espacios públicos, ninguna actitud cotidiana tenía lugar sin sentir la omnipresencia de este gobernante, en tal contexto ningún poeta podía ser apolítico y estaba sujeto a la incorporación de un sistema de valores. El autor insiste en esta organicidad al remarcar que una ideología es un sistema de valores completo, con lo cual no puede haber un sistema político que no incorpore otros elementos. El problema reside más bien en cómo se produce esta incorporación. En función de esto, lejos de preguntarse cuál fue el verdadero impulso de Ovidio al componer los *Fasti* ni qué quiso decir en ellos, Wallace-Hadrill propone leer el texto bajo la mirada del *delator* augustal, dispuesto a acusar a todo aquel que no rindiera la pleitesía esperada al *princeps*. Este crítico entiende, entonces, la propaganda no como una opción sino como un deber, y muestra cómo, a través de un trabajo en equipo del que participan tanto la máxima autoridad gubernamental como los miembros del espacio público y los artistas, Augusto se asienta en la simbología pública y logra transformar el tiempo de la historia romana en tiempo meramente augustal, planteándose, desde el punto de vista histórico, como la culminación de los triunfos y las magistraturas anteriores; desde el punto de vista cósmico, como el equinoccio que traerá paz al mundo; y, desde lo que hace al calendario, como una figura cercana a los orígenes de Roma y a sus divinidades. La “falla” de nuestro *vates*, apegado al cuarto libro de Propertio y al calendario de Verrio Flaco, consiste, para Wallace-Hadrill, en convencer a Tiberio, no a Augusto, razón por la cual el autor entiende que “behind his poetry lies a system of values, neither explicit nor formulated articulately, but a recognizable product of the sophisticated and Hellenized day, into which it was virtually impossible to integrate the person of Augustus. Whether we react by condemning the poet as a failed panegyrist, or by finding amusement in the inconcinnities, will depend on our own values of estimation of Augustus” (1987:229).

En el marco de tales debates, Hinds (1987a) publica su artículo “Generalising about Ovid”, donde repasa las lecturas hasta el momento canónicas del texto de Ovidio y critica fuertemente a Williams (1978) por considerarlo uno de los pocos eruditos que, aún en ese entonces, adherían a aquellos que pensaban el calendario ovidiano “as passively acquiescent, and who deny the existence of traces of irony and deflation in the poet’s rhetoric when he speaks of Augustus and his doings” (1987a:24) y, sobre todo, por



entender el poema “as somehow slightly tainted and debased in its thought with compared with the poetry of Horace, Virgil or Propertius” (1987a:24). Para Hinds, Ovidio representa un personaje subversivo al que le tocó en suerte manifestarse con sello propio en una ciudad donde la palabra del *princeps* era ley, con lo cual no tenía demasiado sentido dejar huellas notorias de esta subversión, sino que debía desplegar una retórica de la ambigüedad y la insinuación cuyos alcances irónicos los lectores de Ovidio podían entender. El error de los críticos es, según Hinds, intentar encontrar alguna prueba de ello en la literatura ovidiana puesto que “every passage ever written by Ovid about Augustus admits of a non-subversive reading: but that is not in itself a refutation of Ovidian subversión” (1987a:25). El quid de la cuestión reside, para Hinds, en la interpretación del lector.

Años más tarde, este crítico vuelve a reflexionar al respecto en la segunda parte de su publicación en *Arethusa* “*Arma* in Ovid’s *Fasti*” (1992b), donde admite que los contrastes entre los *arma* y sus opuestos (según él, *sacra* y *sidera*) proponen una lectura que gira en torno de distintas tensiones morales y políticas. Hinds se detiene tanto en el tratamiento de los *sacra* (que remiten, necesariamente, a los dísticos de los *Aetia* calimaqueos) como en el de los *sidera* (apoyados en los hexámetros didácticos de los *Phaenomena* de Arato) ya que, para él, “these new “opposites” do not so much represent a deflation of martial themes in favor of the stereotyped *mollities* of elegy; rather, they represent the *Fasti*’s distinctive aspiration to move towards its own version of poetic elevation—which is still defined formally by its exclusion of the *arma* of material epic” (1992b:113). Dado que para arrojar luz sobre esta problemática es necesario considerar los antecedentes alejandrinos de la literatura etiológica y astronómica, Hinds explora ambos elementos, principalmente en el libro 3, a partir de las figuras de Rómulo y Numa, respectivamente, para postular al primero como representante de los *arma* y, al segundo, de los otros dos. Sostiene, además, que la aspiración de Augusto, dispuesto a ser recordado como el restaurador de la paz, de la religión y de los grandes edificios, es “to be a Romulus, but a Romulus who has many of the features of a Numa: both a man of war and an architect of peace” (1992b:131). Con todo, en el libro 3 de *Fasti*, ser un Rómulo es, por definición, fallar en el intento de ser un Numa. Como bien demuestra Hinds, en otros pasajes de *Fasti* vinculados con la Roma primitiva y legendaria Ovidio debilita

sutilmente la narración encomiástica, gesto que remite a la configuración del mundo augustal.

Obligada es también, dentro de esta línea de lectura, la propuesta de Barchiesi (1994 [1997]), que ha tenido una gran repercusión en el ámbito de los estudios sobre *Fasti*. Su trabajo destaca que ninguna de las posiciones anteriores ha logrado imponerse como autoridad ni ha demostrado ser más apropiada que otras. El autor considera, por un lado, que, si bien es cierto que Augusto hizo esfuerzos por interferir en el quehacer poético, el análisis de textos como los *Sermones* de Horacio, el cuarto libro de las elegías de Propertio o gran parte de la poesía del mismo Ovidio, se ve empobrecido al desatender los intentos de los poetas por independizarse de la cuestión política; pero, por el otro, tampoco resulta provechosa la completa separación de la literatura y la política. Según Barchiesi, se trata de una paradoja propia de un debate abierto y no de una discusión cerrada, en combinación con el hecho de que cada estudioso de la literatura imperial configura su propio universo augustal y de que estas subjetividades pueden ser diametralmente opuestas entre un crítico y otro. Así pues, en una suerte de postura intermedia, señala el autor que en los años previos hubo una tendencia a leer estas obras desde el plano simbólico, es decir, sobre la base de distintos estudios de la simbología augustal (numismática, arqueología, religión, historia, etc.) y trascendiendo lo meramente discursivo. El calendario, manipulado por el *princeps* para promover su propia imagen, forma parte de dicha simbología, pero representa al mismo tiempo un desafío tanto para Augusto como para el poeta, en relación con el hecho de que la circulación de la propaganda, si bien está encargada de reafirmar el régimen político de turno, avanza de manera violenta y se impone partidariamente. A partir de un repaso del tratamiento de los *arma* en distintas producciones, Barchiesi concluye que *Fasti* es la obra que más se distancia de esta temática al acercarse más a la *pax* y al *amor* elegíaco, como si intentara desmilitarizar la literatura augustal: “The *Fasti* shows that the distich of love poetry can take possession of epic material and mischievously tease its reader until he is no longer quite sure where -in what sector of regular literature- he has ended up” (1994 [1997]:23). En tal sentido, el texto admite distintas formas de lectura (incluso, entre otras, la posibilidad de lecturas subversivas), aspecto que se vuelve central en el estudio de la poesía ovidiana del exilio.

Un año después, Newlands (1995) presenta su libro *Playing with Time*, cuya introducción refiere ante todo al carácter lúdico o jocoso de los *Fasti*, elemento que, para gran parte de la crítica, le ha quitado seriedad al texto y ha condicionado su recepción. La autora se apoya en el concepto de “interplay” de Iser (1993) y en las nociones de “laughter” y “openendedness” de Bajtin (1981) para legitimar dicho carácter lúdico como un componente propio del poema y merecedor de una lectura seria. Utiliza estos conceptos para marcar la ambigüedad de *Fasti* como una señal proveniente del mismo texto y admitida por el género elegíaco, y define el calendario ovidiano como “an exciting, experimental game with genre that offers a profound meditation on the changes and tensions in Roman society in the latter years of Augustus’ reign and the early years of Tiberius” (1995:18). Más aún, según Newlands, del texto se desprende cierto desencanto respecto del contexto en el que se inscribe, cuyo escenario político no puede garantizar ni la paz ni la libertad a las que el poeta aspiraba. El poema sería así fruto del final del principado augustal y daría cuenta de las condiciones propuestas por este sistema. Si bien la autora admite que el texto tiene pasajes propagandísticos, los lee, sin embargo, en relación con el género elegíaco y el asunto de la obra: desde el momento en que Ovidio elige narrar el calendario, “not a politic neutral one” (1995:11), despliega no un poema anticuario sino una interpretación personal de la *romanitas* durante el período augustal: “if the revised Roman calendar expresses what it meant to be Roman in an official sense, then Ovid’s versión of the calendar represents what it meant to be Ovidian” (1995:12). Estos límites literarios se transgreden permanentemente al involucrar tanto pasajes panegíricos como subversivos y proponerle, así, al lector un nuevo juego de interpretación. No solo nos resulta muy provechosa la propuesta de Newlands y el recorrido que traza para llegar a ella, sino que adoptamos, puntualmente, esta última reflexión que hemos citado puesto que tomamos como presupuesto de análisis fundamental ese “ser ovidiano” en términos literarios.

Por su parte, Fantham (1995) entiende los *Fasti* como una obra celebratoria del poder del *princeps*, con cierta cuota crítica mas no netamente subversiva. La autora incluye un nutrido repaso por los distintos estudios acerca del texto hasta la fecha de su propia publicación y se pronuncia respecto de algunos de los ya citados trabajos aún no familiarizados con la bisagra de 1978: reconoce el valor de la labor cuasi enciclopédica de

Bömer (1957-1958) pero entiende que su estricto academicismo poco y nada puede aportarle a un lector que busca acercarse al calendario ovidiano tras haber frecuentado otras obras como la poesía de asunto erótico o *Metamorphoses*; vuelve sobre las reflexiones de Syme (1978), cuyo criterio no comparte pero justifica sobre la base de la disciplina histórica y de las corrientes predominantes al momento de su formación; y revisa, por último, los postulados de Williams (1978), considerando aún válido el argumento de que poco importa la valoración que Ovidio tenía sobre Augusto puesto que lo que el autor de *Fasti* asume a la hora de escribir su calendario es un desafío poético que, en cuanto poeta, puede asumir cualquier personaje. Esta apuesta poética es, para Fantham, ambivalente, tanto desde lo genérico como desde la elección de sus modelos literarios pues, al dar a luz un almanaque etiológico, nacional, didáctico y celebratorio pero, a su vez, elegíaco, Ovidio logra plasmar, en un mismo trabajo, un desarrollo neoclásico y posthelenístico. En lo que hace al manejo del poder, la autora insiste en que Augusto ya tenía un firme aparato celebratorio y conmemorativo en el año 2 a.C., con lo cual Ovidio, en caso de no estar de acuerdo con esto, nunca debió haberse envalentonado con un proyecto como *Fasti*. Fantham afirma de manera contundente que en la obra hay indicios de que el poeta no estaba del todo conforme con el régimen del *princeps*, pero que aquellos que solo encuentran huellas de hostilidad y subversión han malentendido los alcances literarios del texto.

Por último, cabe señalar que muchos otros trabajos han abordado los *Fasti* a partir de su presunta faceta subversiva y se han constituido así, como indicamos al principio, en una línea de análisis mayoritaria. Más allá de tal consenso, han surgido distintas compilaciones con propuestas que, sin ser del todo coincidentes, conviven en un mismo volumen y han contribuido a enriquecer los aportes de dicha línea interpretativa. Por su relevancia en el debate, basta recordar el caso de *Ovid's Fasti. Historical readings at its Bimillennium*, editado por Herbert-Brown (2002) y compuesto por capítulos a cargo de la editora, Barchiesi, Newlands, Knox, Littlewood y Miller, entre otros.

#### **I.2.4. Cuestión de género**

La temática del poder y sus diversos agentes en *Fasti* se vincula, también, con el debate acerca del estatuto propiamente literario del texto, lo cual ha generado diálogos en

torno de distintas aristas de la problemática. Una de ellas es la caracterización genérica de la obra<sup>25</sup>, dato para nada menor, sobre todo si tenemos en cuenta los múltiples trabajos que destacan la tendencia ovidiana a reflexionar sobre su propia praxis literaria<sup>26</sup> y a apuntar, con ello, a la construcción de un determinado lector<sup>27</sup>.

El eje de la problemática genérica en el poema ovidiano es el aparente desajuste entre el metro en el que está plasmada la obra y el asunto que trata, dado que deja lugar a una serie de interrogantes fundamentales: ¿por qué razón se abordaría un tema como el calendario romano, elemento digno de celebración, de impronta solemne y reminiscencias de índole política, en dísticos elegíacos, soporte propio de literatura abocada a asuntos menores? ¿Por qué no, mejor, optar por el metro épico, ideal para empresas de este tipo? Y, ¿por qué hacerlo a través de una narración de tono didáctico, adecuada para el tema a desarrollar pero ajena al verso elegíaco y relacionada, principalmente, con el hexámetro? Todas estas incógnitas convergen en la pregunta por el carácter genérico del texto: ¿son los *Fasti* una obra elegíaca, una obra épica o un texto didáctico? Como mostraremos a continuación, las respuestas a dichas incógnitas se vinculan con posicionamientos centrados, principalmente, en el carácter elegíaco del texto, en su registro didáctico y en su configuración narrativa.

#### **a. El calendario elegíaco**

La pertenencia de *Fasti* al género elegíaco parece ser insoslayable: tanto el metro del poema como su directa relación con la elegía etiológica de Calímaco y el dístico de asunto nacional del cuarto libro de Propertio no parecen dejar lugar a dudas. De hecho, el estatus elegíaco es el único que, más allá de determinados detalles, jamás se le cuestionó al calendario de Ovidio y el que ha servido como argumento para descartar la pertenencia de esta obra al género épico. Ya en 1978 Miller había demostrado interés en la lectura de *Fasti* a la luz de la obra de Calímaco<sup>28</sup>. Más adelante, este autor (1991) realiza una lectura reivindicadora de *Fasti* como una pieza artística, perteneciente al género elegíaco y de

---

<sup>25</sup> Para las características y funcionamiento de los géneros en el campo literario romano, cf. capítulo II.

<sup>26</sup> Entre otros, OTIS (1966); ROSATI (1979,1983); LABATE (1984); DEREMETZ (1995); HARDIE (2002); TOLA (2004); SCHNIEBS (2006).

<sup>27</sup> Entre otros, FELDEHERR (2002); PANDEY (2011).

<sup>28</sup> Véase, también, MILLER (1982).

marcada influencia calimaquea, properciana y tibuliana. El autor estudia el tratamiento de los episodios que reúnen *sacra* y señala que los *Fasti* desarrollan técnicas propias de la elegía de asunto erótico, cosa que da lugar a un poema etiológico por demás innovador. Para Miller, el valor que Ovidio brinda a los cultos y rituales remite, necesariamente, a la experiencia estética que el poeta pretende ofrecer a su lector contemporáneo en el marco de una elegía de innegable carácter etiológico.

Como ya señalamos al mencionar las primeras lecturas del texto, el citado trabajo de Heinze (1919) despertó el interés de muchos estudiosos, que retomaron su comparación entre *Fasti* y *Metamorphoses* ya sea para refutar ese análisis, para ampliarlo o bien para intentar enmendarlo. Indudablemente, el cotejo con *Metamorphoses* ha resultado inevitable al tratarse de otro texto de dudosa identidad genérica y escrito, posiblemente, al mismo tiempo que los *Fasti*. La crítica coincide en afirmar que el cuestionamiento más significativo ha sido el de Little (1970:68-77), quien se inserta en el debate a partir de la distinción entre épica y elegía propuesta por Heinze para *Metamorphoses* y *Fasti*, respectivamente. Para Little, las diferencias entre las formas narrativas de ambas obras nada tienen que ver con el género (que, dice el autor, poco le interesaba a Ovidio) sino con los diversos requerimientos de un poema que, a su entender, cuenta historias entretenidas (*Metamorphoses*) y otro que versa sobre la exposición y celebración de los cultos romanos.

No obstante, de la semilla sembrada por Heinze han surgido nuevas interpretaciones como, por ejemplo, la de Hinds (1987b), que retoma ese trabajo clásico para consagrarse al relato del rapto de Perséfone en ambos textos ovidianos (*Met.* 5.341-571; *Fast.* 4.417-620). Hinds defiende las principales premisas de la teoría de Heinze a través de un análisis novedoso que le permite, a su vez, actualizar y resemantizar su lectura. Más concretamente, plantea que Heinze formula las preguntas correctas pero no es igual de atinado con las respuestas puesto que lleva la discusión demasiado lejos al intentar categorizar una y otra obra. Para Hinds, en efecto, los límites propuestos por los géneros literarios son esenciales, pero no solo cuando se los respeta sino, también, cuando se los transgrede. Así pues, el autor se aleja del parecer de Little y, a diferencia de este, sostiene que Ovidio tiene plena conciencia de esas transgresiones. Acuerda con Heinze mucho más que otros críticos, pero encuentra muchos grises en sus argumentos y en estos

se detiene como punto de partida de su propia reflexión. Así, analiza ambos raptos a la luz de los himnos homéricos y revisa las características genéricas de uno y otro; repasa los orígenes de la elegía como soporte por excelencia del lamento fúnebre y observa rasgos de este calibre especialmente en la aflicción de Ceres ante la pérdida de su hija en *Fasti* (puntualmente, 4.481-6), mientras que toma la intervención de Calíope en *Metamorphoses* como paradigma épico (en concreto, 5.341-345). Sostiene Hinds que, si bien *Fasti* se vincula mayoritariamente con la elegía y, *Metamorphoses*, con la épica, ni una ni otra obra encajan perfectamente en esos dos moldes: respecto del *carmen perpetuum*, “Calliope is a half-hearted epicist” (1987b:131) y, en cuanto a *Fasti*, “the poem’s generic self-consciousness is expressed not just in observance but also in creative transgression of the expected bounds of elegy” (1987b:117).

En el marco de una propuesta posterior, Hinds (1992a) retoma el tema y vuelve sobre varios de sus postulados de 1987b para insistir en la relevancia que los géneros literarios y sus formas tenían para los poetas augustales, quienes practicaban la poesía en un contexto sumamente tradicional. Reafirma que el caso de Ovidio no es la excepción y destaca que los *Fasti* dejan al descubierto un manierismo más que un proceso de innovación por parte del poeta. Según Hinds, sería erróneo, pues, considerar que un texto como *Fasti* es innovador puesto que otras obras del período (como, por ejemplo, el libro 4 de Propertio) ya se han encargado de desplegar asuntos de carácter nacional en dísticos elegíacos. En este sentido, juzga más apropiado hablar de manierismo, en la medida en que se pone en juego una práctica de transgresión literaria. Tal como ya lo había sugerido en su obra anterior, confirma Hinds que “genre must be understood (as it is all too rarely) as a dynamic principle, not a static one, which involves here not just observance but also creative transgression of the expected bounds of elegy” (Hinds, 1992a:87).

Tiempo después, Merli (2000) retoma esta discusión con un planteo que resulta, a nuestro entender, rico y novedoso. La autora se pregunta por el estatuto elegíaco del texto y postula que la propuesta de *Fasti* constituye un “tentativo di rinnovare profondamente e dall’interno il genere elegiaco, che si presentava particolarmente adeguato a cantare la pace e la Roma augustea” (2000:1). Considera, por un lado, que Ovidio toma en *Fasti* personajes y episodios bélicos mas, en sus descripciones, se aleja de la literatura épica para configurar una producción fundamentalmente etiológica y elegíaca; realiza, por otro

lado, una relectura del texto de Heinze y se detiene en el contraste entre el ἑλεινόν elegíaco de *Fasti* y el δεινόν hexamétrico de *Metamorphoses*. Para Merli, el primer término es propio de los orígenes del género elegíaco pero resulta parcialmente eficaz a la hora de tomarlo como una definición de este poema, puesto que remite solo al aspecto amoroso y no es este el único asunto de *Fasti*; a su vez, observa que esta elasticidad del elemento ἑλεινόν da pie a la aparición de episodios y personajes que asumen las características propias del δεινόν épico, aunque con ciertas interferencias del primer concepto.

Más recientemente, el novedoso estudio de Ham (2013) explora el rango genérico del poema a partir de los elementos propios de la filosofía natural de Empédocles presentes en *Amores*, *Ars Amatoria* y *Fasti* de Ovidio. Para este autor, que define los *Fasti* como “(...) a self-consciously elevated elegy, but it does not aspire to rival martial epic poetry” (2013:9), la filosofía natural y la elegía “may seem like strange bedfellows” (2013:5). Sin embargo, en su opinión, la poesía científica o cosmológica por demás popular durante el período helenístico, fue absorbida por los poetas neotéricos, con lo cual los literatos augustales contaban con esta tradición y consideraban estos asuntos como elevados, al igual que los temas épicos y marciales. Aquí es cuando entra en juego Ovidio, uno de los poetas que más se han animado a trascender los límites de la literatura. En cuanto a *Fasti*, Ham considera que es el texto en donde más notoria se torna la relación con Empédocles, puesto que es el poema elegíaco más cercano al asunto épico y donde son más visibles los instrumentos de la filosofía natural. El crítico aborda el episodio de Jano en *Fasti* (1.63-288, especialmente 1.101-12) para mostrar que allí se describe “an empedoclean cosmogony” (2013:19) asociada con los cuatro elementos. Por último, estudia las figuras de Marte y Venus en relación con la estructura del poema y repasa también en esta línea el relato de los *Vestalia* (6.249-460) en relación con el discurso pitagórico de *Met.* 15.60-478. Junto con la profundización de las implicancias genéricas, Ham concluye que el uso que hace Ovidio de la filosofía natural de Empédocles en *Fasti* no solo incide en la estructura de la obra sino, también, en su representación del mundo augustal.



## **b. El calendario didáctico**

La problemática de *Fasti* y el género literario involucra, también, al género didáctico: la presunta participación de su audiencia, el enunciado de un asunto a desarrollar y el tono didáctico que se desprende de muchas escenas de *Fasti*, cuyo enunciator enseña y es enseñado, habilitan esta línea de análisis. La cuestión no es ajena a la relación literatura – poder puesto que la recreación literaria de toda situación de enseñanza supone una relación jerárquica entre los participantes: el sujeto que enseña transmite un determinado saber al sujeto que aprende, quien se presume que desconoce aquello que se le está enseñando. Como toda relación jerárquica, esta situación de enseñanza implica verticalidad entre las partes y establece, por ende, una situación de poder. Esto supondría la aceptación de nuestro ego enunciator como conocedor experto del calendario romano y, a su vez, la presunción de que está calificado para impartir sus conocimientos. Tales cuestiones no son ajenas al contexto de producción de la obra, como lo demuestra Perutelli (1989) en un vasto estudio sobre la literatura didáctica en Roma. Allí se explaya acerca de los textos canónicos (*De Agricultura* de Catón, *De Rerum Natura* de Lucrecio y *Georgica* de Virgilio) y, si bien no trata los *Fasti*, menciona la poesía erótico-didáctica de Ovidio (*Ars Amatoria* y *Remedia Amoris*) como propia de un estadio en el que el desgaste de la ideología oficial condiciona directamente la producción cultural. Dado que los *Fasti* son posteriores a estos dos textos, creemos que la inminencia de los cambios venideros en el gobierno romano también se adecuan a esta reflexión. A su vez, la pretensión didascálica de este texto no está plasmada en los esperados hexámetros sino en dísticos elegíacos, hecho que, como señala Dalzell a propósito del *Ars amatoria*, “makes the work an hybrid, an experiment in the Alexandrian ‘mixing of genres’” (1996:139). En virtud de tal quiebre de expectativas, el soporte del poema sumado al tipo de enunciator y a sus modos de expresión y de interacción con sus interlocutores han dado lugar a diversas reflexiones.

Al respecto, Miller (1980)<sup>29</sup> resalta el carácter didáctico del poema a través de la explicitación de las formas que utiliza el ego poético para dirigirse o bien a su audiencia o bien a otros personajes. Si bien el narrador ovidiano se presenta como un estudiante

---

<sup>29</sup> Véase, también, MILLER (1983).

entusiasta e ingenuo en busca de información, muchas veces es él quien, en lo que hace a distintas cuestiones rituales, se encarga de brindar datos. Las formas en que este narrador se dirige a sus interlocutores son propias de la poesía didáctica, donde priman las instrucciones y los discursos dirigidos: en 1.71-74 puede apreciarse el uso de fórmulas didácticas, cuyo mensaje se eleva junto con el tono del emisor; en 2.617-638, el narrador les habla a los personajes participantes del ritual de *Caristia*, creando así la ilusión de un ritual en progreso y mostrándose nuevamente en sintonía con el registro didáctico. Miller nota, también, que la *persona* de *Fasti* desarrolla este discurso por medio de la imitación de otros poetas para luego resignificar estas mismas técnicas<sup>30</sup>. Según Miller, “Ovid uses the same technique to produce something radically different from his model” (1980:212). El carácter didáctico en *Fasti* sería entonces, para él, un aspecto más de esta multifacética obra, que de ningún modo anula otras características sino que muestra, más bien, la convivencia entre ellas. Más adelante, el autor (1992b) amplía este planteo y sostiene que, por momentos, al acercarse a la voz de un maestro, este enunciador evoca los modos convencionales de la poesía didáctica en hexámetros. Si bien es indudable que Ovidio toma estas prácticas de la literatura helenística y, fundamentalmente, de Calímaco, Miller identifica, también, una marcada influencia de Hesíodo en el poeta de Cirene. Ovidio abreva en esto último y explicita, así, el carácter didáctico de su modelo literario. A su vez, este autor compara los *Fasti* con *Georgica* de Virgilio<sup>31</sup> (texto ante el cual el calendario ovidiano ha sido disminuido por la crítica) a los efectos de mostrar ciertos puntos de contacto. En definitiva, la faceta didáctica de *Fasti* es, para Miller, no tanto un género sino un modo, una marca de tradición estética: no hay un único método didáctico-etiológico ni una única versión de lo contado por el ego enunciador de *Fasti*, quien,

---

<sup>30</sup>A modo de ejemplo, en el episodio de las *Feriae Sementivae* (1.657-704), Ovidio toma la elegía 2.1 de Tibulo pero cambia la orientación de los modos de dirigirse que tiene el enunciador tibuliano (MILLER, 1980:208-210). El pasaje acerca de los *Veneralia* (4.133-164) retoma, por su parte, los modos de Calímaco en el baño de Palas de su quinto himno, mas los aplica a un propósito distinto puesto que, a diferencia de su antecesor griego, el poeta de Sulmona utiliza estas herramientas para describir una etimología, es decir, los orígenes o *causae* de aquello que cuenta, gesto que difiere del propósito calimaqueo en los *Himnos* (MILLER, 1980:210-213).

<sup>31</sup>FANTHAM (1993) insiste en el vínculo entre *Georgica* y *Fasti* como elemento didáctico y, a partir de las figuras de Ceres, LÍber y, en menor detalle, Flora, lo aborda desde dos niveles: “the level of formal, verbal allusion and the level of themes and values” (1993:39).

alumno y maestro a la vez, brinda información acerca de diferentes rituales y festividades a través de una tradición anticuaria recuperada de diversas maneras.

Por su parte, Harries (1989) se propuso indagar las *causae* de *Fasti* y el modo en que el texto articula el *ingenium* del narrador en su relato. Sostiene que el enunciador es tanto instructor como narrador y que ambas facetas se apoyan, por un lado, en los dioses y musas que le brindan información a lo largo del texto y, por otro, en la tradición literaria. Acerca de esto último, Harries insiste en vincular las técnicas de presentación del narrador de *Fasti* con las de la poesía etiológica y didáctica, fundamentalmente las de *Georgica* y las de Calímaco. Desde esta perspectiva, el ego enunciador de *Fasti* es, entonces, un rol que instruye y una máscara que, estratégicamente, disfraza. En términos de Harries: “Appearing to transmit the authoritative instructions of the gods, the *vates* disguises behind the mask of obsequious submission to the power which inspires him the true extent of his personal involvement in the selection, organization and manipulation of the material he transmits”. (1989:182-183).

Poco después, Newlands (1992) entiende los *Fasti* como una obra de final abierto, que escapa a las cerradas lecturas tradicionales y que, en su matiz didáctico, tiene distintas instancias narrativas. La autora también dedica su análisis al enunciador de *Fasti*, que deja ver una progresiva falta de dominio de los temas que pretende manejar y, a raíz de ello, torna cuestionables sus propios dichos. Al elegir la técnica de la entrevista, el enunciador presenta su información a partir de la voz de los entrevistados y no del entrevistador. A su vez, a medida que avanza la obra, el narrador parece tener más dificultades para presentar sus temas con claridad: en la segunda mitad del libro 4 (por ejemplo, 4.785), admite que desconoce sus temas y que no sabe cómo seguir; en el comienzo del libro 5 (1-8) se le presentan varias opciones y no está seguro de cuál tomar; finalmente, en el proemio del libro 6 (6.1-2) pierde por completo el control narrativo. Esto genera que, a medida que se desestabiliza la autoridad narrativa de este presunto instructor, idéntica desestabilización quepa para el asunto a tratar, lo cual propone un desafío implícito a la ideología augustal. El mismo enunciador, a diferencia del ego poético del *Ars amatoria*, jamás se presenta como omnisciente y se desentiende del rol de guía, depositando, así, una carga interpretativa en el lector, quien debe escoger de qué forma entender lo leído: “Ovid’s

mask as an earnest innocent reporter and his use of multiple narrators are effective devices that hand over the responsibility of interpretation of the reader” (1992:44).

Estas problemáticas también fueron centro de interés para Green (2001), que explora particularmente la técnica de Ovidio al presentar la información y se detiene en la raigambre calimaquea del ego enunciador de *Fasti* como entrevistador. Green propone, sin embargo, una lectura diametralmente opuesta a la de Newlands: sostiene que el ego se pone voluntariamente el disfraz de entrevistador pero que, por medio de esta máscara, desarrolla progresivamente su talento narrativo. El autor justifica su hipótesis a través de los diálogos entre el ego de *Fasti* y Jano (1.63-288), Érato (4.191-372) y Flora (5.183-378): el intercambio con Jano se ubica en la etapa inicial de la obra y muestra a un narrador un tanto ingenuo, repleto de preguntas y dispuesto a adquirir el conocimiento que, al momento, no posee; en el diálogo con Érato, ubicado en la segunda mitad de la obra, el ego comienza a trabajar en las correlaciones entre los relatos y los razonamientos y, a raíz de las explicaciones de su interlocutora, logra correrse de interpretaciones erróneas y así reconoce que puede haber otras explicaciones además de las convencionalmente asumidas como correctas. Finalmente, las habilidades discursivas del ego alcanzan su clímax en el diálogo con Flora, hacia la última parte del libro. Durante esta conversación, el entrevistador realiza preguntas más profundas y adquiere nuevas habilidades: “As he gains experience with successive interviews, he begins to understand more and more for himself, and is eventually able to answer even difficult questions with tact and care” (2001:611). Para Green, este disfraz de entrevistador es el necesario para llevar a cabo un proyecto literario como *Fasti*: si el enunciador de *Amores* se siente seguro de sí mismo al hablar de asuntos amorosos, los enunciadores de *Ars amatoria* y *Remedia amoris* se consideran expertos conocedores de las materias que profesan, con lo cual ninguno de estos tres comunicadores necesita disfraz alguno. No obstante, dado el desafío literario que implica la narración del calendario romano, Ovidio no tiene más remedio que acudir a la fachada de la entrevista para aportar solvencia a sus palabras.

Volk (1997) ya se había referido también al estatuto didáctico de *Fasti* y había señalado que, al tratarse de un texto cuyo enunciador se identifica con el mismo poeta, se produce una simultaneidad poética (“poetic simultaneity”, 1997:289) que crea la sensación de que el poema se desarrolla frente a los ojos del lector. Debido a la

temporalidad de la narración, el poeta parece construir su obra a medida que el receptor la está leyendo<sup>32</sup>. En este sentido, se trata de “a poem about a poet writing a poem about the Roman calendar” (1997:291). Según esta autora, tal dinámica se vincula en parte con el género didáctico desde el momento en que los enunciadores de la literatura didáctica suelen tener roles preponderantes y, por ello, resulta verosímil que apelen a esta simultaneidad<sup>33</sup>. En un planteo posterior, Volk (2002) vuelve sobre el rango didáctico de *Fasti* y señala que, a su entender, no se trata de un poema de este tipo, puesto que ninguna instancia del mismo manifiesta explícitamente tal intención, más allá de la presencia de las mencionadas coincidencias entre la simultaneidad poética y dicho género. Más precisamente, para la autora el enunciador de *Fasti* no se propone enseñar el calendario romano sino, más bien, “cantar acerca de él” (2002:42).

### c. El calendario narrativo

Han surgido también trabajos que abordan la cuestión genérica en relación con el plano narrativo de *Fasti*, tanto a partir de su configuración estilística como intertextual, y que, en mayor o menor medida, entablan relación con el poder.

En este terreno, y si bien no se detiene en aspectos puntuales, un primer paso importante son los estudios de Littlewood, quien rescata las habilidades narrativas de Ovidio (1975) y analiza las estructuras simétricamente balanceadas del relato (1981). Por su parte, Weiden Boyd (2000) se ha detenido en la autoridad narrativa del enunciador de *Fasti*. Para la autora, los distintos relatos de las musas en el libro 5 permiten postular que la crisis de autoridad narrativa que se desprende de ellos puede ser leída como un elemento clave del poema ovidiano. La autora identifica primero una serie de tensiones entre el orden y lo aleatorio, que oscilan entre la rigidez de los límites del calendario romano y la yuxtaposición de la astronomía griega con la mitología y el ritual locales; luego, señala que dichas tensiones mantienen al lector de *Fasti* alerta “to the poetic possibilities (and dangers) of a world without Muses” (2000:65).

---

<sup>32</sup> Si bien pueden rastrearse algunos indicios que debilitan esta idea de que el poeta está escribiendo aquí y ahora (cf. VOLK, 1997:289).

<sup>33</sup> Esto se produciría en contraposición con la épica, donde, si bien es frecuente que el enunciador se identifique con el poeta, no es tan común que este opine e intervenga.

Poco después, Stok (2000) se aboca al estudio de la representación temporal en el poema ovidiano. El autor repasa la estructura del calendario y el formato de *Fasti* y se concentra en la representación del tiempo, cuyo tratamiento justifica dada la política de “controllo del tempo” (2000:114) aplicada por Augusto. Concretamente, el autor se detiene en el tiempo narrativo de la obra, para explicitar las diferencias entre este y el tiempo del calendario. Este último es, según Stok, cíclico, y se le añade la linealidad del tiempo histórico. Por el contrario, el tiempo de la narración ovidiana, delimitado débilmente, genera el efecto de una lectura continua, cosa que el crítico interpreta como un rasgo de incertidumbre por parte del poeta acerca del asunto de su obra y que lo induce a reconocer cierta autonomía relativa respecto del calendario propiamente dicho.

En el marco de un interés similar orientado fundamentalmente a la dimensión intertextual<sup>34</sup> Fantham (1983) estudia las narraciones de *Fasti* sobre episodios sexuales frustrados (Príapo y Lotis, 1.393-440 y Vesta, 6.321-44; Fauno y Ónfale, 2.303-56; y, con bastante menos detalle, *Anna Perenna* y Marte, 3.677-96) en busca de posibles motivos y fuentes. Acerca de la inclusión de efectos de comicidad en el desarrollo de asuntos nacionales, la autora afirma que se trata de “a challenge to his professional versatility, not a threat to his private integrity” (1983:210). Los rasgos de comicidad que pueden identificarse en dichas escenas son, para la autora, propios de la *praetexta* y de la sátira. Tras repasar minuciosamente dichas escenas, Fantham reconoce seis materiales narrativos distintos<sup>35</sup> en el calendario ovidiano. En lo que respecta a similitudes o reiteraciones argumentales entre episodios como, por ejemplo, los protagonizados por Príapo, la autora encuentra elementos para suponer que estas repeticiones se deben a cierto agotamiento por parte del poeta, que, habiendo revisado con seguridad los primeros dos libros de *Fasti* durante su exilio, no habría llegado a hacer lo mismo con los últimos. Tiempo después, Fantham participa, también, del mencionado número de la revista *Arethusa* (1992), donde argumenta que Ovidio toma la figura de Evandro como una forma de emular la *Aeneis* virgiliana y hacerla presente en el imaginario del lector, a fin de recrear el pasado al que

---

<sup>34</sup> Para la importancia y el desarrollo de la intertextualidad en la Roma antigua, cf. ROSSI (1971); CONTE (1974; 1986; 1994); BARCHIESI-CONTE (1989); HINDS (1998); FOWLER (2000); ALLEN (2000); EDMUNDS (2001); SAMOYAUULT (2004); JUVAN (2008), entre otros.

<sup>35</sup> Estos son: la discusión del calendario en sí misma, las distintas etiologías y la secuencia de los meses; la celebración de determinados festivales en honor a los dioses y sus intervenciones; la historia legendaria de Roma; los nuevos aniversarios augustales; las cuestiones astronómicas y los aniversarios militares.

remite este personaje y poder reescribir narrativamente el desarrollo de su historia. A su vez, a través de este personaje Fantham no solo detecta una simetría narrativa entre los libros 1 y 6, sino que identifica, nuevamente, posibles marcas de revisión del poeta durante su exilio<sup>36</sup>.

Asimismo, en 2005 Murgatroyd publica *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, cuyo principal aporte reside en el estudio de las narraciones mitológicas y legendarias a la luz de teorías narratológicas e intertextuales. El autor plantea que *Fasti* representa un tipo de elegía más elevada pero que esta cuestión no suele llamar tanto la atención dado el asunto de la obra y los distintos modos de abarcarlo: el texto, creación de un poeta más que hábil en cuanto a la manipulación de la palabra y de los géneros, incluye historias de diversa índole (informativa, erótica, humorística, etc.) producto de una técnica narrativa muchas veces no reconocida como tal. A nuestro juicio, lo interesante de esta valiosa contribución, además del abordaje propuesto, es el tratamiento de episodios no del todo frecuentados por el grueso de la crítica ovidiana en general, y de *Fasti* en particular.

No han faltado, tampoco, en esta vertiente crítica, obras conformadas por ensayos de varios autores como, por ejemplo, el libro presentado por Landolfi (2004), que expone las cuestiones debatidas en un encuentro académico de ese mismo año acerca de *Fasti* y llevado a cabo en la Facoltà di Lettere e Filosofia de Palermo. El enfoque de los análisis que componen el volumen gira en torno de cuestiones narrativas, especialmente intertextuales. Por su parte, en la introducción de la reciente compilación editada por La Bua (2010), este estudioso habla de una movilización ideológica a partir de la manipulación del calendario que propone la obra, siempre a partir de la idea de que *Fasti* es un texto dinámico y abierto, no definible sobre la base de categorías rígidas y estáticas. Esta definición sirve de epígrafe a una compilación de varios ensayos de reconocidos autores, entre los que resaltamos los de Merli, Labate, La Bua, Fucecchi, Stok y Fusi, que se centran en pasajes puntuales de *Fasti* y cuya perspectiva es, fundamentalmente, intertextual.

Así pues, a manera de síntesis de lo antedicho en esta sección, entendemos que el vínculo entre Ovidio y la manipulación de los géneros literarios ha sido muy bien

---

<sup>36</sup> Por ejemplo, el discurso en el que *Carmen* consuela a su hijo ante el exilio (1.482-86), de vocabulario similar a *Tristia* 2.

explicado por Barchiesi (1991), quien se detiene en el certamen entre las musas (5.7-110) y observa allí claras referencias a Propertio, Hesíodo y Calímaco. Tal referencialidad permite identificar a esos poetas como modelos y otorgar entidad programática al pasaje ovidiano. Resulta significativo el comportamiento de las musas (“dissensere deae”, 5.9) puesto que la característica principal de estas jóvenes es la armonía (son hermanas, unidas bajo un mismo nombre, concordantes en su canto y, para muchos, consideradas intercambiables), cualidad de la que no pueden jactarse aquí. Según Barchiesi, esta actitud deja al descubierto el desinterés y la irreverencia del narrador, dado que utiliza a las musas de modo distinto al de los *Aetia*. En sus propios términos, “we can now begin to understand why Ovid, unlike Callimachus, makes a limited use of the Muses as informants. The Muses differ from other divinities in that they are associated with certain forms of speech; we may even say that they are tied to certain literary genres. Their discourse is never neutral, it is specialised and directed.” (1991:10-11). Ovidio no puede decidirse por ninguna de las musas porque cada una de ellas representa un discurso diferente, anclado en un género determinado, razón por la cual opta por quedar en buenos términos con todas pero sin acordar explícitamente con ninguna. Este coro de musas sería, entonces, una perfecta muestra de la relación del poeta y su calendario con el manejo de los géneros literarios. Épica, etiología, elegía, didactismo: entendemos, a partir de la revisión crítica sobre este tema, que todo esto reúnen los *Fasti*, poema que, lejos de responder a una clasificación hermética, despliega sus múltiples facetas y exhibe así su polifonía genérica.

#### **I.2.5. Cielos, astros, estrellas y rituales**

Un último enfoque del texto se consagra a una serie de temas relativos al calendario romano en sí y en relación con otras ramas del saber y sus cultores literarios. No es novedad que la cuestión cultural está marcadamente presente en *Fasti*, en la medida en que su mismo asunto vincula el poema con disciplinas astronómicas, astrológicas, religiosas y rituales, elementos que, nuevamente, juegan un rol importante en la relación literatura – poder. Como sostiene Feeney (1998), en la literatura conviven varios discursos y prácticas del ámbito de la religión. El discurso literario pasa a ser, así, otro medio de expresión de la religión, de modo que ambas esferas se encuentran estrechamente



vinculadas<sup>37</sup>. En el caso de *Fasti*, dicha convergencia es muy particular puesto que, por un lado, el asunto de la obra resulta más que sugerente: al encontrarse bajo el control de los *pontifices*, el calendario romano marca un vínculo profundo entre la religión y la medición y calificación del tiempo —no en vano tanto César como Augusto eran *Pontifices Maximi*—. Por otro lado, sabemos que, para la Roma del período clásico, la observación del cielo resultaba determinante a la hora de construir la autoridad gubernamental, evaluar iniciativas y emprender nuevos proyectos. Tales creencias condicionaban, entre otras cosas, la aceptación de un gobernante por parte de sus gobernados, cosa que Augusto no ignoraba y que, como nota Wallace-Hadrill, se encargaba de manipular a través de su intervención en las distintos dominios culturales: “Augustus ensures that the empire conforms to the knowledge of the mathematician; and reciprocally the mathematician ensures that the stars conform to the power of Augustus, conceived under the sign of Capricorn to re-order the world” (1997:18). La religión no se constituye, entonces, como un concepto llano y acabado sino como una instancia de cambio, que va de la mano del poder político y las distintas modificaciones que este propone, tanto diacrónica como sincrónicamente. A la luz de estos presupuestos socioculturales, repasaremos a continuación el abordaje de esta cuestión por parte de la crítica literaria ovidiana.

En un breve comentario inicial, el ya citado Barchiesi (1991) se detiene en la importancia del asunto astronómico en *Fasti*: no considera menor la inclusión de esta temática en la obra ya que, además de que el mismo asunto lo requiere, el dedicatario Germánico era, precisamente, astrónomo. El también citado trabajo de Newlands (1995) brinda especial atención a la cuestión astronómica y traza una relación entre el plano genérico de *Fasti* y los valores augustales, postulando, específicamente, que el motivo astral confirma la opinión antiaugustal que se desprende de la obra. Habrá que esperar la publicación de Gee (2000) para contar con un trabajo dedicado puntualmente a la astronomía en *Fasti*, que la autora aborda a partir de la notoria influencia de los *Phaenomena* de Arato (emulados tanto por Germánico como por el mismo Ovidio) y de *Metamorphoses*. Su propuesta sostiene que la unidad del cosmos estoico presentado por Arato se fragmenta a través de estas dos composiciones ovidianas, lo cual vincula

---

<sup>37</sup> Para un estudio acerca de los aspectos periféricos de la religión romana y sus representaciones, cf. RÜPKE (2001).

directamente a *Fasti* con el discurso del poder puesto que “Ovid’s fragmentation of a poetic text which (...) carried political importance in Rome, and assimilation of it to a more anarchic world, runs counter to the Julian and Augustan impulse towards unity, particularly as manifests in the calendar reform of 46 B.C.” (2000:4). Gee desatiende las lecturas matemáticas y entiende que *Fasti* contiene muchos elementos de la poesía didáctica tomados de los *Phaenomena*, que proporcionan un marco alineado con el estoicismo. No obstante, entiende que Ovidio utiliza las estrellas políticamente y resiste, así, las normas del panegírico convencional.

En lo que hace a la relación entre el poema y la religión romana propiamente dicha, Porte (1985) realizó un riquísimo estudio sobre la etiología religiosa romana en el texto. Los pasajes etiológicos del calendario ovidiano han sido considerados, según Porte, como *nugae*, al igual que el grueso de la obra, ya sea por su dudoso estatus literario o por su débil pretensión de cientificidad. Dicha etiología, habitualmente tratada como “une humble servante des rites” (1985:19), ameritaría ser estudiada a partir de la palabra de Ovidio y no como un documento religioso. Así pues, la interpretación de los *Fasti* como una obra etiológica (y, por ende, vinculada a la materia religiosa) en el marco de la poesía didáctica —influida por Calímaco y Propercio— y la dificultad de abordar la religión sin detenerse en la etiología le permiten a Porte analizar los pasajes etiológicos desde un punto de vista literario que trasciende una lectura en términos meramente testimoniales.

Poco después y en relación con el tema del calendario y este último punto de vista, Beard (1987) sostiene que una de sus funciones era la de definir y delinear el poder, la identidad y la historia romanas a partir de la recuperación de elementos de distintos períodos cronológicos del pasado romano y de su ordenamiento en una secuencia temporal que no se desarrolla a través de una historia narrativa y lineal. Su hipótesis plantea que “the Roman ritual calendar together with its exegetical texts (and no doubt also its exegetical oral tradition) offered one important way of 'imaging' Roman history, even imaging Rome itself” (1987:7). Cada festividad cultural y sus variadas representaciones a lo largo del tiempo muestran, pues, distintas facetas de la representación de la “romanidad”. La autora insiste así en el estudio de *Fasti* desde el punto de vista literario y propone un acercamiento al calendario y sus implicancias en la religión no desde la perspectiva de la sociedad romana arcaica (que, si bien es el escenario

del grueso de los episodios etiológicos, resulta muy lejana del contexto en el que escribe Ovidio), sino desde aquella de la república tardía y el comienzo del imperio, donde se imponen las lecturas de Ovidio y de Dionisio de Halicarnaso. A los efectos de demostrar ese planteo, se propone un análisis de las distintas narraciones antiguas sobre el origen de los *Parilia*. Se entienden tales divergencias como “a positive advantage” (1987:6) que resalta cuán fuerte es el poder que concierne a este festival que, invocado múltiples veces y de diferentes maneras a través de diversas etapas, escapa a un significado único y se torna susceptible de ser reinterpretado permanentemente.

En esta misma línea de análisis, la contribución de Phillips a la citada publicación de *Arethusa* (1992) propone hacer a un lado el abordaje desde la superstición y el posible anclaje de estos asuntos en las celebraciones culturales de la realidad y tomar la obra desde el punto de vista literario, asumiendo que sus diversas técnicas tienen implicancias en el tratamiento de la materia religiosa. Cabe mencionar también, por su relevancia, el trabajo de Scheid, publicado en el mismo año: frente a las lecturas iniciales que, como ya hemos dicho, consideraban el calendario ovidiano desde una perspectiva documental y, acto seguido, negaban toda posibilidad de tomarlo como fuente, Scheid opta por analizar el estatus religioso de *Fasti* a partir del objeto del texto. Así pues, el autor revisa primero el rol religioso del calendario en Roma, para vincularlo, luego, con el ovidiano. Para este autor, no basta tomar el calendario como un simple documento escrito sino que es necesario ponerlo en contacto con otros elementos, ya que la faceta meramente documental no es más que un memorándum, mientras que el calendario ‘real’ es el manipulado por las autoridades y su función central es la asignación de diversas actividades por medio del Estado. El texto de Ovidio toma esta función simbólica de los *Fasti* públicos y la explora ampliamente hasta plasmar sus dísticos a través de los métodos tradicionales de la exégesis, utilizados también por Varrón, Verrio Flaco y Plutarco, con la diferencia de que Ovidio lo hace a partir del modelo calimaqueo.

Por último, Herbert-Brown (2009) propone una lectura del calendario ovidiano a partir de la llamada “alteridad religiosa” (“religious ‘otherness’”, 2009:120), concepto que remite a aquellos ritos y celebraciones que fomentaban conductas tangenciales al decoro y moralización augustales (como, por ejemplo, los *Lupercalia*, *Floralia*, etc.). Según la autora, Augusto controlaba y segregaba estas representaciones dramáticas —sobre todo,

las que daban rienda suelta a la sexualidad femenina—, a fin de conservar las “buenas costumbres”, propósito compartido con el resto de la población al plasmarse estas festividades en el calendario. En este sentido, el almanaque ovidiano está colmado de episodios que ostentan vulgaridades como, por ejemplo, 1.391-440 y 6.319-348, que dejan ver excesos en la bebida y explicitación sexual; los relatos de violaciones divinas presentan desenlaces favorables (como la fecundación de Ilia por parte de Marte (3.9-70), que deviene en la fundación de Roma), de modo que se configuran como un elemento dramático propio del entretenimiento augustal. Herbert-Brown se detiene especialmente en la segregación de la sexualidad de la mujer y entiende que, en *Fasti*, muchos de estos personajes femeninos se presentan con características de *meretrix* y de *mima*, con lo cual “It offered a low social category the vital role of enabling the traditional festivals—and what it meant to be Roman—to be celebrated without violation of the Julian law against adultery. It is possible that the Venereal festivals celebrated by prostitutes according to Verrius and Ovid were an Augustan calendrical innovation (...)” (Herbert Brown, 2009:130). A partir de ello, sostiene que, mediante tales elementos, el mismo Ovidio indica cómo espera ser leído, a saber: no como un calendario lineal y funcional para la localización de eventos, sino como uno cíclico y festivo que pone en evidencia la *musa iocosa* del poeta en tanto guía de su escritura.

### **I.3. LA LITERATURA Y EL PODER COMO VÍA DE ACCESO A UNA PROPUESTA INTEGRAL**

Si bien las distintas perspectivas desde las que ha sido abordado el calendario ovidiano no desconocen el vínculo que necesariamente mantiene este poema con el contexto en el que se inscribe, lo cierto es que por lo general no han tenido del todo en cuenta la relación más puntual entre el discurso literario y el discurso del poder en el texto. En este sentido, pretendemos explicitar esta relación a fin de destacar los lineamientos de nuestra propia propuesta, que entiende el asunto de *Fasti*, como partícipe necesario de las transformaciones culturales y sociopolíticas de la Roma de fines del s. I a.C. y principios del siguiente, y se propone determinar cuáles son las primordiales formas de apropiación por parte del ego poético de los íconos y conceptos culturales que hacen a la identidad romana, y de qué manera los utiliza para construir y legitimar su propia obra, acorde a las matrices productivas vigentes en ese campo literario. Por tal motivo, la

relación entre literatura y poder amerita, según nos parece, la consideración del contexto de producción de la obra (que se inscribe como un texto de transición entre el principado y el imperio) y la adopción de una mirada proveniente de la disciplina filológica.

En principio, los diversos estudios críticos ponen de manifiesto que la cuestión del poder en *Fasti* ha sido tratada desde distintas ópticas, pero que ninguna de ellas define ni especifica el concepto de “poder” en sí mismo sino que lo entienden, las más de las veces, en términos políticos y mayormente augustales. El abordaje del poder dentro de estos lineamientos no resulta sencillo puesto que, si bien la Filología latina cuenta con amplios trabajos léxicos específicos sobre diversos campos<sup>38</sup>, el estudio del léxico del poder ha recibido, a la fecha, escasos aportes<sup>39</sup>, siendo, quizás, la sistematización de Royo Arpón (1997) la más cercana a nuestro propósito. Esto dificulta, a su vez, el ensayo de una definición de poder y su especificación en términos políticos, más aún al tratarse de un texto literario. Por otra parte, esa misma dificultad trae también a colación la importancia (y los inconvenientes) de tratar la relación entre literatura y poder desde un posicionamiento estrictamente filológico. Frente a tales dificultades teóricas, tomamos el trabajo de Lobur (2008) que, en su intento de explicitar la relación entre el léxico y el contexto político, revisa la aplicación de términos tales como “propaganda” e “ideología” al fin de la república y el comienzo del principado, con la intención de discernir “how Augustus obtained and kept his *auctoritas*” (2008:9); explora los conceptos de *consensus*, *concordia* y *auctoritas* en ambas etapas y, luego, se detiene en la perspectiva histórico-cultural que ofrecen tres autores de obras en prosa en época imperial (Velejo Patérculo, Séneca el Viejo y Valerio Máximo). Nos apropiamos, además, del punto de vista de Habinek (1998), que ensambla la literatura y la política al entender la primera menos como una intervención en la segunda que como una representación de la misma, a través de la cual los miembros competentes de la sociedad romana no solo construyen su autoridad social y política, sino que, al mismo tiempo, deconstruyen otras. Se desprende de esta idea que la literatura latina de la época avanza, entre otras cosas, a partir de la configuración de distintas formas de autoridad social (patriarcado, rituales religiosos,

---

<sup>38</sup> Entre otros, ROSCHER (1884-1890); BENVENISTE (1969); HELLEGOUARC'H (1972); GARCÍA HERNÁNDEZ (1976, 1977, 1984); ADAMS (1982); MALTBY (1991); PICHON (1991); URÍA VARELA (1997); CONDE SALAZAR-MARTÍN PUENTE (1998).

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, LUQUE MORENO (2011).

identidad cultural, etc.) y de la construcción del lector romano “as the quiescent subject of an imperial regime” (1998:3). En este marco conceptual, el autor repasa distintos abordajes teóricos del vínculo entre literatura y sociedad (y, por extensión, cultura y poder) para luego encarar el tema desde la Filología, “science of studying language as it is and has been used” (1998:6). A partir de los planteos de Kennedy<sup>40</sup>, sostiene que son las palabras las únicas encargadas de desarrollar y sustentar relaciones de poder, lo cual conlleva un movimiento desde lo político de las palabras hacia lo político de los textos, todo esto en busca de la construcción discursiva de la autoridad política y de la identidad nacional. De un modo general, la propuesta de Habinek supone, en este sentido, la politización de lo estético y no la estetización de lo político. Respecto de la figura de Ovidio en particular, el autor entiende que ha capturado el interés de un sinnúmero de estudiosos que, ante la figura del poeta exiliado, han sabido ver en sus últimos textos la manifestación de la impotencia ante el tirano, mas sin notar la posibilidad de que el Ovidio relegado en una patria ajena pueda, a través del intercambio con una comunidad poco privilegiada, asumir una función colonizadora mediante la transmisión del discurso de quien domina más que el discurso del dominado.

A partir de tal planteo, cabe precisar algunas cuestiones acerca de la interpretación del poder en *Fasti* como hecho político y meramente augustal. La primera de ellas se vincula con la ubicación temporal de la escritura de Ovidio y la confección de los *Fasti*. Como ya hemos mencionado, si bien no hay certezas sobre la fecha de composición exacta del calendario ovidiano, sí resulta claro que este poema fue delineado entre el fin del principado augustal y el inicio del imperio. Esto significa que la obra fue concebida en el período intermedio entre una y otra instancia de gobierno, con lo cual fue claro partícipe de un momento de transición para la historia romana. Al inscribirse dentro de una etapa de cambio, los *Fasti* son, pues, testigos de las múltiples transformaciones por las que atraviesa la ciudad de Roma, embebida en los preceptos ideológicos propios del gobierno vigente y, a su vez, expectante del régimen venidero. No obstante, la crítica no siempre ha tenido esto en cuenta, dado que pocos son los que, como Littlewood (1975;

---

<sup>40</sup> “Words are the principal medium through which meaning acts to develop, enact, and sustain relationships of power”, (KENNEDY, 1992 [1994]:29).

1981) y Fantham (1992; 2002), han considerado la posibilidad de que *Fasti* hayan sido escritos y corregidos durante el exilio del poeta y de que este lo haya hecho teniendo en cuenta las influencias del régimen entrante.

En el caso de Roma en general y del principado en particular, resulta puntualmente difícil hablar de literatura y poder sin establecer una periodización, por cuanto el vínculo entre Augusto y las letras fluctúa con el paso del tiempo. Al respecto, Fedeli (2009) se abocó a la relación entre el *princeps* y la literatura y, en función de ello, ha dividido esta última en tres etapas: la primera, desde los inicios de la carrera política de Octavio hasta los años 31-30 a.C., concretamente, hasta la batalla de Accio y el posterior suicidio de Cleopatra, cuando el sobrino nieto de César empieza a construir la figura de lo que sería el futuro Augusto. En ese momento comienza a destacarse el rol de Mecenas y los poetas adquieren visibilidad como miembros de un proyecto orgánico político-cultural. Las consecuentes respuestas de Virgilio y Horacio son las más representativas de dicha etapa. La segunda comprende el decenio posterior a Accio, donde Augusto encuentra el reconocimiento y la consolidación de su poder por parte del senado. Por un lado, se instala la figura de Mecenas, al igual que la de Virgilio, quien trabaja en su *Aeneis* desde el 29 a.C. hasta el fin de sus días; por otro, se impone la lírica horaciana y comienzan a asomarse los poetas elegíacos como contrapartida del género épico. La tercera etapa comienza, por último, entre el 20 y el 19 a.C., año de la muerte de Virgilio, cuando cambia el panorama literario tradicional junto con la organización de la actividad cultural. El rol de Mecenas entra en crisis y Augusto, sin ánimos de perder un ápice de estabilidad en su poder, se convierte en “tutore della morale<sup>41</sup>” Fedeli (2009:145) y comienza a supervisar las distintas esferas de la cultura, incluyendo, desde ya, el ámbito literario. Esto nos resulta crucial, puesto que la relación literatura – poder se encuentra directamente atravesada por las vicisitudes del contexto político, social y cultural en el que se inscriben tanto las obras como sus autores.

Así pues, Ovidio nace en el 43 a.C. e inicia su actividad poética durante la década del 20 a.C. ya con el *princeps* en cómodo ejercicio del poder, en el marco de una *pax augusta* ampliamente instalada y en torno del proceso de moralización de las costumbres,

---

<sup>41</sup> FEDELI (2009:145) se refiere a las *Leges Iuliae de adulteriis coercendis* y *de maritandis ordinibus*, que datan del 18 a.C.

para luego sobrevivir a Augusto y ver el surgimiento del imperio propiamente dicho. El recorrido poético del *praeceptor amoris* surge, entonces, con el gobierno augustal ya instaurado y se despliega durante su etapa final. Como sugiere Millar (1993), esto nos habilita a decir que, a diferencia de autores como Virgilio, Horacio, Livio e, incluso, Propercio, que lo aventajan en edad<sup>42</sup> y cuyas obras acarrearán restos del período triunviral, Ovidio es el poeta más augustal de la época y lo mismo cabe para su poesía, sobre todo la de los últimos diez años de su carrera, momento al que pertenecen los *Fasti*. Esta situación conlleva, por supuesto, ciertas peculiaridades expuestas por nuestro mismo autor: en tanto poeta del exilio, Ovidio no asume la voz del disidente subversivo, sino la del ciudadano partidario que expresa su propio descontento ante el definitivo rechazo por parte del poder dominante. Mientras que los poetas de la generación anterior han logrado honrar al régimen augustal al mismo tiempo que, delicadamente, se distanciaban de él, a Ovidio le toca negociar la incorporación de referencias a Augusto y a sus asociados y sucesores. En este sentido señala Millar que “Ovid, writing from Tomoi, was thus simultaneously the rejected loyalist 'insider' and the provincial 'outsider', catching the distant echoes of political change” (1993:16). El poeta intenta entonces adaptar su escritura a Tiberio y a la nueva *domus Augusta*, siendo ya adulto y golpeando las puertas de un nuevo período tanto político como literario.

Knox (2004) reflexiona particularmente sobre la actividad cultural y literaria en Roma durante el gobierno de Tiberio y la relación entre el llamado “segundo *princeps*” y Ovidio. Señala que, a pesar de haber recibido una educación esforzada y cuidadosa, Tiberio no tuvo, a diferencia de Augusto en sus primeros tiempos, una relación amistosa con los poetas de su tiempo. Poco adepto a la literatura, no parece haber contagiado distinto entusiasmo a sus literatos contemporáneos. Los últimos años del principado augustal no fueron ajenos a la destrucción de obras literarias que no eran del agrado del príncipe y Tiberio no interrumpió dicha costumbre. Este último, de hecho, hizo correr a los poetas la misma suerte que sus obras, cosa que Ovidio sabía y, presumiblemente, podía imaginar que habría de repercutir sobre él, más aún después del año 8, momento en el que empieza a documentarse la persecución gubernamental a los poetas y la supresión

---

<sup>42</sup> De acuerdo con las diversas fuentes, Virgilio nace en el año 70 a.C.; Horacio, en el 65 a.C.; y Propercio, en el 47 a.C.



de determinadas producciones<sup>43</sup>. A partir de estos hechos, Knox plantea que la obra de Ovidio presenta una línea (al menos, en apariencia) partidaria de Augusto pero que, más adelante, tiende a pasar por alto la figura de Tiberio<sup>44</sup>, probablemente porque no esperaba ninguna actitud favorable por parte del gobernante. Según concluye Knox: “Literary historians of this period would do well to consider Ovid’s position as a poet still sounding the themes that resonated with Augustus in a time that belonged to Tiberius” (2004:17).

En este orden de cosas, nosotros vamos a sostener que, independientemente de las preferencias políticas que Ovidio pudo haber sostenido desde su individualidad (cosa que no nos interesa corroborar), es indudable que la escritura de *Fasti* atraviesa y es atravesada por el paso del principado de Augusto al imperio de Tiberio y no solo se ubica, por ende, en el pasillo que comunica ambas etapas de la historia política, sino que se construye como una obra de transición, provista de huellas (ya sea por inclusión u omisión) de uno y otro régimen. Al respecto, creemos encontrar una perfecta síntesis de lo expuesto en Wallace-Hadrill (1997), cuyos postulados, apenas mencionados por Newlands (2002:227, n.7) y Fantham (2002:197), no han sido tomados como base por el grueso de la crítica. El autor repasa críticamente el planteo de Syme<sup>45</sup> (1939) y entiende que la revolución que se genera en Roma en el siglo I a.C. es doblemente social y cultural ya que, al acarrear una revolución paralela dentro de las distintas áreas de conocimiento, genera alteraciones en los *mores* romanos y, a raíz de ello, modificaciones en las diversas esferas culturales que necesariamente acompañan el paso de un gobierno a otro. Así pues, Augusto toma los *mores* fracturados durante el período republicano y, al restaurarlos, anula la crisis de autoridad y se constituye a sí mismo como tal. A su vez, se entromete en las distintas ramas de la cultura romana a fin de plasmar en ella la restauración de estos *mores* para sustentar su propio rol como jefe de gobierno. En términos similares se desarrolla el trabajo de Roller (2001), quien se refiere a la construcción de la autoridad imperial como autocracia, es decir, como concentración del poder gubernamental en una

---

<sup>43</sup> Cf. KNOX (2004:5-9).

<sup>44</sup> La dedicatoria de *Fasti* a Germánico podría ser indicio de ello, junto a la premonición del triunfo de este en *Pont.* 2.1 y al pequeño panegírico de Gayo César en *Ars.* 1.191-4.

<sup>45</sup> WALLACE-HADRILL (1997) elabora su propuesta a partir de los postulados previos de SYME (1939), quien ya se había detenido en el análisis de este mismo cambio de gobierno. Si para SYME se trata del desplazamiento de una ideología aristócrata y romana hacia otra itálica y municipal, WALLACE-HADRILL (1997:4) lo entiende más como un cambio de mando que como una revolución en sí misma, pues desde el momento en que una oligarquía reemplaza a otra se trata más bien de la primera opción que de la segunda.

sola persona (a lo sumo, con la inclusión de unos pocos aliados que lo rodean), cosa que implica una relocalización del poder sin precedentes en Roma. La figura imperial sería una creación de la misma sociedad, que la construye en términos dialógicos. Consideramos que el interés y la relevancia de estas propuestas reside en el hecho de concebir la llamada “revolución cultural” del principado como un proceso complejo que experimenta un punto crítico en los últimos años del *princeps* y los primeros del imperio de Tiberio, y no como un estadio alcanzado de una vez y para siempre. Este proceso afecta no solo a la estructura de gobierno propiamente dicha, sino que hace partícipes a todos los distintos aspectos de la cultura y el conocimiento, cuya intermediación contribuye a la creación de una identidad, tanto para quienes ejercen la autoridad como para los que conviven con ella.

La revisión que hemos propuesto acerca de los distintos y múltiples aspectos de la producción crítica sobre *Fasti* nos permite constatar que ha habido escasos intentos (Miller:2002; Newlands:2006) de trabajar los diversos componentes del texto de una manera integral, que dé cuenta de todas las variables contextuales y aúne, al mismo tiempo, los planos político, religioso, genérico y poético del texto con el propósito de desentrañar la función de sus diversas intersecciones. Quizás, la versión más acabada de esta iniciativa sea el trabajo de Pasco-Pranger (2006), que aborda los *Fasti* a partir del objeto calendario y, por medio de una mirada novedosa, entiende que la representación de las funciones del calendario ovidiano son un elemento definitorio de su proyecto poético, que difiere de las obras anteriores de este autor por el carácter político del tema escogido. Para Pasco-Pranger, las discordancias entre el metro del poema, su temática y sus diversos matices responden a negociaciones simultáneas (“simultaneous negotiations”, 2006:13) que pretenden construir nuevos significados a partir de la figura del calendario en tanto elemento que, al definir su propio modo de exponer el año, se separa de los almanaques epigráficos. La autora entrecruza en su lectura la forma poética del texto, la organización calendárica y el material político-religioso, demostrando que *Fasti* propone un nuevo modelo cultural con asociaciones y conceptos propios, relacionados por medio de distintas categorías con la ideología augustal y el poder político y capaz de brindar una determinada visión al respecto. En sintonía con este planteo y a la luz de la vacancia anteriormente descrita y de las categorías que resulten pertinentes a nuestra

profundización del poema ovidiano en función de la relación entre el discurso literario y el del poder, en los capítulos siguientes llevaremos a cabo una lectura que sea capaz de aunar el desarrollo de todos estos ítems en pos de un abordaje más integral y, por ende, menos fragmentado, de esta producción de Ovidio.

## CAPÍTULO II

### *Nunc primum velis, elegi, maioribus itis: tema, texto y contexto*

Dicta triplex causa est. at vos ignoscite,  
divae:  
res est arbitrio non dirimenda meo.

Se dijeron tres causas. Pero vosotras, diosas,  
perdonadme: este asunto no debe ser  
resuelto por mi arbitrio (Ov. *Fast.* 6.97-98)

A partir de lo expuesto en el capítulo anterior, sostendremos que el ego enunciador de *Fasti* se apropia del calendario y de sus distintos bienes materiales y simbólicos y los resignifica en pos de un nuevo tipo de literatura cuya clasificación resulta tan difícil como la de este mismo poema. Dicha apropiación apunta a la legitimación del metro elegíaco<sup>46</sup> como soporte válido para la narración poética de asuntos solemnes tales como el calendario romano, partícipe necesario de las transformaciones culturales y sociopolíticas de la Roma de fines del s. I a.C. y principios del siguiente, de impronta fundacional y etiológica y de directa vinculación con el poder.

Dado que la verificación de la tesis planteada involucra una revisión de los modos en que el calendario en tanto constructo cultural y religioso es implementado por *Fasti* como tema narrativo, de su complejo rango genérico en el sistema literario romano y de su ubicación transicional entre dos discursos políticos, por un lado organizaremos nuestro desarrollo en torno de tres ejes rectores que nos permitirán orientar el tratamiento de la problemática: II.1) la función del calendario en la construcción de la identidad romana; II.2) la caracterización genérica del poema ovidiano, con sus consecuentes implicancias poéticas e ideológicas; II.3) el estatus transformacional de los *Fasti* como producto de dos períodos históricos. Por otro lado, puesto que resulta imprescindible para nuestro objetivo el planteo inicial de ciertos aspectos teóricos y contextuales, en cada una de las mencionadas secciones articularemos tales aspectos con algunos elementos del poema presentados a modo de ejemplo, con vistas a mostrar la pertinencia de los análisis que llevaremos adelante en los siguientes capítulos.

---

<sup>46</sup> Sobre el dístico elegíaco, cf. PLATNAUER (1951) y LUQUE MORENO (1994). Para un estudio de las implicancias métricas en la configuración poética de otros textos ovidianos del exilio, cf. TOLA (2004).

## **II.1. EL CALENDARIO, EL SER ROMANO Y EL PODER**

En la medida en que el asunto del poema ovidiano (la fijación del calendario durante el principado augustal) supone un cambio medular en la manera de concebir no solo el tiempo sino a los actores sociales encargados de regularlo, su implementación narrativa en términos de origen de las fechas y formas de culto tiene correlatos doblemente literarios e ideológicos cuyos alcances es necesario determinar. En este sentido, resulta esclarecedora para nuestra lectura la definición de Michels, para quien “a calendar is an invention of the human mind, designed for the convenience of human beings. It is based on the observation of the natural phenomena by which men calculate the progress of time in order to regulate their own activities. The accuracy with which the calendar represents the actual phenomena depends of the needs of the people who devised it” (1967:3). En primer lugar, nos parece que desde el momento en que se asume que el calendario es una “invención humana”, se entiende que su disposición no viene dada de antemano y naturalmente, sino que responde a un ordenamiento artificial y arbitrario, hecho que confirma la idea de “conveniencia” del hombre. En segundo lugar, las bases del calendario residen en la interpretación humana de los fenómenos naturales, de modo que la arbitrariedad subyacente en la observación se aplica a un campo específico (en este caso, el de las ciencias astronómicas y matemáticas) a través del cual se pretende establecer instancias de regulación. Por último, se trata de una invención susceptible de constantes manipulaciones asociadas a las necesidades del momento. Entonces, según se desprende de dichos postulados, el calendario es un elemento sumamente relevante para toda sociedad puesto que, al operar como instrumento rector de la temporalidad, influye directamente en la organización y el desarrollo de todas las actividades realizadas por la comunidad que lo adopta.

### **a. *Tempora cum causis* o el cómo y el por qué del calendario**

La intención de medir el tiempo nace, como también detalla Michels<sup>47</sup>, de la necesidad de hacer planes a futuro. Inicialmente, los pequeños y aislados grupos de

---

<sup>47</sup> Cf. MICHELS (1967:9-11).

personas lograban organizarse a través de primitivos calendarios solares no del todo precisos, pero suficientes frente a la urgencia de calcular la duración de las grandes temporadas de frío o de calor para lograr, así, planificar los tiempos de maduración de las cosechas y, por ende, la cantidad disponible de alimento. De este modo, la percepción de ciertas regularidades como las salidas y puestas del sol, la aparición de la luna, sus distintas fases y su desaparición, los diferentes puntos del horizonte en los que el sol sale y se pone y su posición en relación con las estrellas permitió determinar ciclos tales como el día, la noche, las distintas estaciones y el año. No obstante, a medida que estos grupos se expandieron se hizo necesario el establecimiento de divisiones temporales más precisas (como meses, semanas y días concretos) a los efectos de coordinar las distintas actividades, con lo cual la confección del almanaque fue adquiriendo, en su evolución, mayor solvencia y refinamiento. Este proceso se produjo muy paulatinamente a raíz de las dificultades propias de las sociedades precristianas para medir y fraccionar el tiempo con minuciosidad, de modo que el calendario fue objeto de numerosas modificaciones<sup>48</sup>. Así pues, durante mucho tiempo y a partir de la lectura de los autores antiguos, se creyó que el calendario romano arcaico correspondiente al reinado de Rómulo constaba, como señala Macrobio en sus *Saturnalia* (1.12.3; 1.12.5), de 304 días distribuidos en diez meses que iban de marzo a diciembre<sup>49</sup> y, de los cuales, seis tenían treinta días y, los otros cuatro, treinta y uno<sup>50</sup>. Dado que esta división no terminaba de ajustarse ni al curso del sol ni a las fases de la luna (Macr. *Sat.* 1.12.39) y se confundían las estaciones, tiempo después Numa se habría encargado de repartir el año en 356 días distribuidos en doce meses de veintinueve y treinta días, y anteponiendo enero y febrero, este último de veintiocho días (Macr. *Sat.* 1.12.34; 1.13.1-3). Numa habría añadido, a su vez, un mes intercalado entre el 23 y el 24 de febrero<sup>51</sup>. No obstante, esta teoría ha sido desestimada en pos de la hipótesis

---

<sup>48</sup> MICHELS (1967:11-15) explica los pormenores que conforman los calendarios lunar, lunisolar y solar. Para una cronología de la organización interna del calendario a partir de su versión juliana, cf. BRIND'AMOUR (1983).

<sup>49</sup> Según afirma Macrobio, “quem mensem anni primum fuisse vel ex hoc maxime probatur, quod ab ipso Quintilis quintus est, et deinceps pro numero nominabantur” [que marzo fue el primer mes del año se comprueba sobre todo por el hecho de que el quinto (mes) a partir de él es *Quintilis*, y luego se los llamaba según su número sucesivamente].

<sup>50</sup> Estos datos no coinciden con los de Plutarco (*Numa* 18.2), según el cual los meses abarcaban una cantidad irregular de días (algunos, menos de veinte; otros, treintaicinco y, otros, más) y el año era de trescientos sesenta días.

<sup>51</sup> Para Plutarco (*Numa* 18.3; *Caesar* 59.2) se trata del mes *Mercedonius*.

de que, en realidad, siempre se ha tratado de un calendario de doce meses<sup>52</sup>, originalmente lunar, y de que el primer planteo no es más que una construcción posterior<sup>53</sup>. Por nuestra parte, para el desarrollo de nuestro trabajo daremos importancia a la presunta división inicial del año en diez meses y a su posterior ampliación a doce. A nuestro entender, la relevancia de dicho formato reside en la validez que le otorgaba el hombre romano del período que nos ocupa, incluido el mismo narrador de los *Fasti* (1.29-44; 3.75-76)<sup>54</sup>.

Entre los años 508 y 394 el calendario fue alcanzado por una importante reforma decenviral<sup>55</sup>, a partir de la cual cada ocho años se intercalaban noventa días que formaban tres meses intercalares de treinta (Macr. *Sat.* 1.13.13), y así se mantuvo hasta la reformulación juliana. Alrededor del año 45 a.C. César hace venir a Roma al astrónomo alejandrino Sosígenes para que lo ayude a modificar algunas desviaciones<sup>56</sup> y, una vez provisto de orientación, agrega diez días al calendario: se forma así un año de 365 días distribuidos en doce meses de treinta y treinta y un días, a excepción de febrero que seguía conservando veintiocho y que, a partir del 45 a.C., cada cuatro años, intercalaba un día más y constituía un año bisiesto<sup>57</sup>. Esto significaba que los años 45, 41, 37, etc. a.C. deberían ser bisiestos pero, luego de la muerte de César, los pontífices encargados del calendario malinterpretaron sus indicaciones y establecieron un año bisiesto cada tres años convencionales.

---

<sup>52</sup> BRIND'AMOUR argumenta que "le système du nom des mois est en réalité d'une grande simplicité et d'une grande symétrie; six mois ont des noms théophores, et six des dénominations numériques" (1983:225), lo cual inhabilita la suposición de que diciembre haya sido el décimo mes del año. Por su parte, para RUPKE "All that can be said for certain is that the Republican calendar was preceded by a calendar with twelve genuinely lunar months, six of which incorporated the names of gods, while six bore numeric names" (2011:23).

<sup>53</sup> Cf. BRIND'AMOUR (1983:225); RÜPKE (2011:23).

<sup>54</sup> En lo que hace a las fuentes literarias que brindan información sobre el calendario, además de nuestros *Fasti* ovidianos contamos con una serie de textos que, indudablemente, han inspirado a nuestro poeta. Entre ellos están *De Lingua Latina* del anticuario Varrón (que se detiene en el vocabulario técnico del calendario, los nombres de las festividades, etc.) y *De verborum significatu* de Verrio Flaco, cuyo contenido podemos inferir a partir de los fragmentos del epítome de Pompeyo Festo en el siglo II d.C., y del epítome sobre Festo que en el siglo VIII elabora Paulo Diácono. Más adelante, Censorino dedica una sección de su *De die natali* del 238 d.C. al tema que nos ocupa. A su vez, en el siglo IV d.C. surgen las *Saturnalia* de Macrobio, que brindan información abundante y completa acerca del calendario, si bien conviene revisar este texto con mirada suspicaz puesto que el autor no cita sus fuentes y, muchas veces, proporciona datos equívocos y contradictorios. Por último, el texto griego *De mensibus* de Johannes Lydus del siglo VI d.C. retoma datos transmitidos por autores anteriores.

<sup>55</sup> Esta reforma suele fecharse en el año 450 a.C. Cf. BRIND'AMOUR (1983:217-223; 227); RÜPKE (2011:38-43).

<sup>56</sup> Cf. DAGR, s.v. *calendarium*.

<sup>57</sup> Cf. Macr. *Sat.* 1.14.6.

En cuanto a la denominación de los doce meses<sup>58</sup> que componen el año romano, los primeros seis (*Ianuaris, Februarius, Martius, Aprilis, Maius, Iunius*) refieren al carácter de cada mes<sup>59</sup>, y los seis restantes (*Quinctilis, Sextilis, September, October, November* y *December*<sup>60</sup>) siguen, en cambio, el estándar numérico. *Quinctilis* y *Sextilis* adoptaron, posteriormente, los nombres de *Iulius* y *Augustus* en honor a Julio César y Augusto, respectivamente<sup>61</sup>. Este último es el formato del calendario vigente durante el período que nos ocupa y el que Ovidio reconstruye en sus *Fasti*. Cada mes se dividía en tres secciones de duración desigual, según el señalamiento de tres días puntuales, a partir de los cuales se identificaban los restantes: *Kalendae* (primer día del mes), *Nonae* (quinto día de los meses cortos y séptimo de los largos) e *Idus* (decimotercer día de los meses cortos y decimoquinto de los largos). A su vez, los meses se organizaban en semanas de ocho días o *nundinae*<sup>62</sup>, que se señalaban con letras que iban de la A a la H. A través de tales subdivisiones el calendario oficia de ordenador y ofrece una materialización, aunque más no sea aproximada, de ese objeto intangible que es el tiempo en tanto concepto abstracto y, por ende, imperceptible para nuestros sentidos. Más aún, la innegable intervención del hombre en la fijación del calendario y las múltiples modificaciones de este último dan cuenta de la primacía del sentido social y cualitativo del tiempo por sobre su carácter astronómico o cuantitativo<sup>63</sup>. Tal intervención no se ejerce pasivamente sino que, como ya dijimos, responde a fines organizativos que operan como instrumentos de control. No en vano el calendario era administrado por los pontífices, colegio de sacerdotes al que el Senado le cedía el total dominio sobre los ritos religiosos del Estado<sup>64</sup> y cuyo conocimiento del calendario les permitía posicionarse políticamente<sup>65</sup>. La

---

<sup>58</sup> Cf. MICHELS (1967:18-22).

<sup>59</sup> Para la denominación de los diez meses del calendario de Rómulo, cf. Macr. *Sat.* 1.12.5-39. Para enero y febrero, cf. Macr. *Sat.* 1.13.3.

<sup>60</sup> Para el detalle de las divisiones internas de cada mes y de sus correspondientes festividades, cf. SCULLARD (1981:51-212).

<sup>61</sup> *Quinctilis* pasa a ser *Iulius* en el 44 a.C., tras la muerte de César y a partir de la fecha de su nacimiento (cf. RÜPKE, 2000:123). A través de un edicto de Augusto, se renombró también el mes *sextilis* como *augustus* (cf. BRIND'AMOUR, 1983:11; 331). El formato resultante es el antecedente del calendario gregoriano, utilizado por el grueso de las sociedades del mundo.

<sup>62</sup> Cf. DAGR, s.v. *calendarium*.

<sup>63</sup> Cf. RÜPKE (2011:2).

<sup>64</sup> Cf. MICHELS (1967:53).

<sup>65</sup> De hecho, tanto César como Augusto oficiaron de *pontifices maximi* e introdujeron modificaciones en el calendario.



ordenación, cuantificación y clasificación del tiempo que plasma el calendario en tanto creación humana pasible de manipulación se lleva a cabo, entonces, según los implícitos ideológicos que sustentan los parámetros religiosos, sociales y culturales de una comunidad, razón por la cual se constituye, indefectiblemente, como un factor de directa y fundamental influencia en la vida cotidiana de los actores sociales.

La imposición de los diversos patrones de conducta asignados a cada fecha, los cuales distinguían entre días hábiles o inhábiles y determinaban la realización de celebraciones que, a su vez, promovían determinados comportamientos, constituye un claro ejemplo de dicha dinámica en Roma, como Ovidio muestra en *Fast.* 1.45-46:

Ne tamen ignores variorum iura dierum,  
non habet officii Lucifer omnis idem

Con todo, para que no ignores las leyes de los diferentes días, cada jornada no tiene las mismas obligaciones.

En tal sentido, los días se clasificaban, según dos criterios diferentes, en *feriae* (jornadas consagradas a determinadas divinidades) y *fas* (jornadas propias de la actividad humana)<sup>66</sup>. Las *feriae*, muchas veces asimiladas a los denominados días NP<sup>67</sup>, daban lugar a la práctica de ritos religiosos e implicaban la suspensión de todo tipo de actividades laborales<sup>68</sup>, incluso por parte de los esclavos. Tampoco se efectuaban demandas civiles ni pleitos. Estos días podían estar destinados al desarrollo de actividades de orden público o privado<sup>69</sup>: los primeros abarcaban festividades que involucraban al grueso de la población<sup>70</sup>; los segundos, se dedicaban a fechas celebratorias de determinadas familias<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Cf. DUMÉZIL (1974:552).

<sup>67</sup> Así se los marcaba en el calendario, mas no se sabe con exactitud qué significa esta sigla. Se estima que la N corresponde a *nefastus* pero hay varias posibilidades que giran en torno de la P. Sobre este tema, cf. DEGRASSI (1963:332-34); MICHELS (1967:68-83); BRIND'AMOUR (1983:227); PASCO-PRANGER (2006:176); RÜPKE (2011:51).

<sup>68</sup> Algunos estudiosos han vinculado estos días con los llamados *dies festi*. MICHELS (1967:81) desacredita esta identificación puesto que, para ella, los días *feriae* eran llamados al descanso mientras que los *festi* apuntaban al placer y al disfrute de la ocasión.

<sup>69</sup> Cf. SCULLARD (1981:39)

<sup>70</sup> Estas celebraciones podían ser *stativae* (festividades anuales con una fecha especialmente establecida y fijada en el calendario oficial como, por ejemplo, los *Lupercalia*); *conceptivae* (celebraciones anuales como las *feriae Latinae*, cuya fecha era establecida cada año, o bien por los magistrados o bien por los sacerdotes); o *imperativae* (celebraciones irregulares proclamadas por los cónsules, pretores u otros magistrados para hacerle frente a una emergencia o celebrar una victoria. Habitualmente derivaban de la aparición de algún *prodigium* que implicaba la necesidad de apaciguar a los dioses). Esto es desplegado por SCULLARD (1981:39).

En una línea similar suelen interpretarse los llamados *dies nefasti* (N). El adjetivo *nefastus* es, probablemente, un término técnico de los pontífices para señalar todo aquello que no es *fastus* (F) y que, durante el período augustal, fue retomado por los poetas en reemplazo del sustantivo indeclinable *nefas*. Por su parte, otro término técnico (*fastus*) era utilizado por los pontífices para designar, según se ha determinado, las fechas en las que se suspendían, también, todas las actividades excepto las de observancia religiosa<sup>72</sup>. Los llamados C son las jornadas en las que tenían lugar los diversos *comitia* (*curiata*, *centuriata* y *tributa*<sup>73</sup>). Si estos no eran llamados, se permitía *lege agere* como en F. Durante la República, los *comitia* solían realizarse siempre durante C, si bien podían no hacerse si había *feriae conceptivae*<sup>74</sup> o si se habían anunciado *feriae imperativae*<sup>75</sup>, y se estima que tampoco tenían lugar si se efectuaban *ludi*. Después del 49 a.C. empiezan a modificarse según las necesidades de los políticos y sus intenciones de debilitar a sus rivales, y se reubican tras la caída de la república<sup>76</sup>.

#### **b. El calendario como expresión de romanitas**

Todos estos elementos relacionados con el calendario juegan un rol importante en la configuración de la identidad romana puesto que, por medio de la ordenación y

---

<sup>71</sup> Estos nunca coincidían con las *Nonae*, mas sí con los *Idus* y las calendas de marzo. Siempre caían en días impares, de modo que era difícil encontrar un día *feriae* - NP seguido de otro.

<sup>72</sup> MICHELS, no obstante, no encuentra evidencia para afirmar que esto se tratase de un tabú más religioso que legal. Estas jornadas han sido asimiladas a los *dies religiosi* (en los que no se recomendaba enrolar soldados, convocar *comitia*, guerrear contra el enemigo ni celebrar bodas), y *dies atri* (días siguientes a las calendas, nonas o idus; considerados “negros” ya que nada nuevo podía gestarse en ellos, con lo cual eran entendidos como días de mal augurio) pero Gelio (4.9.5; 5.17.1) juzga errónea esta identificación. Con todo, para MICHELS, los días N son, simplemente, aquellos que no son ni *fasti dies* (F) ni *comitiales dies* (C) —un subtipo de los anteriores—. Según Var. *L.* 6.29-30, tanto F como N se vinculan con el verbo *fari*, “hablar”, relacionándose así con las tres palabras que solía pronunciar el pretor (*do, dico, addico*), propicias durante F pero prohibidas en N. F son, entonces, días de *lege agere* y de *ius dicere*, cosa que los *Fasti* ovidianos no ignoran: “ille nefastus erit, per quem tria verba silentur:/ fastus erit, per quem lege licebit agi.”, [Será nefasto aquel día durante el cual se silencien las tres palabras; será fasto aquel en el que sea lícito aplicar la ley], 1.47-8. En estos días, además, se permitían actividades seculares, a diferencia de N. Así pues, si F son los días en los que la *legis actio* está permitida, N serán los días en los que no se permite realizar dicha actividad.

<sup>73</sup> Para este tema, cf. MOURITSEN (2004:18-37).

<sup>74</sup> Se trata de festividades que no tenían una fecha fija para su realización pues eran convocadas cada año por los sacerdotes o los magistrados (cf. MICHELS, 1967:27; 73).

<sup>75</sup> Celebraciones ordenadas especialmente por los magistrados ante una ocasión imprevista (un *prodigium*, una victoria, etc.) (cf. MICHELS, 1967:73).

<sup>76</sup> BRIND’AMOUR (1983:227) incluye jornadas muy poco recurrentes como FP (*Fastus purus dies*), EN (*Endotercissus dies*), QRCF (*Quando rex comitiavit fas*) y QSTDF (*Quando stercus delatumst fas*).

significación de los días y las conductas que corresponden a cada uno de ellos, fijan una praxis propia del *ser romano*. Esta cualidad identitaria hace a la “romanidad” o *romanitas*<sup>77</sup>, término que empleamos operativamente a pesar de ser un anacronismo y que entendemos en el mismo sentido que Galinsky: “As for other options, the traditionalism of Romans and their fixation on the *mores maiorum* left little alternative except for the seemingly paradoxical one of revitalizing that very traditionalism. It was more than a superficial appeal to national feelings. Rather, it invited intensive reflection—which was by no means uncritical— of the special character of the Romans, their *Romanitas*, and the resultant obligations and responsibilities” (1996:76). Este concepto engloba una serie de elementos que distinguen lo que es ser romano de aquello que no lo es<sup>78</sup>. Dichos elementos se distribuyen en planos sumamente abarcadores, que van desde las fronteras geográficas y su permanente expansión (cosa que caracteriza a Roma como una potencia conquistadora, colonizadora y civilizadora<sup>79</sup> —sobre todo a partir de los siglos II y I a.C.— y ubica en el ámbito de la barbarie a los que no lo son), hasta la vestimenta, las costumbres y la misma lengua<sup>80</sup>, que a su vez se encargará de la construcción discursiva de esta romanidad. No en vano al final de *Aeneis* (12.821-840) Juno pide a Júpiter que los vencedores troyanos no conserven ninguna de estas características, a fin de evitar que el pueblo latino, además de conquistado, sea colonizado; y el Tonante le garantiza que no perderán ni su lengua ni sus tradiciones (“sermonem Ausonii patrium moresque tenebunt”, [los ausonios conservarán su lengua y las costumbres de sus padres] 12.834).

Queda claro entonces que el concepto de *romanitas* responde a una identidad y que forja, también, una ideología. Ovidio tiene presentes estas variables al explotarlo para

---

<sup>77</sup> A pesar de que los estudiosos del período que compete a *Fasti* se sirven de esta palabra indistintamente, su empleo supone un anacronismo ya que, a la fecha, según indica KRAMER (1998:81-82), la utilización de este término no se atestigua antes del *Liber de pallio* de Tertuliano, autor africano del período cristiano, que se defiende de quienes lo critican por haber tomado el palio griego en lugar de la toga romana (*pall.* 4.1 “Quid nunc, si est Romanitas omni salus, nec honestis tamen modis ad Graios estis?, [¿por qué ahora, si la *Romanitas* es el beneficio común, no os inclináis hacia los griegos, ni siquiera en sus formas honestas?]”).

<sup>78</sup> En términos de HARTOG (1992 [1997]:207), “decir el otro es postularlo como diferente, es postular que existen dos términos, *a* y *b*, y que *a* no es *b* (...). Pero la diferencia solo adquiere interés a partir del momento en que *a* y *b* entran en un mismo sistema”.

<sup>79</sup> Basta recordar al respecto las emblemáticas palabras de Anquises a Eneas en *A.* 6.851-853. También cf. GRUEN (1993).

<sup>80</sup> ADAMS (2003) se concentra en la determinación de la *romanitas* desde el lenguaje y distingue el latín romano propiamente dicho, correcto y entendido como culturalmente superior, de los distintos dialectos del latín itálico.

la configuración de Roma como una potencia en plena expansión<sup>81</sup>. Así pues, no duda en dar inicio al año romano subrayando el absoluto poderío de la *Urbs*:

**Iuppiter arce sua totum cum spectet in orbem,**

**nil nisi Romanum quod tueatur habet.**

salve, laeta dies, meliorque revertere semper,

**a populo rerum digna potente coli.** (*Fast.* 1.85-88)

Cuando Júpiter contempla el mundo entero desde su fortaleza, no tiene nada que mirar que no sea romano. ¡Salud, día jubiloso, regresa siempre mejor, digno de ser honrado por el pueblo que ejerce su poder sobre el mundo!

Como deja ver el pasaje citado, nada está por encima de Roma excepto Júpiter que, desde su morada celestial, ve cómo todo pertenece al dominio de esta ciudad. Más aún, difícilmente el dios logre observar algo diferente dado que, al tratarse de la dueña del mundo (“a populo rerum **potente**”, 88) cabe entender que su poderío se extiende por doquier y tiñe todo de romanidad, como lo confirma la antítesis entre lo que el Tonante ve (“**totum orbem**”, 85) y lo que encuentra (“**nil quod nisi Romanum**”, 86). Los verbos propios del campo semántico de la visión<sup>82</sup> (“spectet”, 85; “tueatur”, 86) hacen hincapié en el punto de vista del dios, dado que su mirada prolongada (*spectare*) desemboca en una afirmación (“habet”, 86) que asocia la totalidad de lo ‘romano’ con una acción cuyo carácter extensivo e intencional (*tueri*) superpone en el texto las acepciones de “mirar fijamente” y “proteger”<sup>83</sup>, de modo que Júpiter asume como romano todo aquello que contempla y protege.

Esta misma idea de *romanitas* se ve reforzada en *Fast.* 2.135-138, al compararse el poderío de Augusto con el de Rómulo en el marco de la conmemoración del “Día de Augusto”<sup>84</sup>:

---

<sup>81</sup> PARKER (1993) estudia la construcción de los personajes de Hércules, Ino, Saturno y Fauno en *Fasti* a la luz de la *romanitas*. Señala que estas figuras mitológicas reúnen cualidades poco favorables cuando se sitúan en Grecia y que, al pasar a los escenarios de Roma, se configuran positivamente y como representantes de la romanidad.

<sup>82</sup> Para el estudio de este campo semántico, cf. GUIRAUD (1964); GARCÍA HERNÁNDEZ (1976).

<sup>83</sup> Para las distintas acepciones del verbo *tueor*, cf. GUIRAUD (1964:44-46); GARCÍA HERNÁNDEZ (1976:78-79; 149); ERNOUT – MEILLET (2001[1932], s.v. *tueor*).

<sup>84</sup> Este pasaje (*Fast.* 2.119-144) alude a la conmemoración de uno de los *tituli* del *princeps*. Los otros pasajes que celebran tales *nomina* son: 1.587-616 (virtudes y nombres de Augusto); 3.415-428 (*Augustus pontifex maximus*) y 4.673-676 (*Augustus imperator*). En cuanto a la comparación de Augusto con Rómulo, si bien

te Tatius parvique Cures Caeninaque sensit,  
**hoc duce Romanum est solis utrumque latus;**  
tu breve nescio quid victae telluris habebas,  
**quodcumque est alto sub Iove, Caesar habet;**

A ti [Rómulo] te sintieron Tacio, la pequeña Cures y Cenina; bajo su guía, es romano cada lado del sol. Tú poseías no sé qué pequeña porción de tierra conquistada; César posee cualquier cosa que está debajo del alto Júpiter.

El dominio romano comienza a identificarse con el *princeps*, cuya capacidad de mando se designa con uno de los términos que definen el concepto de *auctoritas* (“hoc **duce**<sup>85</sup>”, 136) y se destaca frente a la menor competencia de Rómulo, según sintetiza la *callida iunctura* que da inicio al hexámetro 137 (“tu breve”). Es así como, con Augusto al frente del gobierno, el mundo se romaniza por completo (“**Romanum est solis utrumque latus**”, 136) dado que esta figura posee (“Caesar **habet**”, 138) todo lo que existe (“quodcumque”, 138) bajo el imperio del padre de los dioses, pero en la cima del de los hombres. Más adelante en el mismo libro 2, el texto retoma y sintetiza esta idea a través de la identificación explícita entre Roma y el mundo:

**gentibus est aliis** <sup>P 86</sup> tellus data limite certo:  
**Romanae spatium est || Urbis et orbis idem.** (*Fast.* 2.683-684)

A otros pueblos se les otorgó tierra con un límite fijo. El espacio de la ciudad romana es el mismo que el del mundo.

Mientras que los otros pueblos imperan sobre pequeñas porciones de suelo, el territorio romano se expande entonces cada vez más, hasta identificarse con la tierra toda y con el mundo entero. La ubicación de los términos de la comparación subyacente (“gentibus est aliis”; “Romanae spatium est”) en el primer hemistiquio de ambos versos subraya tal diferencia a través de una simetría en el ‘espacio’ mismo del verso, cuyo

---

resulta elogiosa para el *princeps* y resalta sus competencias, también deja entrever ciertas fisuras dado que, según BARCHIESI (1997:81) el traer a colación al hijo de Marte tiende a minar aquello con lo que Augusto se identifica. En una línea similar, FANTHAM (2002:202) señala que el ego poético evoca cuestiones como el asesinato de Remo, que Augusto quería dejar atrás junto con las guerras civiles, con lo cual la autora se pregunta si este desmedro hacia Rómulo no afecta también al *princeps*.

<sup>85</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972:324-326).

<sup>86</sup> A lo largo de nuestro trabajo, designamos con los signos (P), (T) y (H) a las cesuras pentemímeras, triemímeras y heptemímeras respectivamente, siempre que la métrica resulte relevante para el análisis efectuado.

clímax es la asimilación fónica y morfológica entre “Urbis” y “orbis” en la segunda mitad del pentámetro y la yuxtaposición conclusiva del pronombre (“idem”) como elemento que completa la caracterización hiperbólica de Roma.

Ahora bien, cabe suponer que, si Roma es “el mundo” y los otros territorios forman parte de él, dichos territorios son igualmente comprendidos por lo romano, con lo cual la *Urbs* incluye a otros pueblos al mismo tiempo que se diferencia de ellos, es decir, distingue y extiende su propia identidad o *romanitas* en tanto cultura dominante. Como ya hemos explicitado más arriba<sup>87</sup>, toda construcción de identidad instaaura, necesariamente, una alteridad como parte de un mismo sistema, pero la diferencia solo adquiere interés a partir del momento en que ambos términos entran en ese mismo sistema. Esto implica que, desde la óptica de Roma, hay romanos y no romanos, y que estos últimos, en tanto “Otros”, representan para los romanos una alteridad construida y caracterizada por su propia visión romana. Así como lo uno y lo otro se constituyen en términos de conductas, costumbres, territorio, lenguaje y demás, el calendario también participa de esta configuración identitaria<sup>88</sup>. Además de exponer elementos característicos de la cultura que lo adopta, el almanaque se manifiesta en un determinado código, apto para el entendimiento de la comunidad en la que se inscribe mas no necesariamente accesible para el individuo foráneo, con lo cual se concibe para ser entendido por el *nosotros* que representa a esa comunidad específica. En este sentido, al referirse a la ordenación del calendario por Rómulo, el ego poético reitera su propósito inicial de narrar el tiempo distribuido a lo largo del año romano, (“**tempora** cum causis **Latium digesta per annum**”, 1.1):

'arbiter **armorum**, de cuius sanguine natus  
**credor**, et ut **credar**, pignora multa dabo:  
a te **principium Romano** dicimus **anno**:  
**primus** de patrio **nomine** mensis erit.' (*Fast.* 3.73-76)

“Árbitro de las armas, de cuya sangre se me considera hijo (y, para que me considere hijo, daré muchas pruebas), a partir de ti damos comienzo al año romano: el primer mes tendrá el nombre de mi padre”.

---

<sup>87</sup> Cf. *supra*, capítulo III.1.b.

<sup>88</sup> Tal como señala BEARD (1987:7), “the ritual calendar as a whole can be seen as a conceptual pageant of Rome and of what it was to be Roman”.

El mismo Rómulo, padre de Roma, invoca aquí a Marte, deidad genealógicamente vinculada con la ciudad, y con este dios da inicio al año; no a cualquier año sino al romano (“Romano anno”, 75). No casualmente estos versos encabezan el manifiesto con el cual Rómulo justifica su propio reinado<sup>89</sup> a partir del vínculo parental con Marte (73-98), filiación que lo convierte, a su vez, en el primer organizador de la temporalidad romana. La ascendencia divina de Rómulo se plantea aquí no como un hecho indiscutible sino como una posibilidad a confirmar: el hermano de Remo no afirma, pues, ser hijo de Marte sino que se presenta a sí mismo como sujeto de un verbo en voz pasiva (“credor”, 74) y lo mismo hace al dar pruebas en el mismo verso de su supuesto abolengo (“credar”). La vinculación del nombre del primer mes con su padre, es decir, con Marte, (“**primus de patrio nomine**”, 76) establece una línea de sentido con la caracterización de este último en el comienzo del verso 73 (“arbitr **armorum**”), dado que la identificación de Gradivo con el ejercicio de la guerra evoca un rasgo que también atañe a Rómulo y, se supone, a su pueblo.

Si, como deja al descubierto el pasaje ovidiano, el calendario y sus agentes se encuentran estrechamente relacionados con las prácticas que sustentan el concepto de *romanitas* desde su configuración mítico-legendaria, su plasmación por escrito permitió explicitar los elementos propios de ese concepto, mantenerlos en vigencia<sup>90</sup> y afianzar sus correlatos simbólicos “hacia adentro”, es decir, dentro del mismo universo romano. De los primeros calendarios, fijados sobre piedra, poco y nada se conserva. Varias de las pequeñas inscripciones que fueron recuperadas nos llegan por medio de las *Inscriptiones Italiae* de Degrassi (1963). Dentro de estas inscripciones, que nos han llegado solo parcialmente, los *Fasti Antiates Maiores*, pintados en letras rojas y negras sobre yeso blanco, constituyen, a pesar de su estado fragmentario, la versión más abultada del calendario republicano prejuliano. Todas las otras que permiten reconstruir y datar un calendario corresponden al período imperial; concretamente, a los gobiernos de Augusto y Tiberio. Los *Fasti Praenestini* constituyen, según se ha establecido<sup>91</sup>, la mayor representación del calendario juliano en tanto reconstrucción de un pasado entendido

---

<sup>89</sup> Cf. PASCO-PRANGER (2006:46).

<sup>90</sup> Para la memoria como elemento constitutivo de la identidad, cf. BAROIN (2010); ABENSOUR (2014).

<sup>91</sup> Cf. PASCO-PRANGER (2006:37).

como herramienta de consolidación de la *romanitas*. Dichos *Fasti* estuvieron a cargo del gramático y anticuario Verrio Flaco<sup>92</sup>, quien era, a su vez, liberto de Augusto. Tras revisar el calendario vigente, Verrio Flaco realiza su propia versión grabada en mármol y la exhibe en el foro de Prenestre en una estructura arquitectónica semicircular<sup>93</sup>. Cada mes tenía su propia placa de, aproximadamente, 1,95 metros de alto, mientras que se estima que el diámetro del semicírculo era de 5,44 metros<sup>94</sup>. Tanto el tamaño como la ubicación de estos *fasti* los hacían omnipresentes para la vida de la ciudad: expuestos permanentemente en el punto más visitado de Prenestre, resultaba imposible ignorar la regulación señalada por este calendario. Puntualmente, la disposición semicircular dista de ser un detalle puesto que, semejante a una exedra, sugiere la exhibición de una obra de arte, es decir, de algo digno de ver, al mismo tiempo que emula la distribución de las estatuas de Rómulo y Eneas en el foro de Augusto<sup>95</sup>. A su vez, la aproximación a este semicírculo causaba una sensación de inmediata cercanía entre el sujeto observador y el objeto observado, generando la impresión de que el primero “se metía dentro” de lo segundo, abstrayéndolo del contexto del *forum* y sumergiéndolo en la pseudoesfera del calendario. Este no solo era el único que detallaba el carácter de cada día y las actividades que le eran apropiadas, sino que, además, a causa de la relación personal de Verrio Flaco con Augusto, presentaba un gran número de entradas que conmemoraban al *princeps*, cosa que ha hecho que la crítica lo considere, en mayor o menor medida, como un elemento de propaganda política. Es el caso de Wallace-Hadrill (1987), quien, como dijimos en la sección anterior (cf. Estado de la cuestión), insiste en la importancia de estos *fasti* en cuanto a la transformación del tiempo romano en tiempo augustal. Por su parte, Hernández reconoce que “the inclusion of detailed descriptions of customary behavior during traditional festivals, with which it is reasonable to guess that most Romans would have already been familiar, is unique to the *Fasti Praenestini*, and suggests that this calendar was designed with a function beyond providing information needed by the

---

<sup>92</sup> Cf. Suet. *Gram.* 17.

<sup>93</sup> Cf. HERNÁNDEZ (2005:111).

<sup>94</sup> Se identifican dos “manos” de inscripciones: una, con información acerca del calendario propiamente dicho, del 6 d.C.; y, otra, del 10 d.C., con datos referentes a Tiberio, significativa tras el nombramiento de aquel como heredero de Augusto. Cf. HERNÁNDEZ (2005:111-112).

<sup>95</sup> Cf. HERNÁNDEZ (2005:118-119). A nuestro entender, esta arquitectura recuerda, también, la distribución teatral, cosa que nos permite pensar en los *Fasti Praenestini* como espectáculo.



public” (2005:115); no obstante, para la autora esto no es privativo de Verrio Flaco sino que ya ocurría con otros tantos *fasti* que, a diferencia de los *Praenestini*, solo describían en detalle las fechas augustales<sup>96</sup>. Hernández considera simplista la hipótesis de Wallace-Hadrill pues, para ella, el autor cae en la lectura más sencilla e inmediata al no tener en cuenta factores como, por ejemplo, la falta de evidencia de que Augusto haya encargado los *Fasti Praenestini* a Verrio Flaco. Por nuestra parte, creemos que poco sentido tiene negar la impronta política del calendario y su vinculación con un discurso ideológico, más aún en el período augustal, independientemente de los pormenores en torno de los cuales pueda girar el debate. Así y todo, rescatamos particularmente la conclusión de Hernández, para quien la singularidad de los *Fasti Praenestini*, tanto en su diseño como en su contenido, reside en el carácter artístico del contexto en el que se inscribe, razón por la cual pueden ser leídos como un ‘texto’ y, más aún, como exponente de un nuevo género en materia de calendarios, del mismo modo que los *Fasti* ovidianos hacen lo propio desde el punto de vista de su configuración literaria. La articulación entre lo político y lo estético construye, pues, tal singularidad y da cuenta de la intrínseca relación entre los distintos discursos que atraviesan el calendario, en la medida en que ambos planos contribuyen a afianzar los sentidos que adquiere en Roma la regulación del tiempo.

### **c. *Hic anni modus est*: el calendario como instrumento de poder**

De todo lo expuesto se desprende que la intervención humana inherente a la constitución del calendario define la cotidianeidad de la comunidad que pretende organizar en el marco de ciertas relaciones de poder. Resulta menester, entonces, detenernos en los alcances de este concepto que, como es sabido, ha dado lugar a múltiples debates atravesados por distintas teorías y perspectivas<sup>97</sup>. En lo que respecta a las cuestiones aquí tratadas, entendemos que el poder alude al dominio, imperio o facultad que posee un individuo sobre otro u otros en un determinado contexto. Puesto que esta definición amplia y general adquiere pleno sentido en función de disciplinas, situaciones o ámbitos específicos, nos resulta particularmente operativa la propuesta de Foucault, quien no entiende el poder como una ‘cosa’ o ‘substancia’, sino en términos de ‘acción’, es

---

<sup>96</sup> Cf. HERNÁNDEZ (2005:117).

<sup>97</sup> Para un breve y completo repaso de las principales teorías acerca del poder, Cf. SPECTOR (1997).

decir, como algo relacional que se ejerce en distintas esferas de la vida del individuo. Como ya lo ha mostrado la crítica<sup>98</sup>, la sociedad romana de fines del siglo I a.C. y principios del siguiente se configura fundamentalmente a partir del poder político, que se manifiesta a través de los representantes de una sociedad de elite, jerarquizada y timocrática, donde el poder se ejerce de arriba hacia abajo y cuyos principales actores son fácilmente identificables.

Dicha dinámica social puede pensarse también a la luz de la teoría foucaultiana sobre la soberanía<sup>99</sup>, es decir, de una relación sujeto a sujeto, donde un individuo dotado de determinadas capacidades se configura como sujeto dominado ante otro sujeto dominante. Tal soberanía se asigna, inicialmente, múltiples poderes que no necesariamente son de índole política sino que consisten en capacidades, posibilidades o potencias que luego pueden constituirse políticamente a partir de una unidad de poder. Como sostiene el autor, “importa poco que esta unidad de poder adopte el rostro del monarca o la forma del Estado; de ella van a derivarse las diferentes formas, los aspectos, mecanismos e instituciones de poder. La multiplicidad de los poderes, entendidos como poderes políticos, sólo puede establecerse y funcionar a partir de esta unidad del poder, fundada en la teoría de la soberanía” (2003b:44), lo cual da cuenta de cómo un poder puede conformarse no solo según la ley sino sobre la base de cierta legitimidad erigida por algo mayor entendido como una ley general de todas las leyes. En resumidas cuentas, “la teoría de la soberanía presupone al sujeto; apunta a fundar la unidad esencial del poder y se despliega siempre en el elemento previo de la ley” (2003b:44). Sin embargo, dado que la teoría de la soberanía no logra dar cuenta de todos los fenómenos del poder, Foucault postula el concepto de “dominación” asociado a la identificación de los operadores empíricos e históricos de las relaciones de poder. Al hacer hincapié en la relación fáctica de dominación más que en los elementos previos a ella, dicha relación determina los elementos sobre los que recae, es decir, fabrica las situaciones de sometimiento concretas. De acuerdo con ello, se torna significativa en su especificidad, su multiplicidad y su diferencia y, por ende, no surge de una soberanía concebida como ‘fuente’ de los poderes, sino, más bien, de los diversos tipos de interacción (apoyo,

---

<sup>98</sup> Cf. HABINEK (1998:3).

<sup>99</sup> Cf. FOUCAULT (2003b).

convergencia, anulación) entre los diferentes operadores de dominación<sup>100</sup>. Al tratarse entonces de relaciones y no de una fuente de soberanía, es posible detectar los elementos que permiten asegurarlas, lo cual significa que el poder no solo reprime, conforme a la llamada “hipótesis represiva” propuesta por Foucault<sup>101</sup>, sino que, para ejercer el control, produce cosas. En las operaciones legitimadoras de esta construcción de la figura dominante adquiere una relevancia central el vínculo del poder con el saber<sup>102</sup>, en la medida en que la posesión de este último implica la capacidad de construir una verdad<sup>103</sup>.

En un mismo sentido, resulta esclarecedora para nuestra lectura de los *Fasti* la noción de Bourdieu<sup>104</sup> de “campo social”, entendida como un espacio social específico, donde las relaciones de poder se definen según distintos tipos de capital (económico, cultural, etc.) que detentan los diversos participantes de estas relaciones, determinadas, a su vez, por el *habitus* o “sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” (Bourdieu, 2002:107). En dicho marco conceptual, el “campo de poder” es concebido como “un campo de fuerzas definido en su estructura por el estado de la relación de fuerzas entre formas de poder o distintos tipos de capital” (Bourdieu, 2013:369)<sup>105</sup>, donde el principio de legitimación dominante intenta imponer la supremacía de su propio capital al hacerlo valer como legítimo. Por un lado, quienes dominan estos campos ejercen entonces el poder; por otro, este poder es simbólico, en la medida en que su ejercicio permite a los agentes dominantes establecer un orden gnoseológico de la realidad<sup>106</sup>.

A la luz de tales propuestas y en función de nuestro objeto de estudio, nos concentraremos principalmente en el poder político, asumiendo que el poder en la Roma augustal está dado, como en toda sociedad expansionista, conquistadora y colonizadora,

---

<sup>100</sup> Cf. FOUCAULT (2003b:45).

<sup>101</sup> Cf. FOUCAULT (2005:25-49).

<sup>102</sup> Sin embargo, esto no significa que la noción de soberanía deba ser abandonada en el análisis de las relaciones de poder. La soberanía funciona y se ejerce enredada con un complejo de saberes, dispositivos y operadores de poder (poderes transversales), que generan un sistema de apoyos que efectúan una dominación extendida.

<sup>103</sup> Cf. FOUCAULT (2003a:37-61).

<sup>104</sup> Cf. BOURDIEU (2001:9-60).

<sup>105</sup> BOURDIEU (2013:369).

<sup>106</sup> Cf. BOURDIEU (2009:67-68).

desde dentro del imperio hacia los otros (es decir, hacia los no romanos, que serán sometidos a la voluntad de Roma); pero, también, como en toda estructura social piramidal, de romanos a romanos, o sea, desde arriba hacia abajo y desde el centro hacia los alrededores. Esta última es la variante en la que más nos detendremos, ya que entendemos, como Newlands, que “the subject Ovid chose for the *Fasti*, the Roman calendar, was not a politically neutral one (...) through the festivals nonchronological reenactment of the Roman past, [it] served to define and delineate Roman power, Roman history and Roman identity” (1995:11). En este sentido, creemos que el calendario, al ser un eje rector y ordenador del tiempo, determinado por los agentes del poder político y exponente de *romanitas*, funciona como producto del ejercicio de este poder simbólico<sup>107</sup> que, en la medida en que define el mundo según los intereses de quienes imponen su propio poder, también los legitima. Asimismo, la existencia de un agente encargado de la disposición del calendario y de una comunidad presta a ejecutarlo permite distinguir entre aquel que marca la agenda y aquellos que la ponen en práctica, cosa que supone una relación jerárquica entre uno y otra, con predominio del primero sobre la segunda.

Si la construcción del tiempo no es más que un tipo de discurso producido a partir de un saber que intenta instalar una verdad propicia para el ejercicio de la dominación, lo cierto es que la configuración ovidiana del calendario constituye un campo fecundo para la identificación de las relaciones de poder que intervienen en él en el marco de su contexto de producción. El carácter simbólico de los personajes involucrados en la fijación del calendario es particularmente representativo. Basta mencionar al respecto el caso de Rómulo, dado que los rasgos que se le atribuyen son aquellos que validan la posterior modificación del calendario a cargo de Numa. El hijo de Marte no parece tener, en efecto, los conocimientos adecuados para moldear el año:

Tempora digereret cum <b>conditor Urbis</b> , in <b>anno</b> constituit menses quinque bis esse suo.	
<b>scilicet arma magis quam sidera</b> , Romule, noras, <b>curaque</b> finitimos vincere <b>maior</b> erat.	30
est <b>tamen</b> et ratio, Caesar, quae moverit illum, <b>erroremque</b> suum quo tueatur habet.	
quod satis est, utero matris dum prodeat infans, hoc anno statuit temporis esse satis;	
per totidem menses a funere coniugis uxor	35

<sup>107</sup> En términos de BOURDIEU (2009:69), “violencia simbólica”.

sustinet in vidua tristia signa domo.  
haec igitur vidit <sup>P</sup> **trabeati** cura Quirini,  
cum **rudibus populis annua iura** daret. (*Fast.* 1.27-38)

Al distribuir el tiempo, el fundador de la ciudad dispuso que hubiera diez meses en su año. Está claro, Rómulo, que conocías más las armas que las estrellas y que tu mayor preocupación era vencer a los vecinos. Sin embargo, César, existe una razón que lo impulsó y tiene con qué defender su error. Estableció que era tiempo suficiente para un año el que es suficiente para que un niño salga del vientre de su madre; durante el mismo número de meses, desde el funeral de su esposo la esposa lleva las tristes señales en su casa vacía. Así pues, esto vio la atención de Quirino, vestido con la trábea, al dar leyes sobre el año a pueblos ignorantes.

Rómulo se construye paralelamente como *conditor Urbis* (27) y como *conditor anni*. Si bien su predilección por los asuntos bélicos (29-30) va en desmedro de sus habilidades respecto de otros temas como los *sidera*, cosa que lo lleva a caer en una disposición errónea (32)<sup>108</sup>, el ego enunciador disculpa, no obstante, su *error* puesto que no solo matiza la evidencia de tal inclinación (“tamen”, 31) sino que justifica el equívoco desde el punto de vista de la *ratio* (31) y valora el hecho de que, a partir del calendario mismo, el hijo de Marte haya efectivizado el rol civilizador de Roma (“**rudibus populis annua iura**”, 38). A su vez, al final del pasaje Rómulo es invocado como “trabeati Quirini” (38). El manto o *trabea* es, como nota Green<sup>109</sup>, la vestimenta característica del Rómulo divinizado<sup>110</sup>, cosa que, junto con el apelativo *Quirinus*, nos permite asociar al fundador de la ciudad con el momento de su apoteosis. Esto mismo parece confirmar el paralelismo sintáctico y métrico de la expresión de *Fasti* (<sup>P</sup> “trabeáti cúra Quirini” 37) con el sintagma que describe la apoteosis de Rómulo en *Met.* 14.828 (<sup>P</sup> “trabeáti fóрма Quiríni”), donde este, además, es llamado “conditor Urbis” (849). Tal relación intertextual permite pensar que, así como Rómulo se encuentra en los albores de la metamorfosis de su forma humana en otra divina y, por ende, más acabada, lo mismo ocurre con el calendario objeto de su creación, ya presto a ser revisado y modificado por Numa. De hecho, la intervención del rey etrusco no se hace esperar:

<sup>108</sup> La inclusión del término *error* (1.32) en un contexto en el que aparece también el adjetivo *tristia* (1.36) es sugestiva dado que, como recuerda GREEN (2004:47), se trata de un término clave para designar el motivo del exilio del poeta a lo largo de sus *Tristia* (cf. *Tr.* 1.3.37-38; 2.207; 3.1.52; 6.25-26; 11.34).

<sup>109</sup> Cf. GREEN (2004:49).

<sup>110</sup> Cf. *Fast.* 2.503-504; 6.375; 6.796.

at Numa nec Ianum nec avitas praeterit umbras,  
mensibus antiquis praeposuitque duos. (1.43-44)

Pero Numa no omitió a Jano ni a las sombras de los ancestros y antes de los antiguos meses puso otros dos.

primus oliviferis Romam **deductus** ab arvis,  
Pompilius menses sensit abesse duos,  
sive hoc a **Samio doctus**, qui posse **renasci**  
nos putat, **Egeria** sive **monente** sua. (*Fast.* 3.151-154)

El primero que se percató de que faltaban dos meses [fue] Pompilio, llegado a Roma desde los campos ricos en olivos, o bien instruido por el de Samos, que piensa que nosotros podemos renacer, o bien por consejo de su Egeria.

Si el primer pasaje citado refiere a la modificación hecha por Numa, que desplaza el mes de marzo y, en su lugar, ubica al mes de Jano, el segundo brinda información acerca del rey etrusco que, como sabemos, a diferencia del Rómulo guerrero, se caracteriza por su predilección hacia la paz y la observancia de la religión. Capaz de desafiar luego la exigencia del mismo Júpiter de que le entregue una vida humana (3.339-346), la figura de Numa se presenta aquí en claros términos alejandrinos (“deductus”, 151; “doctus”, 153)<sup>111</sup> y se relaciona así con una actividad diferente a la bélica. Como señala Ursini<sup>112</sup>, el segundo dístico (153-154) introduce la duda acerca de la fuente de la competencia astronómica de Numa a la hora de decidir modificar el calendario; duda que se intensifica a partir de la dependencia sintáctica del segundo dístico respecto del primero. La posibilidad de que el instructor sea Pitágoras (“Samio”<sup>113</sup>, 153), ampliamente rechazada<sup>114</sup>, se ubica al mismo nivel que la opción a favor del consejo de Egeria. La invocación a ambos personajes en *Fast.*3.259-398 subraya aún más la dicotomía. Esto

---

<sup>111</sup> PASCO-PRANGER (2006:90-91) ofrece una lectura programática de la construcción de la figura de Numa. Además de notar la tendencia alejandrina de *doctus* y *deductus* (relacionado con el *carmen deductum* (*Met.* 1.4) asimilado a la “Μοῦσαν λεπταλέην” de Calímaco (*Aet.* 1 fr. 1.24), presta especial atención al vínculo entre el rey y Egeria. Para la autora, el personaje de Numa se configura como un poeta, cuya relación con la ninfa no es erótica sino literaria, cosa que comprueba el vínculo con las *Camenae*. El hecho de que Egeria sea la consejera (*monente*) de Numa asimila al rey al poeta de *Fasti*, quien permanentemente recibe las recomendaciones de sus interlocutores divinos. Este pasaje es leído por la autora en relación con *Fast.*3.259-398.

<sup>112</sup> Cf. URSINI (2008:185-186).

<sup>113</sup> URSINI (2008:187) nota la rareza de esta denominación que, como toda marca de alejandrismo, supone un lector instruido. Cf. *Ov. Met.* 15.60.

<sup>114</sup> Cf. *Cic. Rep.* 2.28-29; *Tusc.* 4.1.3; *de Orat.* 2.154; *Liv.* 1.18.2-4; *Dion. Hal. Ant. Rom.* 2.59; *Macr. Sat.* 1.13.1.

remite sin duda al último libro de las *Metamorphoses* ovidianas, donde si bien se hace referencia a Egeria (15.479-496; 546-551), es mucho más extensa la alusión a Pitágoras<sup>115</sup> (15.60-478) quien, en su afán de explicar la *rerum natura*<sup>116</sup> al rey etrusco a partir de una narración etiológica en la que repasa, entre otras cosas, la cadena genealógico-política romana (15.418-452), insiste en la idea de los cambios de forma de los distintos elementos del cosmos y la naturaleza, lo cual involucra doblemente *tempora* (15.176-185; 420) y *causae* (15.68). Al apuntar a la continuidad de dichos elementos originales a partir de sus distintas transformaciones, el último libro de *Metamorphoses* no solo refuerza la propuesta metamórfica del poema mismo, sino que nos permite pensar que esto cabe también para Numa y su calendario: no en vano dice Pitágoras que el tiempo corre continuamente como un río (15.180) porque “tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et nova sunt semper” [así el tiempo de igual modo se va y de igual modo prosigue y se renueva siempre] (15.183-184). Esto que ocurre con el tiempo y, por extensión, con el año, que se reinventa a partir las estaciones cuyo paso funciona como espejo de la vida humana (15.199-213), se asimila al ciclo vital del hombre a través del cambio de sus cuerpos (15.214-216), al punto tal que la única escapatoria de la muerte parece ser el cambio de forma (15. 165; 169-172; 252-258; 362-363), como lo sintetiza el Fénix (15.391-393; 402). Finalmente el relato alude a la muerte del rey (15.485-486) y a la consecuente transformación de Egeria (15.546-551), imagen que plantea a Numa como antecedente de una nueva mutación. En el caso de *Fasti*, tras la mención de ambos personajes se apela nuevamente a la idea del cambio de forma (“renasci”, 3.153) y, acto seguido, la acción del rey es puesta en duda, quizás por la dificultad al determinar las fuentes del gobernante:

sed tamen errabant etiam nunc tempora, donec	155
<b>Caesaris</b> in multis haec quoque cura fuit.	
non haec ille deus tantaeque propaginis <b>auctor</b>	
credidit <b>officiis</b> esse minora suis,	
<b>promissum</b> que sibi voluit <b>praenoscere caelum</b>	
nec <b>deus ignotas hospes</b> inire <b>domos</b> .	160
ille moras solis, quibus in sua signa rediret,	
traditur <b>exactis</b> disposuisse <b>notis</b> ;	

<sup>115</sup> Para la figura de Pitágoras en *Metamorphoses*, cf. BUCHHEIT (1993); HARDIE (1995); WHEELER (2000).

<sup>116</sup> Es evidente la referencia a la obra de Lucrecio.

is decies senos ter centum et quinque diebus  
iunxit et a pleno tempora quinta die.  
hic **anni modus** est: in lustrum accedere debet, 165  
quae consummatur partibus, una dies. (*Fast.* 3.155-166)

Pero, sin embargo, aún era dudoso el tiempo hasta que esta fue también, entre muchas, una preocupación de César. El dios, origen de tan grande progeñe, no creyó que estos asuntos fuesen de menor envergadura que sus obligaciones y quiso conocer de antemano el cielo a él prometido, y no entrar como huésped a una casa desconocida. Cuenta la tradición que él distribuyó con datos precisos los períodos durante los cuales el sol regresa a sus signos. Él agregó sesenta días a los trescientos cinco y la quinta parte de un día entero. Esta es la medida del año; cada lustrum debe agregarse un solo día, que resulta de la suma de las partes.

Dada la imprecisión de la distribución temporal de Numa (“errabant”, 155), se hace necesaria la intervención de César que, a diferencia de Rómulo, cuyas *curae maiores* están supeditadas a las guerras (3.30), asume la disposición del tiempo como uno de sus *officia* (3.158) y decide participar protagónicamente de este conocimiento (“praenosceret”, 159). Logra concretar su tarea con absoluta efectividad, pues consigue ordenar el tiempo con exactitud (“exactis notis”, 162) y, de este modo, comienza a entrar en contacto con los asuntos religiosos y a acercarse a la esfera divina. Así pues, César deja de ser *hospes* en la materia y los asuntos propios de la *domus* celestial no serán ya *ignotos* para él (160). A propósito de esto, no podemos olvidar que, como *pontifex maximus* —cargo que compartirá con Augusto (3.415-428)—, César asume un rol dentro de un marco religioso que lo legitima como autoridad competente para manipular el calendario y, a su vez, dicha función coincide con su primacía en cuanto autoridad gubernamental<sup>117</sup>. Este pasaje resulta representativo, pues a partir de la reformulación definitiva del calendario la figura de César se ve legitimada en dos planos: el político y el divino. Por un lado, César es llamado “auctor” (157) de la progeñe romana, siendo este uno de los términos directamente relacionados con el concepto de *auctoritas* en tanto característica propia del líder político<sup>118</sup>. Por otro, es llamado “deus” dada su divinización, hecho que materializa la expectativa del “promissum caelum” (159-160). La divinización de César vuelve a vincular el calendario con las transformaciones, permitiéndonos pensar en un *continuum*

<sup>117</sup> Para el vínculo entre la religión y el poder en Roma, cf. SCHEID (2010).

<sup>118</sup> Cf. HELLEGOUARC'H (1972:295).



entre su figura y la de Augusto (quien no casualmente será quien logre implementar las reformas establecidas por César y malentendidas por los pontífices), cuya *auctoritas* también es, como veremos más adelante, objeto de atención del ego enunciator de *Fasti*. Vale resaltar, por último, el hecho de que la distribución del año por parte de César se presenta como definitiva a través de la aseveración conclusiva “hic **anni modus** est” (165), expresión que, a nuestro entender, no solo consolida la intervención de César sino que, además, la encuadra en una lectura programática dado que “modus” parece referirse no solo a la medida del año sino también a la de la poesía. Basta recordar, al respecto, las declaraciones de Ovidio en *Am.* 1.1.2 (“materia conveniente **modis**”), donde se utiliza el mismo término para aludir al metro. En virtud de dicha asociación léxico-semántica, el primer hemistiquio del citado verso de *Fasti* nos permite pensar que, así como César instauro la medida correcta para el año romano, lo mismo ocurre para el poeta con el dístico elegíaco y el calendario literario, aspecto del que nos ocuparemos en la sección que sigue.

## II.2. EL CALENDARIO COMO ASUNTO LITERARIO Y EL ESTATUS GENÉRICO DEL TEXTO

Como ya señalamos anteriormente a propósito de la lectura de Hernández, los *Fasti Praenestini* no solo ponen de manifiesto algo distintivo de la “romanidad”, sino que, a través de la originalidad de su formato, logran una exhibición permanente que, a su vez, al salirse de lo ordinario provoca una forma de extrañamiento en el observador y, por ende, incrementa el impacto al momento de interpretar lo observado<sup>119</sup>. De este modo, según entendemos, cuando esta “romanidad” logra ser asimilada por sus receptores, aquello que estos interiorizan y paulatinamente naturalizan no es únicamente el mero contenido del mensaje de lo que señalan esos *fasti* sino esa primera impresión “extrañada”, cosa que influye, definitivamente, en el efecto causado por dicha observación. En un sentido similar, creemos que el ego poético de los *Fasti* construye su obra a partir de una progresiva apropiación de los bienes materiales y simbólicos que hacen a la cultura romana de su época y, en ese proceso, los resignifica. Como señala

---

<sup>119</sup> Cabe recordar, quizás, los viejos y conocidos desarrollos de SHKLOVSKI (1917) sobre el concepto de “desautomatización” en la percepción del objeto artístico.

Boyle<sup>120</sup>, controlar el tiempo en Roma no solo implica, valga la redundancia, controlar a Roma sino, también, ejercer este mismo control sobre la *romanitas*, hecho que Ovidio no ignora y plasma a través de sus *Fasti*. Por un lado, en consonancia con esta operación textual, la representación de los días que componen el calendario y el sentido de cada uno de ellos se vincula con una exploración poética e ideológica de las diferentes construcciones de la identidad romana y, por otro, la percepción de esto último por parte del lector se ve atravesada por las particularidades de cierto ‘extrañamiento’ genérico que se desprende del mismo texto, como lo demuestran los versos de *Fast.* 6.21-22, donde el poeta se refiere a sí mismo como fundador del año romano en dístico elegíaco. Si bien su afirmación implica un movimiento osado, al mismo tiempo parece apuntar a cierta búsqueda de legitimación poética para su empresa:

namque ait 'o vates, **Romani conditor anni,**  
**ause per exiguos magna referre modos**”,

Pues [Juno] dijo: “oh, poeta fundador del año romano, que osaste referirte a grandes asuntos en metro pequeño (...)”

En virtud de esta afirmación y de las diversas manifestaciones que, como veremos, asume a lo largo del texto, el dilema del género literario se instaura también como un eje de análisis fundamental para el abordaje de *Fasti*, en la medida en que plantea ciertos interrogantes significativos, tal como ya lo adelantamos en el capítulo I.

## II.2.1 Ovidio y los géneros literarios

Es sabido que, en la Roma antigua, la especificidad de los tipos textuales es el elemento que determina la clasificación de una obra, lo cual implica que las producciones escritas respondan a una serie de pautas convencionalmente establecidas por los cánones literarios propios de la época. Así es como durante mucho tiempo los géneros literarios en la Antigüedad han sido entendidos como categorías fijas y estáticas que brindaban determinadas características de los textos y permitían identificarlos y catalogarlos. Esto no es ajeno al período en el que se inscribe la literatura ovidiana ya que, tal como explicita Farrell, “the poets as well, at least in their most explicit statements concerning generic self-awareness, insist on a stable relationship between genre and metrical form on the one

---

<sup>120</sup> Cf. BOYLE (1997:8).

hand and ethos on the other” (2003:386). No obstante, el citado erudito matiza inmediatamente esta afirmación al indicar que “when it comes to the practice of these same poets, the situation is very different” (2003:386). Para Depew y Obbink, “genre in antiquity is a matter of authorial positioning and readerly conditioning with reference to a coherent tradition” (2000:2-3) y esa tradición fue construida más por los lectores y críticos posteriores que por los poetas de la época, de lo que se desprende, entonces, otra forma de entender los géneros, según la cual estos se definen no solo desde lo pragmático y estandarizado sino también desde el corrimiento de los parámetros que establecen estos estándares<sup>121</sup>. Dado que tal presupuesto habilita una interpretación de los géneros literarios como categorías móviles y dinámicas, sujetas a diversos factores y susceptibles de distintas combinaciones, creemos que primero resulta imprescindible caracterizar con mayor detalle estos cánones genéricos para, luego, estudiar sus modos de funcionamiento en *Fasti*.

#### **a. La elegía**

Los orígenes del género elegíaco se remontan a la literatura griega y, si bien suele aceptarse la descripción de esta poesía como un tipo de canto usualmente acompañado de flauta que solía interpretarse tanto en ambientes privados como públicos, se ha hecho también hincapié en su estrecha relación con el lamento fúnebre<sup>122</sup>. Los diversos temas que han abarcado sus principales cultores<sup>123</sup> dan cuenta de la heterogeneidad de los contenidos del género, que ya desde el período arcaico incluyen el simposio o banquete (Arquíloco, Calino, Mimnermo, Jenófanes, Teognis, Anacreonte), la vida militar (Tirteo) y asuntos históricos (Simónides) o políticos (Solón). Asimismo, el mito relacionado con la temática amorosa fue parte del repertorio elegíaco en sus comienzos (Antímaco de Colofón, Hermesianacte y el mismo Mimnermo, entre otros). Más allá de que la crítica entienda que todos los temas mencionados son representativos de este tipo de discurso literario, lo cierto es que coincide en que ninguno de ellos se impone lo suficiente como para ser asumido como rasgo definitorio. En este sentido, lo único que parece identificar a

---

<sup>121</sup> Acerca de estos condicionamientos en la recepción de los textos literarios, cf. MARTINDALE (1993).

<sup>122</sup> ALONI (2009:168) señala que muchas inscripciones en dístico elegíaco solían grabarse, de hecho, sobre monumentos, objetos y tumbas, lo cual las convertía en una suerte de epitafios y las vinculaba con el epigrama.

<sup>123</sup> Cf. ALONI (2009).

estas elegías, sin excepción, es el metro, soporte que a su vez se distingue, justamente, por su versatilidad: “The most obvious characteristic of elegy is its capacity to adapt itself to different circumstances and subjects” (Aloni, 2009:182).

La elegía latina, innovadora respecto de la griega por la introducción del asunto erótico de carácter subjetivo, no es ajena a estos principios. Aunque el canon de autores fue discutido ya por los autores antiguos<sup>124</sup>, a la fecha se considera que los representantes de la elegía en Roma han sido, acorde con el famoso pasaje de Quintiliano (*Inst.* 10.1.93), Galo, Tibulo, Propercio y Ovidio:

Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ouidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus.

También desafiamos a los griegos en la elegía, cuyo autor más pulido y cuidadoso me parece ser Tibulo. Están los que prefieren a Propercio. Ovidio es más extravagante que uno y otro, así como más rígido es Galo.

Como es sabido, Catulo queda injustamente fuera del listado, pese a que se lo estime como el primer antecedente de este género incluso en la Antigüedad<sup>125</sup>, y poco y nada se conoce de Galo dado que prácticamente no conservamos muestras de sus escritos<sup>126</sup>. Por lo demás, la elegía latina propiamente dicha se desarrolla durante un período breve (segunda mitad del siglo I a.C. y principios del siguiente) y es de asunto preponderantemente erótico. Puesta en boca de un ego enunciador masculino que se manifiesta en primera persona y dice ser tanto amante como poeta, presenta los infortunios de sus aventuras amorosas propiciadas por su querida o *puella*, una muchacha de estatus social intermedio entre la *matrona* y la *meretrix* que, tan bella como codiciosa, hace sufrir al ego enunciador a partir de sus actitudes (indiferencia, infidelidad, etc.). De hecho, en *Am.* 3.1.1-10, Ovidio describe a la elegía como una divinidad (“numen”) que, ante la búsqueda de una musa, sobreviene en un *locus amoenus* donde los pájaros emiten quejidos (“querentur”), cuya calificación (*dulcis*), al igual que la que se atribuye a la

---

<sup>124</sup> Cf. PESTANO FARIÑA (2005:231-232) a propósito de Hor. *Ars.* 75-78, Varrón (*fr.* 303 Fun.) y Diomedes (*G.L.K.* I 487, 17).

<sup>125</sup> Cf. PESTANO FARIÑA (2005:232).

<sup>126</sup> En efecto, señala PESTANO FARIÑA (2005:236), solo se conserva un pentámetro de Galo, que es de contenido geográfico. Si bien en 1979 se descubrieron otros nueve versos que se le atribuyeron a este autor, la discusión sigue aún abierta.



transmisión de asuntos de otro tenor más elevado y promueve, incluso, dejarlos de lado<sup>129</sup>. En el marco de dicho horizonte de expectativas<sup>130</sup>, el lector augustal esperaría encontrar una obra como *Fasti* en hexámetros dactílicos (o, a lo sumo, en prosa) pero nunca en dísticos elegíacos. Sin embargo, a pesar de la solemnidad y del carácter fundacional y celebratorio del poema, el texto no está escrito en un metro heroico acorde a esas características, sino en versos dispares, destinados a temáticas de menor envergadura, como los asuntos amorosos, según testimonian otras obras del mismo Ovidio como *Amores*, *Ars Amatoria* y *Remedia Amoris*. En tal quiebre de expectativas genéricas se inscribe también, como veremos, la utilización del registro didáctico<sup>131</sup>.

### **b. La poesía didáctica**

Resulta imperioso indagar en las características de la poesía didáctica por su notoria intervención en la configuración de *Fasti*. En principio, se trata de un género literario que, también anclado en Grecia a partir de Hesíodo y Arato, y desarrollado posteriormente en Roma por Lucrecio, Virgilio, Manilio y el mismo Germánico, ofrece más dudas que certezas a la hora de ser caracterizado. A diferencia de lo que ocurre con la elegía, el metro de la poesía didáctica es una marca propia de este género pero no exclusiva, ya que *comparte* el hexámetro no solo con la épica sino también con la poesía bucólica y satírica<sup>132</sup>. Por otra parte, el tono didáctico en sí mismo tampoco puede tomarse como rasgo constitutivo de este tipo de poesía ya que, como bien señala Pozzi<sup>133</sup>, atraviesa también otras producciones que no integran el llamado género didáctico en

---

<sup>129</sup> En el marco de la instrucción de los jovencitos, señala Quintiliano (*Inst.* 1.8.6): “Elegia uero, utique qua amat, et hendecasyllabi, qui sunt commata sotadeorum (nam de sotadeis ne praecipendum quidem est), amoueantur, si fieri potest, si minus, certe ad firmitus aetatis robur reseruentur”, [en verdad la elegía amatoria y los endecasílabos que contienen versos sotadeos (pues acerca de los sotadeos ni siquiera hay que hablar), que se destierren si es posible; si no, que al menos se reserven para la edad más madura].

<sup>130</sup> Acorde con las categorías propuestas por JAUSS (1978:53 y ss.) y desarrolladas luego por SCHAEFFER (1986) en relación con la noción de “genericidad”, entendemos el concepto de “horizonte de expectativas” como una norma interiorizada de lectura que se vincula con las reglas, implícitas o explícitas, de un determinado código o tradición genérica.

<sup>131</sup> Nos referimos específicamente a la poesía didáctica. Para un recorrido por los principales autores romanos de literatura didáctica, tanto en verso como en prosa, cf. PERUTELLI (1989). Para un estudio comparativo entre la poesía y la prosa didáctica, cf. HUTCHINSON (2009).

<sup>132</sup> Cf. POZZI (2010:107).

<sup>133</sup> Cf. POZZI (2010:109).

sentido estricto<sup>134</sup>. Frente a tales fluctuaciones, el rasgo convencionalmente aceptado como característico es el que esboza Servio (*G.1. pr. 26-28*) acerca de *Georgica*<sup>135</sup>:

Hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam **praeceptum et doctoris et discipuli personam** requirit: unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmum.

Estos libros son didácticos, de donde es necesario que se escriban para alguien pues la enseñanza requiere de la figura no solo del maestro sino también del discípulo: de allí que [Virgilio] escribe a Mecenas como Hesíodo a Perses, como Lucrecio a Memio.

Puesto que hay un asunto a enseñar (“praeceptum”), se torna condición del género la presencia de un *doctor* y un *discipulus*<sup>136</sup> que, en cuanto emisor y receptor, respectivamente, funcionan como personajes o *personae*<sup>137</sup>. Uno y otro son indispensables para la constitución de una situación didáctica, en la que el maestro se presenta como voz autorizada y poseedora de un saber del que carece el alumno. El receptor o destinatario interno intenta configurar, de algún modo, un determinado modelo o tipo de receptor extratextual con el que el lector empírico podrá identificarse o no<sup>138</sup>. Esto supone, claro está, estrategias persuasivas a la hora de desarrollar el discurso didáctico, que pretende ser explicativo pero, a su vez, convincente<sup>139</sup>.

---

<sup>134</sup> Claro ejemplo de esto es *Aeneis*, cuya pertenencia al género épico no excluye ciertos rasgos didácticos al interpelar permanentemente al lector en pos de una suerte de “enseñanza” sobre la *romanitas* en el contexto ideológico augustal.

<sup>135</sup> Cf. SCHNIEBS – DAUJOTAS (2009:XXII); POZZI (2010:108).

<sup>136</sup> El grueso de la crítica sostiene esta afirmación. Al respecto, señala BARCHIESI (1993:150) que “accetto come requisito basilare, che permette di identificare un testo (o una sua parte) come didascalico, la presenza a un qualsiasi livello della struttura letteraria di un destinatario e del gesto di istruirlo”. Sobre este tema, cf. también SCHIESARO, MITSIS y STRAUSS CLAY (1993:9). Por su parte, KONSTAN (1993:12) afirma que en todo texto didáctico participan, al menos, cuatro personajes: “the poet-teacher; the authority, standing behind the teacher, who guarantees the value of the precepts; the personal addressee; and the wider audience that peers over the shoulder of the addressee”, cuya interacción varía y depende de los distintos factores que hacen a cada empresa literaria.

<sup>137</sup> Diomedes (*Ars*, 3.438K) distingue tres géneros: a) activo o dramático (con intervención de personajes, donde se ubican la comedia y la tragedia); b) narrativo o puro (con intervención directa del poeta, donde se ubican la escritura gnómica, la historiografía y la didáctica); c) común o mixto (con intervención de ambos - épica y lírica). A su vez, el anónimo *Tractatus Coislianus* divide la poesía en mimética y no mimética y, dentro de esta última identifica la poesía histórica y la paideútica, que se reparte en instructiva y teórica. Para este tema, cf. POZZI (2010:10).

<sup>138</sup> Cf. SCHIESARO (1993:129-130).

<sup>139</sup> En este sentido y, sobre todo, conforme a nuestro planteo sobre el texto de Ovidio, muy pertinente nos resulta la reflexión de KONSTAN (1993:22), para quien la enseñanza es, al menos en algunos aspectos, un tipo de poder; poder que ejerce el que enseña sobre el sujeto a enseñar y al servicio de su propia doctrina.

En el caso particular de Ovidio, si bien el *Ars Amatoria* y los *Remedia amoris* son obras que muestran claramente una intención didáctica e incluyen las *personae* requeridas, no contamos, a la fecha, con una clasificación del tipo ‘poesía didáctica en metro elegíaco’, más allá de que Dalzell<sup>140</sup>, ya en los años ‘90 a partir del estudio del *Ars Amatoria*, haya considerado este texto como un híbrido en virtud de su multiplicidad genérica. Por lo demás, aunque se le hayan atribuido<sup>141</sup> a la poesía didáctica otras características (explicitación del destinatario; sostenimiento de un diálogo unidireccional entre el emisor y el receptor, apelado por medio de vocativos y llamados de atención; distribución ordenada y progresiva de la información; uso de imperativos; digresiones; legitimación del maestro por medio de la invocación a algún dios), lo cierto es que estas resultan, al igual que el metro, propias pero no exclusivas del género. Aun así, la entidad didáctica de *Fasti* sigue planteando todavía, como hemos anticipado, una serie de interrogantes. A grandes rasgos, aunque la forma en que se ordena la información inicial, que explica progresivamente el establecimiento del año romano (1.27-38), de los meses (1.39-44) y los días (1.45-62), sugiera la inscripción del texto en una matriz didáctica a partir del planteo de una estructura clara y de naturaleza informativa<sup>142</sup>, dicha lectura también es puesta en jaque por el uso del metro elegíaco. Otras ambivalencias contribuyen a la dificultad de clasificar el poema según estos parámetros genéricos, dado que, como demostraremos en los capítulos siguientes, los *Fasti* presentan, por un lado, a un enunciador dispuesto a instruir pero no termina de identificar claramente a su *discipulus* y, por otro, incluyen una gran proliferación de emisores y destinatarios internos, tales como divinidades omniscientes o agentes humanos no siempre expertos en la materia que transmiten. Dicha proliferación problematiza las instancias propias del discurso didáctico, en la medida en que los distintos personajes no solo afianzan sino que a la vez cuestionan la idoneidad y el saber del ego enunciador.

A raíz de esta factura ambivalente, el calendario ovidiano ha sido objeto, como hemos visto en la sección anterior (cf. capítulo I), de múltiples críticas que cuestionan la incongruencia entre la ‘grandeza’ del objeto del poema y el metro empleado en tanto

---

<sup>140</sup> DALZELL (1996:139). Cf. capítulo I.2.4.b de esta tesis.

<sup>141</sup> Cf. POZZI (112-113).

<sup>142</sup> Cf. GREEN (2004:3-4).



factor que quita seriedad al asunto tratado. No obstante, resulta pertinente pensar que tales ambivalencias no responden a una ingenuidad por parte del poeta, sino que, muy por el contrario, este opta por desafiar las caracterizaciones convencionales con aparentes incongruencias que le permiten abrir distintos interrogantes en torno de la clasificación de los *Fasti* según los parámetros discursivos y literarios de la época. Tal como sostiene Conte, “a genre is not made up by “stuffing” it with isolated fragments of content, but by a total system of reciprocal, structured relations: the single element must enter into a constellation with others if it is to be transvalued and redefined until it too is able to connote, by itself, the presence of a whole genre” (1992:107)<sup>143</sup>. Esto significa que, si bien los diversos géneros literarios mantienen características puntuales que los identifican y distinguen, estas no funcionan aisladamente sino dentro de un sistema más amplio en el que intervienen otros géneros y otras características que, a su vez, son distintivas de estos últimos pero no necesariamente exclusivas de ellos. Los géneros son, entonces, sistemas de signos que entran en relación con sus opuestos y solo de esa manera logran producir significado<sup>144</sup>. Así las cosas, entendemos que un género literario, en la medida en que opera dentro de un sistema, no solo se define por la afinidad con aquellos rasgos que, se supone, lo conforman, sino también por oposición a aquellos que, originalmente, no son propios de él sino de otros. Creemos que una definición de *Fasti* según dichos estándares solo es posible a partir de la concepción del género como principio dinámico y transgresor de sus propios límites<sup>145</sup>: *Fasti* es todo aquello y, a la vez, nada de ello.

## II.2.2 Los géneros en *Fasti*

Basta indagar en las distintas producciones de Ovidio para confirmar estos presupuestos. Sumamente significativa es la propuesta de Harrison que, dada la variedad de asuntos y estilos en un mismo metro, entiende la elegía ovidiana como una propuesta genérica superadora a la que denomina “supergenre”<sup>146</sup>. No en vano Conte subraya que Ovidio “is a poet who is very interested in the relative nature of genres and in the possibility of using certain elements derived from different codes” (1992:107), dinámica

---

<sup>143</sup> Para este tema, cf. también PAPANGHELIS – HARRISON – FRANGOULIDIS (2013).

<sup>144</sup> Cf. CONTE (1992:108-209).

<sup>145</sup> Cf. HINDS (1992:a); DEPEW-OBBINK (2000:221-246).

<sup>146</sup> Cf. HARRISON (2002:79).

que él mismo, como es sabido, expone en sus obras. La *recusatio* de *Am.* 1.1<sup>147</sup> deja al descubierto que el ego enunciador conoce perfectamente la diferencia entre los rasgos propios de la épica (“**Arma graui numero uiolentaque bella** parabam / edere, **materia conueniente modis.** / **Par** erat inferior **uersus** (...)” [me disponía a escribir acerca de armas y guerras violentas en metro grave, ajustando el asunto al metro. El verso de abajo era igual (al de arriba)], 1.1-3) y los de la elegía (“risisse **Cupido** / dicitur atque **unum surripuisse pedem**” [Rió Cupido y le sustrajo un pie], 1.3-4). Lo mismo ocurre en 1.1.7-16, cuando se compara la anómala mezcla de ambos géneros con el trastrocamiento de habilidades de los dioses para, finalmente, adecuar las condiciones de escritura a una única propuesta (1.1.17-30). Sería absurdo pensar, entonces, que el poeta ha olvidado esta caracterización al momento de componer o bien sus épicas *Metamorphoses* sin héroe, o bien sus didácticos y elegíacos *Ars Amatoria* y *Remedia Amoris*. Lo mismo cabe para nuestros *Fasti*, donde el enunciador demuestra nuevamente, en distintas instancias clave del poema, el conocimiento de estos aspectos:

**Tempora cum causis Latium digesta per annum  
lapsaque sub terras orta que signa canam.** (*Fast.* 1.1-2)

Cantaré el tiempo distribuido a lo largo del el año romano junto con sus  
orígenes y los astros que se ponen y surgen bajo la tierra.

Coincidimos con Green<sup>148</sup> cuando afirma que este comienzo caracteriza genéricamente a *Fasti*. Ovidio utiliza el dístico elegíaco para presentar su poema etiológico acerca de los “tempora”, temática que comparte con *Metamorphoses* (1.4)<sup>149</sup>, aplicados al “annum Latium”, lo cual vincula programáticamente el asunto de la obra con el *ser romano* y, por ende, con la construcción de la identidad de esta comunidad. A su vez, la misma mención de *causae*, término que admite la traducción de *aetia*, es una clara referencia a la fragmentaria y homónima obra de Calímaco<sup>150</sup>, poemario en metro elegíaco de cuatro libros dedicados a las causas y orígenes de diversos lugares, rituales y costumbres, que ha resultado de gran influencia para el calendario ovidiano. Por su parte,

<sup>147</sup> Para este tema, cf. D’ANNA (1999:67-78).

<sup>148</sup> Cf. GREEN (2004:27).

<sup>149</sup> Cf. BARCHIESI (1991:6) y (1997:187-188).

<sup>150</sup> Muchísimos trabajos se han detenido en esta relación. Hemos citado los más relevantes en el capítulo anterior.

el sintagma “lapsaque sub terras orta que signa” remite a la tradición estelar griega, principalmente representada por Hesíodo y Arato<sup>151</sup>. Finalmente, la primera persona singular del verbo *canere* y el anuncio de aquello que se va a cantar emparenta el poema con los códigos de la literatura épica. Desde el inicio del poema, Ovidio promulga entonces la utilización de la elegía para tratar un asunto elevado, al mismo tiempo que señala a sus cultores literarios y establece vínculos con las características distintivas de diversos géneros. Dicho programa poético se desarrolla conforme avanza el libro 1:

**Caesaris arma canant alii: nos Caesaris aras  
et quoscumque sacris addidit ille dies.** (*Fast.* 1.13-14)

Que otros canten las armas de César; nosotros [cantamos] los altares de César y cualquier día que él agregó a las festividades sacras.

Como es sabido, tanto en las elegías de *Amores* como en *Ars Amatoria* y *Remedia amoris*, el ego se distancia de los asuntos solemnes y decide abocarse a la temática amorosa. El asunto de *Metamorphoses*, por el contrario, admite más alta reputación y, por ende, un soporte acorde. El caso de *Fasti*, no obstante, resulta más ambiguo puesto que, a pesar de la negación de los *arma* y el consecuente alejamiento de la preceptiva épica (“alii”, 1.13), el asunto (*Caesaris arae* y *Caesaris dies*) asumido por el ego (“nos”, 1.13) posee una solemnidad en clara discordancia con el metro utilizado, según se desprende de la afirmación misma del poeta al comienzo del segundo libro<sup>152</sup>:

**nunc primum velis,** <sup>P</sup> **elegi,** <sup>H</sup> **maioribus** itis:  
**exiguum,** memini, **nuper eratis opus.**  
ipse ego vos habui **faciles in amore ministros,** 5  
cum **lusit** numeris **prima iuventa** suis.  
idem **sacra** cano **signataque tempora fastis:**  
ecquis **ad haec illinc** crederet esse **viam?**  
**haec mea militia est,** ferimus, **quae possumus arma,**  
**dextraque** non omni **munere** nostra vacat. (*Fast.* 2.3-10)

Ahora, versos elegíacos, por primera vez avanzáis con velas mayores. No hace mucho, lo recuerdo, erais una obra pequeña. Yo mismo os tuve como propicios ayudantes en el amor cuando mi primera juventud jugó con sus propios ritmos. Igualmente, canto los rituales sagrados y los

<sup>151</sup> Cf. BARCHIESI (1997 [1994]: 51); GREEN (2004:28).

<sup>152</sup> Parte de la crítica ha entendido que este pasaje, al menos en apariencia, correspondería al libro 1, dado que oficia de prólogo. No obstante, se acepta que, como nota BRAUN (1981), la ubicación del pasaje es la correcta puesto que marca una relación directa con el prólogo del libro 2, al igual que ocurre con los libros 3 y 4 y con el par final, 5 y 6. Para un completo resumen de las distintas consideraciones acerca de la posible ubicación de los versos 2.3-18 en los *Fasti* ovidianos, cf. ROBINSON (2011:51-56).

tiempos señalados en los fastos. ¿Acaso alguien hubiera creído que había un camino desde allí hacia esto? Esta es mi milicia. Llevo las armas que puedo y mi diestra no está libre de todo servicio.

Este pasaje programático establece primero una secuencia temporal entre un pasado (“nuper”, 4) y un presente (“nunc”, 3) literarios. La etapa pretérita parecería corresponder a producciones de poca monta (“**exiguum** opus”, 4), de asuntos menores (“**faciles** in amore ministros”, 5) y hasta dignas de un *adulescens* que juega a componer versos (“lusit”, 6) como si esto fuese un rasgo propio de su joven ingenuidad (“prima iuventa”, 6). En cambio, la nueva creación se concentra en temas considerados de mayor importancia (“**sacra signataque tempora** fastis”, 7) y trae consigo aires de superación, destacados a través de la asimilación del quehacer literario con la navegación (“velis maioribus”, 3), motivo recurrente en la producción ovidiana<sup>153</sup>. En el centro del primer verso citado, que es el que introduce el panorama literario reciente, se encuentra focalizada entre las cesuras pentemímera (P) y heptemímera (H) la materia elegíaca (“elegi”), curiosamente, nada menos que en un verso de raigambre épica. A nuestro modo de ver, esto distingue una clara posición del poeta respecto de aquello que quiere escribir, impidiéndonos negar el carácter elegíaco de sus *Fasti* y llamando al lector a darles crédito ante la promesa de *velae maiores*. Consciente de la sorpresa que puede despertar semejante premisa artística, el ego pone en juego esta cuestión y establece, así, una nueva secuencia que explicita un lazo entre ambos momentos literarios (“viam”, 8), al mismo tiempo que muestra el carácter novedoso del actual proyecto al remitir a la metáfora del camino y de la senda no hollada, propia del metatexto helenístico-neotérico y ya presente en Calímaco (*Aet.* 1.25-28). Esta segunda secuencia conecta la obra temprana del poeta con la que está intentando presentar (“ad haec illinc”, 8) y marca así los vínculos entre ambas producciones, que se hacen notar inmediatamente a partir del empleo del léxico militar (9-10), que inevitablemente recuerda el tópico elegíaco de la *militia amoris*<sup>154</sup> y pasa a ser una suerte de *militia* literaria.

---

<sup>153</sup> Cf. *Ars.* 1.3; 2.725; 3.26. Para el tema de la navegación y el viaje como metáfora literaria en distintos autores, cf. HARRISON (2007).

<sup>154</sup> Cf. MURGATROYD (1975).

Tal incongruencia entre metro y asunto le reprocha Venus al poeta cuando este, en el prólogo al libro 4<sup>155</sup>, invoca su favor para su nueva empresa, tras haberse distanciado de la literatura elegíaca. Finalmente, en este segundo pasaje programático, nuestro *vates* convence a la diosa mostrándole que no se trata de un desajuste sino de una integración:

'Alma, fave', dixi 'geminorum mater **Amorum**';  
 ad vatem voltus rettulit illa suos;  
 'quid tibi' ait 'mecum? certe **maiora** canebas.  
 num vetus in **molli pectore volnus** habes?'  
 'scis, dea', respondi 'de **volnere.**' risit, et aether 5  
 protinus ex illa parte serenus erat.  
 'saucius an **sanus** numquid tua **signa** reliqui?  
**tu mihi propositum, tu mihi semper opus.**  
 quae decuit **primis** sine crimine **lusimus annis**;  
**nunc** teritur nostris area **maior** equis. 10  
**tempora cum causis**, annalibus eruta priscis,  
 lapsaque sub terras orta que **signa cano**<sup>156</sup>.  
 venimus ad quartum, quo tu celeberrima mense:  
 et **vatem** et **mensem** scis, **Venus**, esse **tuos.**'  
 mota Cytheriaca leviter mea tempora myrto 15  
 contigit et '**coeptum perforce**' dixit '**opus**'.  
 sensimus, et causae subito patuere dierum:  
 dum licet et spirant flamina, navis eat.' (*Fast.* 4.1-18)

“Madre nutricia de los amores gemelos”, dije, “favoréceme”. Ella volvió su rostro hacia el poeta y dijo “¿qué tienes tú conmigo? Sin duda, cantabas asuntos mayores. ¿Acaso tienes una vieja herida en tu tierno pecho?”. “Sabes, diosa, acerca de mi herida”, respondí. Rió e inmediatamente el cielo de aquella parte se serenó. “Herido o sano, ¿puede decirse que yo abandoné acaso tus signos? Tú siempre fuiste mi propósito, tú siempre fuiste mi obra. Durante los primeros años, sin crimen, jugué a [hacer] lo que era correcto; ahora mis caballos desgastan un área mayor. Canto el tiempo y sus causas, extraídos de los antiguos anales y los astros que caen y regresan. Llegamos al cuarto mes, en el que eres la más celebrada: sabes, Venus, que tanto el poeta como el mes son tuyos”. Conmovida, tocó suavemente mis sienes con el mirto de Cítrea y dijo: “termina la obra empezada”. Entendí y de inmediato se hicieron visibles las causas de los días: mientras es posible y soplan los vientos, que marche mi nave”.

<sup>155</sup> Los vínculos entre los proemios de los libros 1 y 4 demuestran, según FANTHAM (1985:256), que la composición del primer libro de *Fasti* contó con la revisión y corrección del poeta.

<sup>156</sup> BÖMER (1957-8) elige la variante *canam*, comúnmente aceptada por la crítica. No obstante, a partir de AWC (1985) se acepta como preferente la forma *cano*, pues expresa el verbo en tiempo presente. Tomamos esta última opción porque entendemos que actualiza lo expresado por el ego poético al inscribir sus palabras en un presente de enunciación que transcurre junto con la progresión de la obra.

La invocación a la diosa anuncia la latente contradicción al ubicar en los extremos del verso 1 el epíteto “Alma”<sup>157</sup> y el término “Amorum”, que a través de los gemelos Amor y Cupido aluden a la temática amorosa y, por ende, a la obra temprana del poeta, de título homónimo y cuyo último poema no casualmente comienza pregonando “Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum:/ raditur haec elegis ultima meta meis” [búscate otro poeta, madre de los tiernos Amores: mis elegías rozan esta última meta] (*Am.*3.15.1-2). El ego enunciador enmarca, así, el hexámetro inicial con elementos propios de la elegía de asunto erótico que, a su vez, introducen cierta ambigüedad al remitir a un vocabulario épico a partir de posibles paronomasias parciales con términos propios de este último género (“Alma” – “arma”; “Amorum” – “armorum”), tanto es así que Venus, cual amante despechada, le recrimina el haberla abandonado por asuntos más elevados (“maiora canebas”, 3), reproche que, como nota Barchiesi<sup>158</sup>, el texto elabora en clave virgiliana (“SICELIDES Musae, paulo maior canamus!” [Musas de Sicilia, cantemos asuntos mayores], *Ecl.* 4.1). Tras ello, la deidad pregunta por los motivos de su regreso por medio de la acumulación y yuxtaposición de un léxico propio de la elegía (“mollipectore volnus”, 4)<sup>159</sup>.

El ego enunciador intenta torcer los ánimos de Venus y dedicarse nuevamente a la poesía amatoria pero la diosa, al igual que el Cupido de *Am.*1.1, se echa a reír (“risit”), con lo cual el *vates* vuelve a tratar de recuperar su favor: se instaura una secuencia temporal que distingue entre su literatura inicial (“primis annis”) y la presente (“nunc”), indicando que, al igual que en *Fast.* 2.6 (“lusit”), la primera etapa (“lusimus”, 4.9), atribuida a su juventud, era menos responsable que la segunda (“maior”, 4.10), desplegada en el dístico 11-12. La utilización del verbo *ludere* no es casual puesto que, como observa Barchiesi<sup>160</sup>, en *Georgica* 4.565-566 Virgilio define de igual modo a sus *Bucólicas* (“carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi”, [yo que jugué con poemas de pastores y, audaz en mi juventud, Títyro, te canté a ti, recostado bajo la protección de una extensa haya]), de modo que este verbo podría referir a una suerte de revisión de la propia carrera literaria.

<sup>157</sup> Para los antecedentes de este epíteto, cf. FANTHAM (1998:89).

<sup>158</sup> Cf. BARCHIESI (1994 [1997]:55).

<sup>159</sup> Cf. PICHON (1991).

<sup>160</sup> Cf. BARCHIESI (1994 [1997]:55).

Sin embargo, la inscripción estética del texto ovidiano aflora con mayor contundencia en el dístico 7-8 del citado pasaje del libro 4, donde declara que su desprendimiento de Cíterea no ha sido tal: el comienzo del hexámetro focaliza los términos “saucius” y “sanus”, cuya asonancia fónica y semántica evoca, por un lado, al *amator* poseído por su pasión (como, por ejemplo, el enunciador de *Amores*, que necesita desprenderse de su pasión a partir de la lectura del *Ars amatoria*); y, por otro, al de los *Remedia amoris*, que intenta curar su enfermedad de amor<sup>161</sup>. Empero, el *vates* no prioriza ninguno de estos términos sino que los hace converger en los divinos “signa” del verso 7 (término que, a su vez, queda entrelazado con los otros dos a partir de la aliteración insistente en [s], [a] y [u] *saucius – sanus – signa*), con lo cual deja atrás la disyuntiva y le indica a Venus que en ella confluye la literatura del poeta, como lo confirma también el paralelismo sintáctico del pentámetro siguiente (*tu mihi...tu mihi*)<sup>162</sup>.

Así es como, tras sus diversas experiencias literarias y a sabiendas de las contradicciones correspondientes, Ovidio no solo erige su calendario en metro elegíaco sino que lo hace con la pretensión de legitimar esta empresa como válida. De hecho, las reminiscencias de Horacio y Virgilio proponen una nueva inscripción de los *Fasti* ovidianos en el canon literario, que habrá de hacer un lugar a este poema de asunto solemne y metro presuntamente menor. En efecto, según se desprende de las relaciones intertextuales que establece el poema con otras obras literarias, tanto latinas como griegas y con el resto de la producción ovidiana, la ambigüedad genérica acarrea implicancias no solo intrínsecas al texto, sino también a su legitimación e inscripción en la literatura considerada entonces como canónica<sup>163</sup>. Al vincularse con variados géneros y, a su vez, con las restantes obras del autor a partir de nuevas reorganizaciones de los parámetros

<sup>161</sup> Cf. FANTHAM (1998:91).

<sup>162</sup> BARCHIESI (1994 [1997]:55) vincula este verso con Hor. *Carm.* 4.1, donde el ego poético rechaza a Venus y declara que los motivos de la diosa resultarían más propicios para el joven Paulo Fabio Máximo (“late **signa** feret **militiae tuae**”, [“llevará lejos los estandartes de tu milicia], 4.1.16). Dicho autor considera relevante este pasaje puesto que el personaje al que apela Horacio es celebrado por Ovidio en *Fast.* 2.193-242. La devoción del poeta se explicita en 4.14 (“Et **vatem** et **mensem** || scis, **Venus**, esse **tuos**.”), donde la ubicación contigua del *vates* y del mes en la primera parte del pentámetro subraya que ambos pertenecen a Venus, a quien el texto ubica, a su vez, después del corte del verso junto con la marca de posesión (*tuos*). Tras ello, la diosa se muestra convencida y habilita al poeta a continuar su obra en curso (*coeptum perforce* 4.16), que también es descrita por medio de una metáfora marítima que permite inferir que, al igual que la navegación, el poema de *Fasti* se encuentra aún en proceso.

<sup>163</sup> CONTE (1974; 1986; 1994); MILLER (1980; 1983; 1991; 1992); HINDS (1987); CONTE – BARCHIESI (1993); GREEN (2001); VOLK (2002).

genéricos convencionales, coincidimos con Barchiesi<sup>164</sup> en que el calendario ovidiano muestra que el dístico elegíaco puede apropiarse del material épico y poner en juego la capacidad del lector para afrontar este texto a pesar de lo que indicaría su bagaje literario.

En virtud de lo expuesto, juzgamos inútil la pretensión de encasillamiento de *Fasti* en un único género literario. Creemos, por el contrario, que la característica que mejor le cuadra a esta obra ovidiana es, como ya hemos dicho (cf. capítulo I), la hibridez en el marco de una concepción del género como categoría dinámica y fluctuante que, lejos de ser estática y cerrada, tiende a las combinaciones de diversos elementos<sup>165</sup>. Por un lado, entendemos que, dado el asunto nacional y fundacional del texto, es probable que guarde cierta relación con el género épico; no obstante, la ausencia de un héroe y el distanciamiento de la materia bélica por parte del ego enunciador nos permite cuestionar la pertenencia de los *Fasti* a dicho código. A su vez, la organización inicial por parte del ego enunciador del tema a tratar y el carácter explicativo-instructivo de algunos pasajes del poema que analizaremos en los próximos capítulos, nos habilita, según veremos, a vincularlo con el género didáctico. Empero, al no haber claras referencias al presunto destinatario, y dado que el tono didáctico<sup>166</sup> no se mantiene a lo largo de la obra, tampoco vale tildar a *Fasti* como una obra ligada netamente a la poesía didáctica. Entendemos, más bien, que el único estatuto literario atribuible indiscutiblemente al calendario ovidiano es el elegíaco, y que este es, a su vez, singular y dinámico dado que tampoco se trata de una elegía de asunto erótico<sup>167</sup> o asociada a sus orígenes de lamentación<sup>168</sup>. En virtud de tales ambivalencias constitutivas, el rango genérico del poema adquiere sentido en relación y confluencia con otros elementos del campo literario romano que, en términos de Conte<sup>169</sup>, no solo no le son propios, sino, incluso, opuestos.

Postulamos entonces que la insalvable contradicción entre el asunto de la obra y su metro provoca una hibridez que relaciona directamente el rango literario del poema con la impronta ideológica que, inevitablemente, lo constituye. En efecto, tal relación sugiere una serie de preguntas insoslayables: ¿por qué razón querría Ovidio —o cualquier otro

---

<sup>164</sup> Cf. BARCHIESI (1994 [1997]: 23); capítulo I.2.3.c.

<sup>165</sup> Cf. Estado de la cuestión, n. 22.

<sup>166</sup> Cf. POZZI (2010:109).

<sup>167</sup> Para una completa caracterización, cf. SCHNIEBS (2006).

<sup>168</sup> Cf. HINDS (1987b).

<sup>169</sup> Cf. *supra*, capítulo II.2.1.b.



poeta— plasmar un calendario en metro elegíaco? ¿Por qué motivo habría de tornar elegíaco un elemento propio de la identidad romana, de injerencia directa en la vida cotidiana y con altísima representatividad social, cultural y religiosa? ¿No sería equivalente a disminuir el estatus del mismo calendario y, por extensión, de la obra misma? Tal como mostraremos a lo largo de los siguientes capítulos, nuestro *vates* toma la elegía como cimiento válido para su transmisión. Al desarrollar un asunto de por sí solemne, se apropia de los distintos elementos que se conmemoran durante el año y que hacen a la simbología nacional (aniversarios de acontecimientos políticos y militares, levantamientos de templos, celebraciones y rituales religiosos, etc.) y los describe en función de su empresa de once pies. El tratamiento y la resignificación de estos elementos se inscriben, según veremos, en los procesos socioculturales en torno de los cuales se configura el poema.

### II.3. LOS *FASTI* Y EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

Si bien, como ya hemos visto (cf. capítulo I), gran parte de la crítica especializada identifica a Ovidio como un poeta del período augustal, una importante porción de su obra vio llegar a Tiberio al gobierno<sup>170</sup>, como es el caso de *Metamorphoses*, *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*. De hecho, la composición de los *Fasti* tuvo lugar entre el final del principado de Augusto y los comienzos del régimen siguiente<sup>171</sup>, motivo por el cual cabe considerar a este texto como una obra de transición entre el gobierno del *princeps* y la gestión imperial propiamente dicha. Así como optamos por no encasillar genéricamente a los *Fasti*, tampoco juzgamos conveniente limitarlos a un ámbito recortado y determinado bajo un único gobierno. Este criterio responde, por un lado, a las características mismas del contexto de producción y, por otro, a que el trasfondo cultural del texto incluye una serie de componentes que remiten a un período de cambios que dejan al descubierto las crisis que atraviesan tanto los esquemas vigentes como las propuestas de paradigmas

---

<sup>170</sup> Cf. MILLAR (1993); ROLLER (2001); KNOX (2004).

<sup>171</sup> Rescatamos, entre otros, el completo trabajo de FANTHAM (1985) acerca de la utilización de la figura de Germánico por parte del poeta. Según la autora, además de las implicancias literarias que conlleva este personaje, los pasajes que lo mencionan dan cuenta de que Ovidio habría revisado sus *Fasti* tras la muerte de Augusto y a la luz del dominio de Tiberio. Por su parte, ROBINSON (2006:xxi) coincide con esta segunda mano por parte del poeta e, incluso, señala que a pesar de que el *vates* no habría mantenido una buena relación con el nuevo emperador, este no suprimió ni los *Fasti* ni ninguna otra obra de aquel.

venideros<sup>172</sup>. Esto significa que los íconos representativos de la cultura romana en la que se inscribe el calendario ovidiano (que, a su vez, es en sí mismo un bien material y simbólico exponente de dicha cultura) y la manipulación que el ego enunciador hace de ellos no solo pueden leerse en clave augustal, sino que deben considerarse también a la luz de los códigos del imperio naciente, que mantiene cierto anclaje en los valores del pasado reciente pero, al mismo tiempo, los actualiza. Por la relevancia de este aspecto, creemos necesario detenernos en la relación literatura – poder político, lo cual supone una reflexión sobre la construcción de la autoridad gubernamental y sobre el vínculo entre dicha autoridad y las diferentes esferas de la cultura, entre ellas, la religiosa y la literaria.

#### **a. Transformaciones políticas y “revolución cultural”**

Como mencionamos en la sección anterior (cf. capítulo I), Augusto era propenso a inmiscuirse en los distintos ámbitos de la cultura romana, que no excluyen, entre otras disciplinas, a la literatura y al saber acerca del tiempo. Esto se vincula estrechamente con la construcción del propio *princeps* como tal, es decir, de su autoridad como gobernante. En este sentido, cabe recordar los postulados de Wallace-Hadrill (1997) sobre el concepto de “revolución cultural”<sup>173</sup>. Su importancia reside, pues, en plantear los cambios gubernamentales en términos dinámicos. Más exactamente, tales cambios no son entendidos como estadios acabados, sino, por el contrario, como movimientos que, a partir de la crisis de autoridad del régimen vigente, propician el establecimiento de la gestión venidera a medida que se apropian de las distintas esferas culturales de una comunidad y las cargan de nuevos significados concordantes con los consecuentes desplazamientos del saber. Para este autor, “if we want to call it a revolution, we will have to argue for some sort of overarching coherence: a transformation from one cultural *system* to another, in each of which the political component intermeshes intimately with the rest of culture. One is looking, in a word, with Foucault, for a sort of shift in discourses, from one way of knowing things (one “epistemological system” to another)” (1997:6). A partir de ello, propone la idea de que la revolución político-social del siglo I a.C. trajo consigo otra revolución paralela en las distintas áreas del conocimiento. Dicho

---

<sup>172</sup> Cf. WALLACE-HADRILL (1997); KNOX (2004).

<sup>173</sup> Cf. capítulo I.3.

proceso involucra directamente a los *mores*<sup>174</sup> romanos que, quebrantados a causa de la crisis republicana, se reconfiguran conforme a la redefinición de autoridad<sup>175</sup> que propicia Augusto. En el marco de una clara manipulación, el *princeps* construye, simultáneamente, su autoridad política, moral, social y cultural.

Dado que en el pasaje de la república al principado la crisis de autoridad gubernamental o *auctoritas* se corresponde con una corrupción de los *mores*, cabe considerar que la esfera política no era concebida como autónoma sino como parte de una estructura que involucraba otros dominios inherentes a la vida cotidiana, tales como, por ejemplo, el religioso o el militar. Así pues, Augusto se forja como personaje política y moralmente idóneo a medida que se presenta a sí mismo como el corrector de esos *mores* corrompidos, hecho del que dan cuenta no solo las leyes que regulan el matrimonio y castigan el adulterio, sino también las reformas políticas propiamente dichas, ancladas en los *mores*. Si la acción sobre estos permite aunar la faceta política o pública de Roma con la moral o privada, lo cierto es que en un Estado donde colapsan los pilares que lo sustentan colapsa también la autoridad moral y, sin esta, se desvanece la autoridad política. De este modo, “Augustus’ restoration of *mores* was the basis of his restructuring of authority in society. The attribution to the imperial court of the role of moral exemplar is a definition of its power” (Wallace-Hadrill, 1997:12). Tal operación trasciende, sin embargo, los ámbitos político y moral al formar parte de una transición que incluye los distintos campos de la cultura. En todos los casos, se trata de una redefinición de la autoridad, dado que ante el derrumbe de la regencia de la clase dominante durante la república, el control del conocimiento se desplaza de los líderes sociales a los expertos académicos y, con ellos, es el mismo *princeps* quien se apropia de esta autoridad. Dentro de las cuatro esferas culturales que, según Wallace-Hadrill, se inscriben en este proceso (tradicción, ley, tiempo y lenguaje), la tercera es primordial objeto de nuestro interés.

---

<sup>174</sup> Según la primera variante de la segunda acepción del *OLD*, *mos* se define como “the practices prevailing in a place, custom”, al mismo tiempo que la segunda variante habla de *mos maiorum* o “inherited custom, tradition”. Entenderemos por *mores* la idea de costumbres tradicionales propias de la sociedad romana, cuya observancia hace de los ciudadanos verdaderos *cives*. También cf. PINA POLO (2011).

<sup>175</sup> Cf. WALLACE-HADRILL (1997:7): “Authority is a better test of cultural revolution than power. That power is restructured and exercised in different ways under Augustus is obvious. What makes the Augustan restoration revolutionary is that it involves a fundamental relocation and redefinition of authority in Roman society”.

## **b. El poder y la apropiación del saber**

Como anticipamos en nuestro primer capítulo y explicitamos en el primer ítem de esta sección (cf. El calendario), la potestad de conocer y manipular el tiempo es una forma de poder que solo puede ser ejercida por una autoridad competente ya que supone un saber. En el caso del tiempo, esta autoridad estaba en manos de los pontífices que, hacia fines de la república, no sin abuso de sus facultades ni sin toma arbitraria de decisiones, exaltaron sus atributos al verse configurados como dueños de un conocimiento específico, “a higher knowledge of time, as of the proper forms of all relations between Romans and their gods, and in civil law of citizen and citizen” (Wallace-Hadrill, 1997:17). Así es como su función (y, por ende, su autoridad) en lo que atañe a la organización temporal se “racionaliza”, fundamentalmente a partir de las reformas de César y de Augusto en el 46 y 9 a.C. respectivamente, las cuales, con ayuda de las ciencias matemáticas, redistribuyeron y redefinieron el curso del año. Estas nuevas disposiciones se impusieron, primero, en Roma y, paulatinamente, a lo largo de todo el imperio, con lo cual determinaron una nueva forma de ejercer un control tanto religioso como político<sup>176</sup>. De este modo, la autoridad de quienes dominan el manejo del tiempo se forja a través de un desplazamiento de este saber desde la autoridad social de una elite local que vela por la especificidad cultural de sus tradiciones hacia la autoridad académica de los expertos que pueden predecir los movimientos del sol y decodificar los distintos fenómenos astronómicos. Tanto en el caso de César como en el de Augusto, al ser el *pontifex maximus* el más alto cargo, se delinea la autoridad gubernamental como autoridad religiosa y legítima a la hora de aplicar su presunto conocimiento astronómico al campo de acción del calendario. Idéntica idoneidad cabe, entonces, para los colaboradores designados por el *pontifex – princeps*, que eran elegidos deliberadamente y, a medida que aquél los configuraba como autoridades competentes en los campos de la matemática, la astronomía y demás, respondían al decodificar los movimientos de las estrellas como propicios al poder del *princeps* y a sus reformas. De esta manera, Augusto monopoliza los distintos saberes relacionados con el tiempo y los manipula a su antojo, con el respaldo que le confería su autoridad y, al mismo tiempo, en pos de legitimar su poder.

---

<sup>176</sup> PASCO-PRANGER (2006:33) sostiene que “Augustus’ accumulation of priesthoods and his reforms of the calendar both effectively demonstrated his power and supported its continuation”.

A su vez, la apropiación del conocimiento sobre distintas disciplinas por parte del *princeps* consistía, como ya dijimos, en su irrupción en áreas específicas a partir de su interacción con los expertos. Lo mismo cabe para el ejercicio del gobierno, para el cual Augusto no elimina las ya conocidas magistraturas<sup>177</sup> pero restringe sus campos de acción, haciendo que toda decisión representativa tenga que, inevitablemente, pasar por él. Así pues, esta concentración del poder en manos augustales logra imponerse y convalidarse a medida que Octavio – Augusto se afianza políticamente y construye su propio gobierno con alardes de raíces republicanas pero con ciertas características monárquicas<sup>178</sup> como, por ejemplo, la concentración del poder supremo en un único agente y la línea dinástico-genealógica. Como bien afirma Eder, “to speak of Augustus means to speak of power: of power overtly exercised, of power disguised, of power relinquished; of the relationship between power and authority; of the delegation of power among collaborators and among public bodies such as the senate, the colleges of magistrates, and the assembly. It also means to speak of the power of destiny, which made the heaven-sent young man Octavian the executor of a curative scheme that set up in place of the decaying republican system the blessings of a peaceful monarchy mandated by history” (1990:71).

La concentración del poder en una sola persona deviene así la principal característica de los gobiernos de Tiberio y de los emperadores subsiguientes, lo cual es muy bien descrito por Roller (2001:6), quien remarca que “in this period, the emperor was being invented on the fly, through various feats of imagination, as a social figure who related in particular ways to other members of society, and particularly to elites. This invention of the socially contextualized and integrated ruler was a dialogical process: different visions of the ways in which the emperor and his power intervened, or could potentially intervene, in aristocratic values and social practice were proposed and placed in competition with one another”. Esto comprueba también el ya citado trabajo de Habinek<sup>179</sup> al plantear una relación directa entre la literatura y la política, no a partir de la

---

<sup>177</sup> Para un repaso de las magistraturas romanas, su debacle hacia fines de la república y su convivencia con el *princeps*, cf. BUISEL (2013).

<sup>178</sup> Sobre la construcción de Augusto como monarca, cf. EDER (2005). Para una reflexión acerca del rol del emperador como simple ciudadano o como monarca, cf. WALLACE-HADRILL (1982a).

<sup>179</sup> Cf HABINEK (1998); capítulo I.3.

estetización de lo político sino de la politización de lo estético. El autor propone abordar la relación literatura - poder a partir de la filología, es decir, del estudio del lenguaje en sí mismo y a partir de su empleo, entendiendo que las palabras son las únicas encargadas del desarrollo y sustento de las relaciones de poder. Esto traslada lo político de las palabras hacia lo político de los textos y configura la construcción discursiva de la autoridad política y de la identidad nacional. De este modo, la literatura interviene en la política en cuanto representación de esta, en la medida en que los miembros competentes de la sociedad romana construyen su autoridad política y social mientras que, simultáneamente, deconstruyen otras. Así es como la literatura romana del período que nos ocupa se desarrolla, según la configuración de distintas formas de autoridad social (patriarcado, rituales religiosos, identidad cultural, entre otras), al mismo tiempo que configura a sus sujetos lectores como parte de ese sistema de valores.

Como sabemos, al sufrir cierto deterioro la autoridad política y moral de Augusto hacia el final de su gobierno, la antigua inflexión de los *mores* que había funcionado como sostén de su autoridad llama a una nueva revolución cultural<sup>180</sup> que marca el final del principado y el surgimiento de un nuevo régimen. A su vez, la obsesión del *princeps* por conservar el poder político dentro de su familia sufre cierto desprestigio a raíz de los escándalos sexuales protagonizados por su hija Julia y su homónima nieta, Julia *Minor*, cuyos amantes eran enemigos políticos de Augusto; y a esto se le suman las dificultades para encontrar un heredero biológico a causa de los decesos de sus descendientes masculinos, cosa que lo lleva a adoptar a Tiberio, hijo de su segunda esposa Livia<sup>181</sup>, y a convertirlo en su propio yerno. Esto habilitaba, en cierta forma, el cuestionamiento de los *mores* augustales y, por ende, una búsqueda problemática de heredero, dado que, como recuerda Luisi, “la popolazione, non aveva di mira un partito politico da seguire, ma si

---

<sup>180</sup> Tácito (*Ann.* 1.4.1-2) ofrece un interesante panorama de la inestabilidad de esta situación: “Igitur verso civitatis statu nihil usquam prisci et integri moris: omnes exuta aequalitate iussa principis aspectare, nulla in praesens formidine, dum Augustus aetate validus seque et domum in pacem sustentavit. postquam propecta iam senectus aegro et corpore fatigabatur, aderatque finis et spes novae, pauci bona libertatis in cassum disserere, plures bellum pavescere, alii cupere”, [Así pues, una vez que se transformó la situación de la ciudad, en ninguna parte quedaba nada de la antigua e íntegra costumbre: todos atendían las órdenes del *princeps*, ya dejada de lado la igualdad, sin ningún temor por el presente, mientras Augusto, enérgico a su edad, se mantuvo a sí mismo y a su casa en paz. Después de que, ya entrada su senectud, se fatigaba por la enfermedad y el cuerpo, y de que el final y las nuevas esperanzas eran inminentes, pocos hablaban vanamente acerca de los bienes de la libertad; muchos temían la guerra; otros la deseaban].

<sup>181</sup> Sobre este tema, cf. LUISI (1999).

sentiva fortemente attratta da linee di tendenze legate a singole personalità, dalle quali cercava risposte che il governo di Augusto non aveva ancora dato” (1999:188).

Tales circunstancias dan paso al surgimiento de una nueva autoridad gubernamental, que se impone tras la muerte de Augusto en el 14 d.C. con la figura de Tiberio, cuya presunta falta de voluntad para participar protagónicamente del gobierno ha dado lugar a diversas especulaciones<sup>182</sup>. La llegada de este personaje, elegido por Augusto antes de morir, abría la puerta a renovadas expectativas, en parte por la novedad que todo cambio político podía representar y, en parte, por el pesado sello que dejaba su antecesor, cuya línea de gobierno, se supone, Tiberio debía continuar<sup>183</sup>. La *auctoritas* de Tiberio, de hecho, se vio marcadamente fortalecida tras la muerte y posterior apoteosis<sup>184</sup> de Augusto, cosa que le confirió el carácter de *Divi Filius*, tal como había ocurrido con Augusto en el 42 a.C.<sup>185</sup>

Inicialmente, el nuevo *princeps* intentó no tomar grandes distancias del grueso de los preceptos augustales puesto que estos eran los que legitimaban su propia posición de poder; al mismo tiempo, expresó su intención de no modificar las instituciones vigentes y de darle primacía al Senado a los efectos de evadir los conflictos con ese estamento social<sup>186</sup>. No obstante, si bien Tiberio continuó con el modelo gubernamental autocrático, la configuración de su *auctoritas* tomó cierta distancia de la de Augusto al negarse a recibir el título de *pater patriae*<sup>187</sup>, a ser llamado *dominus*<sup>188</sup> y a que sus *actiones* se considerasen *divinae*<sup>189</sup>. Asimismo, a partir del 14 d.C., tras el fallecimiento de Augusto y

---

<sup>182</sup> Cf. Vel. 124.2; Tac. *Ann.* 1.7.3; 1.11-13; Suet. *Tib.* 24-25.

<sup>183</sup> Cf. LEVICK (1999:82).

<sup>184</sup> El *princeps* fue deificado el 17 de septiembre del 14 d.C.

<sup>185</sup> Vale decir también que, al convertirse en heredero del *princeps*, quedaba en manos de Tiberio la distribución del dinero que Augusto había destinado por testamento al pueblo, las tribus, los soldados y la guardia pretoriana, lo cual también permitió al emperador entrante la realización de diversas alianzas que facilitaron su llegada al poder.

<sup>186</sup> Cf. LEVICK (1999:81).

<sup>187</sup> Cf. Tac. *Ann.* 2.87; Suet. *Tib.* 26.

<sup>188</sup> Cf. Suet. *Tib.* 27.

<sup>189</sup> Cf. Tac. *Ann.* 2.87. Tiberio también optó por mostrarse como un *privatus* que tenía en cuenta la palabra y la voluntad de sus gobernados. Como observa LEVICK (1999:82-91), todo esto implica el apego por parte del nuevo *princeps* a la *moderatio* como eslogan político, marca de su cualidad de *civilis* y amparo ante cualquier atribución monárquica; al mismo tiempo, la figura de Tiberio había concentrado otras cualidades definitorias de su ejercicio del poder (*clementia, iustitia, virtus, liberalitas, providentia* y *constantia*) y se mostraba partidaria de la idea de *salus* para plantear el desarrollo ‘saludable’ de la patria que gobernaba, a partir de la idea de *concordia* o funcionamiento armónico de todas sus partes constituyentes. Por supuesto que el gobierno de Tiberio no quedó circunscripto a esta mera caracterización: el nuevo *princeps* tuvo

con Tiberio al frente del gobierno, se determina el traspaso del sacerdocio de Vesta de padre a hijo dentro de la *domus augusta*, con lo cual el sucesor del sobrino nieto de César no será la excepción a la regla: Tiberio asumirá como *pontifex maximus* el 10 de marzo del 15 d.C.<sup>190</sup>. Según Suetonio (*Tib.* 26.2), se rehúsa a que el mes de septiembre lleve su nombre y a que octubre reciba el de Livio, lo cual demuestra que la intervención del poder político en el calendario abarcó también el período inmediatamente posterior al principado.

Ahora bien, es en la construcción de esta autocracia, por demás dinámica y dialógica, donde resultan sumamente relevantes los textos literarios en cuanto expresión de una aristocracia capaz de producir y consumir literatura. Esto no significa que los poetas fuesen a operar como meros portavoces del estamento social al que pertenecían, sino que sus representaciones del nuevo orden gubernamental y de las relaciones del emperador con las elites eran construcciones individuales y personales, pero que, así y todo, dado que toda obra estaba dirigida a una audiencia aristócrata, necesariamente debía contar con elementos capaces de contentar y persuadir a este auditorio<sup>191</sup>. A través de las distintas formulaciones de la ideología preponderante, la literatura es, entonces, un lugar clave de circulación de las relaciones de poder vigentes.

### c. El rol de la literatura

Esto cobra puntual importancia si recordamos la relación entre la literatura y las autoridades gubernamentales de la época. Sin ir más lejos, la configuración de la autoridad política augustal, que toma como bandera la instalación de la *pax augusta* en Roma tras el cierre de las puertas del templo de Jano en el 29 a.C, se erige sobre la base de una línea tradicionalista y anticuaria, que tiende a reivindicar y restaurar los grandes bienes materiales y simbólicos del pasado romano para reinstalarlos en la escena cotidiana y vincular al *princeps* con ellos. *Aeneis* de Virgilio es una clara manifestación de ello<sup>192</sup>, ya que la cadena genealógica allí dispuesta entre Eneas y Augusto liga a este último con el

---

también actitudes rebalsadas de autoritarismo como, por ejemplo, la aplicación indiscriminada de la *Lex Maiestatis* y las consecuentes ejecuciones y, como veremos, la censura dirigida especialmente a la literatura (cf. KNOX, 2004).

<sup>190</sup> Cf. LEVICK (1999:75).

<sup>191</sup> ROLLER (2001:7).

<sup>192</sup> Cf. HERBERT-BROWN (1994).



primero y legítima su lugar en la cima del gobierno. La construcción de la autoridad gubernamental del período que nos ocupa se vincula así estrechamente con la esfera artística y, específicamente, literaria, según da cuenta, entre otras cosas, la existencia del círculo de Mecenas, propicio a Augusto, y la relación entre el *princeps* y los poetas de su tiempo<sup>193</sup>.

Como ya dijimos, las características propias del ejercicio del poder político en Roma se subsumen en el concepto de *auctoritas*, cuya plena realización involucra tres términos: el de *auctor* en tanto personalidad que, a partir de sus acciones, cuenta con la *fides* necesaria para influir sobre los actos de terceros; el de *dux*, como designación de quien está al frente del ejército; y el de *princeps* en tanto denominación más común del líder político y alusión al primer lugar que ocupa en un determinado grupo de personas aquél que ha logrado imponerse mediante algún tipo de superioridad<sup>194</sup>. Los *Fasti* ovidianos no ignoran este sustento conceptual del funcionamiento del poder, puesto que Augusto es aludido mediante dichos términos en distintas oportunidades<sup>195</sup>. Más aún, el *princeps* del poema construye su *auctoritas* a partir de esos tres términos, según muestra de manera emblemática el pasaje que conmemora el levantamiento del templo de *Mars*

---

<sup>193</sup> Cf. FEDELI (2009). También cf. capítulo I.3.

<sup>194</sup> Para estos conceptos, cf. HELLEGOUARC'H (1972:321-346).

<sup>195</sup> A Augusto se lo llama *auctor* en 1.288; 4.347; *dux* en 1.613, 2.60; 136, 139; 3.428; (¿en 4.408 es, tal vez, el “*pacificum ducem*?”); 5.145; 6.92, 458; y en 1.714 los *duces* adquieren gloria por acción de Augusto; también se lo llama *princeps* en 2.142. Otros miembros de la *gens Iulia* son señalados con estas mismas palabras: César es *auctor* en 3.157; *dux* en 4.381 y, *princeps*, en 3.697; en 1.67 se habla de *duces* para referir implícitamente a Tiberio, Druso y Germánico; en 1.309 los *duces* son los astrónomos (¿estará incluido Germánico, tal vez?); en 1.646 se alude a Tiberio como *dux*; Germánico es *princeps* en 1.20. Por lo demás, vale señalar la adjudicación de estos términos a otros personajes de *Fasti*, ya sean históricos, religiosos o, simplemente, literarios: en lo que hace a *auctor*, en 1.439 el asno que impide la violación de Lótida por parte de Priapo es llamado “*auctor clamoris*”; Marte es *auctor* en 2.399, 3.98; 3.190; Eneas, en 2.543; Baco, en 3.733; en 4.24 son *auctores* Ilia y Marte, padres de Rómulo; se sugiere que lo es Metelo en 4.347; los Gigantes son *auctores* en 4.42; Flora, en 5.92, 249; 5.601 habla de “*non dubiis auctoribus*” para determinar el inicio del verano; Apio es el *auctor* del templo a Belona (6.203); 6.435 desconoce quién es el *auctor* del traslado del *Palladium*; 6.569 nombra así a Servio Tulio; 6.676, al dueño encargado de liberar a su esclavo; y a Minerva en 6.709. Respecto de *dux*, puede serlo cualquiera de los Fabios (2.200); Mercurio (2.612), Eneas (2.680), Numa (3.372) y Ulises (4.69) son también llamados *dux*; el hijo menor de Tarquino el Soberbio entrega la ciudad de Gabios a los *duces* de su padre (2.710); Palas es quien mantiene el escudo “*pro ducibus*” (3.848); Erato es “*dux operis*” (4.247); Claudia es *dux* en 4.327; el viejo Céleo es *dux* en 4.529; Mezencio en 4.884; 4.715 alude así al signo del carnero; 4.786, al caporal; 4.810, a Rómulo y Remo; 5.424 y 6.122 llaman *dux* a Jano; 5.565, a Rómulo; 6.385 a los generales romanos asediados por los galos; a Servio Tulio en 6.582; Respecto del último término, Venus es “*generis princeps*” (1.40); Calisto es “*comitum princeps*” en 2.160; el hijo menor de Tarquino el Soberbio mata a los *principes* gabios (2.709); en 2.714 el oráculo de Delfos dice que el trono será para el primero (“*princeps*”) en darle un beso a su madre; 1.129 señala así a los diez primeros *hastati*; “*principium generis*” tienen los dioses parientes de César en 4.29; la Gran Madre tiene el “*principium honoris*” en 4.360; Juno es *princeps* en 6.37.

*Ultor* (5.545-598), en cuyo estudio nos detendremos en nuestro último capítulo: por un lado, la batalla de Filipos que encabeza Augusto tiene a César como *auctor* dado que su asesinato es lo que propicia este enfrentamiento<sup>196</sup>; la victoria de los partos sobre los romanos y la muerte de Craso se describen como la total devastación del ejército, donde, lógicamente, muere también el *dux*<sup>197</sup>; por último, es Augusto quien, siendo ya *princeps*, decide levantar este templo<sup>198</sup>, acción por la cual enmienda las consecuencias de la batalla suscitada por traición hacia su padre (*auctor*) y la derrota del *dux* ante los Crasos.

El gobierno de Tiberio también supo tener una relación directa con el arte de las letras<sup>199</sup>, si bien Ovidio no lo menciona en sus *Fasti*, como si intentara evitarlo. Según sostiene Alfonsi<sup>200</sup>, con la muerte de Augusto y el surgimiento de una nueva figura imperial queda atrás el anterior movimiento literario para dar paso a otro nuevo que, como dijimos en el capítulo anterior, parte de la crítica ha denominado “Edad de plata”, concepto que se desprende de una valoración negativa de las composiciones del período julio-claudiano entendidas como decadentes<sup>201</sup>. Si bien, a diferencia de Augusto, Tiberio no brindó a la literatura un lugar preponderante, hay evidencias de que esta disciplina no le resultaba indiferente<sup>202</sup>. En efecto, a pesar de que las obras compuestas bajo su gobierno dieron lugar al surgimiento de diversas innovaciones genéricas<sup>203</sup>, lo cierto es que se vio fuertemente condicionada por la censura, hecho que se convirtió en marca distintiva de la literatura de esta época<sup>204</sup>.

---

<sup>196</sup> “Si mihi *bellandi pater est Vestaeque sacerdos / auctor*” [si mi padre y sacerdote de Vesta es causante de esta guerra], *Fast.* 5.573-574.

<sup>197</sup> “Addiderant animos Crassorum funera genti / cum periit *miles signaque duxque simul*”, [la muerte de los Crasos había añadido ánimos a este pueblo, cuando perecieron al mismo tiempo tropas, insignias y general], *Fast.* 583-584.

<sup>198</sup> “A tantis *princeps incipiendus erat*”, [con tan grande acción tenía que comenzar el príncipe], *Fast.* 5.570.

<sup>199</sup> El nuevo imperio se afianza como una cultura bilingüe donde, a pesar de la preferencia de Tiberio por el latín, tanto el emperador como los poetas dominan perfectamente el griego, al mismo tiempo que el legado oriental comienza a instalarse en Roma.

<sup>200</sup> Cf. ALFONSI (1984:4).

<sup>201</sup> Cf. capítulo I, n.16.

<sup>202</sup> Cf. KNOX (2004:10-11).

<sup>203</sup> Además de los mismos *Fasti* ovidianos, vale tener en cuenta, entre tantas otras obras, los *Astronomica* de Manilio, poema didáctico de tinte alejandrino; las esópicas *Fabulae* de Fedro en senario yámbico; y los *Facta et dicta memorabilia, exempla* de pretensión historiográfica de Valerio Máximo.

<sup>204</sup> Dadas las circunstancias, la única alternativa ante esta restricción parecía ser la construcción de obras elogiosas del emperador, como lo comprueba la afinidad de Tiberio hacia el historiador Veleyo Patérculo, cuyo trabajo, muchas veces asumido como propagandístico (cf. ALFONSI, 1989:10), plasma los ideales estandarizados por la *auctoritas* del nuevo *princeps* (cf. LOBUR (2008:95). MILLAR (1993:5) ve a Veleyo Patérculo como la contrapartida exitosa de Ovidio, al mismo tiempo que detalla el vínculo político entre el

Tanto para el principado como para el naciente imperio la literatura resultó entonces de vital importancia para la construcción de la *auctoritas* política y, por ende, para la legitimación del poder. Esto incluía la configuración y el sostenimiento de una identidad, que el discurso literario forja a partir de la apropiación y resignificación de la simbología romana, siempre pautada por el poder dominante y direccionada en forma vertical y descendente hacia el resto de la población. En el caso de *Fasti*, creemos que la utilización del calendario como asunto de una obra literaria lindante entre el principado y el imperio implica la manipulación del mismo calendario por parte del poeta, así como de los íconos que lo conforman, en la medida que se trata de un bien material y simbólico común a una misma comunidad y rector del acontecer. El empleo de un metro y un tratamiento infrecuentes para un tema de esta clase remiten, a su vez, a los usos autoriales de esta simbología y permiten pensar esa ‘extrañeza’ resultante como un intento de validar una nueva forma de hacer literatura. Podemos decir entonces que en tanto plasmación literaria de los bienes materiales y simbólicos de su contexto, *Fasti* se instaura como un nuevo exponente de cultura. Inscripto en tal contexto, no propone una recopilación pasiva sino que, por el contrario, activa los conocimientos previos del lector acerca de esos bienes y de su saber sobre los géneros literarios canónicos, para exhibir su propia redefinición de ambos bagajes. Esto acarrea distintos procesos por parte del poeta, en los que adquieren un rol preponderante tanto el enunciado como su enunciación: por un lado, si bien Ovidio respeta, en líneas generales, la distribución del calendario juliano, no siempre sitúa la conmemoración de los distintos sucesos en la fecha correspondiente<sup>205</sup>, lo cual da cuenta de su propia manipulación del tiempo; por otro lado, la inclusión de diversos episodios que no tenían lugar en el calendario original<sup>206</sup> y la omisión de otras festividades<sup>207</sup> deja al descubierto una estudiada selección de los temas a conmemorar. La

---

historiador y el gobernante, al que también alude MILLAR (1977:305). Para la vinculación de esta censura con Ovidio y los *Fasti*, cf. KNOX (2004).

<sup>205</sup> Un claro ejemplo de esto es la conmemoración del templo de *Mars Ultor*, que el ego enunciator ubica en el día 12 de mayo, jornada que no coincide con la de la batalla de Filipos ni puede ser atribuida con certeza a la recuperación de los estandartes capturados por los partos.

<sup>206</sup> Por ejemplo, el calendario conmemoraba el *refugium* pero nada decía de la violación de Lucrecia, a la que el poeta brinda importancia. Tampoco tenía lugar en el calendario la historia entre Marte y Rhea Silvia; no obstante, el ego enunciator nos la cuenta al comenzar el mes de marzo.

<sup>207</sup> Como han notado SYME (1978:21-36) y HERBERT-BROWN (1994:215-233), el calendario ovidiano omite mencionar la asunción del poder por parte de Octavio; la conmemoración de la *Dea Dia*; los *Ludi*

configuración de este nuevo calendario y la distribución de sus piezas constitutivas proponen, entonces, una nueva lectura del tiempo en lo que hace a su medición y cuantificación, con el consiguiente surgimiento de nuevos sentidos.

Con vistas a demostrar lo esgrimido en nuestra hipótesis, nos detendremos en la reelaboración narrativa de algunos de los bienes materiales y simbólicos que proponen los *Fasti* ovidianos. Tomaremos esos íconos puntuales en virtud de que resultan paradigmáticos en el imaginario cultural de la antigua Roma al referir a aspectos que hacen al funcionamiento del poder político en sí, a la versión romana de los orígenes de las formas que este fue asumiendo a lo largo del tiempo y a la geografía simbólica del mismo en el espacio de la *Urbs*. Abordaremos, específicamente, la figura de Germánico como dedicatario del poema y los personajes de Jano y Flora como partícipes clave de la dualidad genérico-ideológica del texto, que el ego poético construye a partir de escenas dialógicas; los bienes materiales y simbólicos surgidos de las violaciones de ciertas mujeres que funcionan como catalizadores de formas institucionales (el nacimiento de Roma a partir de la violación de Rhea Silvia por parte de Marte; la instauración de la República a raíz del ultraje a Lucrecia; el culto a los *Lares* tras la violación de Lara); y la etiología y plasmación de determinados templos representativos de la identidad romana en tanto espacios de la vida pública. Intentaremos dar cuenta de los modos en que el poeta configura tales íconos y bienes en pos de un nuevo discurso literario cuyo principal mecanismo es la apropiación y resignificación de elementos relevantes del discurso del poder político.

---

*Saeculares*, los tres cierres de las puertas del Templo de Jano; y la adopción de Tiberio por parte de Augusto.



### CAPÍTULO III

#### *Mores literarios*

Inscribat spoliis NASO MAGISTER ERAT

Que grabe en sus trofeos: “Nasón fue mi maestro” (Ov. *Ars.* 2.744)

En este capítulo nos dedicaremos a revisar los modos en que el ego poético construye su propia obra a partir de una presunta situación didáctica que le permite delinear su propia figura, la de su dedicatario y el mensaje a transmitir. Para ello, creemos necesario reponer primero brevemente algunas cuestiones que los textos literarios de la antigua Roma plantean convencionalmente como propias de dicha situación enunciativa, con vistas a indagar luego su funcionamiento en *Fasti* a través de la configuración de Germánico, Jano y Flora en tanto personajes paradigmáticos de esa dinámica del poema.

Como adelantamos en el capítulo anterior<sup>208</sup>, toda situación didáctica requiere de un emisor o *magister* dispuesto a enseñar, de un receptor o *discipulus* presto a aprender y de un saber que el primero ha de impartirle al segundo. Esto supone, como premisa básica, que el *magister* posee un conocimiento en el que es experto y que el *discipulus* desconoce total o parcialmente. Al respecto, el caso de *Fasti* es particularmente llamativo, dado que, si bien el texto parece dejar en claro en el comienzo que el saber que pretende comunicar consiste en el calendario romano (“Tempora cum causis”, 1.1), la construcción del enunciador como *magister* a lo largo del mismo es tan dudosa como su idoneidad en la materia. En efecto, el ego poético no parece terminar de asumir el rol de un “maestro” experto: aunque su versión del calendario empiece haciendo hincapié en asuntos tales como la creación del almanaque (1.27-44) y el ordenamiento y la clasificación de los días (1.45-62), a partir de 1.101 y hasta 1.282 aparece la voz de Jano para reproducir aquello que, en una instancia de diálogo, le ha transmitido al enunciador acerca de las principales características de su mes. Por un lado, en múltiples oportunidades a lo largo de los *Fasti* se pone de manifiesto el desconocimiento del poeta de los pormenores de distintos ritos y

---

<sup>208</sup> Cf. capítulo II.2.1.b.

celebraciones, al insistirse en que este necesita ser “orientado” o instruido por terceros<sup>209</sup>. Por otro lado, no faltan instancias en las que el ego se encuentra entre varias opciones y no sabe por cuál tomar partido<sup>210</sup>, contrariamente a lo que ocurre, como es sabido, con el enunciador del *Ars Amatoria*, quien, en tanto *vates peritus*<sup>211</sup> en materia amorosa, valida su conocimiento con su propia experiencia.

Tampoco resulta clara en *Fasti*, a su vez, la caracterización del *discipulus* (si es que lo hay) pues el poema no explicita del todo a quién van dirigidas las “enseñanzas” que se quieren impartir, ni por qué estas serían necesarias para su destinatario. Se instaure entonces una segunda diferencia significativa respecto del *Ars*, donde los dos auditorios del enunciador (*discipuli* y *discipulae*) son fácilmente identificables. Si bien la impronta didáctica del tratado ovidiano sobre el amor suele cuestionarse por el metro en el que está compuesto<sup>212</sup>, nada puede decirse, en cambio, sobre la caracterización de sus protagonistas como participantes de una situación de enseñanza que el texto plantea desde su comienzo (*Ars* 1.1-2). En *Fasti* el panorama se torna aún más confuso, puesto que a la incongruencia asunto-metro se añade el hecho de que las partes involucradas no parecen sustentar el formato en el que el poema pretendería encuadrarse<sup>213</sup>. Sin embargo, como mostraremos en nuestro análisis, esta ‘confusión’ es solo aparente, en la medida en que se construye para dar cuenta, junto con otros rasgos, del tipo de texto que se quiere transmitir.

Como señala Barchiesi a propósito de *Tristia*, Ovidio nunca se dirige allí a un destinatario concreto sino que apunta más bien a una audiencia general<sup>214</sup>, del mismo modo que la dedicatoria a Augusto en la *Epistola* 2.1 de Horacio tiene, en verdad, un sentido utilitario en tanto herramienta para apelar al verdadero interlocutor de la carta, que no es otro que la “literary society and its well-known faults” (1997[1994]:29). En un sentido similar, tampoco creemos que el auditorio efectivo del *Ars* sean los muchachos y muchachas a quienes se dirige el *praeceptor amoris* sino que, por el contrario, el ego tiene

---

<sup>209</sup> Cf. *Fast.* 1.659-662; 3.173-252; 3.697-702; 3.771-790; 4.191-372; 4.377-386; 4.691-712; 4.907-942; 5.7-110; 5.191-330; 5.361-374; 5.693-720; 6.21-100; 6.399-416; 6.425-428; 6.652-710; 6.799-810; 6.693-694.

<sup>210</sup> Cf. *Fast.* 5.107-110; 6.97-100. Para la progresiva dificultad del narrador al presentar sus temas, cf. NEWLANDS (1992).

<sup>211</sup> Cf. *Ars.* 1.29.

<sup>212</sup> Cf. capítulo II.2.1.b.

<sup>213</sup> Para este tema, cf. NEWLANDS (1992).

<sup>214</sup> Cf. BARCHIESI (1997[1994]:28).

en cuenta al lector empírico<sup>215</sup>, es decir, el que se encuentra fuera de la diégesis: al no ubicarse ni junto al auditorio masculino ni junto al femenino, este leerá la totalidad del ‘recetario’ amatorio y será instruido ya no sobre el ‘arte de amar’ sino sobre el ‘arte de leer’. Consideramos que esta perspectiva también permite dar cuenta de las ambigüedades de *Fasti*, donde la indefinición en las características de quienes participan de la situación enunciativa puede entenderse, paradójicamente, como la cualidad definitoria del poema. Según demostraremos, el ego enunciator, a veces *magister*, otras tantas *discipulus*, cuestiona allí sus propias competencias a la hora de enseñar, pero, dado que el texto insiste en la impartición de conocimiento, se configura a sí mismo desde esa ambigüedad que funciona, así, como una estrategia narrativa. La ausencia de una construcción nítida del destinatario-alumno cumple idéntico rol ya que, al no haber un mediador ficcional entre quien enuncia y quien lee, más directa resulta la relación dialéctica que el texto entabla con su lector. Así pues, este poema etiológico en metro elegíaco que surge en un contexto didáctico, pero sin mostrar cabalmente las partes que intervienen convencionalmente en el mismo, apunta al ojo extradiegético que, conocedor de los parámetros genéricos de la época, percibirá estos desajustes y los incluirá en una interpretación del texto desde su misma indefinición. Dicho ojo extradiegético es, ante todo, romano, de modo que conjuga en su mirada un conocimiento literario y político. Conforme a este doble saber de sus destinatarios extradiegéticos y puesto que la transmisión del calendario coincide con la del discurso del poder en su faceta de regulación del tiempo, el ego enunciator de *Fasti* da forma a su calendario a partir de la inclusión de ciertos bienes representativos para la cultura romana del momento, cuya etimología es debidamente mediada por una palabra poética que expone en todo momento, como veremos, su propia manipulación literaria. Desde el punto de vista interpretativo, no solo resultan relevantes, entonces, las figuras del *discipulus* y del *magister*, sino también la del dedicatario del poema, por cuanto todas ellas se construyen como tales en torno de la relación literatura – poder.

### **III.1. EL DEDICATARIO: VATES REGE VATIS HABENAS**

---

<sup>215</sup> Cf. KONSTAN (1993:15).



Nos centraremos primero en la figura de Germánico en sí y en su construcción como personaje. A partir de las correspondencias que se establecen con *Pont.* 2.1 y 4.8 demostraremos, por un lado, de qué manera su configuración como tema literario de estas dos epístolas del exilio, y, luego, como destinatario de *Fasti*, responde principalmente a su doble condición de hombre de armas y de letras; y, por otro, cómo dicha dualidad se vincula, a su vez, con la hibridez que, según señalamos, define el poema.

### III.1.1 Acerca de Germánico

La inclusión de la figura de Germánico en *Fasti* es por demás elocuente en varios aspectos. En principio, es la prueba cabal de que la obra sobrevivió al *princeps*, a quien estaba dedicada originalmente<sup>216</sup> según se desprende de *Tr.* 2.549-552<sup>217</sup>. En segundo término, muestra que Ovidio prestó especial atención a esta cuestión, dado que su incorporación en el poema deja al descubierto cierto interés por apelar a la *gens Iulia*. En tercer lugar, remite a la construcción literaria del texto pues, como veremos, este nombra a Germánico no solo como destinatario sino, también, como agente encargado de avalar la empresa del poeta para que esta llegue a buen puerto, elementos que, como la crítica ha mostrado<sup>218</sup>, eran propios del quehacer literario de la época. Si, como observa Rosati, “anche per Ovidio quella di Germanico è la figura-simbolo di una speranza mancata” (2012:295), la presencia de Germánico en el texto permite articular una instancia política con otra literaria y, por ende, dar cuenta de los estrechos vínculos entre la literatura y el poder.

Como es sabido, Germánico era uno de los sobrinos de Augusto: hijo de Druso (hermano menor de Tiberio) y Antonia, nacida de la unión entre Octavia (hermana de Augusto) y Antonio (enemigo político del *princeps*, quien avala este matrimonio como un

---

<sup>216</sup> Al respecto, cf. MARCOS CASQUERO (1984:15-20; 97), quien remite, para este tema, a *Fast.* 2.3-18. Cf. también FANTHAM (1985); HERBERT-BROWN (1994:173-185) y GREEN (2004:31), entre otros.

<sup>217</sup> Cf. comienzo del capítulo I.

<sup>218</sup> Señala POZZI (2004:32) que “la comparación con diversas obras didácticas nos demuestra que el hecho de que el poeta solicitara fuerzas e inspiración a alguna Musa o incluso a algún dios era un tópico recurrente” (2001:139-140). En lo que respecta al destinatario, esta figura es relevante y se encuentra directamente vinculada con el poder pues, como sostiene Newlands a propósito de las *Silvae* de Estacio, “The patron who is honoured by the dedication imposes a stamp of quality upon the work; his willing act of reception guarantees the poetry’s worth – the strong possibility of a good reading – and validates it through his own marks of distinction” (2004:32)

intento de conciliación entre las partes<sup>219</sup>), su corta vida abarcó los últimos 15 años del principado y los primeros 19 del imperio. Si bien adquiere el *cognomen* de *Germanicus* tras la muerte de su padre, como conmemoración de sus hazañas militares, lo cierto es que, con el tiempo, las habilidades del joven y su participación en Germania, Dalmacia y Panonia nada tendrían que envidiarle a las de su progenitor. Asimismo, fue designado para el ejercicio del consulado, tanto durante el gobierno de Augusto como en el de Tiberio<sup>220</sup>. Ante la ausencia de descendientes masculinos directos que pudiesen continuar con el legado político de Augusto, se cree que el *princeps* había tenido en cuenta a Germánico, más allá de que su decisión final fue en favor de Tiberio, a quien adoptó como hijo y le hizo, a su vez, adoptar a Germánico, quien pasó a llamarse Gayo Julio César Germánico. Esta última adopción lo incluyó en la línea sucesoria imperial, que no pudo concretarse a raíz de su temprana muerte en el año 19<sup>221</sup>.

Además de estas habilidades militares y políticas, Germánico tenía también cierta vocación literaria valorada por su círculo<sup>222</sup>. Como señala al respecto Herbert-Brown<sup>223</sup>, si bien se ha reconocido su talento para la literatura, resulta cuestionable si los alcances de su obra fueron suficientes como para convertirse en el dedicatario adecuado de un poema sobre el calendario. Según la mencionada autora, el único testimonio concreto de su producción son los *Phaenomena*, una traducción en hexámetros del texto homónimo de Arato que se constituyó en uno de los modelos de los *Fasti* ovidianos. Parte de estos *Phaenomena* serían, también, los *Prognostica*, texto consagrado a los signos climáticos<sup>224</sup>. Herbert-Brown recuerda por último que, si bien la autoría de los *Phaenomena* por parte de

---

<sup>219</sup> Cf. MONTOTO (2004:9-10).

<sup>220</sup> Fue cónsul en los años 12 y 18, si bien este último cargo no lo conformaba puesto que, a pesar de sus deseos de continuar combatiendo en Germania, Tiberio lo hace retornar en el año 17 con la excusa de premiarlo. Este movimiento fue atribuido a la posible envidia por parte de su tío, quien fue acusado, incluso, de asesinarlo.

<sup>221</sup> Sí llegarían al gobierno su hermano Claudio y su hijo Calígula (nacido del matrimonio entre Germánico y Agripina), y su nieto Nerón.

<sup>222</sup> Para las características del círculo de amigos de Germánico y la relación de este personaje con la política, la literatura en general y la ovidiana en particular, cf. PANI (1968). Sobre algunas cuestiones relativas a los detalles sucesorios y el vínculo entre Germánico y la *domus Augusta*, cf. FANTHAM (1985); HERBERT-BROWN (1994:173-185); MONTOTO (2004:8-15); SALVO (2010).

<sup>223</sup> Cf. HERBERT-BROWN (1994:176). Al respecto, GIANCARLO (2010:83) señala que, a pesar de que Suetonio (*Claudius*, 11) declara que Germánico habría sido autor de comedias en lengua griega y de otras obras de oratoria, nada de esto nos ha llegado.

<sup>224</sup> Cf. HERBERT-BROWN (1994:176).

Germánico ha sido puesto en duda y se le ha atribuido, incluso, a Tiberio<sup>225</sup>, independientemente de ello no se trata de una empresa literaria original ya que este mismo tipo de trabajo no solo ya había sido llevado a cabo por Cicerón en su juventud<sup>226</sup> sino que hasta el mismo Ovidio<sup>227</sup> había hecho su intento<sup>228</sup>, de modo que no tendría demasiado sentido apelar a Germánico como su iniciador. No obstante, la presencia de este joven en la literatura ovidiana del exilio es un elemento digno de atención. Germánico es halagado por el poeta por primera vez en *Pont.* 2.1, elegía de forma epistolar<sup>229</sup> datada en el año 13. Dado que Germánico estuvo fuera de Roma hasta el 12, Herbert-Brown considera llamativo el hecho de que Ovidio haya hecho esta alabanza antes de que aquél tuviese algo de poder y con Augusto aún vivo y al frente del imperio. Presume, sin embargo, que, si bien Germánico no podía tomar la decisión de derogar el destierro del *vates*, hubiese podido interceder, al menos, en su favor si era escuchado por Augusto y, posteriormente, por Tiberio, aunque lo cierto es que no hay suficientes elementos para corroborar estas especulaciones<sup>230</sup>.

En cuanto a *Pont.* 4.8, donde Germánico adquiere preponderancia<sup>231</sup>, su redacción se ubica aproximadamente en los años 15 o 16<sup>232</sup> y se trata de una elegía dirigida a Suilio Rufo, esposo de la hija de la tercera esposa de Ovidio y *quaestor* de Germánico. Si, como sostiene Fantham<sup>233</sup> al reflexionar sobre la situación de Augusto cuando Ovidio componía sus *Fasti*, para ese momento Germánico ya había volcado los *Phaenomena* de Arato al latín, podría pensarse entonces que su inserción en la poesía ovidiana responde no solo a motivos políticos sino también literarios: Germánico es, por un lado, una figura perteneciente a la *gens Iulia*, con lo cual se vincula directamente con el ámbito y el discurso del poder en Roma. Por otro lado, sus logros militares, alcanzados a medida que

---

<sup>225</sup> GAIN (1976) ofrece diversos argumentos para cuestionar la autoría de Germánico y proponer la de Tiberio, pero deja abierta la contienda. BALDWIN (1981) retoma este debate a partir de una revisión crítica de los postulados del autor.

<sup>226</sup> Cf. Cic. *N.D.*. 2.41.

<sup>227</sup> Cf. Lact. 2.5.24; DEL BAÑO (1991:264, n.6).

<sup>228</sup> Cf. HERBERT-BROWN (1994:176-177).

<sup>229</sup> Sobre las características y desafíos literarios y genéricos que plantean los textos ovidianos del exilio, cf. CLAASSEN (2008).

<sup>230</sup> Cf. HERBERT-BROWN (1994:178-181).

<sup>231</sup> Cf. MYERS (2014:725).

<sup>232</sup> Cf. MYERS (2014:725). FANTHAM (1985:244) sugiere que las afinidades entre *Pont.* 4.8 y el proemio de *Fasti* (1.3-26) permiten pensar en que hayan sido compuestos en un mismo período.

<sup>233</sup> Cf. FANTHAM (1985:244-246).

Ovidio comenzó a involucrarlo en sus textos, explican su representación desde su rol de hombre ‘de armas’, así como su afición por la literatura lo delinea también como un hombre ‘de letras’ más allá del impacto de su obra. Al desplegarse en la producción del exilio, estas tres características de Germánico nos permiten entonces pensarlo doblemente como personalidad de la escena política de la *Urbs* y como ‘personaje’ cuya caracterización resulta clave para desentrañar los modos en que los *Fasti* construyen la relación entre la literatura y el poder.

### III.1.2. El Germánico de Ovidio

Para demostrar cómo la figura de Germánico y las dualidades que lo constituyen inciden en la configuración del discurso del poder en los *Fasti* a la luz de su representación en el destierro del poeta, nos detendremos primero en el análisis exhaustivo de *Pont.* 2.1 y 4.8<sup>234</sup> porque entendemos que esas elegías brindan información sobre la identidad de Germánico a través de los rasgos que el ego le asigna como ‘personaje’<sup>235</sup>; estudiaremos, luego, el sentido de su inclusión en la poética ovidiana del calendario.

#### a. *Quod precor, eveniet: Germánico en Ex Ponto 2.1.*

Como ya señalamos, Germánico aparece en *Fasti* y *Ex Ponto*, poemas cuya composición se ubica en la etapa del exilio del poeta. En *Pont.* 2.1 Germánico es conmemorado por sus actuaciones en las batallas de Panonia e Iliria, propulsadas por Tiberio. Confinado en Tomi, el enunciador de la elegía se encuentra alejado de su familia y de las novedades de su patria<sup>236</sup>, de modo que la noticia de tales éxitos militares alegra su penosa realidad de *exul* (“nil fore **dulce** mihi Scythica regione putavi” [pensé que nada agradable habría para mí en la región escita], 2.1.3). Puesto que el adjetivo que utiliza el ego remite al léxico con el que solían designarse los asuntos amorosos (“dulce”)<sup>237</sup>, a los que el poeta ya se había consagrado en producciones previas al exilio, la denominación de aquello que el enunciador no logra hallar en Tomi y que presenta como novedad confiere

<sup>234</sup> Cf. también *Pont.* 2.5, dirigida a Salano, maestro de retórica de Germánico.

<sup>235</sup> Cf. CASTILLA DEL PINO (1989:24).

<sup>236</sup> Sobre estos aspectos de *Tristia*, cf. TOLA (2004); (2008b).

<sup>237</sup> Cf. *Cat.* 65.3; 68.7; *Ov. Am.* 2.19.17; *Ars* 2.152; *Ov. Trist.* 5.1.4. Cf. PICHON (1991).

a este poema programático del libro 2 una serie de valencias metaliterarias. La buena nueva de Tiberio (y de Germánico) no solo brinda al *vates* de *Ex Ponto* la posibilidad de encontrar un poco de bienestar, sino la ocasión de continuar con su escritura al proporcionarle el tema de dicha elegía. Esta despliega el motivo triunfal a través de imágenes de luz relacionadas con el brillo del sol que hace resplandecer el oro de los trofeos y los techos del foro (2.1.25-44). Más aún, la intervención de los dioses en los asuntos bélicos es destacada por el relato de la Fama, quien le cuenta al poeta que el cese de la lluvias y la salida del sol que acompañaron el triunfo se debieron a la voluntad divina (“tu mihi narrasti.../numine caelesti solem fulsisse serenum” [Tú me contaste que.../ el sol brillaba sereno por la voluntad celeste,], 2.1.25; 27). La descripción del triunfo culmina con la concesión del perdón a los vencidos (2.1.45-46), tras lo cual el enunciador introduce su invocación a Germánico, no sin antes esperanzarse con su propio retorno, al que alude apelando a la misma voluntad divina:

cur **ego** posse negem minui **mihi numinis iram**,  
 cum uideam **mitis hostibus** esse **deos**?  
 pertulit hic idem nobis, **Germanice, rumor**,  
 oppida sub titulo nominis isse tui, 50  
 atque ea te contra nec muri mole nec armis  
 nec satis ingenio tuta fuisse loci. (*Pont.* 2.1.47-52)

¿Por qué negaría yo que, en lo que a mí respecta, la ira de la divinidad podría reducirse, cuando veo que los dioses son indulgentes con los enemigos? Este mismo rumor, Germánico, me contó que las ciudades avanzaban en el desfile bajo la inscripción de tu nombre y que no fueron lo suficientemente protegidas contra ti, ni por el tamaño de sus muros ni por sus armas ni por su hábil posición.

La insistencia en la intervención divina (“numinis”, 47; “deos”, 48) es aquello que sostiene la posibilidad de poner fin al destierro del ego, según destacan el primer hexámetro citado, al relacionar a los dioses con el relegamiento y nombrar dos veces al poeta como objeto del mismo (“**ego... mihi numinis iram**”), y el pentámetro siguiente al mostrar una alternativa frente a esa situación (“**mitis hostibus... deos**”). Si bien la sucesiva invocación a Germánico subraya la destreza militar del joven y su carácter temerario e invencible, pero no otorga completa legitimidad a la descripción de estas cualidades al matizar el enunciado del ego con la mención de un *rumor* (49), lo cierto es

que los versos que siguen vaticinan explícitamente un gran triunfo para el joven Germánico, que, al igual que la reciente victoria, se producirá por voluntad de los dioses:

**di tibi dent annos, a te nam cetera sumes,**  
sint modo uirtuti tempora longa tuae.  
**quod precor, eueniet** (sunt quaedam **oracula uatum**), 55  
nam **deus optanti prospera signa dedit.**  
**te** quoque **uictorem Tarpeias scandere in arces**  
**laeta coronatis** || **Roma** uidebit **equis,**  
maturisque **pater nati** spectabit **honores**  
**gaudia** percipiens, quae dedit ipse suis. 60  
iam nunc haec **a me, iuenum belloque togaque**  
**maxime,** dicta tibi **uaticinante** nota.  
**hunc** quoque **carminibus referam fortasse triumphum,**  
sufficiet nostris **si modo** vita malis,  
imbuero Scythicas **si non** prius ipse sagittas, 65  
abstuleritque ferox hoc caput ense Getes.  
quodsi **me**<sup>T</sup> **salvo**<sup>P</sup> **dabitur**<sup>H</sup> **tua laurea templis,**  
omina **bis** dices **uera** fuisse mea. (*Pont.* 2.1.53-68)

¡Que los dioses te den años, ya que de ti mismo tomarás el resto con tal que para tu valor haya un tiempo prolongado! Lo que ruego, ocurrirá (algo significan los oráculos de los poetas) pues un dios dio a mis deseos prósperas señales. Roma, alegre, verá que tú también subes victorioso a la roca Tarpeya sobre caballos coronados, y tu padre contemplará los tempranos honores de su hijo, al sentir la alegría que él mismo dio a los suyos. Ya ahora advierte tú, el más grande de los jóvenes tanto en la guerra como en la paz, estas palabras que te vaticino. Quizás también referiré este triunfo en mis poemas, si mi vida, al menos, es suficiente para mis desgracias, si yo mismo no impregno antes [con mi sangre] las flechas escitas y si el feroz geta no arranca mi cabeza con su espada. Si, estando yo a salvo, tu corona de laurel es llevada a los templos, dirás que mis presagios han sido doblemente verdaderos.

El pasaje plantea un paralelismo entre el futuro del ego y el de Germánico dado que la salvación del primero (que, implícitamente, significa la derogación de su *relegatio*) depende del triunfo del segundo. En principio, la enunciación se centra en las cualidades de Germánico como guerrero, al mostrarlo como alguien capaz de obtener éxitos por sí mismo (“**a te nam cetera sumes**”, 53) si los dioses le conceden tiempo<sup>238</sup>. Este deseo (“**di tibi dent annos**”, 53; “**quod precor**”, 55) se convierte en vaticinio (“**oracula**”, 55) y se hará efectivo (“**eueniet**”, 55) porque, además de contar con el respaldo del poeta

<sup>238</sup> Paradójicamente, Germánico morirá joven pero, así y todo, su tiempo de vida le bastará para concretar las empresas que vaticina el enunciador de *Ex Ponto*.

(“vatum”, 55), tiene el aval de la divinidad (“**deus...prospera signa** dedit”, 56). La profecía del *vates* presenta de manera explícita a un Germánico triunfador (“**te...uictorem** Tarpeias scandere in arces”, 57; “coronatis...equis”, 58), cuyos logros serán contemplados por la misma Roma. La correspondencia entre la prosperidad de la *Urbs* y la victoria del personaje es destacada, además, por la ubicación de la ciudad y del adjetivo que la define en los dos comienzos de hemiepes del pentámetro 58 (“**laeta** coronatis || **Roma** uidebit equis”), metro que al remitir, además, al género elegíaco, expone al lector la relación entre esos dos elementos y este tipo de poesía, cuyas valencias eróticas tradicionales se resignifican en un contexto que transforma el *dolor amoris* en *dolor exilii* y subraya así los alcances plurivalentes de ese soporte métrico<sup>239</sup>.

El resto del pasaje completa esta configuración del personaje de Germánico a partir de una trama semántica que designa los *honores* (59) y *gaudea* (60) que seguirá proporcionándole a Roma la *gens Iulia* (“**pater nati** spectabit honores”, 59), lo cual afirma el vínculo que establece el poema entre Germánico y el poder a través de la alusión al lazo familiar. En una suerte de *in crescendo*, el dístico 61-62 resalta la excepcionalidad del personaje (“iuvenum... / **maxime**”, 61-62) en dos ámbitos específicos mencionados de manera correlativa y enfática a través de la sucesión de enclíticos (“**belloque togaque**”, 61). Queda así delineado el carácter de Germánico en el marco de un vaticinio que asocia sus hazañas con el poder de la palabra poética (“**oracula** vatum”, 55; a me... /**vaticinante**”, 61-62). Más aún, las cualidades y futuras acciones gloriosas de este excelso *iuvenis* son presentadas directamente como posible asunto literario del poeta (“**hunc** quoque **carminibus referam** fortasse **triumphum**”, 63), es decir, como un contenido apropiado para la escritura elegíaca en la que se inserta la invocación. El adverbio *fortasse* pone en duda la práctica de esta poesía, cuya posibilidad se ve limitada, además, por las subordinadas condicionales que le siguen (64-66). Sin embargo, dado que esas tres condiciones remiten a la situación del poeta en su destierro, cabe inferir que, si este logra conservar su integridad (presumiblemente, al volver a Roma), podrá entonces dar forma a su *carmen*. El último dístico del pasaje citado de *Pont.* 2.1 confirma esta lectura ya que, si las condiciones anteriores referían a elementos

---

<sup>239</sup> Cf. NAGLE (1980).

negativos como la brevedad de la propia vida (64), la muerte por las armas (65) y el sufrimiento físico que implica la idea de decapitación (66), el hexámetro 67 propone, por el contrario, una variante positiva, es decir, la posibilidad de salvación del poeta junto con la consagración de Germánico (“si **me** <sup>T</sup> **salvo** <sup>P</sup> **dabitur** <sup>H</sup> **tua laurea** templis”). El paralelismo entre el destino de este último y el del *vates* es acentuado por la focalización de los términos que los designan entre las tres cesuras del verso (T, P, H), organización rítmica que los distribuye simétricamente a lo largo del hexámetro y, al mismo tiempo, los aúna en el plano léxico (“me”...“tua”). El último pentámetro sustenta dicha correspondencia al mencionar que, si ocurren ambas cosas, los presagios del ego serán doblemente verdaderos (“bis...vera”, 68) por cuanto permitirán la consolidación de ambos: la del poeta y su vuelta a Roma y la de Germánico y sus éxitos militares. El resultado de esa conjunción de elementos serán los poemas del ego (“carminibus”, 63) y, más específicamente según se desprende de la epístola, poemas elegíacos, es decir, un tipo de literatura (“dulcis” 2.1.3) que, a través del personaje de Germánico, adquiere nuevos alcances.

#### **b. *Naso suis opibus, carmine gratus erit: Germánico en Ex Ponto 4.8***

La elegía 4.8 de *Ex Ponto* confirma la relación entre Germánico, la literatura y el poder, que será retomada luego, como veremos, por los *Fasti*<sup>240</sup>. Al momento de enunciación se han concretado algunos de los logros militares que el poeta había presagiado a Germánico en *Pont.* 2.1 y, al adquirir su figura una posición aún más firme, el enunciadore manifiesta entonces una clara insistencia en recurrir a él. En principio, el ego remarca sus infortunios en Tomi por medio de una *callida iunctura* que remite al quehacer literario (“**errorem misero** detrahe”, 4.8.20) dado que ubica el presunto *error* que lo ha llevado al exilio<sup>241</sup> junto a una marca léxica de la poesía elegíaca (“misero”), de modo que el desarrollo siguiente del poema se inscribe en un marco político, a partir de la alusión al destierro, y metaliterario, a partir del mencionado adjetivo. La referencia a

<sup>240</sup> Los vínculos entre *Pont.* 4.8 y *Fast.* 1.3-26 han sido ampliamente estudiados, entre otros, por FANTHAM (1985), HERBERT-BROWN (1994:173-212), GREEN (2004:31-44), SUBIAS-KONOFAL (2003) y MYERS (2014). La propuesta de este último, cuyos lineamientos retomaremos, nos resulta sumamente interesante porque plantea que *Pont.* 4.8 anticipa el proemio de *Fasti* (1.3-26). Para el tratamiento de la figura de Germánico en esta epístola y su relación con la literatura elegíaca, cf. GALASSO (2008).

<sup>241</sup> Cf. *Trist.* 2.207 (“**carmen et error**”).





como sabemos, en *Fasti*, poema sobre el calendario donde Germánico es invocado como dedicatario y como *numen* favorecedor. De acuerdo con estas líneas intratextuales, este personaje político parece funcionar, en su doble faceta de hombre de *bella* y *toga*, como el ‘dios’ patrocinador de la empresa literaria ovidiana entendida también como una práctica en la que confluyen diversos alcances genéricos. Los versos siguientes de *Pont.* 4.8 prolongan este marco estético mediante las disculpas del enunciador ante Germánico por no ofrecerle templos dignos de su *numen*, lo cual le permite introducir el tema de la poesía en estrecha relación con el poder:

nec tibi de Pario statuum, **Germanice**, templum  
 marmore: carpsit opes **illa ruina** meas.  
**templa domus** facient uobis **urbesque beatae**;  
**Naso, suis opibus, carmine** gratus erit. (*Pont.* 4.8.31-34)

No te levantaré, Germánico, un templo de mármol de Paros: aquella ruina consumió mis recursos. Las casas y las ciudades opulentas te harán templos, Nasón te agradecerá con sus bienes, la poesía.

Como bien observa Myers<sup>244</sup>, la negativa del ego en cuanto al levantamiento de un espacio cultural (31) funciona como una *recusatio* de la literatura épica al parafrasear e invertir la promesa de Virgilio a Octavio en *G.* 3.13<sup>245</sup> (“uiridi in campo **templum de marmore** ponam” [En el campo verde [de Mantua] levantaré un templo de mármol]). Tal *recusatio* surge no solo del motivo de la ‘pobreza’ artística (a la que se alude aquí a través de la austeridad material propia del exiliado —“illa ruina”, 32—), habitual en el rechazo de los panegíricos épicos, sino del ofrecimiento de poemas en tanto único bien material del ego enunciador (“Naso **suis opibus, carmine**”) por contraste con los *templa* que podrán ofrecer las “domus...urbesque **beatae**” (33). Una vez más, la figura de Germánico parece funcionar como puente o desencadenante de una reflexión sobre la literatura (en términos elegíacos) y el poder en relación con las circunstancias que condicionan el quehacer poético. El poema profundiza esta línea de sentido al retomar el motivo de la pobreza para desplegar una justificación de la elección literaria del *vates*: si bien la ofrenda de este último es humilde (“**parva.../...verba**”, 35-36) en comparación con el don que le concederá Germánico (“pro **magnis** munera”, 35; “pro...**salute**”, 36), tiene

<sup>244</sup> Cf. MYERS (2014:726-728).

<sup>245</sup> Además del ya citado trabajo de MYERS, para el vínculo entre *Pont.* 4.8.29-34 y *G.* 3.10-14 cf. ROSATI (2012:299-300).

validez puesto que representa lo mejor de sí (37-40). Al respecto, llama la atención el dístico 39-40, cuyo hexámetro conjuga, en sus planos fónico y semántico, los distintos alcances de las afirmaciones del ego: por un lado, la referencia a su ofrenda se inscribe en una *callida iunctura* que resalta su pobreza mediante una serie de reiteraciones fónicas; por otro lado, la aclaración de que el soporte de esta ofrenda (“tura”, designada previamente como *sollemnia* en el verso 29) no le resta valor frente a las que están contenidas por estructuras mayores vincula nuevamente la elección del poeta con un ámbito más elegíaco que épico: “**Nec** quae de *parua pauper* dis libat **acerra** / tura **minus grandis** quam data **lance** ualent”, 39-40 [y los inciensos que el pobre ofrece a los dioses en un incensario pequeño no valen menos que los ofrecidos en un gran plato]). Finalmente, la afirmación del dístico 43-44 (“nec tamen **officio vatum** per **carmina** facto / **principibus** res est aptior ulla **viris**” [no obstante, nada es más apropiado para los varones más importantes [príncipes] que el homenaje de los poetas a través de sus poemas]), define a Germánico como *princeps* y como *vir* (44) en relación con la conveniencia de *carmina* como ofrenda (43). La correspondencia entre los términos *princeps* y *vir* en este contexto parecería sugerir que el *officium* en cuestión debería plasmarse en versos épicos en virtud de la envergadura del destinatario. Por el contrario, los elementos propuestos por el enunciador evocan más bien el tópico del *pauper amator* de la elegía de asunto erótico<sup>246</sup>, donde el enunciador debe competir con sus rivales adinerados y capaces de ofrecer regalos opulentos a la *puella*. Así como el *amator* no tiene más remedio que contrarrestar su pobreza con poemas que auguran la inmortalización de su amada, el ego de *Ex Ponto* le ofrece a Germánico sus *carmina* que, aunque en apariencia no sean tan valiosos como los templos de mármol que proporcionarán las casas y las ciudades *beatae* (33), podrán, no obstante, mantener vigente la gloria de los *principes viri* a través del tiempo<sup>247</sup>, en tanto ‘ofrenda’ capaz de sobrevivir al paso del tiempo, al metal y a la piedra (“Tabida consumit **ferrum lapidem**que **uetustas** / nullaque res **maius tempore robur** habet”, 49-50 [la destructora vejez consume el hierro y la piedra, y nada tiene más fuerza que el tiempo]). Esta inmortalidad no solo será un beneficio del dedicatario de esta poesía sino, también,

<sup>246</sup> Para los pormenores de este tópico, cf. SCHNIEBS-DAUJOTAS (2009:LII-LIII).

<sup>247</sup> Cf. *Pont.* 4.8.45-48: “**carmina** vestrarum...**praeconia laudum**”, 45; “**neve sit** actorum **fama caduca cavent**”, 46; “**carmine fit vivax virtus expersque sepulchri**”, 47; “**notitiam** serae **posteritatis** habet”, 48.

del poeta<sup>248</sup>, con lo cual la inclusión de Germánico en la elaboración de esta poesía remite a una doble *salus* por parte del enunciador: la personal y la literaria, ambas alcanzadas al celebrar el poder político a través de su actividad poética.

Una vez enumerados algunos ‘héroes’ que, a modo de *exempla* de la pervivencia que ofrece la literatura a las grandes personalidades, retoman personajes de los ciclos troyano y tebano (51-54), la Gigantomaquia plasmada en *Metamorphoses* (57-60), a Líber, Hércules y al mismo Augusto (61-64), designado de nuevo a partir del vínculo familiar con Germánico (“Caesar, **avum**”, 63), el ego vuelve a incluir a Germánico para insistir en la ofrenda de su *ingenium* (65-66). Tal como hará luego en *Fasti*, en este caso lo invoca ya como poeta, de modo que lo involucra en el desarrollo de su misma obra: “Non potes officium **uatis** contemnere **uates**: / **iudicio pretium** res habet ista tuo”, 67-68 [como poeta, no puedes menospreciar el homenaje de un poeta: a tu juicio, esta empresa tiene valor]). El ego recrea así una instancia de “complicidad profesional”<sup>249</sup> que, una vez más, no solo compromete a Germánico con la literatura ovidiana sino que lo hace partícipe de ella. *Princeps* y *vates*, el hijo adoptivo de Tiberio se vincula con la poesía, pues, de no haber tenido que dedicarse a actividades más elevadas (“nisi te **nomen tantum ad maiora** vocasset”, 69), se ubicaría sin duda como “**gloria Pieridum summa**” (70). Sin embargo, a pesar de no ‘hacer’ poemas, Germánico puede proporcionar los asuntos de los mismos (“sed **dare materiam** nobis **quam carmina maius**”, 71 [pero para mí es algo más elevado ofrecer el asunto [de los poemas] más que los poemas]. Para el enunciador de *Ex Ponto*, este *princeps vir* se instaura como aquél que provee asuntos solemnes para ser cantados en un marco elegíaco, tales como sus campañas militares o, por qué no, la poesía del calendario romano. La comparación subsiguiente con Apolo sintetiza, al poner en perfecta correlación ambos elementos (“nec ad **citharam** nec ad **arcum**”, 75; “ad sacras **nervus uterque** manus, / sic tibi **nec docti** desunt **nec principis** artes”, 76-77), el rango ‘mixto’ de la figura de Germánico: “**mixta** sed est animo cum **Ioue Musa** tuo”, 78 [en tu espíritu la Musa está mezclada con Júpiter], 78). La designación de la Musa como “mixta” en el comienzo del pentámetro anuncia la *callida iunctura* que lo cierra (“**Ioue Musa**”) y pone de manifiesto tanto el carácter de Germánico

<sup>248</sup> En nuestro siguiente capítulo retomaremos con mayor detalle la evidente alusión a Hor. *Carm.* 3.30.

<sup>249</sup> Cf. ROSATI (2012:304).

como los fundamentos literarios de la producción ovidiana del exilio. Según veremos a continuación, los *Fasti* prolongan esta configuración de Germánico en pos de la narración poética del calendario.

**c. *Auspice te felix totus ut annus erat: Germánico en Fasti***

En sus *Fasti* Ovidio presenta a esta figura política en parte como dedicatario y, en parte, como deidad que patrocina su empresa literaria. A la luz de lo constatado en las dos elegías de *Ex Ponto*, no parece casual que ambas ‘responsabilidades’ recaigan sobre este personaje que, caracterizado como hombre de armas y de letras, conjuga en sí dos cualidades que coexisten también en el poema sobre el tiempo romano:

<b>excipe pacato, Caesar Germanice, voltu</b> hoc opus et <b>timidae derige navis iter,</b> <b>officioque, levem non aversatus honorem,</b>	5
en <b>tibi devoto numine dexter ades.</b> <b>sacra recognosces annalibus</b> eruta <b>priscis</b> et <b>quo sit merito</b> quaeque <b>notata dies.</b> <b>invenies illic et festa domestica vobis;</b>	
saepe tibi <b>pater</b> est, saepe <b>legendus avus,</b>	10
quaeque ferunt illi, <b>pictos</b> signantia <b>fastos,</b> <b>tu quoque cum Druso praemia fratre feres.</b> <b>Caesaris arma canant</b> <sup>P</sup> <b>alii:</b> <sup>H</sup> <b>nos Caesaris aras</b> et quoscumque sacris addidit ille dies.	
<b>adnue</b> conanti per <b>laudes</b> ire tuorum	15
deque meo pavidos excute corde metus. <b>da</b> mihi te placidum, dederis in <b>carmina</b> vires: <b>ingenium voltu statque caditque tuo.</b>	
<b>pagina</b> iudicium <b>docti</b> subitura movetur <b>principis,</b> ut <b>Clario</b> missa <b>legenda</b> deo.	20
quae sit enim <b>culti facundia</b> sensimus <b>oris,</b> <b>civica</b> pro trepidis cum <b>tulit arma</b> reis. scimus et, ad nostras cum se tulit <b>impetus artes,</b> <b>ingenii curret flumina</b> quanta tui.	
<b>si licet et fas est, vates rege vatis habenas,</b>	25
<b>auspice te felix totus ut annus eat.</b> ( <i>Fast.</i> 1.3-26)	

Recibe esta obra, César Germánico, con rostro apacible y dirige el rumbo de mi tímida nave y sin desdeñar un modesto homenaje, ea, asiste, favorable con tu poder divino, este trabajo a ti dedicado. Reconocerás los cultos extraídos de los antiguos anales y por qué razón fue designado cada día. Aquí encontrarás también las fiestas de vuestra familia. A menudo tendrás que leer el nombre de tu padre, a menudo el de tu abuelo. Tú también obtendrás junto a tu hermano Druso los honores que, grabados en los coloreados fastos, ellos obtienen. Que otros canten las armas de César; nosotros [cantamos] los altares de

César y cualquier día que él agregó a las festividades sacras. Da tu señal de aprobación a quien se esfuerza por avanzar a través de las alabanzas de los tuyos y sacude de mi corazón los miedos que me paralizan. Entrégate a mí apacible, [y así] darás fuerzas a mis poemas. Mi talento se mantiene en pie y decae con tu rostro. Mi página, que será sometida al juicio de un príncipe docto, se conmueve como [si fuese] enviada a que la lea el dios de Claros. Hemos experimentado cuál es la elocuencia de esa boca culta cuando tomó las armas cívicas en defensa de reos temblorosos. Y cuando tu inspiración se vuelca hacia nuestro arte, sabemos también qué grandes ríos fluyen de tu talento. Si es lícito y está permitido [por dioses y hombres], como poeta, guía las riendas de este poeta, para que con tus auspicios transcurra feliz el año entero.

La invocación a Germánico se configura en el pasaje a partir de su relación con el poder y con la literatura y se inscribe, además, en un marco de paz que, como bien insiste Barchiesi<sup>250</sup>, hace de los *Fasti* el texto de Ovidio más alejado de la temática de los *arma*. Según Fantham<sup>251</sup>, tras enunciar el asunto que desarrollará el poema (1.1-2), el enunciador despliega su invocación en dos unidades de 12 versos cada una (3-14; 15-26), las cuales están marcadas por dos verbos en modo imperativo (“excipe”, 1.3; “adnue”, 15) que apelan a esta figura, primero, como miembro de la *gens* gobernante y, luego, como hombre de letras. A nuestro modo de ver, la faceta literaria se impone a lo largo del pasaje y se convierte en la encargada de construir poéticamente en dísticos elegíacos a este personaje, cuya pertenencia a la *gens Augusta* parecería acercarlo, paradójicamente, a un tipo de literatura de asunto solemne que difícilmente se plasmaría en este metro. La ambigüedad que encarna Germánico es, a su vez, propia del texto ovidiano y se vincula, por ende, con su praxis poética.

Ambos elementos (la literatura y el poder) aparecen en el primer dístico citado, donde Germánico es invocado en el hexámetro como “Caesar” (3), es decir, en relación con la esfera del poder tanto por vía familiar como política. Se le pide que reciba de buena gana (“excipe pacato...vultu”, 3; “non aversatus”, 5) la obra del poeta (“opus”, 4) que, no casualmente situada en el pentámetro, se designa mediante la habitual metáfora de la navegación en el marco de una producción de menor envergadura (“**timidae**...navis”, 4). En esto mismo se insiste en el verso siguiente, que, al definir a la obra como un “**levem**...honorem” (5), remite reflexivamente a la ambigüedad del poema mediante la

---

<sup>250</sup> BARCHIESI (1997[1994]:19).

<sup>251</sup> Cf. FANTHAM (1985:245).

alusión a un asunto solemne (*honos*) en términos elegíacos (*levis*)<sup>252</sup>. El pedido de aprobación por parte del poeta en el comienzo de sus *Fasti* plantea a este personaje como dedicatario del texto, según subraya el segundo dístico del pasaje (“officio...tibi devoto”, 5-6). Asimismo, el motivo de que dicho dedicatario guíe la senda por la que transitará esta ‘nave’ (“derige...**navis iter**”, 4) no solo sugiere la imagen de una obra en proceso<sup>253</sup>, sino que le adjudica al joven Julio parte de la inspiración poética (“dexter<sup>254</sup> **ades**”, 6) a partir de un recurso propio de las tradicionales invocaciones a las divinidades en el comienzo de las empresas literarias<sup>255</sup>. Tal recurso le otorga a Germánico un carácter divino, reforzado por la designación misma de su poder (“numine”, 6; “adnue”, 15) y por la de su homenaje (“devoto”, 6), que, a través de una clara alusión al verso conclusivo de *Ex Ponto* (4.8.89) donde el *vates* espera poder cumplir su deseo (“tangat ut **hoc votum** caelestia”)<sup>256</sup>, permite suponer que Germánico ha actuado, efectivamente, como un dios (“**di** tibi sint **Caesar iuuenis**”, *Pont.* 4.8.23) y le ha concedido el regreso de Tomi.

Como ya señalamos en nuestro capítulo anterior<sup>257</sup>, el dístico 13-14 muestra que este homenaje a Germánico (“nos”, 13) no tendrá como objeto los “Caesaris arma” (13), entendido como asunto que atañe a otros (“alii”, 13), sino que tratará, por el contrario, las “Caesaris aras” (13) y las modificaciones que este ha hecho en el calendario (14). El hexámetro 13 destaca esta separación al distribuir los *arma* y las *arae* a ambos lados de la cesura central, del mismo modo que la *callida iunctura* “alii <sup>H</sup> nos”, focalizada por la cesura heptemímera del verso, hace hincapié en la distinción entre este poema y otros. No obstante, si bien esta *recusatio* inicial rechaza la escritura relacionada con los *arma* (y, por extensión, con el ámbito genérico de la épica), no excluye del todo los asuntos elevados, como ya anticipan los versos anteriores (“sacra”, 7; “quo...merito...notata dies”, 8; “festa domestica vobis”, 9; “praemia”, 12). La solemnidad de estos elementos es resaltada por la mención de conmemoraciones antiguas (“annalibus...priscis”, 7; “pictos...fastos”, 11) que, al relacionarse con la *domus Augusta*, implican la directa exaltación de esta *gens*. Los

<sup>252</sup> Cf. GREEN (2004:34).

<sup>253</sup> Cf. GREEN (2004:32-33).

<sup>254</sup> Como veremos más adelante, Jano también es invocado mediante el sintagma “dexter ades” (*Fast.* 1.67, 69).

<sup>255</sup> Para este uso de “ades” en *Fasti*, cf. 1.67, 69, 712; 2.17; 3.2; 4.808, 827-828; 5.183, 575, 663; 6.652. Cf. también SUBIAS-KONOFAL (2003:118-120), que aborda estos pasajes desde un punto de vista métrico.

<sup>256</sup> Cf. FANTHAM (1985:247); GREEN (2004:34).

<sup>257</sup> Cf. capítulo II.2.2.

dísticos 9-12 son ilustrativos al respecto dado que se refieren a Germánico a través de sus lazos de parentesco<sup>258</sup>, al aludir a su padre adoptivo Tiberio (“pater”, 10), a su abuelo Augusto (“avus”, 10) y a su primo hermano Druso (12). El dedicatario del poema se ubica en el último eslabón de esta cadena genealógica, la actualiza (“vobis”, 9) y establece así nuevos lineamientos en la construcción del abolengo imperial. El hecho de que el ego enunciador extienda la dinastía *Iulia* hasta Germánico en vez de terminarla en Augusto indica que esta familia, al igual que la obra de nuestro *vates*, está aún en proceso y propone a sus receptores nuevas continuidades (“tu quoque...feres”, 12). La descripción misma de estos vínculos familiares se manifiesta en términos literarios por cuanto el ego señala que Germánico los hallará por medio de la lectura (“tibi...legendus”, 10). Si su personaje ‘lee’ la obra que el *vates* está desarrollando en el momento de su enunciación, podría pensarse que, además de dedicatario y deidad patrocinadora del poema, de algún modo parece acercarse al enigmático destinatario del ego a lo largo del poema y, por ende, a su *discipulus*. Más allá de esta posible lectura, cabe señalar que esta caracterización también es ambigua: en un texto cuyo estatus didáctico no está definido resulta extraño que Germánico, por muy joven que sea, deba encontrar (“invenies”, 9) y reconocer (“recognosces”, 8) cuestiones que remiten a la construcción del poder de su propia familia, del mismo modo que los temas relativos al calendario tampoco deberían resultarle ajenos al traductor de los *Phaenomena* de Arato. Esta descripción guiada que realiza el ego enunciador para señalar el asunto celebratorio imperial parece apuntar, por intermedio de Germánico, al lector extradiegético que, a través del hijo adoptivo de Tiberio, podrá ir ‘encontrando’ y ‘descubriendo’ los múltiples alcances del poema sobre el calendario.

El vínculo entre la literatura y el poder vuelve a plasmarse aquí a partir de la explicitación del carácter literario de un texto (“carmina”, 17) que celebrará los triunfos de la *gens Augusta* (“laudes”<sup>259</sup>, 15). Al hacer nuevamente hincapié en el estatuto ‘divino’ de Germánico (“adnue”, 15; “da”, 17), el pasaje remite al comienzo de las *Georgica* de

<sup>258</sup> Esto nos interesa especialmente, pues, como señala PASCO-PRANGER (2006:15; 28-51), uno de los principales conceptos a los que Ovidio apela en sus *Fasti* es justamente el de “genealogy”. Junto con los de “dynasticism” y “antiquarianism”, tal concepto recupera, actualiza y manipula el pasado para resignificarlo en el presente.

<sup>259</sup> FANTHAM (1985:253) ve en las *laudes* la oportunidad de conmemorar la *virtus*, razón por la cual postula este concepto como el principal objetivo de los *carmina*.



Virgilio (1.40), donde Octavio es invocado con los mismos fines y por medio de un léxico similar (“**da** *facilem cursum atque audacibus **adnue** coeptis*” [concédeme un curso fácil y da tu señal de aprobación a mis audaces comienzos]). La construcción elegíaca del poder que plantea el comienzo de los *Fasti* retoma y resemantiza también la invocación virgiliana, de modo que la conjunción de ambos espacios genéricos (elegía y épica) en un texto didáctico nos lleva a coincidir con la lectura de Fantham, para quien el poema ovidiano propone una alternativa de solemnidad patriótica ante los asuntos bélicos de la epopeya a partir de la celebración del héroe nacional como líder religioso y civil que ha traído paz con su victoria<sup>260</sup>. Esto no solo coincide con la percepción romana de Octavio-Augusto en tanto abanderado de la *pax*, sino que se vincula también con Germánico como poeta, lo cual subraya nuevamente las distintas facetas del dedicatario y del texto.

Los versos sucesivos confirman dicha dualidad programática: el pentámetro 18 exhibe la dependencia de Germánico por parte del poeta a través de la similitud fónica y de la correlación sintáctica entre los posibles destinos de su poesía (“**statque caditque**”, 18). El *ingenium* de nuestro *vates* está así supeditado al *voltus* mencionado anteriormente (3), al igual que, como vimos en *Pont.* 4.8, lo estaba su partida de Tomi. El dístico 19-20 insiste en la configuración literaria de estos vínculos de poder que dan comienzo al poema, no solo porque, a medida que se desarrolla esta presentación, la obra es designada mediante una trama léxica propia del quehacer literario y de su recepción (“pagina”, 19; “legenda”, 20) sino porque se someterá al juicio de un *doctus princeps*, tal como observamos en *Pont.* 4.8.77 (“nec **docti** desunt nec **principis** artes”). Al trasladar a *Fasti* (“Clario...deo”, 20) el motivo que dicha elegía del exilio incluye en la comparación entre Germánico y Apolo, el poema sobre el calendario reactiva la dualidad que tanto este dios como Germánico comparten en *Pont.* 4.8.75 (“nec ad **citharam** nec ad **arcum**”, 75). El dístico 21-22 vuelve a poner de manifiesto tal ambigüedad al resaltar la elocuencia del dedicatario (“culti **facundia**...oris”, 21) y sus actitudes colectivas (“**civica**...tulit **arma**”, 22). Como observa Green, resulta llamativo este uso del adjetivo *civicus* que designa los *arma* como “legal aid” (2004:41) dado que, por un lado, Ovidio parece optar innecesariamente por el uso del término *arma*, pero, por otra parte, “makes *arma*

---

<sup>260</sup> Cf. FANTHAM (1985:248-249).

generically compatible to elegy by only evoking ‘arms’ taken up for peaceful purposes” (2004:42) Una vez más, el ego enunciador apela a la figura de Germánico para explicitar, por medio de ella, su práctica poética en *Fasti*.

La idoneidad de Germánico para la literatura queda clara a partir de la relación de su “impetus” con las “artes” (23), que adquiere, a su vez, la forma de la metáfora de la escritura como ríos que fluyen<sup>261</sup> (“**ingenii currant flumina**”, 24) a través de ciertos elementos léxicos por demás llamativos. En efecto, la imagen de un movimiento fluido y permanente que se desprende del verbo *currere* queda enmarcada en el verso por los términos “ingenium” y “flumina”, organización verbal que destaca la facilidad y naturalidad con las que Germánico, *doctus* y semejante a Apolo, despliega su talento literario. Por último, tras hacer las salvedades correspondientes (“si licet et fas est”, 25), el poeta cierra su proemio con una doble mención de Germánico como poeta y como divinidad. En el primer caso (“**vates** rege **vatis** habenas”, 25), tal como indica el poliptoton “vates – vatis”, apunta nuevamente a establecer cierta ‘familiaridad entre colegas’, no solo para obtener la aceptación de Germánico sino, también, para identificarlo consigo mismo y recalcar así que tanto el nuevo *princeps* como el poeta pueden ‘conducir’ una empresa literaria (“**rege**...habeas”), particularmente una de múltiples características como la construcción del tiempo en *Fasti*. En el segundo (“**auspice** te **felix** totus ut **annus eat**”<sup>262</sup>, 26), vuelve a enfatizar el carácter divino de Germánico (“auspice”) para hacerlo partícipe de otro movimiento (“eat”) que remite al tiempo de enunciación del poema (“annus”) y a su condición a partir de la intervención del dedicatario (“felix”). El pedido de aprobación queda, así, justificado desde el mismo quehacer literario al involucrar a este personaje en su rango de poeta en cuya figura confluyen diversas características, disímiles en apariencia. No parece casual que, al vincularse tanto con la literatura como con el poder, el poeta de *Fasti* lo tome como referente y le otorgue primacía tanto en el rol de dedicatario como en el de patrocinador de su poema etiológico en metro elegíaco.

---

<sup>261</sup> Según GREEN (2004:42) es posible que Ovidio sea el primero en utilizar los ríos como metáfora del talento literario. Previamente, Cicerón la había usado para referirse a la oratoria (cf. *Brut.* 325; de *Orat.* 2.62; y, quizás, *Marc.* 4).

<sup>262</sup> Cf. Tib. 2.5.82, donde el poeta invoca a Apolo con propósito y términos semejantes: “omine quo felix et sacer annus erit” .

Germánico es invocado nuevamente en el libro 4 de *Fasti* durante el mes de Venus, diosa del amor y, como sabemos, mentora de la poesía elegíaca<sup>263</sup>. El proemio de este cuarto libro (4.1-18) retoma algunos elementos del primero (1.1-26<sup>264</sup>) al reiterarle al lector, como en 1.1, que los componentes de su obra serán extraídos de antiguos anales (“**tempora cum causis, P annalibus eruta priscis**”, 4.11). La cesura pentemímera separa ambos sintagmas y los distribuye simétricamente en los dos hemistiquios del verso, en una estructura que vuelve a incluir en este comienzo el asunto de *Fasti* y la invocación a Germánico. El poema mentado en el libro 1 (“Hoc **opus**”, 1.4) se encuentra aquí en desarrollo y es Venus quien ordena terminarlo (“**coeptum perforce**’ dixit ‘**opus**’”, 4.15 [“termina la obra empezada”, dijo]); tras ello, el ego recibe los elementos necesarios para avanzar en la materia que había anunciado en 1.1 (“*causae*”) y en 1.8 (“*dierum*”): “...et **causae** subito patuere **dierum** [y de repente las causas de los días se hicieron visibles]”. Finalmente, en 4.18 se recupera la metáfora de la literatura como navegación (“*navis eat*” [que marche mi nave]), ya esbozada en 1.4 (“*navis*”). A nuestro juicio, no resulta inocente que los favores anteriormente solicitados a Germánico se trasladen ahora a Venus, quien, patrocinadora del amor y usualmente asociada con temáticas relativas a dicha pasión, parece modificar el marco genérico del poema.

Ahora bien, así como Venus se vincula naturalmente con la *gens Iulia*<sup>265</sup>, tampoco resulta extraño que Germánico sea invocado durante su mes, menos aún cuando esta invocación tiene lugar tras la descripción de la genealogía de Roma (4.19-60) —donde “Caesar” (4.20) es la primera figura que se nombra—, y en medio de la explicación del nombre de la diosa (61-84):

huius erat **Solimus** Phrygia comes unus ab Ida,  
a quo **Sulmonis** moenia nomen habent,                   80  
**Sulmonis** gelidi, <sup>P</sup> **patriae**, <sup>H</sup> **Germanice, nostrae**.

<sup>263</sup> Cf. *Fast.* 4.109-112, donde se presenta a Venus como deidad compasiva con los amantes y, a partir de la insistencia en determinados términos, se la asocia con argumentos elegíacos: “**primus amans carmen vigilatum nocte negata** / dicitur ad **clausas** concinuisse **fores**, / eloquiumque fuit **duram** exorare **puellam**, / proque sua causa quisque disertus erat [Se dice que un enamorado [fue] el primero que, tras serle negada una noche, cantó un poema desvelado ante las puertas cerradas, y que la elocuencia fue [en su origen] suplicarle a una dura muchacha; y, en defensa de su causa, cada uno era diestro en la elocuencia]”.

<sup>264</sup> FANTHAM (1985:256) detecta esas coincidencias y desarrolla ampliamente (*ibid.*, 256-266) el vínculo entre ambos proemios y sus implicancias a la luz de otros pasajes de *Fasti*.

<sup>265</sup> Cf. *Fast.* 4.123-124: “**Assaracique nurus** dicta est, ut scilicet olim / magnus **Iuleos Caesar** haberet **avos** [y se la llamó nuera de Asáraco, para que, por supuesto, el gran César tuviera algún día abuelos descendientes de Julio]”.

**me miserum, Scythico quam procul illa solo** est! (*Fast.* 4.79-82)

Uno de sus compañeros era Sólimo, del frigio Ida, a partir del cual tienen su nombre las murallas de Sulmona, de la gélida Sulmona, Germánico, mi patria. Desdichado de mí, ¡cuán lejos está ella del suelo escita!

Tras la mención del presunto origen griego del nombre de la diosa (4.61-64), el ego enunciador brinda un listado de personajes exiliados, que comienza con Evandro y termina con Eneas, es decir, con dos fundadores (*ib.* 65-78). Entre los compañeros de Eneas el *vates* incluye a un tal Sólimo, que probablemente no sea más que una invención del mismo Ovidio para justificar el surgimiento de su patria Sulmona, según subraya el entrelazamiento fónico entre ambos nombres (“**Solimus**”, 79; “**Sulmonis**”, 80; 81). El hexámetro 81 ubica la ciudad del poeta en el primer hemistiquio y, en el segundo, enmarca la figura de Germánico con los términos que definen el valor personal de ese espacio (“*patriae...nostrae*”). Tal disposición resulta significativa dado que, además de destacar el sustantivo “*patriae*” entre las cesuras P y H del verso, yuxtapone la mención de Germánico a las alusiones que refieren al poeta. Si se tiene en cuenta que estos elementos señalados se incluyen en el verso propio de la épica, el texto parecería establecer una simetría entre las alabanzas que merecería la patria del ego y aquellas de las que es digno el mismo Germánico. Más aún, al comenzar con una exclamación elegíaca convencional (“**me miserum**”, 82) para aludir a la dolorosa distancia entre su patria y la tierra escita (“**Scythico quam procul...solo**”, 82) el poema incluye sin duda la literatura del exilio. Este gesto reflexivo subyace también en el lamento ‘elegíaco’ referido a la patria del poeta, dado que lo asocia con la faceta fundacional de los mencionados héroes exiliados: así como Evandro y Eneas fundarán nuevas ciudades, el enunciador de *Fasti* se configura como ‘fundador’ de un proyecto literario, motivo que, como veremos más adelante, el texto focaliza en diversas instancias. El poeta declara luego que hará a un lado las quejas ya que su Musa no merece ser invocada con lira triste (4.83-84) y pasa inmediatamente a la relación etimológica de Venus con el verbo *aperire*, según la cual la diosa es vinculada tanto con el amor como con la paz y la literatura (*ib.* 85-90). Cabría pensar entonces, a partir de esta etiología, que la figura de Germánico, hombre de armas y de letras a quien se introduce y apela como dedicatario, como divinidad protectora y como lector del

poema elegíaco del calendario, asociado genealógicamente con Augusto y con Venus y no casualmente ubicado en un pasaje que remite al exilio del poeta, se constituye en uno de los principales recursos textuales del ego para exponer o ‘abrir’ (*aperire*) a la mirada de sus receptores el proceso mismo de su quehacer literario.

### **III.2. EL ENUNCIADOR DEL ENUNCIADOR, PARTE 1: *MOS TAMEN EST AEQUE DIGNUS UTERQUE COLI***

Según adelantamos, en esta sección nos detendremos principalmente en el diálogo entre el ego poético y Jano, divinidad icónica, miembro del panteón romano y de impronta meramente itálica. En esta oportunidad, es el ego poético quien se erige como *discipulus* del dios y reproduce lo que este le cuenta acerca de su propio mes. El diálogo con esta deidad trae a colación asuntos solemnes como, entre otros, la Edad de oro y la *pax augusta*, todos ellos adecuados para el verso heroico. No obstante, como veremos, la incorporación de este dios habilita, a raíz de la dualidad que lo constituye, otras opciones igualmente válidas, tanto a nivel argumental como literario.

#### **III.2.1. *Ianus biceps biformis***

##### **a. Jano y Germánico**

Como señala Hardie<sup>266</sup>, el personaje de Jano en *Fasti* tiene una función iniciática: al ser la primera divinidad que interviene en el poema, es el dios que abre el año romano y, por ende, el texto. Bifocal y portador de dos caras, Jano parece asumir la problemática genérica que plantea la lectura de los *Fasti*. A partir de estos presupuestos, entendemos que así como el dedicatario opera como una marca representativa de la ambigüedad genérica que propone el año ovidiano, lo mismo ocurre con Jano al ser descrito en términos dicotómicos que lo vinculan con la paz y con la guerra; con el fin de un período pretérito y con el comienzo de uno nuevo; y con las figuras de Germánico y del poeta.

---

<sup>266</sup> HARDIE (1991) repasa el tratamiento de este dios y la estructura del pasaje que lo incluye en el libro 1. El autor plantea que “the Ovidian Janus episode conforms to a pattern that structures a wide range of Augustan texts including the *Aeneid*, namely an encompassing view of history that culminates in the universal extension of the *pax Augusta*, with a strong sense of the sympathy between political and cosmological order” (1991:49). Para la recapitulación de estos temas a partir de la figura de Jano, cf. MERLI (2010).

La presencia Jano en el poema está enmarcada por dos invocaciones a Germánico que, en una suerte de composición en anillo, abren y cierran la intervención del dios:

Ecce **tibi faustum**,<sup>P</sup> **Germanice, nuntiat annum**  
inque **meo primum** || **carmine Ianus** adest.  
**Iane biceps**, anni tacite labentis **origo**,                   65  
solus de superis qui tua terga vides,  
**dexter ades ducibus**, quorum secura labore  
**otia terra** ferax, **otia pontus** habet:  
**dexter ades patribusque** tuis **populoque Quirini**,  
et resera nutu **candida templa** tuo.     (*Fast.* 1.63-70)

He aquí, Germánico, a Jano, que te anuncia un próspero año y aparece en mi poema en primer lugar. Jano bicéfalo, principio del año que se desliza silenciosamente, único de los dioses [de arriba] que ves tu propia espalda, preséntate propicio a los generales, por cuyo esfuerzo tienen una paz segura la tierra fértil y el mar. Preséntate propicio a tus senadores y al pueblo de Quirino, y abre con tu acuerdo los templos de un blanco resplandeciente.

**pax** erat, et vestri,<sup>P</sup> **Germanice**, causa **triumphi**,  
tradiderat **famulas** iam tibi **Rhenus aquas**.  
**Iane**, fac **aeternos pacem pacisque ministros**,  
neve **suum** praesta deserat **auctor opus**.     (*Fast.* 1.285-288)

Había paz, Germánico, y el Rin, causa de vuestro triunfo, te había entregado sus aguas ya sometidas. Jano, haz eternos a la paz y a los ministros de la paz, y permite que su autor no abandone su obra.

En el primer caso (63-64), el ego establece cierta correspondencia entre Jano y Germánico<sup>267</sup> puesto que la acción del primero (“nuntiat”, 63) recae directamente sobre el segundo (“tibi”, 63) y consiste en el anuncio de un año próspero<sup>268</sup> (“faustum... **annum**”, 63) hecho que, dada la coincidencia con su ubicación en el poema (“meo **primum carmine**”, 64), parece no solo augurar a Germánico un gran año sino, también, una gran obra literaria al lector. En efecto, tal ubicación inicial permite calificar el año romano como *faustum* y establecer así, doblemente, el carácter de la jornada que aquí comienza y el del propio poema. Por un lado, el pasaje subraya la coincidencia en los *ictus* de ambos términos ubicados ante las cesuras centrales de sus respectivos versos en el dístico

<sup>267</sup> Para el vínculo entre Germánico y Jano y sus implicancias a la luz de diversos acontecimientos de índole nacional, cf. HERBERT-BROWN (1994:185-196).

<sup>268</sup> GREEN (2004:58) sugiere que podría tratarse de un año puntual, 15 d.C., mientras la guerra con Germania estaba en proceso.

(“faustúm”<sup>P</sup>; primúm”|| 63-64) y a través de las aliteraciones que los aúnan fónicamente con la designación del año (“faustum...annum...primum”, 63-64). Por otro lado, el pentámetro yuxtapone en el primer hemípepo al poeta con el adverbio que indica la participación de Jano (“meo primum”, 64) y sitúa, en el segundo, la *callida iunctura* “carmine Ianus” (64) para insistir en el paralelismo entre el dios y la obra del *vates*. A su vez, al ser destacada tras la cesura pentemímera del hexámetro, la invocación a Germánico (“<sup>P</sup> Gērmānicē”) ocupa una posición simétrica con el término que refiere al poema tras el corte central del pentámetro (||“cārmīnē”), simetría que se ve reforzada por la coincidencia vocálica entre los tiempos fuertes (*a*) y débiles (*i*, *e*) que los conforman. En cuanto al dios, su invocación como “**biceps**” en el comienzo del pentámetro 65 y su relación sintáctica con la palabra “origo” en el mismo verso explicita aún más, a nuestro entender, que la idea de inicio alude tanto a Jano, desde el punto de vista narrativo, como a la obra que Ovidio se dispone a desplegar, desde el punto de vista reflexivo. La cualidad de *biceps* da cuenta de la dualidad del dios, quien no casualmente es invocado de la misma manera en la que había sido convocado, como vimos, el multifacético Germánico en 1.6 (“dexter ades”, 67, 69). El texto propone también en este caso ciertas ambigüedades, dado que la presencia de Jano se asocia con la mención, en los hexámetros del citado pasaje, de elementos propios de los enfrentamientos armados (“ducibus”, 67; “populi **Quirini**”, 69) y del ámbito político (“patribus”, 69), los cuales implican vínculos con espacios de poder, mientras que los pentámetros aluden a circunstancias pacíficas alejadas de tales ámbitos (“otia terra...otia pontus”, 68; “candida templa”, 69). Puede pensarse entonces que la duplicidad de Jano no solo responde a su carácter ‘bicéfalo’, sino que abre al lector la posibilidad de abordar los *Fasti* desde distintas ópticas. Resulta significativa, además, la palabra que define los tiempos de paz (*otium*), puesto que se la suele entender, en el marco de las estéticas neotérica y elegíaca, como condición para la práctica literaria<sup>269</sup>. Más aún, algunos versos después (1.74), al describir las condiciones en las que Jano ha de ser recibido, el poeta intenta separar su invocación de la “**livida turba**”<sup>270</sup> (“differ **opus, livida turba, tuum**” [difiere tu tarea, envidiosa turba]), cuyo

<sup>269</sup> Cf. Cat. 51.13-16. Sobre los rasgos de esta estética, cf. LYNE (1980); JOHNSON (2007).

<sup>270</sup> GREEN (2004:61) juzga más coherente la variante “lingua” en vez de “turba” por la presencia de “aures” (73).

“opus”, que no es apropiado ni para la llegada del nuevo año ni para los *Fasti*, es designado por medio de un léxico con claras reminiscencias calimaqueas (Call. *Aet.* 1.17) a partir de la relación con el término *livor*<sup>271</sup>.

Los dos últimos dísticos citados (285-288) cierran la intervención de Jano y terminan de caracterizar al poema a partir de su asunto. Así, el hexámetro 285 no solo vuelve a ubicar a Germánico en la misma posición destacada que en el verso 63 después de la cesura pentemímera, sino que, además, distribuye en sus extremos los dos motivos opuestos que intervienen en la caracterización genérica de *Fasti: pax*, en relación con el género elegíaco y *triumphum*, en alusión al épico. El tópico bélico de la epopeya se desarrolla en el pentámetro siguiente (“Rhinus”, “famulas...aquas”, 286), lo cual hace hincapié en esa misma ambivalencia al ubicar la victoria de Germánico en el metro propio de la elegía. El último dístico citado funciona como corolario del pasaje y distribuye el tema de la *pax* en el verso heroico en forma de poliptoton, en el que se incluye también el inicio de 285 (**pax – pacem – pacis**). La yuxtaposición de los términos “**pacém pacisque**”, su focalización en torno de las cesuras del verso y la coincidencia de sus *ictus* ponen de manifiesto la preponderancia de este motivo que, distribuido en forma de quiasmo, involucra a los distintos miembros de la *gens Iulia* (“aeternos <sup>P</sup> **pacem** <sup>H</sup> **pacisque ministros**<sup>272</sup>”). Este “intercambio” de posiciones entre motivos y tipos de versos culmina con el sintagma conclusivo “auctor opus” (288), donde se plasma el pedido de continuidad para el poeta y su obra<sup>273</sup>. El hecho de que ambos elementos cierren el verso elegíaco exhibe al lector, de manera condensada, el carácter principal del calendario ovidiano, capaz de combinar *pax* y *triumphus* en perfecta convivencia y de plasmar esto mismo a través de la figura de Germánico que, como veremos, reúne la misma dualidad que la de Jano, con la que se encuentra en estrecha cercanía a partir del programático *faustus annus*.

---

<sup>271</sup> Para el uso de *Livor* en Ovidio, cf. BARCHIESI (1997[1994]:40-42). Cf. también MILLER (1980:205-206) y HARDIE (1991:57). Sobre este mismo uso en *Fasti*, cf. 4.85: “Quo non **livor** abit?” [¿a dónde no llega la envidia?].

<sup>272</sup> GREEN (2004:132) sostiene que, al hablar de ministros en plural, este sintagma involucra a la totalidad de los miembros de esta *gens*.

<sup>273</sup> HARDIE (1991:53) se pregunta quién es este *auctor* y cuál es el *opus*, si se trata de Germánico y su empresa pacifista avalada por Jano o bien de Ovidio y de su poema sobre el calendario. El autor repasa esta contienda en n. 16.



Este carácter ‘dual’ del dios es retomado, a su vez, en el desarrollo de la invocación:

Quem tamen esse deum te dicam, **Iane biformis?**  
 nam tibi par nullum Graecia numen habet. 90  
 ede simul causam, cur de caelestibus unus  
**sitque quod a tergo sitque quod ante vides.**  
 haec ego cum sumptis agitare mente **tabellis,**  
 lucidior visa est quam fuit ante domus.  
 tum **sacer ancipiti** mirandus **imagine Ianus** 95  
**bina** repens oculis obtulit **ora** meis.  
 extimui sensique metu riguisse capillos,  
 et gelidum subito frigore pectus erat.  
 ille tenens **baculum dextra clavemque sinistra**  
**edidit** hos nobis ore priore **sonos:** 100

Sin embargo, ¿qué dios diré que eres tú, Jano biforme? Pues Grecia no tiene ninguna divinidad igual a ti. Expón al mismo tiempo la causa de por qué, único entre los dioses, ves lo que está a tu espalda y lo que está delante [de ti]. Como debatiera yo estas cuestiones una vez agarradas las tablillas, mi casa me pareció más brillante de lo que era antes. Entonces el divino Jano, admirable por su imagen de dos cabezas, de repente puso ante mis ojos su doble rostro. Me espanté y sentí que mis cabellos se habían erizado por el miedo, y mi pecho estaba frío por un repentino escalofrío. Él, sosteniendo un bastón en la mano derecha y una llave en la izquierda, me profirió estas palabras con su boca principal:

Aquello que define al dios a partir de su carácter bifronte (“Iane **biformis**”, 89), de la posibilidad de ver, por ende, delante y detrás de sí (92), de sus dos cabezas (“**ancipiti** mirandus imagine”, 95) y doble rostro (“**bina...ora**”, 96) y de su doble uso de la mano izquierda y derecha (99)<sup>274</sup> puede ser leído en clave metaliteraria dado que la descripción de Jano parece insistir más en el texto que en el mismo dios, sobre todo al anticipar sus palabras mediante un soporte de escritura (“tabellis”, 95) y a través del verbo *edere*

<sup>274</sup> Al detallar la etiología de su nombre (125-132) Jano insiste en esta combinación de elementos al contar que se le ofrecían tortas “mixta” (128) y que, dado su dominio sobre los goznes, se lo llamaba tanto “Patulcius” (129) como “Clusius” (130) —“el que abre” y “el que cierra”, respectivamente—, nombres diversos (“alterno...nomine”, 131-132) para designar sus varios dominios (“diversas...vices”, 132) asignados por “rudis...vetustas” (131), es decir, por una instancia pretérita y ‘desarreglada’ similar a la caracterización del género épico en la estética alejandrina, cuya determinación genera risa (“nomina ridebis”, 129), al igual que la propuesta épica del poeta a Cupido en *Am.* 1.1.3 (“risisse Cupido”): no en vano Jano cataloga esta descripción como literatura (“vis mea narrata est”, 133). Tras ello, el dios brinda información acerca de su forma (“causam nunc disce figurae”, 133) y la relaciona con las puertas mediante la insistencia en sus duplicidades (“geminas...frontes”, 135; “egressus introitusque”, 138; “Eoas partes Hesperiasque”, 140; “cernere...bina”, 144).

(“**edidit**...sonos”, 100), que utiliza Ovidio en el comienzo de *Amores* (1.1.2) para aludir a la composición de sus elegías. Los entrecruzamientos que resultan de las ambigüedades que plantea el texto en sus distintos niveles exponen la convivencia entre distintas características genéricas que el *vates* recupera a través de la figura de Jano. No casualmente será este dios quien, al principio del año, se encargue de instruir al poeta acerca de aquellas cosas que este desconoce.

#### **b. Jano magister, vates discipulus**

El enunciador de *Fasti* acude a Jano para conocer determinados pormenores de este dios y sus celebraciones. Esto resulta paradójico por cuanto el agente de la empresa literaria sobre el año romano muestra la insuficiencia de sus propios conocimientos y debe ponerse en el lugar del *discipulus* para que el *magister* divino le proporcione nuevos saberes. La relación *maestro – alumno* se instaura desde el momento en que el dios se dirige al *vates* para indicarle, a partir de una serie de imperativos, que debe aprender de él (“**disce...quod petis**” [aprende lo que buscas saber], 101; “**causam nunc disce figurae**” [ahora aprende la causa de mi aspecto], 133; “**aspice**”, 104; “**accipe**”, 115; “**causam perpice**”, 166). Los temas que Jano ‘enseña’ al ego tienen que ver con su propia naturaleza divina puesto que aquello que el ego busca saber (*petere*) consiste en la singularidad de este dios que no tiene parangón con dioses griegos (89-90) así como en la razón de su capacidad de ver al frente y hacia atrás (91-92). Por un lado, todos estos aspectos convierten a Jano en claro experto en la materia por la que se le pregunta; por otro, implican que sus respuestas versarán acerca de su cualidad de *biceps – biformis*, con lo cual lo que el ego enunciador, *discipulus operosus* (101) ‘aprende’ (“**multa quidem didici**” [en verdad aprendí muchas cosas], 229) a partir de una entrevista no es otra cosa que la dicotomía que representa este dios y, por extensión, un nuevo modo de hacer literatura.

Las ‘enseñanzas’ de Jano comienzan con el vínculo entre el dios y la cosmogonía al asimilar su etiología a la del mundo: “**me Chaos antiqui** (nam sum res prisca) vocabant: / aspice quam longi temporis acta **canam**” [los antiguos me llamaban Caos, pues soy asunto de antaño. Mira de qué tiempo lejano cantaré los hechos], 103-104. Este dístico remite sin duda a la labor poética, en parte porque así lo indica la acción que lleva a

término Jano (*canere*) y, en parte, porque la inclusión del Caos<sup>275</sup> al comienzo de la historia evoca el *incipit* de *Metamorphoses* (1.5-20), cuya alusión al Caos como mezcla de elementos diversos y su relación con la heterogeneidad genérica del poema mitológico *Fasti* recupera y superpone en la construcción de sus propios alcances<sup>276</sup>. En efecto, como es sabido, en *Metamorphoses* Caos se define como una masa de gran tamaño pero desarreglada e informe (“**rudis indigestaque moles**”, 1.7), donde reina “non bene iunctarum **discordia**” (1.9), “quia corpore in uno / frigida **pugnabant** calidis, umentia siccis, / **mollia** cum **duris**, **sine pondere habentia pondus**” [porque en un solo cuerpo luchaban lo frío con lo cálido, lo húmedo con lo seco, lo blando con lo duro, lo que no tiene peso con lo que sí lo tiene] (18-20). Tanto el calibre de esta “moles” como su cualidad de *rudis* e *indigesta* parecen remitir al código épico, entendido en el marco de la estética alejandrina y, luego, neotérica y elegíaca, como una escritura reiterativa y presuntamente desprovista de elaboración, en la que priman los asuntos relativos a la *discordia* y las *pugnae*. No obstante, la misma idea de ‘lucha’ abarca una multiplicidad de elementos distintos, tales como *mollia* y *dura*, términos propios de la caracterización de la elegía y la épica respectivamente, y que en este sentido pueden entenderse, en el primer caso, como “sine pondere” y, en el segundo, como “habentia pondus”. La combinación de estos componentes ‘en pugna’ se resuelve en *Met.* 1.21-75 donde, tras disociarse, logran reunirse en armonía en un verso que ubica las divisiones pretéritas en el primer hemistiquio del verso y deja la concordia, la paz y la unión en el segundo (“**dissociata locis** <sup>P</sup> **concordi pace ligavit**” [[un dios y una naturaleza mejor] unió a unos sitios, con concorde paz, las cosas que se habían separado], 1.25). Esto nos permite pensar que la lucha aparentemente irreconciliable entre dichos elementos muestra no tanto el conflicto entre ellos sino, más bien, su convivencia. *Fasti* 1.105-110 retoma esta cuestión, ya que allí la separación de los elementos (“unus acervus”, 106) por medio de la discordia (“lite”, 107) parece apuntar hacia nuevos horizontes (“inque **novas abiit** massa soluta **domos**” [partió, disuelta, hacia nuevos hogares], 108), novedad que, a través del adjetivo *novus*, parece recordarle al lector los dos primeros versos de *Metamorphoses* (1.1-2) y, a partir de

<sup>275</sup> BARCHIESI (1997[1994]:232) vincula también la figura de Caos con Hes. *Theog.* 116, en quien se inspira Calímaco en sus *Aetia*. Para el desarrollo de la *aurea aetas* en nuestro pasaje de *Fasti* según nuestro autor, cf. BARCHIESI (1997[1994]:229-237).

<sup>276</sup> Sobre estos aspectos, cf. TARRANT (2002); WHEELER (2009).

ello, entenderlos en términos de nuevos alcances literarios (“In **nova** fert animus **mutatas** dicere **formas / corpora**” [la inspiración me lleva a hablar de formas transformadas en nuevos cuerpos]). Esta imagen culmina con el surgimiento de Jano, que, de elemento informe, se convierte en un cuerpo definido: “tunc ego, qui fueram globus et **sine imagine moles, / in faciem redii**<sup>277</sup> **dignaque membra deo**” [entonces yo, que había sido un globo y una mole sin forma, resulté en un aspecto y unos miembros dignos de un dios], *Fast.* 1.111-112. Podemos pensar entonces que el mismo dios surge en la intersección de elementos discordantes encuadrados en un marco de paz y que, a partir de esta armonía, logra adquirir un cuerpo definido que, en tanto *biceps* y *biformis*, se plantea como dual para remitir no solo al origen del año sino al de una nueva praxis literaria cuyos lineamientos, como veremos a lo largo de nuestros capítulos, el poema se encarga de exponer.

Esta lectura se confirma con la posterior ‘enseñanza’ de Jano acerca de su forma (115-124), que esta vez se vincula directamente con su propio poder (“**accipe quaesitae** quae **causa sit altera formae, / hanc simul ut noris officiumque meum** [Escucha cuál es la otra explicación de la apariencia por la que preguntaste, para que la conozcas al mismo tiempo que a mi función], 115-116). El sintagma “causa...altera formae” insiste nuevamente en la duplicidad que define a Jano, cuyo sentido queda de manifiesto cuando el dios expone los distintos alcances de su poder<sup>278</sup> (“**clausa patentque manu**”; 118; “**ius vertendi cardinis**”, 120), que le permiten tomar decisiones sobre las acciones de la paz y de la guerra:

cum libuit <sup>T</sup> **Pacem** <sup>P</sup> **placidis** <sup>H</sup> emittere tectis,  
**libera perpetuas ambulat illa vias:**  
**sanguine letifero totus miscebitur orbis,**  
 ni teneant **rigidae || condita Bella** serae. (*Fast.* 1.121-124)

Cuando me place dejar salir a la Paz de su apacible morada, ella deambula libre por caminos sin obstáculos. El orbe entero se mezclará con sangre mortífera si las rígidas cerraduras no tienen encerradas a las guerras.

<sup>277</sup> Sobre el uso de este verbo en *Metamorphoses* de Ovidio para designar los procesos de transformación de los personajes, cf. ANDERSON (1963).

<sup>278</sup> GREEN (2004:80) nota que hay una cuota de exageración en el mismo Jano al describir la dimensión de su propio poder. En este sentido, nos llama la atención que el dios *biformis* diga ser más poderoso que Júpiter (cf. *Fast.* 1.126).

El primer dístico citado se concentra en la paz y, el segundo, en la guerra, antítesis que el pasaje destaca a partir de la distancia entre ambos elementos, ya que *Pax* se sitúa entre las cesuras T y P del hexámetro 121 (“<sup>T</sup> Pacem <sup>P</sup>”) mientras que los “Bella” se mencionan luego de la cesura única del último pentámetro (124). No obstante, el hecho de que el término que designa la paz se ubique en el verso épico y aquél que indica la guerra en el elegíaco genera un efecto disruptivo desde una perspectiva genérica. Dicho efecto en la recepción se profundiza a partir de la acción de ‘mezclar’ (“*miscbitur*”, 123), que puede combinar el mundo (“*orbis*”, 123) con la muerte (“*sanguine letifero*”, 123) y que solo Jano tiene el poder de poner en marcha a raíz de su dominio sobre las “*serae*” (124). En un mismo sentido pueden leerse la presencia del adjetivo “*placidis*” (121), resaltado también entre dos cesuras (P y H), y de “*libera*” al inicio del pentámetro siguiente, pues ambos definen la libre y apacible circulación de la paz. A su vez, si en el pentámetro 124 la intervención de Jano puede clausurar los *Bella*, la utilización del verbo *condere* en este contexto sugiere también el surgimiento de una nueva modalidad literaria a partir de la doble valencia de este verbo<sup>279</sup>. Por último, esta nueva literatura que se constituye como tal a partir de una ‘mezcla’ de elementos épicos y elegíacos será, por del poder de Jano, continua (“**perpetuas** *ambulat...vias*”, 122), lo cual explicita la dimensión literaria de la afirmación puesto que no solo hace referencia a la pervivencia de esta actividad mediante la metáfora de la senda recorrida (“**ambulat...vias**”) sino que señala, además, que ese camino se inscribe en una línea que evoca el *carmen perpetuum* planteado por el mismo Ovidio (*Met.* 1.4).

Prueba de ello es la llegada del año nuevo (149-160), donde la consulta de nuestro *vates* impone en el texto la idea de novedad (“**novus incipit** *annus*”, 149; “**ver incipiendus**”, 150; “**nova...aetas**”, 151; “**nova...gemma**”, 152; “**modo formatis...frondibus**”, 152; “**ager renovatur**”, 159; “**novitas**”, 160) en un marco primaveral que se forja con la imagen de florecimientos (“*florent*”, 151), árboles (“*arbor*”, 153), semillas que brotan (“*in summum seminis herba solum*”, 154), aires cálidos (“*tepidum...aera*”, 155) y la llegada de nuevas aves (“*ignota...hirundo*”, 157), elementos

---

<sup>279</sup> Como veremos en los capítulos siguientes (IV.1.1.b; V.3.3.b), *condere* admite las acepciones de ‘esconder’ y ‘fundar’. Para este tema, cf. ERNOUT-MEILLET, 2001[1932], s.v. *condo*; DESCHAMPS (1988).

que parecen recrear el paisaje codificado del *locus amoenus*<sup>280</sup> en términos elegíacos a partir del tipo de canto de las aves (“volucres **concentibus...mulcent**”, 155), de la acción del ganado (“**ludit**”, 156), del aspecto del sol (“**blandi** soles”, 157) y de la referencia a la práctica poética propiamente dicha (“figit **opus**”, 158). Poco después Jano declara haber juntado el año nuevo con lo que está aún pendiente (“tempora commisi nascentia rebus agendis” [junté el año que se inicia con las cosas que deben realizarse], 167), de modo que se presenta como una figura liminal entre un período y otro. Si bien el personaje declara que cada uno se dedica a sus propias artes (169) y no ofrece obras distintas (170), al denominar al nuevo tiempo como *dulcis* (“**dulcis...annus**”, 188), el relato desmiente, a través de él, esa aparente falta de innovación que plantea el nivel temático para hacer hincapié, a modo de conclusión, en la llegada de una nueva obra elegíaca.

### c. *Tempore crevit amor*

El ego retoma el motivo de los asuntos *dulcia* al pedirle al *magister* divino que le explique las causas de la moneda: “**dulcia** cur dentur video: **stipis** adice **causam**, / pars mihi de festo ne labet ulla tuo” [Veo por qué se ofrecen cosas dulces; añade la explicación de la moneda, para que ninguna parte de tu fiesta se me escape], 189-190. Tal pedido le permite al dios introducir una extensa respuesta (191-226) que prolonga las ambigüedades latentes a lo largo de su intervención, esta vez al comparar la Roma pretérita con la del momento. Si bien la antigua región, descrita en términos positivos en comparación con la actual, parece recuperarse como una especie de *aurea aetas*<sup>281</sup>, donde había poco espacio para la ambición y la vida transcurría en paz y tranquilidad, el relato introduce algunas interferencias en la caracterización de esa época idílica:

---

<sup>280</sup> Se trata de un espacio abierto y natural, provisto de hierba, árboles, manantiales y aves canoras, entre otras cosas. Generalmente, estos sitios incitan al descanso y al sueño. Para un estudio del *locus amoenus* en la literatura latina, cf. el clásico libro de SCHÖNBECK (1962); HINDS (1987b; 2016); PETRONE (1988); MCINTYRE (2008) y BERNSTEIN (2011), entre tantos otros. Para el funcionamiento de este tópico en los episodios de violaciones, cf. nuestro desarrollo del cap. IV y V.3.

<sup>281</sup> Como es sabido, la *aurea aetas* o “Edad de oro” es un tópico recurrente en la Antigüedad clásica, que rememora una época pretérita en donde el hombre vivía plácidamente sin necesidad de violentar la naturaleza para asegurar su supervivencia (cf. Verg. *Ecl.* 4). Esta “época dorada” se quebranta a partir de la acción del hombre contra la naturaleza e introduce el trabajo o *labor*, con lo cual siempre es vista como más próspera que la del presente de enunciación. Para este tema y su desarrollo durante el período augustal, cf. WALLACE-HADRILL (1982b).

**risit**, et 'o quam **te fallunt tua saecula'** dixit,  
 'qui **stipe mel sumpta** || **dulcius** esse putas!  
 vix ego **Saturno** quemquam **regnante** videbam  
 cuius **non animo** || **dulcia lucra** forent.  
**tempore crevit amor**,<sup>P</sup> qui **nunc** est **summus**, **habendi:** 195  
 vix ultra quo iam progrediatur habet.  
 pluris **opes nunc** sunt<sup>P</sup> quam **prisci temporis annis**,  
 dum **populus pauper**, || dum **nova Roma** fuit,  
 dum **casa Martigenam** capiebat **parva Quirinum**,  
 et dabat **exiguum fluminis ulva torum.** 200  
**Iuppiter** angusta vix totus stabat in aede,  
 inque Iovis dextra **ficile fulmen** erat.  
**frondibus ornabant** quae **nunc Capitolia gemmis**,  
**pascebatque** suas ipse **senator oves:**  
**nec pudor in stipula placidam cepisse quietem** 205  
 et fenum capiti subposuisse fuit.  
**iura** dabat **populis** posito modo **praetor aratro**,  
 et **levis argenti lammina crimen** erat. (*Fast.* 1.191-208)

Rió y dijo “¡oh, cuánto te engaña tu siglo a ti, que piensas que la miel es más dulce que una moneda que se recibe! Apenas veía yo, mientras reinaba Saturno, a alguien a cuyo espíritu no le resultasen dulces las riquezas. Con el tiempo creció el deseo de poseer, que ahora es sumo: difícilmente tiene con qué avanzar más allá. Ahora las riquezas son de mayor valor que en los años de la antigua época, mientras el pueblo era pobre, mientras Roma era nueva, mientras una pequeña cabaña recibía al descendiente de Marte, Quirino, y el junco del río le ofrecía un lecho exiguo. Difícilmente Júpiter estaba completamente de pie en su estrecho templo, y en la diestra de Júpiter había un rayo de barro. Adornaban con ramas el Capitolio que ahora adornan con piedras preciosas y el senador por sí mismo apacentaba a las ovejas. No era una vergüenza tomar un plácido descanso sobre la paja ni colocar la cabeza sobre el heno. El pretor daba derechos al pueblo solamente una vez que deponía el arado, y una liviana barra de plata era un delito.

El primer dístico citado señala el error del *vates* a partir de la confianza en su época (“te **fallunt** tua saecula”, 191), error que pone en evidencia la risa del dios (“risit”, 191), quien explicita que en el presente de la enunciación resulta más agradable el dinero que la miel (“**stipe mel sumpta dulcius**”, 192). La *callida iunctura* “stipe mel” destaca la diferencia entre ambos elementos, enfatizada también por la ubicación del adjetivo “dulcius” desplazado al comienzo del segundo hemíepes del pentámetro. Esto resulta significativo puesto que la miel era considerada como uno de los elementos que se

generaban espontáneamente durante los “años dorados”<sup>282</sup>, y aquí, por el contrario, se asocia al dinero como elemento propio de la instancia posterior. En un mismo sentido puede leerse el participio “sumpta” (192) yuxtapuesto al término “dulcius”, ya que subraya la idea de un dinero adquirido, como si se tratara de una paga que trae a colación uno de los motivos propios de la ruptura de la Edad de oro. Dado que el dístico siguiente señala que esta situación ya era habitual en épocas anteriores (“Saturno...regnante”, 193)<sup>283</sup>, donde lo *dulce* es el *lucrum* (“dulcia lucra”, 194) en un contexto en que el sustantivo *animus* aparece con una marca de negación (“**non** animo”, 194), la consiguiente asimilación del valor de las riquezas al espíritu de aquel entonces plantea el interrogante acerca de hasta dónde esta ‘Edad de oro’ era tal. El poliptoton “dúlcis (188) – dúlcia (189) – dúlcus (192) – dúlcia (194)” subraya los alcances de esta caracterización cuyos términos, dispuestos o bien al inicio del verso épico (189) o bien en el mismo lugar de los pentámetros (188, 192, 194), aúna una misma intensidad rítmica (ú). Dado que aquellas cosas designadas de este modo no son precisamente *dulcia*, este énfasis expone, nuevamente, la ambigüedad que gira en torno de Jano, cuyo recuerdo de la *aurea aetas* tampoco logra definirla como absolutamente ‘dorada’.

El texto insiste en dicha contraposición temporal a través del tópico de la pobreza de antaño y la suntuosidad posterior: el hexámetro 195 despliega lo referente al deseo de ambición material (“amor...habendi”), origen de este cambio de instancia, que comenzó a crecer paulatinamente (“tempore crevit”) hasta alcanzar su máxima expresión (“nunc est summus”). Aunque el poliptoton “habendi – habet” (195-196) insista en la idea de posesión, la distancia en el verso entre la prosperidad del deseo (“amor”) y la subordinada adjetiva donde se incluye el verbo de la posesión (“habendi”) parece relegar este último elemento en pos del *amor*, no casualmente ubicado en el hexámetro. Más aún, el primer hemistiquio del hexámetro (“témpace crévit **amór**”) insta una alusión a Verg. *Ecl.* 10.69, donde el *vates* celebra al poeta elegíaco Galo en metro épico (“Ómnia víncit

<sup>282</sup> Cf. Verg. *Ecl.* 4.30: “et durae quercus sudabunt **roscida mella**” [y las duras encinas destilarán rocíos de miel].

<sup>283</sup> Tal denominación también remite a la *aura aetas* recreada por los poetas augustales. Cf. Ov. *Am.* 3.8.35-36 (“at cum **regna** senex caeli **Saturnus** haberet, / omne **lucrum** tenebris alta premebat humus” [pero poseyendo el anciano Saturno los reinos del cielo, la tierra profunda oprimía todo el lucro con sus tinieblas]; Verg. *Ecl.* 4.6 y 6.41 (“**saturnia regna**”); Prop. 2.32.52 (“**Saturno regna tenente**”); Tib. 1.3.35 (“**Saturno...rege**”).



**Amór**”). Las coincidencias en la acentuación métrica de ambos hemiepes y en la distribución sintáctica de los verbos y los sujetos parecen remarcar, una vez más, el acercamiento de la poética de Ovidio a la virgiliana<sup>284</sup>, que en este caso permite volver a mostrar la dualidad genérica en *Fasti*: lo que habrá de ‘crecer’, entonces, será el *amor*, y proliferará, con las paradojas que ello implica, en un texto elegíaco de asunto solemne<sup>285</sup>.

El texto profundiza la división entre el ‘ayer’ y el ‘hoy’ a partir de una suerte de cronología de la *Urbs*. En primer lugar, se alude a la época prerromana (“*opes nunc*” <sup>P</sup> *prisci temporis annis*”, 197) y se plantea un contraste entre el antiguo “*populus pauper*” y la “*nova Roma*” (198) a través de un quiasmo que muestra, no obstante, ciertas correspondencias entre ambas instancias (“*populus pauper* ||...*nova Roma*”). Los dos dísticos siguientes 199-202 se detienen también en la idea de austeridad, plasmada a través de figuras divinas. Por un lado, el hexámetro 199 menciona a Marte y a Quirino, junto con la pequeña choza<sup>286</sup> que alojará al joven Rómulo. Sin embargo, la ubicación del adjetivo *parvus* delante del nombre de este último parece cuestionar su impronta (“*casa Martigenam...parva Quirinum*”, 199). Por otro lado, incluye elementos propios de la poesía elegíaca (“*exiguum torum*”, 200)<sup>287</sup> y de un *locus amoenus* (“*fluminis ulva*”, 200) como espacio propicio para la literatura. En segundo lugar, una vez fundada Roma el motivo de la precariedad se manifiesta bajo la forma del pequeño templo<sup>288</sup> y del rayo de barro del dios, que, presentado a través de la *callida iunctura* “*fictile fulmen*” (202) sugiere, quizás, la precariedad del poderío de Júpiter. Luego se recupera brevemente el presente a través de la nueva simbología romana, como el Capitolio, anteriormente

---

<sup>284</sup> Como señala O’HARA en su artículo sobre las etimologías ovidianas a partir de Virgilio, Ovidio lo ha leído con gran meticulosidad, convirtiéndose prácticamente en su mejor lector y volcando esta influencia en sus obras, que “sometimes makes the poet of the *Fasti* more learned than the narrator of that poem” (1996:274).

<sup>285</sup> No casualmente el comienzo del libro 2 de los *Fasti* apela al ‘crecimiento’ del año: “*Ianus habet finem. cum carmine crescit et annus*” [Jano llega a su fin. Junto con el poema crece también el año”, 2.1.].

<sup>286</sup> Según SCHILLING (2003:103), esta cabaña podía verse aún en tiempos de Ovidio y se ubicaba en el ángulo sudoeste del Palatino, cerca del templo de la *Magna Mater*.

<sup>287</sup> Cf. capítulo IV.2.2.b, a propósito de la descripción de la habitación de Lucrecia en *Fast.* 2.742 (“ante *torum*”) y 743 (“*lumen ad exiguum*”), que, como allí planteamos, se despliega con un léxico elegíaco.

<sup>288</sup> Se cree que podría tratarse del templo de Júpiter *Feretrius*, si bien no hay fuentes que permitan comprobarlo con precisión. Se ha pensado, también, en el templo capitolino de Júpiter *Optimus Maximus*, que data de la época de Tarquino Prisco y fue terminado por Tarquino el Soberbio. Este templo fue destruido por un incendio en el año 83 a.C. y posteriormente reconstruido, con lo cual Jano podría estar haciendo referencia a dicho sitio para insistir, una vez más, en la relación ‘pasado’ – ‘presente’ que plantea el pasaje. Para este tema, cf. GREEN (2004:101-102).

cubierto de hojas (“**frondibus** ornabant”) y ahora, en cambio, por gemas (“**nunc** Capitolia **gemmis**”), para enfatizar un contraste con instancias pretéritas donde el *otium* era lícito y habilitaba el descanso en tiempos de paz (“**nec pudor** in stipula **placidam** cepisse **quietem**”, 205). Por último, el pasaje parecería situar al lector ya en época republicana<sup>289</sup>, donde los pretores cumplían sus funciones al mismo tiempo que se dedicaban a las tareas de la vida en el campo (“**iura**...populis...praetor **aratro**”). La yuxtaposición de los términos “praetor aratro” adquiere sentido junto con la de “senator oves” (204) al señalar ambas que los hombres que participaban en la política tenían tiempo para otro tipo de actividades. No obstante, vale decir que así como la actividad que realiza el senador (“pasebat”, 204)<sup>290</sup> no es admisible durante la *aurea aetas* dado que los animales retornaban por su propia cuenta<sup>291</sup>, la acción del pretor tampoco lo era en aquel entonces<sup>292</sup>, de modo tal que esta presunta ‘edad dorada’ no se presenta realmente como tal. La contraposición que plantea Jano culmina con la referencia al hecho de que la tenencia del más mínimo metal era considerada criminal (“**levis argenti lammina crimen**”, 208), acción cuya gravedad se acentúa, paradójicamente, por medio del adjetivo *levis* que, funciona, una vez más, como vehículo de nuevas ambigüedades.

Dicha contraposición le permite al dios marcar luego un punto de inflexión en su relato (“at”, 209) con vistas a focalizar la descripción del siguiente período:

at postquam **fortuna loci caput extulit** huius  
 et **tetigit summo vertice Roma deos,** 210  
**creverunt et opes** <sup>P</sup> et **opum** <sup>H</sup> **furiosa cupido,**  
 et, cum **possideant plurima, plura petunt.**  
 quaerere ut **absument, absumpta** requirere **certant,**  
 atque **ipsae vitiis sunt alimenta vices:**  
 sic quibus intumuit suffusa venter ab unda, 215  
 quo plus sunt potae, plus **sitiuntur** aquae.  
 in **pretio pretium** nunc est: dat **census honores,**  
**census amicitias; pauper ubique** iacet.  
 tu tamen auspiciam si sit **stipis utile** quaeris,

<sup>289</sup> Cf. GREEN (2004:104-105).

<sup>290</sup> Cf. Verg. *Ecl.* 1.45 (“**pascite**”). Cf. también 1.59, referido al ganado (“**pascentur**”); y 1.77, acerca de Melibeo (“me **pascente**”).

<sup>291</sup> Cf. Verg. *Ecl.* 4.21-22: “ipsae lacte domum referent distenta capellae / ubera, nec magnos metuent armenta leones” [las mismas cabrillas volverán a casa solas con las ubres llenas de leche y las vacas no temerán a los grandes leones].

<sup>292</sup> Cf. Verg. *Ecl.* 4.39-41: “omnis feret omnia tellus. / non rastros patietur humus, non uinea falcem; / robustus quoque iam tauris iuga soluet arator” [toda tierra dará todo; el suelo no padecerá los rastrillos, ni la viña las hoces; el robusto labrador desatará también a los toros del yugo].

curque iuvent **nostras aera vetusta manus**, 220  
**aera dabant olim:<sup>P</sup> melius nunc** omen in **auro** est,  
**victa**que concessit **prisca** moneta **novae**.  
**nos** quoque **templa iuvant, quamvis antiqua probemus,**  
**aurea: maiestas** convenit ipsa deo.  
**laudamus veteres**, sed **nostris utimur** annis: 225  
**mos** tamen est **aeque dignus uterque coli.**' (*Fast.* 1.209-226)

Pero después de que la fortuna de este lugar levantó la cabeza y Roma tocó a los dioses con su elevada frente, crecieron tanto las riquezas como el desenfrenado deseo de riquezas; y aunque posean muchas cosas, más piden. Compiten para obtener lo que gastan y para volver a buscar lo gastado, y la alternativa misma es un incentivo para los vicios. Como a quienes se les hinchó el vientre con la hidropesía, así, cuanta más agua han bebido, más sedientos están. Ahora el precio está en el precio: la fortuna otorga honores, la fortuna procura amistades. El pobre yace en cualquier lado. Sin embargo, tú preguntas si el auspicio de la moneda es útil y por qué las viejas monedas de bronce agradan a nuestras manos; en otro tiempo daban monedas de bronce, ahora el mejor presagio está en el oro y la antigua moneda cedió, vencida, ante la nueva. A nosotros también nos agradan los templos de oro, si bien aprobamos los antiguos: la misma majestad conviene a un dios. Alabamos los viejos tiempos, pero hacemos uso de los nuestros. Con todo, ambas costumbres son dignas de ser tenidas en cuenta por igual.

La bisagra se plantea a través de la imagen de prosperidad material y expansión nacional (209-210) que remite implícitamente, quizás, al mismo principado. La idea de opulencia es destacada por el poliptoton “opes – opum” y por su ubicación clave entre las cesuras del verso (211). A diferencia del verso 195, la idea de crecimiento no se atribuye a *amor* sino, por el contrario, a *opes* y *opum furiosa cupido*, cuestión que, por un lado, acentúa la importancia de lo material y, por otra parte, señala el desenfreno subyacente mediante un calificativo que implica un estado de *furor* que, asociado a “cupido” en este contexto, actualiza la valencia erótica del concepto dentro de su gran espectro semántico. Una serie de efectos sintácticos y expresivos subrayan la idea de esta ‘avaricia desenfrenada’: en el verso 212, el quiasmo (“**possideant plurima, plura petunt**”) se conjuga con un poliptoton (“plurima – plura”) y con diversas aliteraciones que insisten en el deseo desmesurado de riqueza (**possideant – petunt; plurima – plura; possideant – plurima – plura – petunt**). La reiteración de estos recursos en el dístico 213-214 confirma tales efectos al desdibujar la armonía pretérita en pos de la competencia (“certant”) orientada al gasto sin límites (“**absument, absumpta**”; “**vitiiis – vices**”, 214) que

proponen los *vitia* como alternativa abonada por esta misma situación (“alimenta”), palabra frecuentemente utilizada para la descripción de la pasión amorosa<sup>293</sup>. En la focalización de esta ambición materialista se incluye el poliptoton “pretio pretium” (217) y el *isocolon* de los sintagmas “**census** honores” (217) y “**census** amicitias” (218), equiparando la instancia censitaria con la fortuna de los censados y asimilando el *honos* y la *amicitia* a los beneficios que estos traen en cuanto partes constituyentes de un determinado capital social. Tras esta concentración de términos onerosos, reaparece el “pauper” (218) olvidado veinte versos atrás que, sin posesiones, es relegado (“ubique”, 218). Luego de esto, Jano retoma la pregunta del poeta acerca de la *utilitas* de la moneda como ofrenda (“stipis **utile**”, 219) y de la predilección del dios por el antiguo bronce (“nostras aera vetusta manus”, 220), temática cuya disposición en forma de quiasmo parece mostrar en la espacialidad del verso cómo las manos divinas ‘encierran’ el bronceo objeto. No obstante, la respuesta del dios descarta el antiguo bronce (“**aera** dabant **olim**”, 221) y opta por el oro (“**melius nunc...auro**”, 221), opción que destaca la cesura del verso al dejar en el primer hemistiquio el material descartado y ubicar en el segundo aquello que se prefiere. El pentámetro 222 señala esto mismo al distribuir la adjetivación a lo largo de todo el verso (“**victaque concessit prisca moneta novae**”) y, al mostrar así que la moneda antigua ha quedado obsoleta, acentúa la instancia de renovación, lo cual resulta significativo en un contexto narrativo acerca del año romano donde se presenta, justamente, el comienzo de uno nuevo. La explicación de Jano parecería introducir la imagen de cierta codicia de la divinidad, movida por el deseo de “maiestas” (224). La ubicación de este término junto al adjetivo “aurea”, en encabalgamiento con el verso anterior, exhibe el paso del tiempo y el pasaje de lo pretérito a lo nuevo, según se confirma inmediatamente después (“**laudamus veteres...nostris utimur** annis”, 225). En su conclusión, la deidad señala que ambas instancias merecen ser atendidas por igual (“**mos tamen est aeque dignus uterque coli.**”, 226), lo cual llama la atención del lector al definirse ambas partes de esta contienda en

---

<sup>293</sup> Cf. *Ov. Am.* 2.10.25 (“et lateri dabit in uires **alimenta** uoluptas” [y el placer le dará a mi costado alimento para [lograr] fuerzas]); 2.19.24 (“haec animi sunt **alimenta** mei” [son estos los alimentos de mi corazón]); *Met.* 3.479 (“adspicere et misero praebere **alimenta furori!**” [(que se me permita) ver y ofrecer alimento a mi desgraciada locura de amor]); *Prop.* 3.21.4 (“**ipse alimenta** sibi maxima praebet Amor” [el mismo amor se ofrece como el más grande alimento]).

término de *mores* (“mos”, 226), pues, como hemos dicho en los capítulos anteriores<sup>294</sup>, se trata de los elementos que definen en Roma las distintas esferas sociales, políticas y culturales de la sociedad. Vale pensar entonces que, dado que la ‘lección’ de Jano acerca de la moneda involucra la Edad de oro y, por ende, la comparación entre dos épocas (que no en vano se despliega al comienzo del año ovidiano), los *mores* que el dios intenta transmitir acerca de la valoración bifocal pueden ser leídos como *mores* literarios: si unos son dignos de reconocimiento, los otros también merecen un lugar. Y así como Jano es *biceps biformis*, lo mismo ocurre con estos *mores* poéticos que, en lugar de ‘disertar’ por ver cuál de ellos adquiere preponderancia, pueden convivir en armonía en un texto como *Fasti*.

Lejos de evacuar sus dudas, el *discipulus operosus* tiene más preguntas para el *magister* divino, al que interpela con “**placidis** verbis” (228-229): “multa quidem **didici**: sed cur **navalis** in aere / **altera** signata est, || **altera** forma **biceps**?” [en verdad aprendí muchas cosas, pero ¿por qué, en [la moneda de] bronce, en una [cara] se marcó una nave y en la otra una forma bicéfala?], 229-230). La nueva pregunta del *vates* por las dos caras de la moneda apunta, una vez más, a la dualidad que encierra Jano y, con ella, a una forma igualmente ambigua de hacer literatura: como si cada verso fuese uno de los lados de la moneda, el hexámetro presenta una nave (“navalis”, 229) que, como es sabido, configura tradicionalmente una metáfora del quehacer literario<sup>295</sup>, y el pentámetro trae nuevamente a colación la principal característica del dios (“biceps”, 230), sugerida verbalmente por la repartición de cada término que alude a la alteridad a ambos lados de la cesura única (“altera...altera”, 230). Jano responde brevemente por la presencia de la figura de dos cabezas y, al hacerlo, brinda simultáneamente información acerca de la práctica poética en curso (“noscere me **duplici** posses ut **imagine**’ dixit, / ‘ni **vetus** ipsa dies extenuasset **opus**” [“Para que pudieras reconocerme en la doble imagen”, dijo, “si el mismo tiempo no hubiese consumido la antigua obra’], 231-232), según se desprende de la mención del dios como “duplici” y de la fijación de su figura en la moneda como alternativa para que su *opus* sobreviva el paso del tiempo (“vetus”), inscribiendo así su respuesta en el tópico

---

<sup>294</sup> Cf. capítulos I.3 y II.3.a.

<sup>295</sup> Cf. capítulo II.2.2.

también tradicional de la perpetuidad de las obras literarias, en la línea de Horacio (*Carm.* 3.30.1-5) y del mismo Ovidio en su *carmen perpetuum* (*Met.* 15.871-879)<sup>296</sup>.

La respuesta por el barco, ya más extensa, insiste en esta cuestión al proponer la explicación de “**causa ratis**” (233) y aunar a través de ella uno de los motivos principales del poema (“tempora cum **causis**, 1.1) con la metáfora del quehacer literario (“ratis”). Jano retoma (223-240) la historia de la llegada de Saturno al Lacio que, según él, habría sido en barco<sup>297</sup> (“Tusculum rate venit”, (233). Tal asociación resulta significativa en dos sentidos: le permite al dios, por un lado, justificar la imagen de la nave y, por otro, al plantear el reino de Saturno como instancia identitaria para el territorio latino y, por extensión, romano (“**Saturnia** nomen”, 237; “est **Latium** terra latente deo”, 238), situar su propia figura en ese terreno y volver a hablar de sí mismo y de su propia supremacía (“**ipse** solum colui”, 241; “tunc **ego** regnabam”, 247). La nueva ‘lección’ de Jano retoma el tópico de la *aurea aetas* al contraponer la Roma actual a la de aquel entonces, aún no modificada por la mano del hombre (“**ubi nunc Roma** est, **P incaedua silva virebat**” [donde ahora está Roma, verdeaba un bosque no derribado], 243), tal como muestra la disposición del contraste temporal en cada hemistiquio, y al mencionar las características del Lacio primitivo que, opuestas a las nuevas (“**humanis numina**”, 248; “**iustitam facinus**”, 249; “sine **vi pudor**”, 251) insisten en la dualidad de Jano a partir de la situación “**mixta**” (248) de su propio reinado. En este marco, cobra nuevo protagonismo la presencia de la antigua *pax* (“**nil mihi cum bello: P pacem H postesque tuebar**, / et’, **clavem** ostendens, ‘**haec**’ ait ‘**arma** gero.’ [Nada tenía yo que ver con la guerra, cuidaba la paz y las jambas de las puertas” y, mostrándome su llave, dijo, “llevo estas armas”], 253-254. Si el hexámetro resalta la instancia pacífica por medio de las cesuras que enmarcan el término *pax* y de una disposición verbal que separa la idea de protección y seguridad (“tuebar”) de las guerras, el pentámetro, por su parte, incluye la función de Jano (“clavem”) como sus únicos *arma*.

La instancia didáctica se prolonga a partir de una nueva pregunta del *discipulus operosus* acerca de los motivos de la concentración de diversas puertas (“tot...iani”, 257)

---

<sup>296</sup> Traeremos a colación ambos pasajes en el capítulo siguiente (cf. capítulo IV.1.1.a).

<sup>297</sup> Como nota GREEN (2004:113-114), esto marca una diferencia importante con Ver. *Aen.* 8.357-358, donde el dios desciende del cielo. Ovidio es, según el autor, el primer poeta en vincular a Jano con el barco.

en una (“in uno”, 257), alternativas que terminan por fundirse (“**iuncta foris templa duobus**”, 258), así como, desde un punto de vista metapoético, el texto de *Fasti* se construye en la confluencia de distintos discursos literarios. La etiología del templo<sup>298</sup> con la que culmina la respuesta del dios brinda legitimidad a esta ‘unión’ y, por ende, al poema, tanto es así que la somera descripción de dicho templo menciona un recinto *parvus* al que se encuentra ‘unido’, como si el relato etiológico nacional insistiese en la inclusión de categorías elegíacas (“**ara** mihi posita est **parvo coniuncta sacello**” [Se me levantó un altar contiguo a un pequeño santuario:], 275). Más aún, la respuesta del dios ‘junta’ también desde su propia estructura dos historias mitológicas cuya unión se ve, por primera vez, en la literatura ovidiana<sup>299</sup>: la admisión de los sabinos en Roma por parte de Tarpeya y la expulsión de aquellos por acción de Jano, que abre los cerrojos y llena las fuentes de azufre. La plasmación de ambas historias admite una lectura en clave metaliteraria pues, por un lado, Jano advierte que es producto de su *calliditas* para llevar adelante un *opus* (“ipse meae movi **callidus artis opus**” [yo mismo, astuto, puse en marcha la obra de mi arte], 268) y, por otro, la inclusión de la segunda historia como consecuencia de la segunda es suscitada por la acción de Tarpeya, “**levis custos, armillis capta**” (261) que “Oebalii rettulit **arma** Tati” (260). Al describir a la joven como “**levis custos**”, este ‘enunciador del enunciador’ no solo contrapone la atención que requiere el oficio del guardián con el carácter de la muchacha sino que, además, acerca a la joven a la caracterización del género elegíaco, según refuerza también el participio “capta”. No obstante, Tarpeya se pierde ante las joyas y, tras ello, permite el ingreso de las armas a la ciudad, elemento cuyo sentido se potencia a partir de la similitud fónica entre aquello que captura la atención de la joven y la consecuencia de esa captura (**arma** – **armillis**). Asimismo, la narración de ambos episodios remite a *Met.* 14.775-804, donde Venus advierte la invasión y pide ayuda a las Náyades ausonias, quienes se encargan de concretar lo que aquí resuelve Jano. Llama la atención, entonces, que Ovidio recupere esta historia en otro texto genéricamente híbrido y que el foco de la acción remita a la diosa protectora de los amores elegíacos y a las ninfas, personajes presentes en diversos géneros literarios. En el caso de *Fasti*, el templo del dios tiene lugar por el agradecimiento de los

<sup>298</sup> Para la discusión acerca de este verso y el templo real de Jano, cf. GREEN (2004:127-128).

<sup>299</sup> Al respecto, cf. GREEN (2004:121).

romanos ante su iniciativa de ahuyentar al rival (“pulsis...sabinis”, 273), de modo que la presencia de su morada justifica la *iunctura* de ambas historias y la ambigüedad genérica en la que estas se desarrollan.

Ahora, bien, la última pregunta de nuestro *discipulus* ‘reúne’, a su vez, distintos elementos desplegados anteriormente en el episodio de Jano, tales como la paz y la guerra y las ideas de apertura y cierre (‘at **cur pace lates**, motisque **recluderis armis?**’ [Pero, ¿por qué te escondes en la paz y te descubres cuando se movilizan las armas?], 277). El dios responde asociando la apertura de sus puertas con la guerra (“tota patet...**ianua**”, 280) para que los soldados romanos tengan posibilidades de retornar, es decir, de sobrevivir (“**bella profecto**”, 279), y su cierre con la paz (“**paces fores obdo**”, 281), para que esta no se escape y, por ende, no se produzcan nuevos enfrentamientos (**ne qua discedere** possit”, 281). El verso 282 funciona como una síntesis puesto que Jano declara allí que, bajo el poder de Augusto, no tendrá motivos para abrir nuevamente sus puertas (“**Caesareoque diu numine clausus ero**” [Y bajo el numen de César estaré cerrado mucho tiempo]), lo cual vuelve a posicionar al dios del lado de la *pax*. La pacífica Edad de oro parece, entonces, tener lugar en el momento de la enunciación en virtud del advenimiento de la *pax augusta*, cuestión que resulta paradójica si tenemos en cuenta la progresiva degradación de los *mores* que Jano había presentado de manera *mixta* a lo largo de su intervención. El dios cierra así su ‘clase’ contemplando el mundo entero desde su mirada designada como *diversa* (“dixit, et attollens **oculos diversa videntes / aspexit toto quicquid in orbe fuit**” [Dijo, y alzando sus ojos que miran en direcciones opuestas, contempló cuanto hay en el orbe entero], 283-284), lo cual termina de explicitar en el poema la óptica desde la cual se construye su intervención narrativa. De este modo, a medida que el enunciador de *Fasti* en tanto *discipulus operosus* adquiere las enseñanzas de su maestro y las vuelca en su calendario, su propia poética expone vestigios de este aprendizaje ‘bifocal’ que lo instruyó progresivamente no solo en cuestiones relativas a la figura de Jano sino, también, al proceso poético. Según mostraremos en la siguiente sección, este aprendizaje se complementará y completará con el diálogo entre el ego y Flora, quien asume también, en el texto, una función enunciativa paradigmática.



### III.3. EL ENUNCIADOR DEL ENUNCIADOR, PARTE 2: *FLOREAT UT TOTO CARMEN NASONIS INAEVO*

En una línea similar a la del apartado anterior, nos concentraremos aquí en el diálogo que el ego poético mantiene con la diosa Flora (5.183-378), divinidad menor, encargada de las flores y los jardines. Este intercambio entre tal deidad y el enunciador, nuevamente constituido en *discipulus*, presenta elementos típicos de la elegía de asunto erótico que, al ser inscriptos en un marco literario caracterizado por la hibridez, mantienen puntos en común con las enseñanzas de Jano y tienen también implicancias metaliterarias.

#### III.3.1. *Mater, ades, florum: Flora magistra*

El personaje de Flora en *Fasti*, si bien no es el que más ha llamado la atención de la crítica, resulta emblemático dado que simboliza la ambigüedad inherente al poema del calendario. Por un lado, se trata de una divinidad itálica que data desde tiempos muy remotos y cuyos dominios<sup>300</sup> no la ubican dentro de las más importantes. No obstante, los *Floralia* ocupaban un lugar relevante en la agenda religiosa pues se realizaban desde el 28 de abril hasta el 3 de mayo y su culto, aparentemente introducido por Tito Tacio<sup>301</sup>, formaba parte de una serie de celebraciones que apelaban a la prosperidad de las cosechas, tales como los *Fordicidia*, *Cerealia*, *Vinalia* y *Robigalia*. A su vez, su templo permaneció en el Quirinal hasta las guerras púnicas y, más adelante, tras la consulta de los libros sibilinos, se le dedicó otro cercano al *Circus Maximus*, que fue luego restaurado por Augusto y terminado por Tiberio, lo cual deja ver la preocupación de los miembros de la *gens* gobernante por el culto a la diosa<sup>302</sup>. Por otra parte, la ambivalencia misma de la diosa es trasladada al texto ya que, en el episodio que protagoniza, se la presenta como *magistra* y, al igual que Jano, no solo instruye al ego poético acerca de los pormenores que hacen a su divinidad en sí, sino que, además, parece mostrarle un nuevo modo de hacer literatura que, aunque ambiguo, se consolida a partir de sus lazos con el código elegíaco.

---

<sup>300</sup> “Elle présidait à la floraison printanière, à celle des céréales d’abord, puis à celle des arbres fruitiers et de la vigne, finalement à l’épanouissement des fleurs de pur agrément”, cf. *DAGR*, s.v. *Flora*.

<sup>301</sup> Cf. *DAGR*, s.v. *Flora*.

<sup>302</sup> A pesar de esto, FANTHAM (1993:50) nota que los escritores augustales han tendido a ignorar tanto a la diosa como a sus juegos, a excepción de Ovidio. También rescata el aporte de Varrón, cuyo material nos llega a partir de Plin. *Nat.* 18.

La construcción de Flora como maestra comienza a pedido del ego poético, quien se identifica con la figura del *discipulus* y, desde el inicio del episodio, solicita a la deidad que lo instruya en todo lo referente a ella (“ipsa **doce** quae sis”, 5.191), a diferencia de lo que ocurre en el episodio de Jano, donde, como vimos, es el dios quien propone la idea de ‘enseñar’. Flora responde bien dispuesta (““ius tibi **discendi**, siqua requiris’ ait” [‘tienes derecho a aprender si algo preguntas’, dijo], 5.276) mientras el poeta la oye con cierta fascinación (“talía dicentem tacitus **mirabar**” [yo observaba admirado y callado a la que decía tales cosas”, 5.275), contrariamente a lo observado en la entrevista con Jano, quien, a pesar de ser *mirandus* (1.95), provoca temor en su interlocutor (1.97-98). El *discipulus* oye atentamente a la diosa sin interrumpir el relato sobre aquello que hace a su entidad divina y solo comienza a interrogarla a partir de 5.276, cuando ella parece habilitarlo para consultarle por sus festividades. Lo mismo ocurre luego en 5.369-370, cuando el ego enunciador pide permiso para proseguir y no lo hace hasta que la diosa lo autoriza: ““est breve praeterea, de quo mihi quaerere restat, / si **liceat**’ **dixi**: || **dixit** et illa ‘**licet**”” [‘además de esto, es poco aquello acerca de lo que me falta preguntarte, si se puede’, dije. Y ella dijo: ‘se puede’]. La yuxtaposición de los dos miembros del poliptoton *dixi – dixit* a ambos lados de la cesura única del pentámetro deja ver cómo el poeta separa su propio discurso del de la diosa, como si intentase mantener una distancia prudencial, tal como ocurre con la solicitud de permiso (“licet”) y el otorgamiento de este (“liceat”). Sin embargo, al ubicar un verbo seguido del otro el texto expone cierta línea de continuidad entre ambos discursos, enfatizando nuevamente la ambigüedad propia del episodio que nos ocupa. Semejante respeto parece hasta contradictorio si tenemos en cuenta que se trata de un “numen non...severum” (333), con lo cual no podemos más que pensar que es esta misma cualidad la que, a diferencia del *metus* que Jano inspiraba, atrae al enunciador. En otras breves instancias, el ego no reproduce textualmente el diálogo con la divinidad sino que apela al estilo indirecto para reponer estas conversaciones (“annua credideram spectacula facta: **negavit**” [creía que los espectáculos se realizaban anualmente; [la diosa] dijo que no], 295; “adnuít”, 359), y hasta aplaza las instancias de interrogación al creer que conoce aquello por lo que iba a preguntar (“Quaerere conabar”, 331; “sed mihi succurrit”, 333). Estos elementos brindan mayor ligereza a la narración, al mismo tiempo que nos permiten pensar que el *discipulus* logra adquirir progresivamente nuevos

conocimientos y que, de ese modo, a medida que avanza su relato sobre Flora, prospera también su propia obra<sup>303</sup>.

Ante tal situación, resulta curiosa la postergación de los *Floralia* desde fines de abril hasta principios de mayo en el texto ovidiano pues, ¿por qué razón querría el enunciador aplazar la llegada de su *magistra*? Así y todo, tras mencionar brevemente a Flora al final del mes de Venus, termina quitándola de escena para dar paso a Vesta:

Cum Phrygis Assaraci Tithonia fratre relicto  
sustulit immenso ter iubar orbe suum,  
mille venit **variis florum dea nexa coronis**;                    945  
**scaena ioci morem liberioris** habet.  
**exit** et in Maias sacrum Florale Kalendas:  
tunc repetam, nunc me **grandius urget opus**.  
aufer, Vesta, diem: cognati Vesta recepta est  
limine; sic iusti constituere patres.                    (*Fast.* 4.943-950)

Cuando la Titonia, abandonado el hermano del frigio Asáraco, ha levantado su brillo tres veces sobre el inmenso mundo, llega la diosa entrelazada con mil coronas diversas de flores. La escena tiene la costumbre de la broma licenciosa. Y el rito de Flora parte hasta las calendas de mayo; entonces lo retomaré: ahora me urge una obra más grande. Llévate, Vesta, el día: Vesta fue recibida en el hogar familiar; así lo dispusieron los justos padres.

Los *Floralia* comenzaban el 28 de abril, mismo día que, más adelante, Augusto elegiría para conmemorar el traslado del culto de Vesta al interior de su casa del Palatino (949-950)<sup>304</sup>, con lo cual, dada la relevancia política, religiosa y social de este evento, resulta lógico que las festividades de Flora se pospongan para dejar lugar a asuntos de mayor envergadura (“**grandius urget opus**”, 948). A este respecto, Barchiesi<sup>305</sup> encuentra aquí una especie de ‘competencia’ entre diosas dado que una deidad menor, consagrada a la materia *iocosa* y representante de la libertad espiritual y sexual, es corrida de escena por una diosa principal, digna de asuntos solemnes y promotora de la castidad, competencia que representa las distintas líneas genéricas que conviven en el texto. Asimismo, observa el autor que esta polaridad Vesta-Flora no necesariamente es tal,

---

<sup>303</sup> Vale recordar que, como ya dijimos en el capítulo I.2.4.b, GREEN (2001) cree que es en el diálogo con Flora cuando el *vates* alcanza su clímax pues realiza preguntas de mayor peso e incorpora nuevas habilidades en comparación con las entrevistas con otros dioses. Por nuestra parte, no lo consideramos un entrevistador más experto sino un *discipulus* provisto de mayor instrucción.

<sup>304</sup> Desarrollaremos esta cuestión en el capítulo V.3.

<sup>305</sup> Cf. BARCHIESI (1997[1994]:133-140).

puesto que la figura de la primera deidad en *Fasti* es tratada de formas diversas que, muchas veces, la alejan del plano de esta supuesta ‘solemnidad’<sup>306</sup>, al mismo tiempo que el personaje de Flora no es tan irrelevante como podría creerse, lo cual, a nuestro entender, acentúa aún más esta duplicidad genérica que construye el poema. En este sentido, creemos que el relegamiento de Flora no es más que aparente por cuanto los *mores* literarios (“scaena”, 946) de la diosa (“**ioci** morem **liberioris**”, 946) se enmarcan dentro de la elegía de asunto erótico<sup>307</sup> y, al ser traídos a colación en una obra acerca del calendario, implican la conjunción de ambos elementos, y esto es aquello que, por intermedio de la maestra divina, aprenderá y consolidará nuestro *vates*.

La salida de Flora (“exit”, 947) no es definitiva pues, como implica su misma llegada (“variis florum dea **nexa** coronis”, 945) la idea de ‘entrelazamiento’ no solo remite a las flores que forman las coronas de la deidad sino, también, al relato que ella misma habrá de retomar en el libro siguiente, que no en vano corresponde al único mes de *Fasti* en el que Vesta no es mencionada, como si Flora fuese digna de exclusividad. De este modo, el *opus grandius* al que se refería el poeta no necesariamente termina aquí, sino que habrá de completarse una vez llegado mayo, según deja ver la invocación a la divinidad:

'Mater, ades, florum, **ludis celebranda iocosis:**  
**distuleram** partes mense priore tuas.  
**incipis** Aprili, **transis** in tempora Maii: 185  
**alter** te **fugiens**, cum **venit alter** habet.  
cum tua sint cedantque tibi **confinia** mensum,  
convenit in **laudes ille vel ille** tuas.  
Circus in hunc exit clamataque palma theatris;  
hoc quoque cum Circi || **munere carmen eat.** 190  
ipsa **doce** quae sis: hominum sententia fallax;  
**optima** tu proprii nominis **auctor** eris.'  
sic ego; sic nostris respondit diva rogatis  
(dum loquitur, **vernas efflat ab ore rosas**): (*Fast.* 5.183-194)

“Madre de las flores, hazte presente, [tú] que has de ser celebrada con juegos jocosos: había aplazado tu parte en el mes anterior. Comienzas en abril, pasas al tiempo de mayo: te poseen tanto el mes que se está

<sup>306</sup> Para nuestra lectura del tratamiento de Vesta como una divinidad cercana al discurso elegíaco en *Fasti* y, puntualmente, en el libro 6, cf. capítulo V.3.

<sup>307</sup> FANTHAM también relaciona a la Flora ovidiana con el mimo teatral: “To Ovid Flora stands for both cult and scenic games. Her games, last to be made annual of the six theatrical festivals of Rome, naturally appealed to the poet for the eroticism of the mimes and other popular events” (1993:50).

yendo como el que llega. Puesto que tuyo es y a ti te toca el límite entre los meses, uno y otro acuden a tus alabanzas. El Circo y la aclamada palma del teatro se van hacia este mes; avance también el poema junto al regalo del Circo. Tú misma enséñame quién eres: la opinión de los hombres es engañosa; tú serás la mejor garantía de tu propio nombre”. Así hablé yo; así respondió la diosa a nuestros ruegos (mientras habla, exhala rosas primaverales de su boca).

Así como la presentación de Jano lo mostraba como una divinidad dual cuya condición plasmaban las ‘enseñanzas’ impartidas al ego enunciador, en el caso de Flora se trata de una diosa de carácter más definido, pero que se ubica, no obstante, en espacios liminales: a Flora le competen los juegos y las cuestiones *iocosae* (“ludis celebranda iocosis”, 183), elementos que, como es sabido, definen, desde el punto de vista genérico, la poesía elegíaca de asunto erótico. Así parece exhibirlo el pentámetro 190 al concentrar en su segundo hemíepes las palabras “munere carmen eat” y marcar, así, una suerte de continuidad entre la ‘marcha’ del poema y el *munus*, término habitualmente utilizado para designar tanto los espectáculos públicos<sup>308</sup> cuanto la idea de ‘favor sexual’<sup>309</sup>. Sin embargo, dado que sus festividades se repartían entre el fin de un mes y el inicio del siguiente, el lugar de Flora no es otro que los “**confinia**” (187), cosa que permite que sus cualidades elegíacas se desplieguen en distintos escenarios y que, de este modo, contengan diversas ambivalencias (“**alter**...fugiens...venit **alter**”, 186; “**ille** vel **ille**”, 188). Queda claro que esta diosa elegíaca es digna de alabanza y que así será tratada en el calendario ovidiano (“celebranda”, 183; “laudes...tuas”, 188) y que, a la hora de instruir (“doce”, 191) a nuestro *discipulus*, se trata del personaje más indicado (“**optima**...**auctor**”, 192) para hacerlo. La idoneidad de Flora para aquellos asuntos por los que se la consulta no está puesta en duda pues, tal como expresan los verbos de movimiento que remiten a la ubicación de los *Floralia* en el calendario, la actividad de la deidad ‘comienza’ (“incipis”, 185) y ‘transita’ (“transis”, 185) y, lejos de asentarse en un espacio determinado, sigue su marcha (“eat”, 190). Parece entenderse aquí el por qué de su relegamiento anterior (“distuleram”, 144), ya que, al traer a colación esta acción en el libro 5, se vincula el recorrido de la diosa con el final del libro 4 de *Fasti* y se ilustra, desde la misma escritura del poema del calendario, el movimiento de su *carmen*, según lo

---

<sup>308</sup> Cf. OLD s.v. *munus* 4.

<sup>309</sup> Cf. ADAMS (1993:164).

confirma el pentámetro 194: al hablar, Flora deja huellas de ella misma (“**vernas efflat ab ore rosas**”), en clara alusión a la fragancia floral que, como veremos luego, también despedirá al cerrar su parlamento en 5.376. Este perfume que exhala con sus palabras conlleva, como señala Barchiesi<sup>310</sup>, ecos calimaqueos (fr. 7.13ss Pf.), de modo que su discurso se construye a partir de ciertas señales metaliterarias, no solo por el antecedente poético que recupera sino porque, según creemos, implica que aquello que la diosa expresa habrá de dejar rastros, según se espera de un discurso didáctico. Puede decirse entonces que la figura de Flora se impone en el poema del calendario como la *magistra* poética que nuestro *vates operosus* necesita para continuar con su propio *carmen*.

### III.3.2. *Grave est narrare modestae*: las metamorfosis de Flora

#### a. Flora y su *arbitrium floris*

La historia de Flora en *Fasti* es por demás ovidiana: se trata de una ninfa que, tras ser violada por un dios, accede al reinado de las flores a manera de ‘recompensa’ por su virginidad perdida<sup>311</sup>. Esta ‘transformación’<sup>312</sup>, como veremos, presenta una serie de elementos típicos de este tipo de narraciones, que abundan en la poética de Ovidio y, sobre todo, en *Fasti* y *Metamorphoses*<sup>313</sup>. A partir de ellos esta ninfa se convierte en diosa y, por extensión, en *magistra*, de modo que inciden doblemente en la caracterización de la diosa y en la construcción de su relato.

La primera metamorfosis de Flora se produce en su nombre:

**'Chloris eram** quae **Flora** vocor: **corrupta** Latino  
 nominis est nostri **littera** Graeca sono.  
**Chloris eram, nymphe** campi **felicis**, ubi audis  
 rem **fortunatis** ante **fuisse** viris.  
 quae **fuert** mihi **forma**, **grave** est **narrare modestae**;  
 sed generum matri repperit illa deum. (Fast. 5.195-200)

<sup>310</sup> Cf. BARCHIESI (1997[1994]:134)

<sup>311</sup> En el capítulo siguiente nos centraremos en la temática de las violaciones de personajes femeninos por parte de dioses y de las ‘regalías’ que estas mujeres reciben como compensación por dicha violencia sexual. Estas regalías consisten en bienes materiales y simbólicos de alta consideración para la identidad romana y el hecho de que provengan de afrentas sexuales nos permite vincular el ejercicio de la violencia con el poder.

<sup>312</sup> Para el estudio de la poética metamórfica en este pasaje desde un punto de vista métrico, cf. TOLA (2009).

<sup>313</sup> Cf. capítulo IV.1.2.a.

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

La insistencia en la identidad anterior de la diosa (“Cloris eram”, 195, 197), marcada en forma paralela en los dos hexámetros citados, remarca la situación pretérita de Flora, cuando era ninfa (197) en vez de diosa. No casualmente se la caracteriza de este modo pues, como ya dijimos, las ninfas eran personajes recurrentes en la literatura antigua. En este sentido, el pasaje asocia la transformación de Flora con la instancia literaria que la convoca pues, a partir de la falsa etimología<sup>314</sup> de su nombre<sup>315</sup> a la que acude el poeta para dar crédito a esta primera metamorfosis, señala que su causa es “corrupta...**littera**” (195-196) y que habrá de ser narrada (“narrare”, 199). El transcurso del parlamento de la diosa y del poema ovidiano mismo son la prueba cabal de que esta mutación, por muy “grave” (199) que sea, puede ser puesta en palabras por una deidad **modesta** (199), cosa que, de algún modo, ‘transmuta’ también el texto. De hecho, poco espacio puede haber aquí para un asunto *gravis* dado que, lejos de plasmar escenarios bélicos, el pasaje propone un espacio próspero y alegre (“felicis”, 197; “fortunatis”, 198), claramente distanciado de los enfrentamientos militares. Todos estos elementos parecen coincidir con la figura de Flora a través de la continuidad fónica que establece la aliteración inicial en [f] (“Flora” (195) – felicis (197) – fortunatis (198) – fuisse (198) – fuerit (199) – forma (199)), que insiste en la transformación de la diosa<sup>316</sup>. Su segunda metamorfosis corresponde al pasaje de su estatus de ninfa al de diosa:

**ver erat, errabam; Zephyrus conspexit, abibam;**  
**insequitur, fugio: fortior ille fuit.**  
 et dederat fratri **Boreas ius omne rapinae,**  
 ausus **Erecthea praemia** ferre domo.  
**vim** tamen **emendat** dando mihi nomina nuptae,                    205  
 inque **meo** non est **ulla querella toro.**  
 [vere fruar semper : semper nitidissimus annus,

<sup>314</sup> Se estima que el nombre *Flora* no posee ningún antecedente etimológico griego sino que, simplemente, deriva del término latino *flos*. Para este tema, cf. PORTE (1985:239); MALTBY, s.v. *Flora*.

<sup>315</sup> El supuesto error en el nombre de la diosa y la recuperación de su presunta etimología remiten al episodio de la ninfa Lara, cuyo nombre sufre alteraciones similares. Para este tema, cf. capítulo IV.1.2.a.

<sup>316</sup> Cf. BROOKES (1992:112).

arbor habet frondes, pabula semper humus.]<sup>317</sup>  
 est mihi **fecundus dotalibus hortus in agris;**  
**aura foveat, liquidae fonte rigatur aquae:** 210  
 hunc **meus** implevit **generoso flore maritus,**  
 atque ait ‘**arbitrium tu, dea, floris** habe.’ (*Fast.* 5.201-212)

Era primavera, yo caminaba sin rumbo fijo. Céfiro me vio, yo me alejaba; me persigue, huyo: él fue más fuerte. Y Bóreas había concedido a su hermano todo el derecho al pillaje, habiéndose atrevido a llevarse su botín del palacio de Erecteo. Sin embargo, enmienda esta violencia dándome el nombre de esposa, y no hay [para mí] queja alguna de mi matrimonio. Gozo de la primavera siempre; siempre está muy radiante el año. El árbol siempre tiene hojas, la tierra siempre tiene pasto; tengo un jardín fecundo en los campos que conforman mi dote. La brisa lo acaricia, es regado por una fuente de agua clara; mi marido lo llenó de magnánimas flores y me dijo: ‘ten tú, diosa, el poder sobre las flores’”.

Flora narra (201-206) la violación que sufrió anteriormente por parte de Céfiro, su actual marido, y luego presenta su deificación y la descripción de su imperio divino. No obstante, ambas historias parecen entrelazarse a partir de algunos elementos comunes: en el primer caso, Flora es interceptada por Céfiro en un escenario primaveral (“**ver** erat”, 201) que será consecuente con el poderío que habrá de adquirir más adelante. Por otra parte, la concentración de verbos que describen la afrenta sexual le brinda velocidad al relato y resume dicha instancia en dos dísticos, al mismo tiempo que la alternancia entre el sujeto en primera persona singular (Flora) y en tercera (Céfiro) compacta los detalles de la secuencia al mostrar las acciones de ambos personajes (“errabam...conspexit, abibam; / insequitur, fugio:...fuit”, 201-202). La ninfa intenta escapar pero es vencida por su atacante, a quien se designa mediante un adjetivo (“fortior”, 202) que, como nota Brookes<sup>318</sup>, alude tanto a la fuerza del viento propiamente dicho como al ímpetu del agente divino sobre su objeto de deseo femenino. Céfiro actúa, incluso, con ayuda de Bóreas (“ius omne **rapinae**”, 203), también protagonista de una violación sexual como lo prueba su acercamiento a Oritía, a quien toma como ‘botín’ de la casa de Erecteo (“Erecthea **praemia**”, 204). Por sus connotaciones genéricas y temáticas, el adjetivo *fortior* y el sustantivo *praemia* parecen inscribir ambas violaciones en el código épico, ‘más fuerte’ y con ‘prendas’ más importantes que las de las flores. Con todo, como es

<sup>317</sup> AWC (1985:120) consideran que este dístico es espurio. En su comentario al libro quinto de *Fasti*, BROOKES (1992:115-116) esgrime serias razones para dar crédito a la opinión de AWC.

<sup>318</sup> Cf. BROOKES (1992:113-114).



sabido, la historia de Bóreas y Oritía es desarrollada por Ovidio en *Met.* 6.675-721, cosa que llama la atención pues se trata de otro texto híbrido como *Fasti*. De hecho, Brookes<sup>319</sup> observa, también, que la figura de Céfiro como agresor sexual invierte la imagen que tradicionalmente se tenía de él, descrito como un viento propicio y amable. *Fasti* recupera este rasgo al invocarlo como favorable a los marineros (“Siqua fides ventis, Zephyro date carbasa, nautae:” [si [puede confiarse] en los vientos, entregad las velas a Céfiro, marineros], 6.715) y asociarlo con los climas cálidos, lo cual lo distingue de la caracterización de su hermano en el libro 2 (“en etiam, siquis Borean horrere solebat, / gaudeat: a Zephyris **mollior** aura venit” [¡vamos! si Bóreas solía estremecerse, disfrutad [ahora]: del Céfiro llega una brisa más suave.] 2.147-148). El hecho de que se trate de un viento *mollis* añade a las alusiones épicas un encuadre elegíaco, mostrando nuevamente la hibridez genérica que, a partir de la inclusión de *fortior* y *mollior* refiere, a su vez, al poema. En esta línea, resulta entendible que Céfiro pueda corregir su actitud violenta (“vim...**emendat**”, 205) con una unión que cuenta con el acuerdo de la ninfa afectada (“non...ulla **querella toro**”, 206), cuya anuencia no casualmente abarca, a modo de *callida iunctura*, dos de los elementos característicos de la elegía (“querella”, propio del tono de lamentación que caracteriza originalmente a este género, y “toro”, término comúnmente utilizado para designar por metonimia la actividad sexual<sup>320</sup>).

Los dísticos siguientes describen el espacio de la diosa según los rasgos propios de un *locus amoenus*, escenario codificado que, como es sabido, no solo era tradicionalmente habitado por ninfas<sup>321</sup>, sino que se vinculaba también con la actividad literaria, con la práctica amorosa y, en lo que hace específicamente a la poética ovidiana, con episodios de violencia sexual<sup>322</sup>. En este sentido la tipología convencional de esta *descriptio* amalgama nuevamente el origen de ninfa de Flora y su actual condición de diosa, así como la violación que ha sufrido y su presente dominio sobre los jardines. Su vida en este *locus amoenus*, de hecho, no parece tener nada que envidiarle a la anterior: rodeada de un paisaje provisto de abundante vegetación (“fecundus...hortus”, 209; “agris”, 209; “generoso flore”, 211), aires tenues (“aura fovet”, 210) y fuentes de agua cristalina

<sup>319</sup> Cf. BROOKES (1992:114).

<sup>320</sup> Cf. PICHON (1991).

<sup>321</sup> Cf. JOHNSON (2008:48).

<sup>322</sup> Para este tema, cf. PARRY (1964:282); SEGAL (1969); HINDS (2002).

(“liquidae fonte...aquae”, 210), la diosa disfruta de su imperio floral y, al mencionar una vez más la unión matrimonial en relación con los elementos propios de este espacio (“**dotilibus**...agris”, 209; “meus implevit generose flore **maritus**”, 211) vuelve a emparentar ambas instancias, que culminan en su propia divinización presentada también como una concesión de su marido (‘**arbitrium** tu, **dea, floris** habe.’, 212). Flora es, entonces, quien posee el poder sobre las flores, caracterizadas en términos que remiten a la relevancia misma del poema (*generosi*, 211).

### b. Flora y su *arbitrium formae*

Con este nuevo poderío en sus manos, la Flora transformada se convierte, también, en ‘transformadora’, de modo tal que, a medida que las mutaciones que produce generan nuevos elementos, la convierten también en fundadora:

roscida cum primum foliis excussa pruina est	215
et <b>variae</b> radiis intepuere <b>comae</b> ,	
conveniunt pictis <b>incinctae</b> vestibus <b>Horae</b> ,	
inque <b>leves</b> calathos <b>munera</b> nostra <b>legunt</b> ;	
protinus accedunt <b>Charites</b> , <b>nectunt</b> que coronas	
sertaque caelestes <b>implicitura</b> comas.	220
<b>prima</b> per immensas sparsi <b>nova semina</b> gentes:	
unius tellus <b>ante</b> coloris erat;	
<b>prima Therapnaeo feci</b> de sanguine florem,	
et manet in <b>folio scripta querella</b> suo.	
tu quoque nomen habes cultos, <b>Narcisse</b> , per hortos,	225
<b>infelix</b> , quod <b>non alter et alter</b> eras.	
quid <b>Crocon</b> aut <b>Attin</b> referam <b>Cinyraque creatum</b> ,	
de quorum per me <b>volnere surgit honor</b> ? ( <i>Fast.</i> 5.215-228).	

Tan pronto como la húmeda escarcha fue sacudida de las hojas y el variado follaje se ha entibiado con los rayos del sol, llegan las Horas, ceñidas en sus vestidos pintados, y recogen mis regalos en cestos livianos. Al punto se acercan las Gracias y entrelazan coronas y guirnaldas que habrán de envolver los cabellos celestes. Yo primera esparcí nuevas semillas por las inmensas regiones: la tierra antes era de un único color. Yo primera hice de la sangre de Terapneo una flor, y la queja permanece escrita en su hoja. Tú también tienes un nombre a través de los jardines cultivados, Narciso, desdichado, pues no eras ni uno ni otro. ¿Y qué diré acerca de Croco o Atis o el hijo de Cíniras, de cuyas heridas surgió, a través de mí, el honor.

Las creaciones de Flora consisten en transmutaciones de formas anteriores. Dichas transformaciones parecen describir el programa literario que Flora intenta legar a su

*discipulus*, en la medida en que los componentes de la nueva vegetación que surge por acción de la diosa remiten a las *Metamorphoses* ovidianas, donde se narran las etiologías del jacinto a partir del espartano homónimo (“Therapneo”, 223)<sup>323</sup>; el narciso, como resultado del cambio de forma del muchacho de idéntico nombre (“Narcise”, 225)<sup>324</sup>; el azafrán, a raíz de la transformación de Croco (“Crocon”, 227)<sup>325</sup>; el árbol de abeto surgido tras el deceso de Atis (“Attin”, 227)<sup>326</sup>; y la anémona, originada al morir Adonis (“Cinyra...creatum”, 225)<sup>327</sup>. Al remitir nuevamente a uno de los textos híbridos ovidianos<sup>328</sup>, el pasaje explicita el estatus de *Fasti*, según condensa la imagen del narciso (“non alter et alter”, 226) que parece postular la indefinición como una marca propia de este tipo de obras literarias. El léxico elegíaco que atraviesa el pasaje (“leves”, 218; “munera”, 218; “querella”, 224; “infelix”, 226; “volnere”, 228) subraya el marco estético en el que se inscribe el relato de Flora. Asimismo, este hace hincapié en la idea de hibridez, no solo a partir del motivo de la variedad (“**variae**...comae”, 216) y la novedad (“**nova semina**”, 221, en contraposición a lo que ocurría “ante”, 222) sino también de la acción de ‘reunir’ distintos elementos (“incinctae”, 217; “legunt”, 218 —en cuanto *legere* significa tanto ‘recoger’ como ‘reunir’—; “nectunt”, 219; “implicitura”, 220). De este modo, mientras transcurre su discurso, la diosa se apropia de esta misma práctica (“feci”, 223) a medida que ‘reúne’ ítems variados en un único relato plasmado en dísticos. Flora se reconoce, a su vez, como ‘fundadora’ de esta operación jardineril y literaria al llamarse a sí misma “prima” (221, 223), es decir, al posicionarse como pionera en la materia, autodesignación que remite, además, a una práctica reflexiva propia de la poesía de la época<sup>329</sup>. La inclusión de un léxico que alude al ejercicio de la escritura (“follio **scripta**

<sup>323</sup> Cf. Ov. *Met.* 10.162-219. Para el epíteto *Therapneus*, cf. BÖMER (1958:305).

<sup>324</sup> Cf. Ov. *Met.* 3.340-510.

<sup>325</sup> Cf. Ov. *Met.* 4.283-284. Para la identificación de la flor en que se convierte Croco, cf. BÖMER (1958:306).

<sup>326</sup> Cf. Ov. *Met.* 10.109-115. Para la identificación de la flor en que se convierte Atis, cf. BÖMER (1958:306).

<sup>327</sup> Cf. Ov. *Met.* 10.708-739.

<sup>328</sup> Cf. ANDERSON (1963); AHL (1985).

<sup>329</sup> Como indica CITRONI acerca de Horacio, “As the heir of Archilocus in iambic verse, and of Alcaeus in lyrical poetry, Horace proclaims that he is *primus*: that is to say, he presents himself as an absolute initiator of these genres in the history of Latin poetry. These affirmations of priority are frequent in Augustan poets: typically, they declare that they are the initiators of their genre, and that they have at the same time brought it to a full maturity, seeing that the canonical Greek model has been equalled for the first time in Latin” (2013:181). Sobre estos aspectos, cf. también DEREMETZ (1995).

querella”, 224) focaliza el carácter escrito de esto que Flora ‘enseña’ a su *discipulus*, que, a su vez, consiste en la puesta en palabra de la *querella*, con lo cual dicho mensaje se define como una praxis literaria vinculada a la elegía y constituida a partir de la hibridez. Al subrayar la idea de honor en relación con dicha praxis (“surgit **honor**”, 228), el texto muestra, por analogía, que esta poesía variada y heterogénea logrará consolidarse e imponerse como una opción válida.

Flora despliega su poder metamórfico a través de sus flores, pues una de ellas será, a pedido de Juno, la responsable del origen de Marte. En este sentido, la anterior mención de las Horas (“Horae”, 217) y las Gracias (“Charites”, 219) parece anticipar la historia del nacimiento del dios de la guerra a partir de la venganza de Juno por no haber sido tenida en cuenta en la gestación de Minerva. En efecto, las reminiscencias hesiódicas implícitas tanto en las Horas como en las Gracias evocan los nacimientos de las hijas de Júpiter, encabezados por la eliminación de la figura materna tras la ‘ingesta’ de Metis por parte del dios<sup>330</sup> y cuyo catálogo se cierra con la solitaria maternidad de Hera<sup>331</sup>. A su vez, el pedido de auxilio a una divinidad menor por parte de otra de mayor calibre constituye un tradicional motivo épico<sup>332</sup> que Ovidio incorpora en su calendario elegíaco. El episodio que despliega el nacimiento del dios (229-260) concluye con la llegada de Flora a Roma a modo de agradecimiento por parte de Gradivo, cuestión que deja al descubierto la relación de esta diosa con el discurso del poder:

**Mars** quoque, si **nescis, per nostras editus artes:**  
**Iuppiter** hoc, ut adhuc, **nesciat** usque, precor.  
**sancta Iovem Iuno P nata sine matre Minerva**  
officio **doluit** non eguisse suo. (*Fast.* 5.229-232)

Marte también, si no lo sabes, fue creado por mi arte. Ruego que Júpiter no lo sepa, como hasta ahora. A la sagrada Juno le dolió que Júpiter no haya requerido de su trabajo cuando Minerva nació sin madre.

La ubicación de Marte al inicio del primer hexámetro (229) lo presenta como protagonista de la historia, mientras que Júpiter, cuyo nombre da comienzo al pentámetro

---

<sup>330</sup> Cf. Hes. *Theog.* 900-910.

<sup>331</sup> Como nota WEIDEN BOYD (2000:75), el modelo que aquí sigue Ovidio es el de Hesíodo (*Theog.* 927), donde es Hefesto y no Ares quien nace de Hera, con lo cual la modificación que introduce Ovidio propone una resignificación de la historia original a partir del discurso de Flora. Para otros testimonios, cf. BÖMER (1958:307).

<sup>332</sup> Cf. BROOKES (1992:169-172).

siguiente, parece quedar en segundo plano. El sintagma “sancta Iovem Iuno” (231) señala, por un lado, la valoración de Flora respecto de Juno (“sancta”), de quien se compadece y a la que presta su ayuda dada la dolencia (“doluit”, 232) provocada por su marido. Por otro lado, el nombre y el calificativo de Juno ‘rodean’ a Júpiter en el espacio del verso (“sancta Iovem Iuno”), disposición que, al dejar al dios en el centro, no solo parece destacar el dolor que este ha causado, sino que también permite suponer que, esta vez, la diosa podrá ‘encerrar’ a Júpiter, imponerse y consumir su venganza. Estas tres palabras se encuentran separadas de aquello que le causa dolor a Juno a través de la cesura pentemímera (“<sup>P</sup> nata sine matre Minerva”, 231), lo cual destaca también este motivo de la paternidad sin madre<sup>333</sup>, del que Juno se apropiará e invertirá al convertirse en madre sin ayuda masculina. La intervención de Flora (“per **nostras editus artes**”, 229) es relevante porque, además de presentar como su propia responsabilidad una situación tan paradójica como el nacimiento del dios de la guerra a partir de una flor, habla de este nacimiento por intermedio del verbo *edere* (“editus”) que, como ya dijimos, es utilizado por Ovidio en *Am.* 1.1.2 para designar la composición (y, quizás, futura circulación) de su obra. El hecho de que esta ‘edición’ de Marte sea producto de las artes de la diosa (“**nostras artes**”) implica, de algún modo, la constitución del discurso de Flora como literatura, y esto es lo que aprenderá su *discipulus*. Finalmente, cabe observar que el poliptoton “nescis (229) – nesciat (230)” resulta llamativo ya que designa tanto al *discipulus* que oye la historia de Flora como al mismo Júpiter, que desconoce la intervención de la diosa en la maternidad de Juno. Así como Jano se autoproclamaba exageradamente como más poderoso que Júpiter, sin decir nada al respecto Flora parece demostrar que, al menos en este caso, ella sí ha podido exceder los dominios de la máxima deidad pues es poseedora de un conocimiento que el padre de los dioses ignora y que, a su vez, le está transmitiendo a su alumno. A partir del momento en que la diosa habla, el ego poético deja de ser *nescius* y asume un saber que Júpiter no tiene, así como la escritura de los mismos *Fasti*, texto a través del cual el poeta plasma aquello que la diosa le enseñó y que le permite, a su vez, mostrar su dominio respecto de esta historia.

---

<sup>333</sup> El nacimiento de Minerva es celebrado en *Fast.* 3.809-848, episodio al que nos referiremos en el capítulo IV.3.1.

Juno quiere parir “**intacto...viro**” (242) y, aún sin estar del todo segura de lo que Flora hará y sin atribuirle verdadero carácter divino (“**nescioquid, nymphe, posse videris**” [no sé, ninfa, qué pareces poder [hacer]], 246), le pide ayuda (“fer, precor, **auxilium**’ dixit, ‘celabitur **auctor**” [‘dame auxilio’ dijo ‘quedará oculto el responsable’], 249). Además de la conexión con el poder que guardan los términos “auctor” y “auxilium” desde el punto de vista etimológico<sup>334</sup>, Juno parece elevar aquí a Flora a una posición de autoridad, no solo porque la madre de los dioses se acerca a pedirle su ayuda sino porque, al hacerlo, lleva a la diosa de las flores al rol de ‘autora’, donde la ayuda solicitada pasa a ser su propia creación. Flora acepta y le proporciona la flor de los huertos olenios<sup>335</sup>, única de su jardín (“est hortis **unicus** ille meis”, 252), singularidad que caracteriza a la obra que Flora como *auctor* está a punto de emprender. La misma es por demás efectiva:

iamque gravis Thracen et laeva Propontidos intrat,  
fitque potens voti, **Marsque creatus erat.**  
qui **memor** accepti per me natalis ‘habeto  
**tu quoque Romulea**’ dixit ‘**in urbe locum.**’ (*Fast.* 5.257-260)

Y ya embarazada ingresa a Tracia y a Propóntide por la izquierda, poderosa realiza sus deseos, había nacido Marte. Él, memorioso de haber recibido su nacimiento de mí, dijo: ‘tú también, diosa, ten un lugar en la ciudad de Rómulo’.

Junto al nacimiento de Marte, surge la creación propiamente dicha de Flora (“**Marsque creatus erat**”, 258). A partir del reconocimiento de Gradivo (“**memor**”, 259) la diosa ingresa a la ciudad<sup>336</sup> (“**Romulea...in urbe locum**”, 260), hecho que parece reafirmar el estatus de diosa que Juno no terminaba de reconocer, al mismo tiempo que le otorga lugar dentro del canon divino (“**tu quoque**”, 260)<sup>337</sup> y, por qué no, literario. De este modo, el *discipulus* de Flora observa, dada la articulación de esta historia con el discurso de la diosa, que un espíritu *iocosus* retoma un tópico propio de un género particular (en este caso, el intercambio entre divinidades de distinto rango en tanto motivo de raigambre

<sup>334</sup> ERNOUT – MEILLET (2001[1932], s.v. *augere*) vinculan ambas palabras con el verbo *augere*, del que también deriva el término *Augustus*. También cf. MALTBY (1991) s.v. *auxilium* y BROOKES (1992:125).

<sup>335</sup> Para el debate acerca de la posible identificación de esta flor, cf. BROOKES (1992:172-177).

<sup>336</sup> Ni el texto ovidiano ni las ediciones comentadas especifican cuál podría ser este lugar.

<sup>337</sup> Señala FANTHAM (1993:51) que Flora no es incluida en las invocaciones que abren los dos primeros libros de *Georgica*, cosa que para la autora, Ovidio pretende ‘reparar’ en esta extensa entrevista que la diosa mantiene con el ego poético de *Fasti*.

épica) y, por intermedio de este, puede generar un nuevo resultado que, aunque posea características puntuales (como es el caso de Marte, identificado con el género épico) adquiere un nuevo significado al plasmarse por medio de “nostras artes”, como las flores, desde el punto de vista temático, o los dísticos, desde el punto de vista metapoético.

Esto se confirma en los versos siguientes (261-274), donde Flora describe las distintas jurisdicciones que abarca su poder. Además de “teneris...coronis” (261), la diosa se ocupa de los campos sembrados y de los frutos que estos dan, con lo cual nuevamente se impone su acción como elemento generador. De hecho, la condición para que las siembras alcancen su prosperidad es que sus semillas puedan ‘florecer’: “**si bene floruerint** segetes...” (263); “**si bene floruerit** vinea...” (264); “**si bene floruerint** oleae...” (265). Si esto no ocurre, poco durará la iniciativa pues todas las cosas “**flore semel laeso pereunt**” (267). Este ‘floreamiento’ no es tarea sencilla sino que requiere de trabajo y esfuerzo, tal como deja ver el proceso de los vinos, cuyo desarrollo comparte con nuestro *vates* la cualidad de *operosus*: “vina quoque in magnis **operose** condita cellis / **florent** (269-270). Todas estas instancias necesarias para llegar a un “nitidissimus annus” (265) contienen nuevamente algunos alcances metaliterarios: si para gozar del más radiante año es necesario que los distintos componentes de los jardines ‘florezcan’ (acción asociada con Flora por antonomasia), será necesario que también lo hagan las múltiples habilidades del poeta para que su poema del calendario llegue a ser *nitidissimus*. En esto consiste el poder transformador de Flora, y es exactamente aquello que, a medida que la diosa habla, aprende su *discipulus*.

### c. Flora y su *arbitrium carminis*

La conversación entre el ego poético y Flora prosigue con las características de los *ludi* dedicados a la diosa. En esta etapa del diálogo, la mención de las distintas circunstancias que hacen a la etiología y posteriores pormenores de sus juegos permiten terminar de delinear tanto a la diosa como su discurso.

Flora es consultada por el *origo ludorum* (277) y, al igual que Jano, se remonta a una instancia pretérita, con la salvedad de que, a diferencia de lo que ocurre con el dios, en este caso se promueve la idea de que no todo tiempo pasado fue mejor: si bien no terminaba de imponerse la *luxuria* (“*cetera luxuriae nondum instrumenta vigeant*” [aún

no tenían vigencia ciertos instrumentos de la suntuosidad], 279), los antiguos *mores* del pueblo romano (“*morem populi*”, 283) prestaban especial atención a los asuntos materiales, tal es así que la diosa introduce aquí la etimología del dinero<sup>338</sup>, al que hace derivar del mismo ganado (“aut **pecus** aut latam **dives** habebat **humum** / (hinc etiam **locuples**, hinc ipsa **pecunia** dicta est” [los ricos poseían o bien el ganado o bien la ancha tierra (de allí se los llamó ricos, de allí se llamó el mismo dinero)], 280-281). Esto presenta un elemento propio de la vida pastoril como antecedente de la moneda de cambio, cuestión que la diosa atribuye al uso “de vetito” (282) de las tierras y a la ambición por las riquezas (“opes”, 282). El dinero es vinculado aquí con la degradación de estos *mores* que, ante la explotación indiscriminada de tierras públicas en lugar de las privadas (285-286), para corregirse requieren de la intervención de dos ediles<sup>339</sup> (“plebis ad aediles...Publicios”, 287-288), quienes ponen una *multa* a los responsables (289). Más aún, Flora asocia su propio culto a ese episodio:

multa data est ex parte mihi, **magnoque favore**  
**victores ludos** instituere **novos**;  
 parte locant **clivum**, qui **tunc erat ardua rupes**,  
**utile nunc iter est, Publiciumque** vocant.’ (*Fast.* 5.291-294)

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

El culto de la diosa actualiza nuevamente la idea de ‘novedad’ (“*ludos...novos*”, 292): para ello se torna necesario un cambio de *mores*, que se propicia a través de la intervención de los magistrados de la *plebs* y resalta, así, el carácter plebeyo de las celebraciones. Esto se plasma en términos positivos ya que los encargados de llevarlo a cabo son los “victores” (292) y cuentan con gran aceptación (“magnoque favore”, 291). A su vez, la cercanía que mantienen en el pentámetro 292 las palabras “victores” y “ludos” muestra, además, cierta fusión entre la victoria (elemento característico del género épico) y los juegos (propios de una literatura *iocosa* como la elegía ovidiana). Por

<sup>338</sup> Para las distintas posibilidades de la etimología de *pecunia*, cf. MALTBY (1991) s.v. *pecunia*.

<sup>339</sup> Se trata de Manio y Lucio Publicio Maleolo, cuya intervención es ubicada por SCHILLING (1993:147) en el año 238 a.C.



otra parte, tras estos *ludi* tiene lugar la construcción del *Clivus Publicius*<sup>340</sup>, camino que conducía al templo de la diosa y que, también, surge a partir de una transformación: aquello que antes suponía un espacio intransitable (“**tunc erat ardua rupes**”, 293) es ahora un camino aprovechable (“**utile nunc iter est**”, 294). Ambos versos establecen un sistema de comparación entre pares que se pronuncian en pos del presente de enunciación y en detrimento del pasado (“tunc – nunc”, “erat – est”, “ardua – utile”, “rupes – iter”), mostrando cómo es que de algo aparentemente improductivo puede surgir una nueva y provechosa alternativa, no casualmente denominada *iter*, término que cobra especial sentido pues, como ya hemos señalado, tiende a ser utilizado como metáfora de la escritura. La distribución del nombre de dicho camino entre el hexámetro (“clivum”, 293) y el pentámetro “Publicium”, 294) subraya que este ‘camino a seguir’ es emprendido en dísticos. Vale decir entonces que este nuevo *iter*, proveniente de un cambio de forma, es también, literario, y que el modo de recorrerlo será acorde a la misma poética que delinea.

En este sentido, Flora se asume como una deidad gustosa de los homenajes y, al igual que sus colegas, se define como miembro de una “turba...ambitiosa” (298), cuya *ambitio* reside en obtener “honor” (197) a través de fiestas y altares (“festis gaudemus et aris”, 297). La desatención de los dioses por parte de los hombres genera reacciones adversas en los primeros y, en el caso de Flora, sus actitudes ante tal desapego parecen describir no solo su imperio sobre los espacios naturales sino sobre la literatura: además de que enfatiza las posibilidades de expiación mediante el sacrificio de animales ‘tiernos’ (“hostia **blanda**”, 300) y de que comienza a sufrir “manifesta **doloris**” (313), deja en claro que su sentir es el de la tristeza: “excidit **officium** <sup>P</sup> **tristi** <sup>H</sup> **mihi**: nulla tuebar” [para mí, triste, murió el deber: no custodiaba nada] (315). Tal como remarcan las cesuras del hexámetro, “tristi” queda en el centro del verso y se ubica en medio del “officium” de la diosa sobre ella misma (“mihi”), marcando así la ‘interposición’ de la tristeza en su labor. Esta negativa se extiende al accionar de la diosa que, en su tristeza, descuida sus deberes y, así como en el caso del nacimiento de Marte había acudido a una flor capaz de preñar vientres estériles (“**sterilem** novercam”, 253), aquí atenta contra la misma fertilidad de

---

<sup>340</sup> El *Clivus Publicius* fue inaugurado en el 238 a.C. y ascendía desde el *Forum Bovarium* hacia el Aventino, siguiendo el mismo recorrido que hoy en día marca el llamado *Clivo dei Publici* (STACCIOLI, 2003:17). Según BROOKES, el *Clivus Publicius* (1992:137) estaba en el Aventino y allí se habría construido el templo de Flora, con lo cual no resulta casual que la diosa indique cuál es el camino para llegar.

sus tierras (“**nec** in pretio **fertilis** hortus erat” [no tenía en cuenta los fértiles jardines], 316), y lo mismo parece hacer con las mieses y los olivos que, como vimos versos atrás, ‘florecían’ y, ahora, parecen ‘marchitarse’ (“**florebant** olea, venti nocuere protervi: / **florebant** segetes, grandine laesa seges” [florecían los olivos, los vientos impetuosos los dañaron; florecían las mieses, la mies fue lastimada por el granizo], 321-322)<sup>341</sup>. La situación logra modificarse cuando Flora es debidamente celebrada: “convenere patres, et, **si bene floreat annus**, / numinibus nostris **annua festa** vovent [los padres se reunieron y ofrecen fiestas anuales a mi numen si floreciera bien el año], 327-328). Esta enmienda propone festividades de realización anual en sintonía con el ‘florecimiento’ del año, cuestión que no solo remite a la prosperidad de la siembra y la cosecha durante dicho período sino que parece aludir, también, al poema del calendario donde nuestro *vates discipulus* plasma las ‘enseñanzas’ de su *magistra*. Queda claro, entonces, que la acción de ‘florecer’ es pleno dominio de Flora, tanto respecto de los jardines como en lo concerniente a la poesía.

Insiste en esto la momentánea duda del ego enunciador acerca de los *Floralia*:

Quaerere conabar quare **lascivia maior**  
 his foret in ludis **liberior**que **iocus**;  
 sed mihi succurrit numen **non** esse **severum**,  
 aptaque **deliciis munera** ferre deam. (*Fast.* 5.331-334)

Me disponía a preguntarle por qué en sus juegos había mayor desenfreno y chanzas más licenciosas: pero se me vino a la mente que la diosa no es un numen severo y que trae regalos apropiados para el goce.

Como todo buen *discipulus*, nuestro *vates* ya ha aprendido algunas características propias de la diosa y sus *ludi*, con lo cual ya puede esbozarlas sin necesidad de acudir a ella. El carácter de los juegos se desprende, naturalmente, del de la diosa conmemorada, y al tratarse de un “numen **non...severum**” (333), es de esperar que sus celebraciones sean

<sup>341</sup> El accionar de la diosa en estos versos en particular y en *Fast.* 5.315-324 recuerda la tradicional narración de la actitud de Ceres en la búsqueda de Proserpina. FANTHAM (1993:51-52) entiende que este pasaje retrata el modo que Ovidio encuentra para ‘hacer justicia’ ante el relegamiento de Flora en la literatura latina y que la asimilación de esta diosa con Ceres es un argumento llamado a abogar por su inclusión. En lo que hace a Ceres en *Fasti*, es comparada con Flora en 5.355-360 y, además, es traída a colación en la conmemoración de la fiesta de la siembra (1.655-704) y a propósito de sus propias fiestas (4.393-416), el rapto de su hija (4.417-506) el encuentro con Eleusis y Triptólemo (4.507-620) y el fin de su celebración (4-679-712). Esta historia también tiene lugar en *Met.* 5.342-661. A ambos episodios y sus puntos de contacto se han dedicado, entre otros, HEINZE (1919) y HINDS (1987b).

licenciosas. Prima aquí nuevamente el encuadre elegíaco (“*liberior...iocus*”, 332; “*deliciis munera*”, 334; “*lascivia*”, 331) que, al ser presentado como “*maior*” (331), provoca ciertas ambigüedades en la recepción a la luz de los alcances tradicionalmente épicos de dicho adjetivo. En esta línea, si los *ludi* de Flora ‘entrelazan’ (“*cinguntur*”, 335) guirnaldas florales en los cabellos de quienes participan de estas fiestas, una operación similar se produce en el relato ovidiano de su celebración, operación que abarca a sus lectores en tanto partícipes de tales mecanismos textuales. Al parecer, el ‘florecimiento’ poético que Flora propone y que el *vates operosus* está aprendiendo puede ser tanto *lascivus* como *maior*, ambivalencia que exhibe nuevamente la conjunción de elementos diversos que la misma figura de Flora manipula en la construcción de su discurso.

Como infiere el ego enunciadador, nada serio puede emprenderse entonces con coronas en la frente (“***nulla coronata*** peraguntur ***seria fronte***”, 341), razón por la cual es de esperar que estos juegos tiendan a promover la bebida sin límite (“*ebrius*”, 35; “*arte meri*”, 358), cuenten con la presencia de prostitutas (“*turba...meretricia*”, 349) e insistan en su carácter plebeyo (“*plebeio...choro*”, 352). La descripción de este contexto incluye situaciones propias de la elegía de asunto erótico, como la mención de Baco y Ariadna (245-246), cuyo romance fue tratado ampliamente por Ovidio<sup>342</sup>, y el tópico del *paraclausithyron*<sup>343</sup> recreado a través del ebrio que, a la manera del *exclusus amator*, se dirige a la puerta que lo separa de su amada: “*ebrius ad durum formosae limen amicae / cantat, habent unctae mollia sarta comae*” [ebrio, canta ante el firme umbral de su hermosa amiga, suaves guirnaldas tienen sus cabellos perfumados], 339-340). Salta a la vista el empleo de un léxico propio de este género (*amica, mollis*) en contraposición al impedimento para la consumación amorosa (*limen*), entendido en términos épicos (*durum*); al mismo tiempo, la utilización del verbo *cantare* inscribe este ejemplo en un marco literario y los cabellos “*unctae*” remiten a la misma Flora. En lo que respecta a la diosa, como su espíritu lo indica prefiere escenarios simples y nada quiere saber con los coturnos, distanciándose también de la solemnidad trágica, ya rechazada por Ovidio en *Am.* 3.1, cuestión que insiste en el carácter *levis* de sus juegos y, por ende, de la literatura que la involucra (“***scaena levis*** decet hanc: ***non est***, mihi credite, ***non est*** / illa

<sup>342</sup> Cf. *Ov. Am.* 1.525-630; *Fast.* 3.459-516.

<sup>343</sup> Para este tópico, cf. SCHNIEBS – DAUJOTAS (2009:XLIX-L).

**cothurnatas** inter habenda **deas**” [a ella le corresponde una escena ligera. Ella no debe, creedme, no debe ubicarse entre las diosas que llevan coturnos], 348-349). Finalmente, la exhortación de Flora a disfrutar del momento parece reactivar también el tópico del *carpe diem*, anticipado por Catulo en 5.1-6 y desarrollado por Horacio en *Carm.* 1.11. Dicho entramado de alusiones vuelve a conectar el discurso de la diosa con elementos propios de géneros diversos y, por extensión, el relato en el que este se inscribe (“et monet aetatis specie, dum floreat, uti; / contemni spinam, cum cecidere rosae” [y aconseja disfrutar de la manifestación de la vida mientras esta florece; se desprecia la espina cuando caen las rosas], 353-354).

Esbozado todo esto, Flora culmina sus lecciones y deja su huella en su *operosus discipulus*:

**omnia finierat** <sup>P</sup>: **tenues** <sup>H</sup> secessit in auras,  
**mansit odor**; posses scire **fuisse deam**.  
**floreat ut toto** <sup>P</sup> **carmen** <sup>H</sup> **Nasonis in aevo**,  
**sparge**, precor, **donis pectora nostra tuis**. (*Fast.* 5.375-378)

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

Tras el fin de su parlamento y a diferencia de lo que señalan las primeras dos palabras del pasaje (“omnia finierat”, 375), no todo termina allí pues, tal como ocurría en *Fast.* 5.194, permanece su perfume (“mansit odor”, 376), elemento característico tanto de la deidad como del tipo de ‘enseñanza’ que intenta impartirle al ego enunciador. Aquello que este aprende queda resaltado por las cesuras P y H de los dos hexámetros a través de las palabras “tenues” (375) y “carmen” (377). Nuestro *vates operosus* ha aprendido perfectamente la lección y ahora es su turno de poner sus nuevos saberes en práctica, según se desprende del llamado al ‘florecimiento’ de su propia obra (“**floreat...carmen Nasonis**”, 377). No es un dato menor que esta sea la única instancia de *Fasti* en la que el ego enunciador se refiere a sí mismo a partir del nombre del poeta, dado que se trata de la declaración explícita de que, al dar forma a su calendario, no está haciendo otra cosa que escribir literatura y, específicamente, cierto tipo de poesía que incluye en su trama las variadas resonancias del resto de su producción. Se explicita así el estatus divino de Flora

(“fuisse deam”, 376), que no es invocada con el esperable verbo formulaico (“ades”) sino en función de sus propios dominios (“**sparge...donis...tuis**”, 378), que serán justamente aquellos que guiarán la motivación del poeta (“pectora nostra”, 378). El calendario ovidiano será, entonces, eterno (“toto...in aevo”, 377) y, como *tenue carmen*, estará siempre en flor.

A partir de nuestro análisis, podríamos decir que el ego poético de *Fasti* recrea, a medida que construye su propia obra, una situación de enseñanza particular: tras invocar a Germánico como numen protector de su obra y, también, como dedicatario y patrocinador, muestra vínculos evidentes entre el poema del calendario y el funcionamiento del poder en Roma. Si bien el *vates* inicia su poema dando a entender que conoce el asunto que desplegará y por momentos hasta parece confundir a Germánico con su presunto *discipulus*, lo cierto es que, a medida que avanza, admite que hay conocimientos que no tiene y se presenta a sí mismo como *discipulus*, presto a aprender lo que distintas divinidades tienen para enseñarle. En los casos de Jano y Flora, entendemos que las enseñanzas que le brindan no solo competen a las características propias de estas divinidades y sus cultos y celebraciones, sino que, además, proporcionan información acerca del mismo quehacer literario. En este sentido, Jano se presenta como una divinidad principal que muestra a nuestro *vates* las ambigüedades de una obra que habilita una serie de combinaciones de elementos provenientes de distintos géneros literarios. Este saber se consolidará a partir de Flora, divinidad menor que, relacionada mayormente con materiales propios del dístico más que del hexámetro, manipula los elementos ambiguos que Jano presentaba en igualdad de condiciones y les brinda estatus elegíaco. Así es como nuestro *vates operosus* ‘aprende’ a maniobrar cuestiones de diversa índole desde un punto de vista elegíaco, operación que expone al lector desde el mismo momento en que nos acerca sus entrevistas con ambas divinidades a través de sus propios *Fasti*, cuyo transcurrir es la prueba cabal de que su poema etiológico en versos dispares y con rasgos didácticos no solo es viable sino que, dentro de su propia viabilidad, impone el estatus elegíaco como única cualidad textual definida e incuestionable.

## CAPÍTULO IV

### Tres violaciones, tres recompensas

‘ius pro concubitu nostro tibi cardinis esto:  
hoc pretium positae virginis habe.’ (*Fast.* 6.127-128)

Que sea tuyo el derecho a los goznes a cambio de  
nuestra unión: ten esta recompensa por tu  
virginidad perdida

En este capítulo nos dedicaremos a tres episodios de *Fasti* que presentan la violación sexual de un personaje femenino; concretamente, Lara por parte de Mercurio (2.571-616), Lucrecia por Sexto Tarquino (2.685-852) y Rhea Silvia / Illia por Marte (3.9-70)<sup>344</sup>. Por un lado, el recorte de tales episodios<sup>345</sup> se debe no solo a la indudable proximidad narrativa que hay entre ellos, sino también a los patrones que tienen en común: en los tres casos las violaciones se emparentan con distintas celebraciones y acontecimientos significativos para el imaginario cultural romano, al mismo tiempo que culminan con la etiología de instancias igualmente relevantes para la Roma del contexto de enunciación de los *Fasti*. Así pues, a partir de la violación de Lara surgen los *Lares Compitales*; la afrenta contra Lucrecia desencadena una revolución política que implica la caída de la monarquía y el surgimiento de la república; y el ultraje de Rhea Silvia desemboca en el nacimiento de Rómulo y, por ende, en la fundación de Roma. Por otro lado, se trata de tres relatos que, como veremos, al exponer claros indicios de la poética ovidiana, pueden ser interpretados en clave metaliteraria.

Antes de dar comienzo a nuestro análisis, consideramos necesario detenernos en el concepto de violación sexual y en su relación con el poder en la antigua Roma. En primer lugar, cabe señalar que las violaciones representaban, en el sistema de creencias de esa sociedad, un acto particularmente asociado con el ejercicio del poder. Como afirma Edwards<sup>346</sup>, las relaciones sexuales en el discurso moral y social romano se construyen, de

---

<sup>344</sup> Para nuestro primer abordaje de este relato, cf. RADIMINSKI (2013).

<sup>345</sup> El poema ovidiano incluye otros episodios de violaciones, cuyo análisis excede este trabajo pero contribuiría a complementar los ejes estudiados en nuestro recorte: Príapo y Lotis (1.391-440); Fauno y Omphale (2.303-358); el rapto de las sabinas (3.187-234); Chloris-Flora y Zéfiro (5.196-206); Europa y Júpiter (5.603-620); Crane y Jano 6.101-128); Príapo y Vesta (6.319-348).

<sup>346</sup> Cf. EDWARDS (1993:70).

por sí, como vínculos de dominación y subordinación y de superioridad e inferioridad. Las violaciones profundizaban dichos rasgos al consistir en actos de violencia en el que una figura dominante ejercía su fuerza sexual sobre una figura dominada, lo cual suponía una imposición de poder del agente sobre quien la padecía. Dado que en ese sistema solían implementarse como castigo, los ultrajes sexuales contaban habitualmente con suficiente tolerancia por parte de la comunidad, que validaba, incluso, su aplicación. Se presume que es en el período republicano<sup>347</sup> cuando, a partir de la *Lex Iulia de vi publica*, introducida probablemente durante el gobierno de César, comienza a regir la acusación legal de *stuprum per vim*. Si bien el *stuprum* “a secas” se ha empleado indistintamente tanto para referirse al adulterio como a las ofensas sexuales<sup>348</sup>, lo cierto es que mientras el adulterio podía implicar la voluntad de ambas partes, una violación propiamente dicha excluía el consentimiento de quien sufría pasivamente la violencia, quien era visto, más bien, como una víctima<sup>349</sup>. En el caso específico de la mujer nuclear, una violación acarrea sobre todo la pérdida de la *pudicitia*, es decir, de la cualidad que identificaba y calificaba moralmente su conducta sexual, reservada únicamente para el matrimonio<sup>350</sup>. Si bien tras la entrada en vigencia de las *Leges Iuliae* augustales este tipo de ofensas comenzó a recibir más atención, lo cierto es que conservaron algunas restricciones propias del sistema axiológico romano, como, por ejemplo, la no contemplación de violaciones de prostitutas o mujeres de estamentos sociales bajos.

En lo que hace a la literatura romana, las violaciones suelen ser un motivo recurrente, tanto por parte de agentes humanos como divinos. Al involucrar, por supuesto, el acervo cultural de los lectores, este tipo de escenas quedan sujetas a la interpretación de los mismos, ya sea en términos de validación o de reprobación. Skinner señala, al respecto, que “rape scenes critique the surface decorum of Augustan art and poetry. There is a patent intention to shock and even offend, but their shock value requires the reader’s underlying agreement that rape is an ugly business” (2008:228). En el caso particular de

---

<sup>347</sup> Para este tema, cf. GARDNER (1986:118-121).

<sup>348</sup> Cf. GARDNER (1986:121 y 121-125).

<sup>349</sup> ASHMORE (2015:6) repasa las distintas formas en que la crítica ha entendido el término ‘violación’ en la cultura romana y resalta la coincidencia general en cuanto a la idea de ausencia de consentimiento en el individuo violado. MORELLO (2013) analiza distintos términos latinos vinculados con las violaciones sexuales y considera, también, la voluntad y / o la resistencia por parte de la víctima. Tiene en cuenta, además, la violación en el marco matrimonial.

<sup>350</sup> ASHMORE (2015:17).

Ovidio, cuya producción presenta múltiples ejemplos de sujetos femeninos violentados por iniciativa masculina (fundamentalmente en *Ars Amatoria*, *Metamorphoses* y *Fasti*), puede observarse que el desarrollo de esos episodios no es uniforme sino que se despliega de diversas formas<sup>351</sup>. No obstante, el personaje agraviado suele ser compensado de algún modo en cada relato. En los episodios de *Fasti* que nos ocupan, las violaciones de Lara, Lucrecia y Rhea Silvia / Ilia parecen necesarias para que la sociedad en la que se inscriben, y que comparten con el lector, pueda acuñar distintos bienes materiales y simbólicos representativos de su identidad. Al no ser de orden individual sino colectivo, la compensación de las protagonistas plantea entonces sus agresiones como condición *sine qua non* para que Roma sea lo que es. En este sentido, las violaciones están atravesadas por distintas relaciones de poder que trascienden el ámbito privado para convertirse en hechos públicos. A su vez, el tratamiento ovidiano de los tres episodios invita a leerlos en clave metaliteraria en virtud de sus modalidades de actualización de las matrices genéricas que involucran.

#### **IV.1. LARA Y LOS *LARES COMPITALES***

En el libro 2 de *Fasti* (571-616) Ovidio presenta el origen de los *Lares Compitales*, divinidades fuertemente vinculadas, como veremos, con la figura de Augusto. La narración se enmarca en el intento de Júpiter por poseer a Juturna, ninfa acuática hermana de Lara y Turno. El dios no logra concretar su empresa dado que Lara advierte a su hermana de la redada que aquel le está tendiendo y, también, transmite a Juno las intenciones del dios. Tras ello, Lara es castigada con la mutilación de su lengua y el confinamiento al mundo subterráneo, mientras que Juturna consigue huir de la trampa divina y conservar, así, su virginidad. Ya muda, Lara no tendrá la misma suerte, pues, camino a la laguna del reino infernal, es violada por Mercurio, acto que dará lugar al nacimiento de dos gemelos que se convertirán en las divinidades en cuestión. La etiología de estos *Lares* remite, entonces, a un abuso de poder en el plano sexual cuyo resultado es, paradójicamente, un símbolo del poder político augustal.

---

<sup>351</sup> Cf. RICHLIN (1992).



#### IV.1.1. El marco de la historia y la construcción narrativa del poder

Antes de abordar el episodio que presenta el origen de los *Lares Compitales*, consideramos imprescindible detenernos previamente en otras instancias del poema a raíz de su incidencia en la interpretación de los alcances literarios y discursivos de dicho episodio. Para ello, organizaremos nuestro desarrollo en dos momentos, con vistas a explicitar primero el vínculo que establecen los *Fasti* entre esos *Lares* y la figura de Augusto a través de la alusión a los *Lares* en el libro 5 y, luego, las implicancias de una serie de festividades que, al funcionar como marco de la historia de Lara, permiten ampliar sus lazos con el discurso del poder que construye el texto: a) *Lares Compitales – Lares Augusti* (*Fast.* 5.129-146); b) *Parentalia, Feralia* (*Fast.* 2.533-570), *Caristia* (*Fast.* 2.617-638) y *Lemuria* (*Fast.* 5.419-492): marco literario y marco de poder.

##### a. *Lares Compitales – Lares Augusti*

Los *Lares* no pasaban desapercibidos al momento en que Ovidio daba forma a sus *Fasti*. Como señala Robinson<sup>352</sup>, los romanos estimaban que el rey Servio Tulio había dividido la ciudad en cuatro tribus urbanas que, a su vez, contenían una determinada cantidad de ‘barrios’ o *vici*. Cada uno de estos *vici* tenía su propio santuario dedicado a los *Lares*, situado en el *compitum* o ‘cruce de caminos’, donde estas secciones limitaban, a su vez, con otras. Estos *Lares* cuidaban de los *vici* y eran celebrados durante los *Compitalia*<sup>353</sup>, festividad originalmente campestre, llevada luego a la ciudad y asociada con las clases sociales más bajas, especialmente con los esclavos. Su culto se convirtió en foco de la revuelta plebeya hacia fines de la república, tanto es así que sus *Ludi* fueron prohibidos en varias ocasiones. En el año 7 a.C. Augusto reorganiza las *regiones* romanas en 14<sup>354</sup> y las divide, a su vez, en 265 nuevos *vici*<sup>355</sup>. Lejos de ser meramente administrativa, esta redistribución es política, pues permitía al *princeps* mantener un control más exhaustivo de las actividades de la *plebs*. Tal movimiento implicó, también, una actualización del culto a los *Lares Compitales*, a quienes, por cierto no

---

<sup>352</sup> ROBINSON (2011:370-2).

<sup>353</sup> En esta fiesta se colgaba de su santuario un muñeco de lana por cada integrante libre de la familia.

<sup>354</sup> ORLIN (2010:212) y ROBINSON (2011:371) coinciden en que se trata de catorce *regiones*, si bien LIPKA (2009:20) habla de cuatro.

<sup>355</sup> ORLIN (2010:212 n.74) proporciona bibliografía sobre esta discusión.

inocentemente, Augusto renombró como *Lares Augusti*<sup>356</sup>; acto seguido, ofreció como obsequio a cada *vicus* estatuillas de los mismos en un intento de asimilar la religión a su propia persona, es decir, de afianzar una nueva manera de ejercer el poder. Estos *Lares* eran representados como dos jóvenes dioses danzantes, vestidos con ligeras túnicas y con un *rhyton* o vaso curvo en la mano, y su ubicación a cada lado del *Genius* o numen familiar<sup>357</sup> resulta especialmente significativa, dado que, como se señala en el libro 5 (129-148), al rodear la estatua del *Genius Augusti* se tornaban en *Lares Familiares* del *princeps* en su rol de paterfamilias de toda la ciudad de Roma:

**Praestitibus** Maiiae **Laribus** videre Kalendae  
**aram** constitui **parvaque signa deum:** 130  
voverat illa quidem Curius<sup>358</sup>, sed **multa vetustas**  
**destruit;** et **saxo longa senecta nocet.**  
causa tamen positi fuerat cognominis illis  
quod **praestant oculis omnia tuta suis:**  
**stant** quoque pro nobis et **praesunt moenibus Urbis,** 135  
et sunt **praesentes** auxiliumque ferunt.  
at canis ante pedes saxo fabricatus eodem  
**stabat:** quae **standi** cum **Lare** causa fuit?  
**servat uterque domum,**<sup>P</sup> **domino** quoque **fidus uterque:**  
**compita** grata deo, **compita** grata cani. 140  
**exagitant** et Lar et turba Diania **fures:**  
**pervigilantque Lares,** || **pervigilantque canes.**  
bina gemellorum quaerebam signa deorum  
viribus annosae facta caduca morae:  
mille **Lares Geniumque ducis,** qui tradidit illos, 145  
Urbs habet, et **vici** numina terna colunt.  
quo feror? **Augustus mensis** mihi carminis huius  
ius dabit: (...). (*Fast.* 5.129-148)

Las calendas de mayo vieron erigirse un altar a los Lares tutelares y pequeñas estatuas de los dioses. Por cierto, Curio las había dedicado pero su gran antigüedad las destruyó; la larga vejez daña también la piedra. Sin embargo, la causa del apelativo a ellos adjudicado había sido que, con sus ojos, mantienen todas las cosas protegidas. También están

<sup>356</sup> Cf. *DAGR*, s.v. *Lares*; BEARD – NORTH – PRICE (1998:207); LIPKA (2009:20); ORLIN (2010:212); ROBINSON (2011:371).

<sup>357</sup> Los Lares se identifican usualmente con algún epíteto (del lugar, persona o grupo al que protegen). Para la representación de los Lares, cf. *DAGR*, s.v. *Lares*; WAITES (1920).

<sup>358</sup> A la fecha, no se ha podido afirmar con seguridad quién podría ser Curio. Se ha considerado que se trataría de *Marius Curius Dentatus*, posible *dedicator*, si bien no hay evidencias que puedan probarlo. Otra opción, más aceptada, parte de Var. *L.* 5.74, que señala como responsable al rey sabino Tito Tacio, con lo cual tiende a pensarse que *Curius* es una forma de aludir poéticamente a este gobernante, dado que *Cures* era la capital de su jurisdicción. También se ha dicho que podría tratarse de Numa. Para el debate acerca de esta *lectio* en los manuscritos y sus consecuentes interpretaciones, cf. BROOKES (1992:81-82).

de pie por nosotros y protegen las murallas de la ciudad, están presentes y nos prestan ayuda. Pero a sus pies se alzaba un perro tallado en la misma piedra. ¿Cuál fue la razón de que se alzara junto al Lar? Uno y otro cuidan la casa, uno y otro son también fieles a su dueño. Los cruces de caminos son gratos al dios, los cruces de caminos son gratos a los perros. El Lar y la turba [jauría] de Diana repelen a los ladrones. Pasan la noche en guardia los Lares, pasan la noche en guardia los perros. Buscaba yo las dos estatuas de los dioses gemelos, derruidas por la fuerza del paso de los años. La ciudad tiene mil Lares y al Genio del general que los trajo, y los barrios veneran a tres divinidades. ¿A dónde soy llevado? El mes de Augusto (agosto) me dará el derecho de [cantar] este poema.

La etiología de los *Lares Praestites* (129) y la figura de *Augustus* (147) enmarcan el pasaje y establecen, así, una correspondencia entre unos y otro. Se incluyen, también, los elementos distintivos de estas divinidades (“aram”, “parva...signa deum”, 130; bina gemellorum...signa deorum”, 143) que, al delimitar ciertos espacios (“compita”, 140), operan como una especie de frontera entre un barrio y otro y, como tal, forjan la identidad de cada sector (“vici”, 146). Esta identidad se construye sobre la base de la protección, idea subrayada por las recurrencias verbales en poliptoton (“Praestitibus”, 129 - “praestant”, 134; “praesunt” – “praesentes”, 135-136; “stant”, 135 - “stabat” - “standi” 138) y por una serie de términos propios del mismo campo semántico del cuidado y la custodia (“tuta”, 134; “moenibus Urbis”, 135; “auxilium”, 136; “servat...domum”, “domino...fidus”, 139; “exagitant...fures”, 141; “pervigilant”, 142), que los *Lares* ejercen a partir de la mirada (“**oculis**...suis”, 134) en tanto garante de la seguridad de cada lugar (“omnia tuta”, 134). El hecho de que la *Urbs* posea *mille Lares* (145) gracias a la intervención del *Genius ducis* desemboca en una adoración de este último (“terna”, 146), de lo cual se desprende que, si los *Lares* son alabados por brindarle protección a la ciudad con su mirada, lo mismo cabe pensar de Augusto, cuyo *Genius*, designado a partir de un término constitutivo de la *auctoritas* gubernamental (“ducis”, 145)<sup>359</sup>, se impone como figura preponderante del relato subsiguiente (“Augustus...**carminis/ ius** dabit! 147-148).

Dicha figura es, como ya dijimos, la encargada de recuperar el culto de los *Lares*, que el texto describe primero como deteriorado por el paso del tiempo (131-132) a partir de la ubicación focalizada de los verbos “destruit” y “nocet” en los extremos del

---

<sup>359</sup> Cf. capítulo II.3.c.

pentámetro y de la insistencia en la noción de grandeza y extensión temporal referidos a la antigüedad (“**multa** vetustas”, 131) y a la vejez (“**longa** senecta, 132); y, luego, a través de la imagen misma del proceso<sup>360</sup> (“viribus annosae **facta caduca** morae”, 144). Tales enunciados no solo recuerdan al lector la reestructuración augustal de este culto religioso<sup>361</sup> sino que habilitan también una lectura metaliteraria, por cuanto la segunda y tercera referencias al altar desde el punto de vista de su materialidad (“**saxo**”, 132; “**saxo fabricatus**”, 137) parecerían evocar el célebre *monumentum* literario de Horacio (“EXEGI monumentum **aere** perennius / regalique situ pyramidum altius”, *Carm.* 3.30.1-2), construido, como sabemos, para resistir los climas más adversos y el paso del tiempo (3.30.1-5), y emulado por Ovidio al final de sus *Metamorphoses* (15.871-879), donde señala explícitamente que su *opus* no podrá ser destruido, entre otras cosas, por la *vetustas* (“...opus exegi quod.../ nec poterit ferrum nec edax **abolere vetustas**”, *Met.* 15.871-872). A la luz de lo antedicho, los *Lares* de *Fasti* podrían pensarse en términos de *monumenta* y *opera*, es decir, como señales metaliterarias que atraviesan la literatura ovidiana y, en el caso de la configuración poética del calendario, funcionan en estrecha relación con el discurso del poder. En un mismo sentido, a partir de la imagen de estos *Lares* sobrepuestos a los golpes de los años gracias al *princeps*, el enunciador los representa luego mediante una comparación con los perros (137-142), figuras guardianas que profundizan el estatus metapoético del texto, según confirma la evidente alusión a unos versos de *Amores* (1.9) donde, para equiparar al *amator* con el *miles*, el poeta utiliza una terminología similar:

**pervigilant** ambo, terra requiescit **uterque**;  
 ille fores **dominae seruat**, at ille **ducis**” (*Am.* 1.9.7-8)

Ambos pasan la noche en guardia y los dos se recuestan en la tierra; uno cuida la puerta de su dueña y el otro la de su general.

La reiteración léxica en ambos textos pone de manifiesto la correspondencia entre los perros de *Fasti* (5.139) y el amante y el soldado de *Amores*, que resisten el sueño al vigilar por las noches y cuidan las puertas de aquellos a quienes custodian: por un lado, en

<sup>360</sup> Como veremos a lo largo del capítulo siguiente, Augusto forja su gobierno a partir de la recuperación y resemantización de antiguos cultos religiosos, elemento que contribuye a la configuración de una identidad no solo romana sino también augustal.

<sup>361</sup> Cf. BROOKES (1992:83-84).

el poema calendárico la *domus* se ubica como objeto de *servare*, es decir, en la misma relación que el sintagma “fores dominae” (8) del pasaje de *Amores* respecto del mismo verbo; por otro lado, la asociación en el hexámetro de *Fasti* entre esa imagen de protección y la noción de fidelidad destacan, a ambos lados de la cesura central, que aquello que los *Lares* protegen y a lo que guardan fidelidad puede decirse, también, en términos elegíacos a través de los motivos de la vigilia y la *fides* propios de ese género, como confirma también la repetición del verbo *pervigilo* en el pentámetro<sup>362</sup> (“**servat** uterque **domum** <sup>P</sup>, **domino** quoque **fidus** uterque” 5.139; “**pervigilant**que *Lares*, || **pervigilant**que canes” 5.142). No parecería casual, entonces, que el mencionado dístico de *Amores* instaure un paralelismo sintáctico entre la *domina* y el *dux* (8), dado que con este último sustantivo se denomina a Augusto en el verso 145 del pasaje de *Fasti* (“mille *Lares* Geniumque **ducis**”, 145). La conclusión del enunciador no solo da muestras del proyecto literario de Ovidio y de su eventual interés en extender sus seis meses tratados a doce, al recordarle al lector el del *princeps*, sino que parece avalar (“carminis / ius”) las diversas correspondencias señaladas, es decir, el estatus elegíaco de *Fasti* que, en cuanto texto híbrido, se permite desplegar la etiología de los *Lares* por medio de un soporte métrico y de algunos tópicos característicos de dicho género. Tanto por su relación con la figura de Augusto como por las implicancias literarias y metaliterarias que se desprenden de su construcción en el poema, la mención de estos *Lares* resulta clave, según veremos luego, para la interpretación del episodio de Lara.

#### **b. Parentalia, Feralia, Caristia y Lemuria: marco literario y marco de poder**

Como ya señalamos, el segundo aspecto importante para desentrañar los alcances de la historia de Lara en los *Fasti* es la consideración de algunas festividades que la enmarcan y profundizan su relación con el discurso del poder a lo largo del texto, a saber, los *Parentalia*, los *Feralia* (*Fast.* 2.533-570) los *Caristia* (*Fast.* 2.617-638) y los *Lemuria* (*Fast.* 5.419-492). Al respecto, la ubicación de la etiología de los *Lares Compitales* en el texto ovidiano llama la atención dado que el enunciador le asigna el día 21 de enero, cuando, como señala Phillips<sup>363</sup>, la celebración de estas divinidades se esperaba a

<sup>362</sup> Cf. SCHNIEBS (2006:119; 240; 278 y ss.).

<sup>363</sup> Cf. PHILLIPS (1962:65).

principios del mes anterior. Esta manipulación temporal por parte del ego poético le permite situar su historia entre los *Feralia* (2.533-570) y los *Caristia* (2.617-638), dos celebraciones vinculadas con los muertos y los vivos, respectivamente, y efectuadas, la primera, el 21 de febrero y, la segunda, el 22 de dicho mes<sup>364</sup>. Los *Feralia* eran, junto con los *Parentalia* (que conmemoraban los espíritus ancestrales a partir del 13 de febrero<sup>365</sup>), festividades públicas para rendir culto a los espíritus de los muertos o Manes y convocaban a toda la ciudad, mientras que los *Caristia* o *Cara Cognatio* constituían una fiesta privada que reunía a los miembros de cada familia y se llevaba a cabo para dar fin a las peleas y armonizar el seno familiar<sup>366</sup>. Este no es un dato menor ya que, como veremos, las festividades que enmarcan el relato de Lara parecen afianzar la oscilación de su destino entre el mundo de los vivos y el mundo subterráneo.

Lo antedicho inscribe el episodio de este personaje en el discurso del poder en Roma, puesto que, además del contenido de la historia en sí, *Fasti* propone una clara vinculación entre los *Feralia* y los *Lemuria*<sup>367</sup> (5.419-492), que tenían lugar los días 9, 11 y 13 de mayo, cuando los lémures, espíritus fantasmagóricos de los muertos, retornaban al mundo de los vivos y, muchas veces, perturbaban a sus parientes con estas apariciones<sup>368</sup>. Se creía también que estos *Lemures* no eran más que una derivación de los *Remures*, en alusión al fantasma de Remo que, asesinado por su hermano, retornaba a la tierra para torturar a Fáustulo y Acca Larentia, con lo cual Rómulo habría instituido los *Lemuria* a fin de aplacar al espectro de su hermano. Se trataba de una festividad vinculada con la fundación de Roma dado que la muerte de Remo es condición de posibilidad para que su hermano pueda proceder a la inauguración de la ciudad, como bien se desprende del

---

<sup>364</sup> Cf. DAGR, s.v. *Caristia* y *Feralia*; SCULLARD (1981:74-76).

<sup>365</sup> SCULLARD (1981:72) señala que los *Parentalia* tenían lugar desde el 13 de febrero hasta el 21 o 22, de modo que incluirían los *Feralia* y los *Caristia*. Añade el autor que durante los días 15 y 17 de dicho mes se celebraban los *Lupercalia* y *Quirinalia*, respectivamente.

<sup>366</sup> Cf. ROBINSON (2011:390).

<sup>367</sup> Se trataba de festividades similares a los *Parentalia*, solo que, a diferencia de estas, los *Lemuria* se llevaban a cabo para expiar espíritus malignos (cf. DAGR, s.v. *Lemures*; ROBINSON, 2011:332). Esta celebración de *Fasti* ha sido emparentada no solo con los *Feralia* sino también con los *Parentalia* en su conjunto, a causa de los elementos que ambos rituales tienen en común y, fundamentalmente, a partir de las figuras del difunto Remo y de Eneas y Rómulo como fundadores y promotores de cultos vinculados con la muerte. ROBINSON (2001:331-357) se explaya acerca de esta relación y ofrece un importante acervo bibliográfico al respecto. Para el vínculo de ambos pasajes en el poema de Ovidio y sus implicancias literarias, cf. LITTLEWOOD (2001).

<sup>368</sup> Cf. SCULLARD (1981:118).

hexámetro 451 del libro 5 (“**Romulus** ut tumulo fraternas **condidit** umbras” [cuando Rómulo enterró en la tumba las sombras de su hermano]), en el que, a partir de las tres acepciones del verbo *condere* (“enterrar” – “esconder” y “fundar”)<sup>369</sup>, Rómulo puede leerse como *conditor* de Roma al mismo tiempo que da sepultura a su hermano<sup>370</sup>. Una situación similar había esbozado el texto en el libro 2 acerca de los *Feralia* (“**hunc morem** Aeneas, **pietatis idoneus auctor**, / attulit in terras, iuste Latine, tuas” [Esta costumbre, justo Latino, trajo a tus tierras Eneas, idóneo promotor de la *pietas*], 543-544), donde el héroe fundador Eneas como introductor de este culto en Roma (“**hunc morem**...attulit”, 543-544) no casualmente es designado con un término definitorio de la *auctoritas* (“**auctor**”, 543) y apropiado para la *pietas* (“pietatis **idoneus**”, 543)<sup>371</sup>, que el mismo Rómulo oculta primero en el libro 4 (“**pietas dissimulata** patet”, 850) y Remo resalta luego en el 5 (“**pietas aequalis** in illo est”, 471). Dichas correspondencias resultan llamativas puesto que, si bien Ovidio atribuye a Céler el asesinato de Remo (4.843-844; 5.469), no invisibiliza del todo la idea del fratricidio sino que, por momentos, la trae nuevamente a colación (“te Remus **incusat**”, 2.143). Esta “acusación” a Rómulo cobra particular sentido si recordamos que se incluye en la conmemoración del llamado “Día de Augusto”<sup>372</sup>, que, al igual que los *Feralia*, se celebraba el 21 de febrero y que *Fasti* plasma previamente en el mismo libro 2 (119-144). En tal fecha el poema de Ovidio conmemora la instancia en la que el Senado le otorgó a Augusto el título de *pater patriae* (“sancte **pater patriae**”, 2.127) en el año 2 a.C., y ofrece una comparación entre el homenajeado y Rómulo, donde las pacíficas virtudes del primero se imponen (quizás, irónicamente<sup>373</sup>) ante las habilidades guerreras del segundo (2.133-144). La comparación

<sup>369</sup> En la tercera parte del capítulo siguiente (V.3.3.b) volveremos sobre la doble valencia del verbo *condere*, que ya tratamos en la segunda parte del capítulo anterior (III.2.1.b).

<sup>370</sup> La disposición del verso presenta al agente del entierro, el sitio donde se ubican los restos de Remo y la acción propiamente dicha (“Romulus...tumulo...condidit”) en simétrica alternancia con el momento en el que esto ocurre y con el objeto del entierro (“...ut...fraternas...umbras”). Se distribuye así el contenido del verso a ambos lados de la cesura central del hexámetro (**Romulus** ut **tumulo** <sup>P</sup> **fraternas** condidit **umbras**) y se separa a Rómulo de Remo, cuya figura queda ‘bajo tierra’ en el segundo hemiepes mientras que, del otro lado, el nombre de su hermano se yuxtaponen al término que indica el entierro en tanto elemento determinante de su poder.

<sup>371</sup> Cf. también ROBINSON (2011:332).

<sup>372</sup> Se refiere a uno de los *nomina* concedidos al *princeps*. En 1.587-616 se conmemora también el título de *Augustus*; en 3.415-428 el cargo de *pontifex maximus* y en 4.673-676 el de *imperator*.

<sup>373</sup> BARCHIESI (1997[1994]:81) señala que la comparación entre Augusto y Rómulo no beneficia netamente al *princeps* sino que pone en tela de juicio aquellos valores con los que Augusto se identifica. Asimismo,

remarca, entre otras cosas, que, mientras Augusto promueve el matrimonio, Rómulo opta por poseer a las mujeres por la fuerza (“**tu rapis, hic castas** duce se iubet esse **maritas**” [Tú raptas (mujeres); siendo él jefe, les ordena ser esposas castas], 2.139), lo cual anticipa la temática de la violación en tanto eje de la etiología de los *Lares* y del presente capítulo. Por último, los *Caristia* concluyen con la designación de Augusto como *pater patriae*: “et ‘bene vos, bene te, **patriae pater**, optime Caesar’ / dicite; suffuso sint bona verba mero” [y decid “salud a vosotros, salud a ti, padre de la patria, óptimo César” / esparcido el vino, que estas palabras sean propicias], 2.637-638. La evidente relación del pasaje sobre el “Día de Augusto” con la consolidación de un discurso político se inserta, a su vez, en un relato que exhibe al lector sus rasgos literarios, puesto que el ego enunciator prosigue con su canto (“**alterno carmine**” 2.121) desplegado en elegías (“**elegis**” 2.125) aunque afirme que el encomio del *princeps*, que dará honor a sus *Fasti* (2.122), es digno de versos heroicos (“**heroi...pedis**” 2.126), con lo cual su *ingenium* se ve agotado y se requieren esfuerzos mayores (2.123). La descripción propiamente dicha de los *Caristia* es igualmente representativa, ya que, como veremos más adelante, al remitir a una serie de aspectos propios de *Metamorphoses*, asocia ambos textos a partir de una misma idea de hibridez.

El marco literario que vincula los *Feralia* y los *Lemuria* incluye también motivos elegíacos: el texto alude a los *Feralia* a través de su metro (“**quam tot de mense** supersint / Luciferi, **quot habent carmina nostra pedes**”, [(Estas fiestas) no duran más días del mes que cuantos pies tienen nuestros versos], 2.567-568), del mismo modo que los *Lemuria* equiparan el inicio del ritual (5.429-534<sup>374</sup>) a las salidas fortuitas del amante elegíaco<sup>375</sup> en tanto instancias que se producen por la noche, cuando todos están dormidos, lo cual toma la idea del silencio (“**nox ubi iam in media** est **somnoque silentia** praebet”, 5.429, “**tacito**”; 5.434<sup>376</sup>) y plantea la posibilidad de evadir así a los guardianes (“et **canes** et **variae conticuistis aves**”, 430); por otra parte, quien realiza las ofrendas es presentado en

---

para FANTHAM (2002:202) los *Fasti* no son críticos con Rómulo mas, dado que el asesinato de Remo era una de las cosas que más disgustaban a Augusto, la crítica ha entendido este pasaje como un modelo de las guerras civiles que Augusto evitaba recordar. Por esta razón, la autora se pregunta si la narración de esta historia no podría salpicar, también, al *princeps*.

<sup>374</sup> Para una explicación desde el punto de vista ritual, cf. BROOKES (1992:207-208).

<sup>375</sup> Cf., fundamentalmente, Tibulo 1.2.

<sup>376</sup> Cf. Tib. 1.2.1 (“**sopor**”); 1.2.24 (“**nocte**”).



términos que evocan al enunciador tibuliano en su relación con Delia, al mostrarse **timidus** y **memor** (5.431)<sup>377</sup>, caminar con “vincula **nulla pedes**” (5.432)<sup>378</sup> y hacer señas con su dedo (“**signaque dat digitis**”, 5.433<sup>379</sup>). El discurso del difunto Remo es igualmente llamativo puesto que, circunscripto al lamento, recupera otros elementos del código elegíaco (“**flammis**”, 5.463; “**lacrimas**”, 5.473-474), del mismo modo que Fáustulo es designado mediante una denominación habitual del *amator* (“**infelix**”, 5.453)<sup>380</sup>. Todo esto adquiere mayor importancia si recordamos que, durante los *Parentalia*, *Fasti* vincula a Remo con los Fabios (2.365-380), *gens* que muere heroicamente en la batalla de Crémera y cuyo único sobreviviente es un joven que, dada su corta edad, se ha quedado en Roma por no poder portar armas (2.239), en clara alusión a la materia elegíaca.

Ambas celebraciones comparten también una serie de rasgos que anticipan el relato de Lara a través de la recurrencia de imágenes fúnebres que, además de remitir al mudo destino de la ninfa, delinean la antesala del episodio al incluir menciones a las aguas infernales (“**Styx**”, 2.236; “**Stigii** regia...Iovis”, 5.448<sup>381</sup>), a los Manes y al silencio (“**tacitae**...noctis”, 2.552; “**placandis manibus**”, 2.570; “**tacitis manibus**”, 5.422; “**silentum**”, 5.483). El ritual de los *Lemuria* superpone, finalmente, elementos propios de las escenas de magia como las reiteraciones numéricas (“**ter...ter...**”, 5.419-420; “**novies**”, 5.439) y las habichuelas (“**nigras** acippit...**fabas**”, 5.5.436; “**redimo** meque meosque **fabis**”, 5.438), que se conectan directamente con la introducción de la etiología

<sup>377</sup> Cf. Tib.1.2.13 (“te **menimisse** decet”); “1.2.15 (“Tu quoque **ne timide** custodes, Delia, **falle**” [Tú tampoco engañes con temor, Delia, a tus guardianes]).

<sup>378</sup> Cf. Tib.1.2.20 (“**Illa pedem nullo** ponere posse sono” [Ella (enseña) a poder apoyar el pie sin ruido]).

<sup>379</sup> Sobre el manejo de la gestualidad en los amores furtivos de la elegía, cf. Tib. 1.2.21-22 (“**Illa viro coram nutus** conferre **loquaces** / **blandaque** compositis abdere **verba notis**” [Ella (enseña) a intercambiar gestos locuaces en presencia de su marido y a ocultar tiernas palabras con signos concertados]; 1.6.19-20 (“**Neu te decipiat nutu, digitoque** liquorem / **Ne trahat et mensae ducat in orbe** notas. [Que no te engañe con un gesto y que no tire el vino ni trace con su dedo signos en la mesa redonda]); *Ov. Am.* 1.4.20 (“**uerba leges digitis, uerba notata mero**” [leerás palabras escritas con mis dedos, palabras (escritas) con el vino]); 1.4.26 (“**uersetur digitis anulus usque tuis**” [...que tu anillo de vueltas alrededor de tus dedos sin parar]; 2.5.18 (“**nec in digitis littera nulla fuit**” [y en tus dedos hubo una letra]); *Ars.* 1.137 (“**nil opus est digitis**” [en absoluto son necesarios tus dedos...]).

<sup>380</sup> Cf. Tib.1.2.3-4 (“**neu.../excitet, infelix** dum requiescit amor” [y que no me despierte mientras descansa mi desdichado amor]). Para la recurrencia de este adjetivo en la elegía de asunto erótico, cf. PICHON (1991: 168). En cuanto al motivo del fuego, véase también la condición de Dido en *Aeneis*, que, al igual que Remo, culmina ardiendo en una pira funeraria (cf. Verg. *A.* 4.68, 450, 529, 596; 5.3; *Fast.*5.463; Verg. *A.* 4.676; 5.3-4).

<sup>381</sup> Cf. *Fast.* 2.609-610 (“**ad manes: locus...silentibus /...infernae nympha paludis**”).

de los *Lares* a partir de un cuadro tradicional de magia negra<sup>382</sup> en el que una anciana realiza un sacrificio en honor de la diosa *Tacita* o *Muta*<sup>383</sup>. Creemos que esta escena, cuya función en el texto es, al día de hoy, difícil de determinar, opera como anuncio programático de la mudez que sufrirá Lara tras delatar a Júpiter:

**Ecce anus** in mediis **residens** annosa **puellis**  
sacra facit **Tacitae** (**vix** tamen **ipsa tacet**),  
et **digitis tria** tura **tribus** sub limine ponit,  
qua brevis **occultum** mus sibi fecit **iter**:  
tum **cantata ligat** cum fusco **licia** plumbo, 575  
et **septem nigras** versat in ore **fabas**,  
quodque pice adstrinxit, quod acu traiecit aena,  
obsutum maenae torret in igne caput;  
vina quoque instillat: vini quodcumque relictum est,  
aut ipsa aut comites, plus tamen ipsa, bibit. 580  
'**hostiles linguas inimicaque vinximus ora**'  
dicit **discedens** ebriaque **exit anus**. (*Fast.* 2.571-582)

He aquí a la vieja cargada de años, que se sienta en medio de las muchachas y realiza los sacrificios para Tácita (aunque ella misma apenas guarde silencio) y con tres dedos pone tres inciensos bajo el umbral, por donde un pequeño ratón ha hecho un camino oculto; entonces entrelaza hilos encantados con el oscuro plomo y en su boca remueve siete habichuelas negras, y en el fuego quema la cabeza cosida de un pececito, a la que rodeó con brea y atravesó con una aguja de bronce; también [le] vuelca gota a gota el vino; todo lo que queda de vino lo bebe ella misma o sus compañeras, aunque ella más. “Atamos las lenguas hostiles y las bocas enemigas”, dice, apartándose, la vieja, y se marcha ebria.

Según la anciana, la finalidad de esta escena es amarrar “hostiles linguas inimicaque ora” (581), lo cual supone la necesidad de silenciar ciertas voces. La paradójica ubicación entre dos festivales religiosos y familiares de este típico cuadro de hechicería que retoma, a su vez, un tópico propio de la comedia en la imagen de la *anus ebria*, parece admitir dos tipos de lectura. Por un lado, una perspectiva de género dado que, como sostiene Keegan<sup>384</sup>, funciona como una instancia en la que se reproduce un estereotipo según el cual la hechicería y los ritos mágicos son actividades propias de las mujeres. Las voces que preocupan a la anciana y hacen al ritual de *Tacita* pertenecerían al

<sup>382</sup> Para este tema, cf. ROBINSON (2011:357-370, especialmente 358).

<sup>383</sup> Además de Ovidio, Plutarco (*Numa* 8, 11) es el único que menciona a una divinidad llamada *Tacita*. Ovidio la equipara a *Muta* por el paralelismo semántico entre ambos nombres.

<sup>384</sup> Para el autor, los personajes femeninos de esta escena recrean una situación de auto-censura que complementa la represión masculina (cf. KEEGAN, 2002:143).

discurso femenino y, al ser vistas como *hostiles e inimicae* serían, por ende, ‘silenciables’, según se desprende de la insistencia en el silencio a partir del nombre de la diosa (“**Tacita**”) y de su incumplimiento por parte de la misma ‘oficiante’ (“**vix** tamen ipsa **tacet**”, 572). La posibilidad de acallar la voz femenina se instauraría entonces aquí como un nuevo anticipo de la suerte de Lara, violada y silenciada por la voluntad masculina y, desde el punto de vista narrativo, de uno de los principales ejes del episodio, a saber, la relación entre el silencio, el habla y el poder.

De manera no excluyente sino complementaria con la anterior, el pasaje habilita una segunda línea lectura de orden metaliterario, por cuanto parece dar cuenta del mismo quehacer poético a partir de los verbos *ligare* (575) y *vincire* (581) que, en relación con sus respectivos objetos (“**cantata** licia” 575; “hostiles **linguas** inimicaque...**ora**” 581), indican las acciones de ‘ligar’ y ‘unir’ distintas voces (o discursos) literarias<sup>385</sup>. Desde esta óptica, puesto que la descripción del ritual muestra deliberadamente los pasos a seguir para concretar el conjuro de manera exitosa, cabría preguntarse por los alcances didácticos de la escena: la anciana instruye, pues, a su auditorio femenino (designado, a su vez, en términos elegíacos, “puellis”, 571)<sup>386</sup> acerca de un procedimiento emparentado con los *Lemuria* (“digitis tria...tribus”, 573; “septem nigras...fabas”, 576). Por último, el relato ubica la intervención de este personaje polifónico en una suerte de composición en anillo que indica, primero, su llegada (“**Ecce** anus...residens”, 571) y, luego, su salida (“discidens...**exit** anus”, 582), lo cual delimita claramente su participación con un inicio, un desarrollo y un cierre, a la manera de las instancias narrativas del episodio. Más aún, si seguimos a Mc Donough<sup>387</sup>, que lee este pasaje como un elemento de transición entre los *Feralia* y los *Caristia* y considera a la anciana como una figura liminar entre ambas festividades, podemos inferir que la inclusión de este ritual como introducción al episodio de la etiología de los *Lares* en *Fasti* permite anticipar los lineamientos centrales de la

---

<sup>385</sup> Cf. también Hor. *Carm.* 3.1.2 (“favete linguis”).

<sup>386</sup> A su vez, esta anciana que gusta de la bebida recuerda, como bien nota ROBINSON (2011: 357), la figura de la *lena* en Ovidio (*Am.* 1.8) y Propercio (4.5), evocación que, entendemos, insiste también en el encuadre elegíaco del texto.

<sup>387</sup> Para MC DONOUGH (2004), este ritual sería una especie de “rito de pasaje” entre ambas celebraciones, como ocurre con los estados de Lara. La anciana es, para el autor, una figura liminar cuya participación en la historia es una suerte de interludio entre los rituales familiares de febrero.

historia y presentar, al mismo tiempo, el marco literario implícito que, como un “*occultum iter*” (574), construye y despliega el calendario ovidiano.

#### IV.1.2. Júpiter, Iuturna y Lara: un triángulo discursivo

Ya explicitado el marco literario y cultural del episodio de Lara, nos ocuparemos a continuación de su análisis en sí, que organizaremos en dos partes complementarias: a) *Mea voluptas, utilitas vestrae* y b) *Infernae nympa paludis*: entre el silencio vivo y la voz muerta. En la primera, abordaremos los modos en que el relato construye la relación entre la palabra/silencio y el poder a través de las nociones de *utilitas* y *voluptas*; en la segunda, mostraremos cómo las ambigüedades en las que se inscribe el ultraje de la ninfa constituyen un aspecto central de la poética ovidiana del tiempo y, por ende, del poder que lo configura y define como tal.

##### a. *Mea voluptas, utilitas vestrae*

“*Quae sit dea Muta requires*” (2.583) es la pregunta que desencadena el relato principal acerca de Júpiter, Iuturna y Lara. Esta historia consiste en el interés de sexual de Júpiter por Iuturna quien, con su indiferencia, coloca al dios en circunstancias similares a las del *amator* elegíaco:

Iuppiter, **inmodico** Iuturnae **captus**<sup>388</sup> amore,  
multa **tulit tanto non patienda deo** (Fast. 2.585-586)

Júpiter, capturado por un incontrolable amor hacia Iuturna, soportó muchas cosas que un dios tan poderoso no debe padecer.

Al igual que en Propertio (1.1.1), Júpiter se halla *captus*<sup>389</sup> por un *amor* que, en este caso, es *inmodicus*, lo cual desprestigia irónicamente su rango divino desde el inicio<sup>390</sup> (“tulit”, 585; “patienda”, 585). Lejos de la gran figura de autoridad religiosa y augustal que habitualmente representa, el mismo dios debe encargarse de revertir esta situación, para lo cual trama un plan que involucra a las ninfas restantes:

---

<sup>388</sup> Optamos por la variante *inmodicus* de AWC (1985:44) frente a la propuesta de *indomitus*, hecha por BÖMER (1957:122). No obstante, seguimos a este último en la elección de *captus* en vez de *victus* (AWC), pues creemos que se trata de un término más representativo para nuestra interpretación del pasaje y del episodio en el que se inscribe. Con todo, consideramos válida la justificación que ofrece ROBINSON (2011:377-378) para escoger las dos *lectiones* de AWC.

<sup>389</sup> Veremos más adelante que lo mismo ocurre con Marte ante Ilia en 3.10.

<sup>390</sup> MURGATROYD (2003:312).

**convocat** hic nymphas, Latium quaecumque tenebant,  
 et iacit in medio **talia verba choro:** 590  
 'invidet ipsa sibi vitatque quod expedit illi  
 vestra soror, summo iungere membra deo.  
**consulite ambobus:** nam quae **mea magna voluptas,**  
**utilitas vestrae magna sororis** erit.  
 vos illi in prima fugienti **obsistite** ripa, 595  
 ne sua fluminea corpora mergat aqua.'  
**dixerat; adnuerant** nymphae Tiberinides **omnes**  
 quaeque colunt **thalamos, Ilia diva,** tuos. (*Fast.* 2.589-598)

Él convoca a todas las ninfas que ocupaban el Lacio y, en medio de su coro, lanza tales palabras: “vuestra propia hermana se causa daño a sí misma y evita unir sus miembros con los del dios supremo, lo cual sería beneficioso para ella. Pensad en ambos, pues lo que será mi gran placer, será el gran beneficio de vuestra hermana. Vosotras ubicaos al borde de la orilla como obstáculo para la que huye, para que no sumerja su cuerpo en el agua del río”. Había dicho. Asintieron todas las ninfas del Tíber y las que habitan tu morada nupcial, divina Ilia.

Las instrucciones del dios (“consulite”, 593; “obsistite”, 595) plantean su deseo en términos de un intercambio (“mea **magna voluptas**”, 593; “**utilitas** uestrae **magna sororis**”, 594), donde el cumplimiento de la primera afirmación garantiza la eficacia de la segunda y, por ende, el beneficio de ambas partes (“ambobus”, 593) que, en uno y otro caso, será de gran magnitud (“magna”). Mientras el relato muestra la conducta de Júpiter a través de un léxico que implica locuacidad (“convocat”, 589; “talia verba”, 590; “dixerat”, 597) y lo posiciona como aquél que dispone (al igual que la anciana del ritual mágico que enmarca el relato) los pasos a seguir, las ninfas se confunden, por el contrario, en un colectivo de voces (“choro”, 590; “omnes”, 597) y solo se expresan para confirmar su acatamiento al dios, pero no con el habla sino por medio de una gestualidad aseverativa (“adnuerant”, 597) que resulta de la exitosa ‘negociación’ de Júpiter al presentar la violación como un beneficio<sup>391</sup>. El éxito del dios es subrayado por la mención conclusiva de “Ilia **diva**” (598), que anuncia el destino de Lara mediante una evidente remisión a la violencia sexual por parte de agentes divinos y a la consecuente maternidad. Al tratarse de

<sup>391</sup> Dada la tradicional predisposición de Júpiter hacia las bellas jovencitas, cabría suponer que la *utilitas* que el dios promete a Juturna frente a sus hermanas podría valer también para estas, que tampoco están exentas de ser objeto de los apetitos del Tonante. Para los episodios de violaciones en *Metamorphoses*, cf. RICHLIN (1992), TOLA (2005).

Rhea Silvia, madre de gemelos, salta a la vista la vinculación con Rómulo y Remo y el consiguiente surgimiento de Roma, que simbolizan la creación de un nuevo bien institucional<sup>392</sup> y definen las violaciones como elemento propio del ejercicio del poder (“thalamos”, 598).

Sin embargo, Júpiter no logrará concretar su encuentro con Juturna gracias a la delación de Lara, quien, contrariamente a las otras ninfas, no se restringe en el uso de la palabra:

forte fuit Nais, **Lara nomine**; prima sed illi  
 dicta **bis** antiquum syllaba **nomen** erat,                   600  
**ex vitio** positum. saepe illi dixerat Almo  
 'nata, **tene linguam**': **nec** tamen illa **tenet**.  
 quae simul ac tetigit Iuturnae stagna sororis,  
 '**effuge**' ait 'ripas', **dicta refertque Iovis**.  
 illa etiam **Iunonem** adiit, **miserataque** nuptas           605  
 'Naida Iuturnam vir tuus' **inquit** 'amat.' (*Fast.* 2.599-606)

Casualmente había una náyade, de nombre Lara; pero su antiguo nombre, impuesto a partir de su defecto, era la primera sílaba pronunciada dos veces. A menudo le había dicho Almón: “hija, retén tu lengua”, pero ella no la retiene. Tan pronto como alcanzó la laguna de su hermana Juturna, dijo “rehuye las orillas” y refiere los dichos de Júpiter. También se acercó a Juno y, tras compadecerse de las [mujeres] casadas, le dijo: “tu esposo ama a la náyade Juturna”.

Lara, o *Lala*<sup>393</sup>, cuya identificación remite al verbo *λαλεῖν*<sup>394</sup> (“parlotear”), parece incluir el mal empleo de la palabra en su mismo nombre asociado a un ‘cotorreo’. A su vez, dicho nombre deja al descubierto una serie de ecos literarios dentro del poema, dado que no solo comparte sus connotaciones con los ya mencionados *Lemuria*, en donde Remo pronuncia un discurso de tono elegíaco, sino que remite a la diosa Flora<sup>395</sup>, divinidad parlante que, emparentada también con ese género<sup>396</sup>, es violada por Céfiro y recompensada con una eterna primavera. La insistencia en el locuaz nombre de la ninfa (“nomine”, 599; “nomen”, 600) da cuenta de su actitud discursiva y de su rango de única protagonista femenina que habla en este relato. De hecho, cuando Almón le pide que

<sup>392</sup> Cf. MC DONOUGH (2004:361); ROBINSON (2011:383).

<sup>393</sup> Para la etimología del nombre de la ninfa y sus implicancias literarias, cf. MONELLA (2004).

<sup>394</sup> Al respecto, cf. CHANTRAINE (1980:615); ROBINSON (2011:384).

<sup>395</sup> El cambio consonántico de *Remures* a *Lemures* puede verse en *Fast.* 5.481-482 (“**aspera mutata est in lenem... littera**”); *Fast.* 5.195-196 exhibe la situación de Flora: “...**corrupta Latino nominis est nostri littera Graeca sono**”. Cf. también PORTE (1985:239-240); ROBINSON (2011:384).

<sup>396</sup> Cf. capítulo III.3.2.a.

calle, la reacción de la muchacha se menciona a partir de la negación del mismo verbo que su padre utiliza para instarla a guardar silencio (“nata, **tene linguam** / **nec** tamen illa **tenet**”, 602). Al igual que Júpiter, Lara intenta apropiarse del discurso (“ait”, 604; “inquit”, 606), y hasta se atreve a rivalizar con el dios al repetir sus palabras (“dicta **refertque** Iovis”, 604) para salvar a Juturna (“effuge”, 604) en contra de lo que anteriormente este había ordenado (“obsistite”, 595). El personaje retoma entonces los dichos del hijo de Saturno pero no en favor de los intereses de aquel sino como agente protector de la integridad de su hermana. En este sentido, el discurso inicial de Júpiter fracasa con ella en sus objetivos de persuasión; por el contrario, sin atender a la *voluptas* del dios la ninfa repara en la verdadera *utilitas* de Juturna, a quien pone al corriente de las circunstancias y le facilita así la huida. Más aún, la ninfa siente compasión por las mujeres casadas (“miseratataque nuptas”, 605) y descubre ante Juno los amoríos de su marido, lo cual completa su desobediencia en cuanto a la satisfacción de la *voluptas* de la máxima deidad.

Totalmente distinto es el rol de Juturna quien, a pesar de ser el objeto de deseo del dios, logra evitar el ultraje gracias a la advertencia de Lara y pasa casi desapercibida en el relato. De hecho, Juturna no habla en ningún momento ni manifiesta su parecer —que podemos inferir a partir de su actitud *fugiens* (595)—, incluso en contraste con sus hermanas que habían asentido mediante un gesto (“adnuerant” 597). Esta Juturna, no obstante, difiere notoriamente de la de Virgilio, cuya epopeya la presenta como una joven parlante<sup>397</sup> que ya ha sido violentada por el dios<sup>398</sup> y, a propósito de las recompensas en términos de *utilitas*, convertida en diosa. La ninfa de *Aeneis* se pronuncia en medio de la guerra entre troyanos y latinos y, con la muerte de su hermano y la derrota en la guerra se reconoce vencida y reprocha al dios tanto el agravio personal en el que este incurrió al violarla para satisfacer su propia *voluptas* (Verg. A. 12.878) como la deificación, es decir, la *utilitas* que recibió a cambio (12.880-884). Tal reproche se enlaza con la versión ovidiana a través de la mención final de los Manes (12.884), a quienes se honra durante las festividades que enmarcan la historia en *Fasti* (“...o quae satis ima dehiscat/ terra mihi, **Manisque** deam demittat **ad imos**?” [¡Oh, qué tierra suficientemente profunda

<sup>397</sup> Juturna habla en Verg. A. 12.229-37; 625-30; 872-884.

<sup>398</sup> “hunc illi rex aetheris altus honorem / Iuppiter erepta pro uirginitate sacrauit” (Verg. A. 12.140-141).

me tragará y me hará descender, a mí, diosa, hacia los profundos Manes!"]], A. 12.883-884).

Como señala Murgatroyd<sup>399</sup>, el personaje de Juturna le permite al poeta de *Fasti* entablar un nuevo puente entre la elegía y la épica y, de este modo, completar desde una nueva óptica y con nuevos matices el modelo virgiliano. Si la contracara de la ninfa de Ovidio muestra por qué Juno acepta a Juturna<sup>400</sup> y le confía la acción contra Troya y, por extensión, contra Júpiter<sup>401</sup>, la Juturna elegíaca complementa, por su parte, la relación entre el habla, el silencio y el poder a partir de la *utilitas* como recompensa ante la concesión de la *voluptas* ajena.

### **b. *Infernae nympha paludis*: entre el silencio vivo y la voz muerta**

Los escenarios involucrados en esta historia también son elocuentes, si bien se los describe muy someramente. Inicialmente, la negativa de Juturna hacia Júpiter se enmarca en un paisaje boscoso que posee un componente líquido (“illa modo in **silvis** inter **coryleta** latebat, / nunc in cognatas desiliebat **aquas**” [ella ora se ocultaba en los bosques, entre los avellanares, ora se arrojaba a las familiares aguas], 2.587-588) y que comienza a delinear en el relato un *locus amoenus*<sup>402</sup>, morada tradicional de las ninfas<sup>403</sup> que destaca también el episodio virgiliano al referirse al mismo personaje (“diua deam, **stagnis** quae **fluminibusque sonoris/** praesidet” [diosa que protege los estanques y los sonoros ríos], Verg. A. 12.139-140). La importancia de ese espacio reside en que no solo constituye un típico escenario de la poesía pastoril asociado con la inspiración literaria y la práctica amorosa<sup>404</sup>, sino que, como es sabido, evoca un marco propio de los episodios de violencia sexual en la poética ovidiana<sup>405</sup>. Juturna, ninfa silenciosa, evita perder su virginidad en ese contexto, del que logra apropiarse plenamente en *Aeneis* y solo a partir de la satisfacción de la *voluptas* de Júpiter. Lejos de estas circunstancias, Lara es retirada

---

<sup>399</sup> MURGATROYD (2003:312-313).

<sup>400</sup> Cf. Verg. A. 12.143-145.

<sup>401</sup> Cf. Verg. A. 12.800.

<sup>402</sup> Cf. capítulo III.3.2.a.

<sup>403</sup> Cf. capítulo III.3.2.a.

<sup>404</sup> Cf. PASCO-PRANGER (2006:91).

<sup>405</sup> Cf. capítulo III.3.2.a.



del *locus amoenus* al recibir el castigo de la mudez, con lo cual la mutilación de su lengua implica, también, una transformación del espacio literario en el que se inscribe:

Iuppiter intumuit, quaque est **non usa modeste**  
**eripit** huic **linguam**, Mercuriumque **vocat**:  
'**duc hanc ad manes: locus ille silentibus aptus.**  
**nympha, sed infernae || nympha paludis erit.**' (*Fast.* 2.607-610)

Júpiter se inflama y le arranca la lengua que no había usado moderadamente, y llama a Mercurio: “condúcela hacia los Manes: aquel lugar [es] apropiado para los que están en silencio. Será una ninfa, pero una ninfa de la laguna infernal”.

Al arremeter contra el órgano de habla de la joven (“eripuit...**linguam**”, 608), Júpiter ejerce la violencia desde una posición de poder subrayada en el texto cuando el dios retoma la palabra (“vocat”, 608) para dictaminar el destino de la ninfa (“ad manes”, 609), que involucra un elemento propio de las festividades que preceden al pasaje y coincide con el que la inmortal Juturna de Virgilio pedía para sí. A su vez, tal destino implica no solo la pérdida de la palabra sino también el pasaje del *locus amoenus* típico de las ninfas a un *locus horridus*<sup>406</sup> en el que reina el silencio (“**locus ille silentibus aptus**”, 609; “**nympha, sed infernae || nympha paludis erit**”, 610). El pentámetro focaliza el término “nympha” en los comienzos de ambos hemistiquios, que distribuyen, además, las referencias infernales (“inferna”, “paludis”). Queda así marcado el destino de Lara<sup>407</sup> quien, a diferencia de la *utilitas* que obtiene la Juturna virgiliana, diosa protectora de estanques y ríos (A. 12.139), no recibe ninguna recompensa a raíz de su oposición a la satisfacción de la *voluptas* del Tonante. El relato de *Fasti* ahonda las consecuencias de dicha oposición, dado que Lara, ya mutilada y muda por impedir una violación, padecerá un segundo castigo:

---

<sup>406</sup> Para este concepto, cf. MALASPINA (1991).

<sup>407</sup> En el caso de *Fasti* 2, la violación de Calisto por parte de Júpiter (153-192) brinda elementos que anticipan el episodio de Lara, pues plantea el ejercicio de la violencia sexual por parte de un dios (*voluptas*) hacia una víctima parlante (157-158) que, tras la violación, se convierte en madre (176) y es “resarcida” (*utilitas*) con la conversión en astro para evitar su muerte (189-190). El descubrimiento de la “infracción” de Calisto presenta elementos propios de un *locus amoenus*, aunque matizados con imágenes gélidas y oscuras, lo cual no solo anuncia el destino letal de la joven sino también el posterior desarrollo del *locus horridus* (“mille feras Phoebe **silvis** venata redibat / aut plus aut **medium sole tenente diem**; / ut tetigit **lucum** (**densa niger illice lucus**, / in medio **gelidae fons** erat altus **aquae**) / ‘hic’ ait ‘in **silva**, virgo Tegeaea, lavemur”’, [Febe volvía de los bosques después de haber cazado mil fieras, cuando el sol ocupaba la mitad del día o más; cuando llegó al bosque sagrado (era un bosque negro por las tupidas encinas, en el medio había una fuente profunda de agua helada). ‘aquí’, dijo, ‘en el bosque bañémonos, virgen tegea’], 163-167).

iussa Iovis fiunt. accepit **lucus** euntes;  
**dicitur** illa **duci** tunc **placuisse** deo.  
vim parat hic, **vultu pro verbis** illa **precatur**,  
et **frustra muto** nititur **ore loqui**,  
fitque **gravis geminosque parit**, qui **compita servant** 615  
et **vigilant nostra** semper in Urbe Lares. (*Fast.* 2.611-616)

Se realizan las órdenes de Júpiter. Un bosque recibió a los que llegaban. Se dice que ella entonces agradó al dios conductor. Este se dispone a violentarla, ella suplica con el rostro en lugar de las palabras y se esfuerza vanamente en hablar con su boca muda; queda embarazada y pare gemelos, los Lares que cuidan y custodian siempre las encrucijadas en nuestra ciudad.

El pasaje muestra con crudeza la violencia que ejerce Mercurio sobre Lara, quien, en un intento de preservar su integridad física, no puede acceder a las palabras y, tras esforzarse inútilmente, recurre, en lugar de ellas (“**pro verbis**”, 613), a un gesto de su rostro (“**vultu**”, 613). Las manifestaciones de la ninfa no impiden, sin embargo, la satisfacción de la *voluptas* de Mercurio (“placuisse”, 612) quien, para no ser menos que su padre, recompensa a la ninfa con la maternidad de los *Lares Compitales*. Se trata de una *utilitas* expresamente colectiva, ya que no solo da origen a las deidades encargadas de velar por la seguridad de Roma de manera permanente (615-616) sino que cuenta con la anuencia del jefe de los dioses (“**iussa Iovis** fiunt”, 611). Queda claro, entonces, que es necesario que Lara sea mutilada, privada de la palabra y violada para que Roma pueda tener sus guardianes de caminos y encrucijadas, hecho de violencia que el relato justifica a través del pasaje del deseo individual que lo provoca (*voluptas*) al establecimiento de un bien colectivo (*utilitas*) en el que se destaca el poder de Júpiter, quien ejecuta la acción de cortarle la lengua de Lara y ordena, luego, conducirla al Hades, de modo que, en términos de Newlands (1995:165) “the Lares commemorate an act of sexual violence and the power of divine authority to restrict speech”<sup>408</sup>. La silenciosa indefensión de la muchacha

---

<sup>408</sup> Según FEENEY (1992:12), el hecho de que esta etiología de los Lares sea traída a colación en un episodio en el que se regula el exceso del discurso a través de la mudez y la violencia, convierte a estos gemelos o *Lares Compitales* en una advertencia constante acerca de los peligros de utilizar la lengua irrestrictamente: “These watchful children of the mute goddess are the Lares Compitales, one of the most important focuses for the cult of Augustus in the city of Rome (...) Ovid’s story, by linking these Little deities to his fictions about excessive speech, enforced muteness, and rape, transforms them into an ever-present warning of the dangers of using your tongue without restraint”. Como ya dijimos en nuestro primer capítulo, nos parece aventurado sostener una relación meramente especular y referencial entre el texto y su contexto, si bien

dentro del *lucus* infernal completa así la caracterización de este espacio como escenario de una violencia sexual vinculada a un castigo (la denuncia de Lara) que se ve matizado por la consiguiente instauración de un culto colectivo.

Conviene volver aquí al contexto en el que el ego incluye esta historia. Según señalamos, Lara es violada al final de los *Feralia*, celebración de los muertos, cuyo mundo, casualmente, es el nuevo hogar de la ninfa (“ad manes”, 609), donde ella queda embarazada y sin voz. No obstante, con el comienzo de los *Caristia*, ubicados inmediatamente después de este episodio, atrás quedan los muertos y pasan a escena los vivos (“scilicet a tumulis et qui periere propinquis / protinus ad vivos ora referre iuvat” [agrada ciertamente volver prontamente el rostro hacia los vivos desde las tumbas y los allegados que han muerto], 619-620), en un espacio donde solo hay lugar para *innocui*<sup>409</sup> (623) y no para *impii* (“procul impios”, 623). La nómina de personajes que el ego poético excluye de esta celebración (“**Tantalidae fratres**”, 627; “**Iasonis uxor**”, 627; **quae ruricolis semina tosta dedit**, 628; “**soror et Procne Tereusque**, 629) trae a la memoria del lector una serie de historias míticas cuyos protagonistas han infringido la *pietas* familiar. La focalización conclusiva del episodio de Tereo, Procne y Filomela<sup>410</sup> invita a una reconsideración de la versión que presenta Ovidio de este relato en sus *Metamorphoses* (6.424-674), no solo por los notorios puntos de contacto entre dicha narración y la de Lara (pues una y otra despliegan distintas líneas de análisis en torno de la violencia sexual, el silencio y el poder), sino por su cercanía con las de los otros personajes mencionados, tal como veremos inmediatamente después.

Si bien el *carmen perpetuum* ovidiano apenas menciona a Tiestes y Atreo (cf. *Met.* 15.462 y 855 respectivamente), la historia de Procne y Filomela es precedida allí por la metamorfosis de Pélope (*Met.* 6.401-423), que había sido descuartizado, cocinado y ofrecido como banquete a los dioses por parte de su padre Tántalo. Al aludir a los hermanos como *Tantalidae*, es decir, a través del vínculo con su abuelo, el relato de *Fasti* recuerda al lector el “canibalismo involuntario” de los hijos de Tiestes urdido por Atreo,

---

consideramos que se trata de una visión interesante a la hora de vincular este pasaje con el funcionamiento del poder político en Roma.

<sup>409</sup> Cf. MILLER (1980:207).

<sup>410</sup> Sobre las implicancias simbólicas y genéricas de la violencia que subyace en este mito, cf. PAVLOCK (1991); MARDER (1992); RICHLIN (1992); SALZMAN-MITCHELL (2005).

quien se los sirve de cena a su hermano, tal como Procne y Filomela harán con Tereo y su hijo Itis (*Met.* 6.636-660)<sup>411</sup>. Como señalamos, en *Fast.* 2.627 el narrador excluye también a Medea de la celebración que se dispone a presentar, cuya alusión en *Metamorphoses* se ubica poco después del episodio de las hijas de Pandión y ocupa, como es sabido, gran parte del libro 7 del poema, donde se despliega, primero, el engaño de la maga a las hijas de Pelias para que estas, creyendo rejuvenecerlo, maten a su padre (*Met.* 7.297-356) confiadas en la “magicae...potentia **linguae**” (7.330); luego, el filicidio (*Met.* 7.394-397) como clímax del motivo de los crímenes familiares<sup>412</sup>, subrayado en *Fasti* al mencionar al personaje femenino a través del vínculo marital (“Iasonis **uxor**”, 2.627).

La historia de Tereo, Procne y Filomela no solo comparte algunos núcleos temáticos con la de Lara en lo que respecta a la agresión sexual de un personaje masculino y a la consecuente glosotomía —en el caso de Filomela, ante la amenaza de delación y, en el de Lara, a causa de una denuncia que impide el ejercicio de dicha violencia—, sino que exhibe, además, elementos que habilitan un abordaje en términos metaliterarios, el cual multiplica, desde una perspectiva intertextual, los alcances del episodio de Lara en *Fasti*<sup>413</sup>. Proveniente del género trágico<sup>414</sup>, el motivo de la mezcla de roles y categorías que provoca la transgresión de Tereo (“omnia **turbasti**” 6.537; “**paelex** ego facta **sororis**, / tu **geminus coniunx**”, 6.537-538; “**fasque nefasque**”, 6.585) logra ser puesto en palabras por Filomela, ya muda, a través de un tejido (“**intexuit**”, 6.577) denominado por el texto de *Metamorphoses* como un “carmen miserabile” que Procne ‘lee’ (“**legit**”, 6.582). El sintagma “carmen miserabile” no solo designa la acción de Procne, sino que parece remitir a la polifonía que subyace en la lectura misma del relato al evocar, a través del adjetivo, el episodio de Orfeo<sup>415</sup> en *Georgica* 4.511-515. Allí, a modo de símil, el llanto de Orfeo tras perder definitivamente a Eurídice es comparado con el de un rui señor

---

<sup>411</sup> Tántalo es mencionado también en el episodio de la muerte de sus nietos nacidos de Níobe (*Met.* 6.146-312), cuyas injurias verbales hacia Latona anticipan, a su vez, el destino de Filomela (“exhibuit **linguam scelerata paternam**”, *Met.* 6.213). Por último, la alusión a Tántalo en el Hades (*Met.* 4.458) evoca otro crimen en el ámbito familiar, dado que coincide con el descenso de Juno al mundo subterráneo para tramar su venganza contra Ino. En *Fast.* 2.628 la alusión a este personaje mítico insiste en la ruptura de la *pietas* familiar al evocar su intento de deshacerse del hijo del primer matrimonio de su esposo Atamante.

<sup>412</sup> Ovidio no se detiene en la mutilación del hermano de Medea por parte de esta y apenas menciona la existencia de aquel en *Met.* 7.51. En *Tristia* dedicará, en cambio, una elegía (3.9) a dicho desmembramiento.

<sup>413</sup> Para este tema, cf. TOLA (2010).

<sup>414</sup> Cf. TOLA (2010:161, n.5).

<sup>415</sup> Como es sabido, Ovidio dedica a este personaje los pasajes de *Met.* 10.1-105 y 11.1-66.

(“**philomela**”, *G.* 4.511) que lamenta la pérdida de sus crías mediante un “**miserabile carmen**” (*G.* 4.514). Más allá de su inclusión en un contexto didáctico en hexámetros, el canto del ave recuerda, como la crítica ha señalado, el lamento fúnebre elegíaco<sup>416</sup>, al igual que el pesar de Orfeo, que acaba de regresar de los Infiernos<sup>417</sup>. Similar es la aparición de Procne en *Fasti* 2.853-856 que, ya metamorfoseada en golondrina y dueña de un canto propio de épocas primaverales, sentirá frío (en clara alusión a la pérdida de su hijo) y manifestará su descontento a partir de un léxico elegíaco (“**quereris**”, 2.855)<sup>418</sup>. Así como la recapitulación virgiliana por parte de *Metamorphoses* opera, según entendemos, como un mecanismo de explicitación de la mixtura genérica del poema ovidiano, creemos que del mismo modo funciona la evocación textual de *Metamorphoses* en *Fasti*.

Mientras que Procne y Filomela son metamorfoseadas en aves canoras y, según vimos respecto de *Georgica* 4, la segunda puede pronunciar un poema a pesar de lo ocurrido con su lengua, Tereo se convierte en una abubilla, ave solitaria y salvaje cuyo nombre, que se desprende de la onomatopeya de su propio canto (“**epops**”, *Met.* 6.674)<sup>419</sup>, incluye, a través de una paronomasia parcial, un término genérico (*epos*). Confirma esta lectura el proceso mismo de transformación del personaje, que deviene un pájaro con penacho (“in vertice **cristae**”, 6.672), cuyo pico se asemeja a una lanza (“prominet immodicum<sup>420</sup> **praelonga cuspide** rostrum”, 6.673) y su figura a la de un guerrero (“**nomen epops** volucris, **facies armata** videtur” [el nombre del ave es abubilla, parece una figura armada], 6.674). Esto cobra sentido a la luz del comienzo de la historia de Tereo y las hijas de Pandión, donde se resalta el vínculo entre el rey tracio y el dios (“et **genus a magno ducentem forte Gradivo**” [y valiente linaje proveniente del gran Gradivo], 6.427), quien también es mencionado en *Fast.* 2.858 (“**Mars**”) y 2.861

---

<sup>416</sup> Cf. capítulo II.2.1.a.

<sup>417</sup> Para el estudio de este *epyllion* desde el punto de vista de sus implicancias genéricas, cf. COLEMAN (1962), JACOBSON (1984) y THOMAS (1992).

<sup>418</sup> Cf. PICHON (1991:248-249).

<sup>419</sup> Se cree que, por el canto de la abubilla, se formó la onomatopeya latina “upupa” (GARCÍA DE DIEGO, 1968:36; 135-136), de donde deriva la actual clasificación del pájaro (*upupa epops*).

<sup>420</sup> ROBINSON (2011:377-378) opta por el adjetivo *immodicus* en lugar de *indomitus* para referir al estado de Júpiter en *Fasti* 2.585 (“inmodico amore”), entre otras cosas, por el uso que Ovidio hace de esta palabra en la transformación de Tereo. Como ya dijimos (cf. *supra*, IV.1.2.a), creemos que esta propuesta resulta también válida.

(“**Gradive**”), inmediatamente después de la aparición de “Tereus” (2.856), y, también, al principio de la referencia a la golondrina (“**Fallimur, an** veris praenuntia...”<sup>421</sup>, 2.853).

La citada trama de alusiones no solo vincula así la metamorfosis del marido de Procne con Marte y, por extensión, con la epopeya a partir del motivo de la guerra en tanto uno de sus principales tópicos, sino que arroja luz, como veremos, sobre la inclusión de ese *maius genus* en *Fasti*. En lo que hace al episodio de Lara, la referencia implícita a Filomela a través de Procne y Tereo se asocia directamente con el castigo de la hermana de Juturna; si bien este aparta de los *Caristia* a la ninfa infernal, no ocurre lo mismo con sus hijos, los *Lares*, que son alimentados precisamente durante esta festividad (“**nutriat**...Lares”, 2.634). La ninfa silenciada y agraviada se queda con sus pesares en el Hades mientras que sus hijos, *utilitas* para todo el pueblo romano, garantizan la continuidad narrativa. El mal uso de su lengua quita a Lara la potestad sobre sí misma y la convierte en objeto de poder de una entidad superior que la deja fuera de escena, y cuyo accionar el texto justifica en tanto prenda para el bien común. De no haber delatado Lara a Júpiter y de no haber concretado este su castigo sobre ella, la violación de Juturna sería un hecho concreto, mas no hubiese ocurrido lo mismo con el surgimiento de los *Lares*. Lo mismo se verifica, como veremos inmediatamente, en el caso de la violación de Lucrecia, que da paso al surgimiento de la república (2.685-852); similar es también, según mostraremos después, la situación de Rhea Silvia y Marte, donde la violencia hacia la Vestal es condición de posibilidad para el nacimiento de Rómulo y la consecuente fundación de Roma (3.9-70). Queda así despejada la duda acerca de la *auctoritas* de Júpiter, que puede retomar la puesta en práctica de su conquista, como lo prueba la divina Juturna de Virgilio. No obstante, la existencia de estos *Lares* pone en evidencia el ultraje y la frustración original del Tonante, dado que la festividad de estas deidades conmemora dicho acontecimiento. Las mismas contradicciones exhibe el relato de *Fasti* al constituirse como tal a partir de un sinfín de asumidas paradojas que no solo muestran, sino que también dan sentido, a la multiplicidad genérica que lo atraviesa.

---

<sup>421</sup> En *Fasti*. 5.549 la llegada de Marte a Roma produce sonido de armas, lo cual, según retomaremos más adelante, llama la atención del ego enunciadador (“**fallor, an** arma sonant?”).

## IV.2. LUCRECIA, LA CAÍDA DE LA MONARQUÍA Y EL SURGIMIENTO DE LA REPÚBLICA

Para que el gobierno del *princeps* pudiese tener lugar y, con él, surgiesen los *Lares Compitales*, fue necesaria la previa instalación del régimen republicano que resulta de la afrenta sexual hacia Lucrecia por parte de Sexto Tarquino, con la consiguiente caída de la monarquía. Nos ocuparemos aquí de dicho episodio, que cierra el libro 2 de *Fasti* (685-852) y queda enmarcado por las historias de Lara e Ilia. Postulamos que, si bien esta narración conmemora el *regifugium* y apunta, por ello, a presentar un cambio institucional, al incluir una serie de rasgos elegíacos dominantes, habilita, nuevamente, una interpretación metaliteraria que permite profundizar las (aparentes) incongruencias en la identidad genérica del poema. Con vistas a demostrar tal lectura, articularemos nuestro desarrollo a partir del análisis de sus principales ejes narrativos, a saber, el marco del mismo, con especial hincapié en el tratamiento de los *Terminalia* (2.639-684) (IV.2.1. El marco del *Regifugium* ovidiano), y el entramado textual que anuncia y desarrolla progresivamente el desenlace de Lucrecia (IV.2.2. *Heu quanto regnis nox stetit una tuis!* a) El relato de Gabios y el principio del fin; b) El relato de Lucrecia y los indicios de un final anunciado; c) La muerte de Lucrecia y el ¿fin? del relato).

### IV.2.1. El marco del *Regifugium* ovidiano

La caída de Tarquino el Soberbio a raíz de la violación de Lucrecia por parte de su hijo Sexto es crucial para la historia de la Roma antigua puesto que anuncia el fin del régimen monárquico y da paso a una nueva forma de gobierno a través del establecimiento del sistema consular. La reescritura ovidiana del episodio en los *Fasti* retoma la versión de Tito Livio (1.56-60) para hacer hincapié, fundamentalmente, en la figura de Lucrecia y en su encuentro con Sexto Tarquino. Ovidio dedica al *regifugium* 167 versos de los 864 que conforman el libro 2 y ubica el relato casi al final de este, más precisamente el día 24 de febrero, fecha que le corresponde en el calendario propiamente dicho<sup>422</sup>, razón por la cual el ego expresa claramente que, luego de los *Terminalia* (2.639-684), deberá hablar de este tema (“dicenda est”, 2.685). Sin embargo, como señala Newlands, tal fecha se asignaba comúnmente al *regifugium*, pero nada se decía acerca de

---

<sup>422</sup> MERRIEL (1924:33).

la violación de Lucrecia, dado que la escena no figura en ningún calendario<sup>423</sup> y que tampoco tendría un motivo explícito para plasmarse en *Fasti*. Así y todo, la violación de Lucrecia ocupa la mayor parte de la narración, como instancia posterior al relato del asesinato de los gabinos por parte del hijo del rey (2.685-710) y a la consulta al oráculo por parte de Bruto (2.711-20), para dar lugar, luego, a la venganza por la muerte de la joven matrona (2.837-852).

Antes de sumergirnos en el análisis del episodio propiamente dicho, es necesario revisar brevemente las celebraciones que lo enmarcan. Por un lado, le sigue la referencia al pasaje de la golondrina<sup>424</sup> como “heraldo de la primavera” (2.853-856), que al evocar, según vimos, la historia de Procne, Filomela y Tereo, trae a colación la relación entre la violencia sexual y el silencio y muestra la convivencia entre distintos tipos de *carmina* a través de las metamorfosis de sus protagonistas. Por otro lado, antes de este corolario y tras los *Caristia* que dan fin a la etiología de los *Lares Compitales*, Ovidio ubica los *Terminalia* (2.639-684), celebración en honor a Término, dios de las fronteras, “apadrinado” por Júpiter y cuya fiesta tenía lugar el 23 de febrero<sup>425</sup>. Esta divinidad autóctona se remonta a las primeras etapas de Roma<sup>426</sup>, cuando la organización de la propiedad pública y privada implicaba la delimitación de los campos y los terrenos que habrían de explotarse. Del cuidado o de la reprobación de estas marcaciones se encargaba el dios, con lo cual su intervención implicaba echar raíces a partir de las cuales configurar una identidad, de modo que, como señala Barchiesi, se trata de “a robust champion of lasting ‘Romanness’” (1997[1994]:215). Según Robinson<sup>427</sup>, el establecimiento de los límites o *termini* tiene implicancias políticas puesto que, además de propiciar la conquista y la expansión romanas a gran escala, como el mismo Augusto, después de Accio, comienza a comprar tierras en lugar de confiscarlas, para evitar medidas impopulares se impone la figura del agrimensor<sup>428</sup>, encargado de reemplazar y correr muchos de los límites fijados. Según el mencionado crítico, esto determinó que “these new *termini* were

---

<sup>423</sup> NEWLANDS (1995:154-155).

<sup>424</sup> Esta escena es seguida por los Equirria, festividades a las que nos referiremos más adelante.

<sup>425</sup> Cf. DAGR, s.v. *Terminus*, *Terminalia*.

<sup>426</sup> La introducción del culto y la construcción del primer templo se le han atribuido a Numa, si bien Ovidio no lo aclara.

<sup>427</sup> Cf. ROBINSON (2011:411).

<sup>428</sup> Para este tema, cf. CAMPBELL (1996).



known as *Termini Augusti* or *Termini Augustales*” (2011:411), hecho que recuerda la apropiación de los *Lares* como *Augusti* y, nuevamente, supone la cooptación de un antiguo bien simbólico romano por parte del *princeps* en pos de su asimilación al gobierno vigente<sup>429</sup>.

En este sentido, no deja de ser llamativa la especial consideración de esta deidad encargada de los límites después del relato del surgimiento de los *Lares* protectores de los cruces de caminos, no solo por la insistencia en la fijación de límites que, al separar aquello que es propio de todo lo que no lo es, marcan “estándares” de pertenencia, sino porque la idea de delimitación puede extenderse, como mostraremos, a la interpretación misma del poema ovidiano. Así pues, después de un momento de silencio (“*linguis candida turba favet*”, 2.654), el ritual de los *Terminalia* incluye un banquete donde los vecinos celebran al dios (“*cantant*”, 2.658)<sup>430</sup> resaltando las bondades de sus intervenciones, que propician un marco de paz (“*tu populos urbesque et regna ingentia finis: / omnis erit sine te litigiosus ager*” [Tú delimitas los pueblos y las ciudades y los enormes reinos, sin ti todo campo estaría en litigio], 2.659-660). La acción del dios es entonces condición de posibilidad para que impere la *pax*, tal como ilustra el contraejemplo de Otríades, protagonista de un enfrentamiento bélico a causa de la disputa por un terreno<sup>431</sup>:

**si tu signasses olim Thyreatida terram,**

---

<sup>429</sup> El autor también indica que, dependiendo del sitio en que esto ocurriese, Augusto era visto, o bien como protector, o bien como violador de estos límites privados.

<sup>430</sup> Cf. Tib.2.1. (“*Quisquis adest, faueat: fruges lustramus et agros*”, [Quienquiera que asista, que guarde silencio: purificamos con ritos las mieses y los campos]). No casualmente se remite aquí a este poema, que contiene un elogio a la *rusticitas* de la pacífica vida en el campo, siendo que el ritual de Término en *Fasti* es efectuado por “*vicina simplex*” (2.658). Para los ecos tibulianos en este pasaje, cf. BARCHIESI (1997[1994]:215-219); ROBINSON (2011:416-422).

<sup>431</sup> Según Heródoto (1.82), los lacedemonios ocuparon el territorio de Tirea, a pesar de que los argivos se adjudicaban la posesión de dicha tierra. Tras ello, las partes convinieron que 300 espartanos y 300 argivos se disputarían el dominio de ese sector y que se lo quedaría aquel que obtuviese la victoria. Al final de la batalla, sobrevivieron dos argivos y un espartano, Otríades, quien, al ver que sus enemigos volvían hacia sus campamentos ante la caída de la noche, se hizo de las armaduras de los argivos caídos y las llevó a sus legiones. Al día siguiente, cada bando reclamaba el triunfo para sí mismo, unos, argumentando que el número de sobrevivientes era mayor; otros, arguyendo que los otros habían huido mientras el último adversario se había mantenido en pie. El conflicto se dirimió violentamente y, finalmente, vencieron los argivos, con lo cual Otríades se suicidó. Dado que este episodio sirvió a menudo como tema de ejercicio en las escuelas de retórica, la primera versión se fue enriqueciendo con nuevos detalles, como aquel según el cual Otríades había levantado un trofeo con las armas de los caídos y, antes de darse muerte, había escrito con su propia sangre su nombre sobre el trofeo para indicar que la victoria pertenecía a su patria (cf. MARCOS-CASQUERO 1984:203-204; ROBINSON 2011:422-423).

corpora **non leto** missa trecenta **foret**,  
**nec foret Othryades** congestis **lectus in armis** 665  
**o quantum patriae sanguinis** ille dedit! (*Fast.* 2.663-666)

Si en otro tiempo hubieras marcado la tierra de Tirea, no hubieran sido enviados a la muerte trescientos cuerpos ni se hubiera leído a Otríades sobre las apiladas armas. ¡Oh, cuánta sangre dio aquél a [por] la patria!

La acción de Término (“si tu signasses”, 663) es presentada como garantía de ausencia de conflictos armados que en el pasado podrían haberse evitado con su intervención (“non...foret”, 664; “nec foret”, 665). A su vez, la figura de Otríades parece plantearse como *exemplum* de un heroísmo cuyo rango marcial y literario destaca la alusión a un ‘lector’ o decodificador de su hazaña (“**lectus**<sup>432</sup> in **armis**”, 665). El paralelismo fónico entre “**leto**” (664) y “**lectus**” (665) entrelaza los desenlaces del resto de los héroes involucrados (“trecenta”, 664) con dicha hazaña de Otríades, que adquiere, a su vez, rasgos épicos al inscribirse en los valores colectivos (“**patriae**...dedit”, 666). A la luz de este relato, puesto que Término sí ha intervenido en Roma y eso ha sido una garantía de paz, puede decirse que ese dios permite destacar el marco mismo en el que se desarrolla el poema ovidiano, que, como señala Barchiesi, dentro del corpus de este autor es aquel que más se distancia de la temática de *arma*<sup>433</sup>. La subsiguiente mención de Eneas en el pasaje (“Dardanio...duci”, 679), cuyo periplo por los mares se produce a partir de la búsqueda del territorio itálico, insiste en el vínculo que establece el relato de *Fasti* con ciertos tópicos épicos, esta vez a partir del principal antecedente de Roma, ciudad de cuya *pax*, fijada por Término y propiciada por Augusto, da cuenta el calendario ovidiano. Su contenido mismo profundiza el motivo de los límites desde el punto de vista literario, según se desprende ya del comienzo del libro 2:

**Sed tamen**, antiqui ne nescius ordinis erres,  
**primus**, ut est, **Iani mensis** et **ante** fuit;  
**qui** sequitur Ianum, veteris fuit **ultimus** anni:  
**tu quoque** sacrorum, **Termine**, **finis** eras. 50  
**primus** enim **Iani mensis**, quia **ianua prima** est:  
**qui** sacer est **imis manibus**, **imus** erat.

<sup>432</sup> BARCHIESI (1997[1994]:216-217) reflexiona acerca de las implicancias literarias del participio en relación con la historia griega en la que se incluye el episodio.

<sup>433</sup> Cf. BARCHIESI (1997[1994]:19).

**postmodo creduntur spatio distantia longo  
tempora bis quini continuasse viri.** (*Fast.* 2.47-54<sup>434</sup>)

Pero, sin embargo, para que no te equivoques por ser desconocedor del antiguo orden, el mes de Jano también antes fue el primero, como lo es hoy. El que le sigue a Jano fue el último del año antiguo. Tú también, Término, eras la conclusión de los ritos. En efecto, el mes de Jano es el primero porque la puerta está en primer lugar. El que está consagrado a los Manes de abajo era el último. Se cree que luego los decenviros colocaron continuadamente los dos meses que estaban separados por un largo intervalo.

Lejos de ser firmes, los límites del calendario han sufrido también modificaciones. De hecho, Ovidio asume que, tras la añadidura de enero y febrero, con este último mes culminaba el año, con lo cual Jano era el primer dios en conmemorarse (“**primus**...Iani mensis...ante...”, 48)<sup>435</sup>. El mes de febrero, del que solo se dice que es “ultimus” (49), es relacionado y asimilado con los muertos (“**imis manibus**, imis erat”, 52), como si así quisiese remarcar que el año llegaba a su fin. No obstante, el texto señala hacia el final que la relegación del mes es enmendada más adelante por los decenviros (“**postmodo**.../bis quini **vir**”, 53-54). La distribución de las palabras que aluden a esa idea en los extremos del dístico subraya en el espacio del verso los “**distantia tempora**” (53-54) que, mencionados también en términos espaciales (“**spatio**...longo”, 53), aluden al dominio del dios fronterizo. Esto echa por tierra la restricción que anuncia el verso 50 (“**tu quoque**...Termine, **finis eras**”) que pretende imponer límites a Término, al igual que lo hace la conclusión de los *Terminalia* al enunciar, como ya adelantamos en nuestro segundo capítulo<sup>436</sup>, que las fronteras territoriales y los límites fijos competen a otros sitios, mientras que el *spatium* romano es equivalente al mundo entero (“**gentibus est aliis tellus data limite certo: / Romanae spatium est Urbis et orbis idem**” [A otros pueblos se les otorgó tierra con un límite fijo. El espacio de la ciudad romana es el mismo que el del mundo], 2.683-684). La delimitación del territorio de Roma es susceptible de modificaciones (como, por ejemplo, las establecidas por el *princeps* y los *termini*

---

<sup>434</sup> HAM (2013:358-363, especialmente 358-359) aborda este pasaje desde la cosmogonía y lo vincula con otros episodios de *Fasti*.

<sup>435</sup> La relación entre este dios y el inicio del año es subrayada luego no solo por la repetición del adjetivo *primus* en el comienzo del verso (51), sino también por la relación fónica entre *Iani* y *ianua*.

<sup>436</sup> Cf. capítulo II.1.b.

*Augusti*) dado que es tan ilimitado como su poder. Lo mismo cabe para el tiempo, que admite cambios en el calendario, y, por extensión, para su traducción poética en el *carmen* ovidiano que, como Término y el mes que lo abarca, ‘elimina’ sus fronteras a medida que amplía sus alcances literarios y se ubica en la encrucijada (*compita*) de distintos discursos. A la luz de las implicancias de las festividades que enmarcan el episodio de Lucrecia, veremos, a continuación, los modos en que este se ubica en dicha trama genérica y poética.

#### IV.2.2. *Heu quanto regnis nox stetit una tuis!*

##### a. El relato de Gabios y el principio del fin

El relato de la violación de Lucrecia se inicia con el anticipo de la huída del rey (“Nunc mihi dicenda est **regis fuga**”, 685), quien se encuentra en pleno ejercicio del poder:

**ultima** Tarquinius Romanae gentis habebat  
**regna, vir iniustus, fortis ad arma** tamen.  
**ceperat** hic alias, <sup>P</sup> alias **everterat** urbes  
 et Gabios **turpi** || **fecerat arte suos**. (*Fast.* 2.687-690)

Los últimos reinos del pueblo romano tenía Tarquino, hombre injusto pero fuerte en las armas. Este había tomado algunas ciudades y derribado otras, y había hecho suya a Gabios con un vergonzoso ardid.

La ruptura que se desprende de la marcada disociación sintáctica del sintagma “ultima.../regna” (687-688) en el comienzo del hexámetro y del pentámetro anuncia el final del reinado de Tarquino el Soberbio, quien es caracterizado a partir de la misma oposición con la que lo presenta Livio (“**fortis** ad arma”, 688; “vir **iniustus**” 688)<sup>437</sup>. De allí entonces que el ego poético califique de “turpis” (690) su acceso a la ciudad de Gabios, que se asume, a través del uso del pretérito pluscuamperfecto, como algo ya consumado (“ceperat”, “everterat”, 689; “fecerat”, 690)<sup>438</sup>. A su vez, los objetos de estos tres verbos los convierten en actos de poder que implican dominación y sometimiento de

<sup>437</sup> Liv. 53.1 (“Nec ut iniustus in pace rex, ita dux belli pravus fuit”, [Rey injusto en tiempos de paz, no fue (Tarquino) un general tan malvado en la guerra]). Sobre la apropiación ovidiana de este autor en el citado pasaje de *Fasti* y en el de la violación de Lucrecia propiamente dicha, cf. MURGATROYD (2005:187-200).

<sup>438</sup> Liv. 53.4 (“minime arte Romana, fraude ac dolo, adgressus est”, [atacó [Gabios] con un recurso nada romano, la falsedad y el engaño]).

otros espacios: si una disposición en quiasmo destaca las acciones en los extremos del hexámetro 689 y a las ciudades sometidas en el centro, la distribución de los mismos adjetivos a ambos lados de la cesura, culmina en la mención de las *Urbes* conquistadas (**ceperat** hic alias, <sup>P</sup> alias **everterat urbes**, 689); por su parte, el pentámetro 690 explicita el tipo de conquista engañosa del rey al focalizar el verbo en el comienzo del segundo hemíepes y ‘disolver’ sus límites fónicos con la reproducción de algunos de sus segmentos sonoros en los términos que designan el ardid (“Gabios **turpi** || **fecerat arte** suos”, 690).

Este inicio resulta entonces programático para el relato del episodio de Gabios, donde la naturaleza de Sexto Tarquino comienza a configurarse junto con los elementos que conformarán la escena de la violación. La cualidad de *turpis* que, como dijimos, cabe tanto al rey como a la conquista, involucra también a Sexto, cuya acción contra los gabios es igual de reprochable que su actitud con Lucrecia. En principio, el joven ingresa a Gabios por medio de una estratagema<sup>439</sup> que define su conducta como una traición. El relato ovidiano conjuga los discursos historiográfico y épico: por un lado, la estrecha relación con el texto de Livio parecería un intento de dar credibilidad a la afirmación de que el menor de los Tarquinos (“namque **trium minimus**”<sup>440</sup>, 691), clara descendencia del rey (“**proles manifesta** Superbi”, 691), llega durante la noche (“nocte silenti” 692), con lo cual su movimiento clandestino y premeditado invita a la sospecha, al mismo tiempo que anticipa al lector el destino de Lucrecia, cuya ‘noche silenciosa’ está por ‘llegar’ al relato. Por otro lado, el encuentro de Sexto con los gabios introduce, como veremos, una línea épica en la narración de *Fasti*:

**nudarant gladios: 'occidite' dixit 'inermem!**  
 hoc cupiant **fratres Tarquiniusque pater,**  
 qui mea **crudeli laceravit verbere terga.** 695  
 dicere ut hoc posset, **verbera** passus erat.  
 luna fuit: **spectant** iuvenem **gladiosque recondunt**  
**tergaque deducta** veste notata **vident.**  
**fleat** quoque et, **ut secum tueatur bella, precantur,**  
**callidus ignaris adnuit ille viris.** (*Fast.* 2.693-700)

<sup>439</sup> De hecho, Val. Max. 7.4.3 incluye el episodio de Gabios en su repertorio de estratagemas, mientras que el ocultamiento de la identidad de Bruto a través del tropezón con el cual besa la tierra (7.3.2) forma parte de los episodios de *vafritiae*.

<sup>440</sup> Cf. Liv. 1.53: “Sextus filius eius, qui **minimus** ex **tribus** erat”.

Habían sacado las espadas. Dijo: “¡Matad al desarmado! Esto desearían mis hermanos y mi padre Tarquino, que laceró mi espalda con crueles latigazos”. Para poder decir esto, había padecido latigazos. Había luna. Contemplan al joven y vuelven a envainar las espadas y ven su espalda marcada una vez quitada la ropa. Lloran incluso y le ruegan que participe en las guerras con ellos. Astuto, él asintió ante los ignorantes varones.

La estratagema de Sexto parece continuar la antesala de la caída de Troya en el libro 2 de *Aeneis* mediante un ardid con resonancias elegíacas. Su ingreso a Gabios se asimila a la llegada de Sinón a Troya<sup>441</sup>, pues, al igual que el griego, finge ser disidente de sus filas para ganar la confianza del enemigo mediante la compasión: tanto Sinón como Sexto se hallan *inermes* (*Fast.* 2.693; *A.* 2.66) y ambos persuaden, mediante el llanto y las súplicas, a sus respectivos auditorios presentados como *ignari* (*Fast.* 2.700; *A.* 2.106). Tras la falsa historia del capturado, quien busca la muerte como liberación de sus tormentos (“**occidite**”, 693) al mostrarse rechazado por su propia familia<sup>442</sup> (“**fratres Tarquiniusque pater**”, 694) y haber sido sometido a malos tratos (“**crudeli laceravit verbere terga**”, 695), los gabinos de *Fasti* se echan atrás (“**gladiosque recondunt**”, 697). La repetición de los términos que designan dichos tratos (“**verbere**”, 695; “**verbera**” 696) y de la parte del cuerpo que los expone (“**terga**”, 695; “**terga**”, 698) construyen en el relato la falsedad de la situación. Pese a ella, los gabinos se dejan llevar por lo que ven (“**spectant**”, 697; “**vident**”, 698), se compadecen de Sexto y, así como los troyanos introducen el caballo en su ciudad tras considerarlo como un amuleto próspero para las guerras<sup>443</sup>, lo mismo hace este pueblo con el hijo del rey (“**ut secum tueatur bella**”, 699). Ante la eficacia del ardid, Sexto se ubica por su astucia en una posición de poder (“**callidus...adnuit ille**” 700): así como Sinón es el anzuelo para que el caballo de madera ingrese a la ciudad de Troya y cause su perdición, Sexto será idéntica carnada para que su padre pueda conquistar Gabios. El relato de *Fasti* se configura entonces a partir del propio relato del personaje, quien luego profundizará su accionar deshonesto para ingresar a la casa de su primo Colatino sirviéndose de la confianza familiar para ocultar sus

---

<sup>441</sup> Lo mismo nota ROBINSON (2011:439) en su cotejo de este pasaje con el texto virgiliano (*Verg. A.* 2.57-194).

<sup>442</sup> No tan distinto es el parlamento de Sinón que, en *Verg. A.* 137-140, se muestra alejado de su patria y de su familia. No obstante, su mensaje difiere del de Sexto al plantear su temor de que recaiga sobre sus descendientes el castigo de los griegos que le correspondería a él.

<sup>443</sup> Cf. *Verg. A.* 2.192-194.

intenciones hacia Lucrecia (785-788). El sustrato épico de la historia de Sexto se conjuga, sin embargo, con guiños léxicos alejandrinos (“deducta<sup>444</sup>”, 698) y elegíacos (“inermem”, 693; “fient”, “precantur”, 699)<sup>445</sup> que multiplican los alcances genéricos del episodio posterior de la violación, según confirman también las acciones inmediatamente siguientes del personaje:

iamque **potens** misso genitorem appellat amico,  
**perdendi Gabios** quod sibi monstret **iter**.  
**hortus odoratis** suberat **cultissimus herbis**,  
sectus **humum** rivo lene **sonantis aquae**:  
illic Tarquinius **mandata latentia** nati                   705  
accipit, et virga **lilia summa** metit.  
nuntius ut rediit decussaque **lilia** dixit,  
filius '**agnosco iussa parentis**' ait.  
nec mora, **principibus** caesis ex urbe Gabina,  
traduntur ducibus moenia nuda suis.                   (*Fast.* 2.701-710)

Y ya poderoso, habiendo enviado un amigo llama a su padre para que le indique el camino para destruir Gabios. Había cerca un jardín muy cultivado con plantas olorosas, cuya tierra surcaba suavemente un arroyo de agua sonora. Allí Tarquino recibe los secretos mensajes del hijo y corta con una vara la parte más alta de los lirios. Cuando el mensajero regresó y refirió el corte de los lirios, el hijo dijo: “entiendo las órdenes de mi padre”. Sin demora, tras matar a los líderes de la ciudad gabina, se entregan las murallas privadas de sus jefes.

Con pleno poder (“potens”, 701), Sexto busca alternativas para destruir Gabios (“perdendi...Gabios **iter**”, 702), que el texto parece configurar en términos de un ‘camino’ literario: el rey da forma a su mensaje en un *locus amoenus* (703-704) que, como ya dijimos, evoca un tipo de escenario propicio tanto para el quehacer literario como para una violación sexual que, en este caso, se efectivizará tras la conquista de la ciudad (781-783). La inclusión de este tópico en *Fasti* resulta significativa dado que el texto de Livio apenas lo menciona<sup>446</sup> y sus componentes recuerdan, además, la

<sup>444</sup> Cabe recordar que la invocación a los dioses en el comienzo mismo de *Metamorphoses* (“perpetuum **deducite**...carmen” (*Met.*1.4) encuadra programáticamente el poema hexamétrico dentro de la corriente neotérica y alejandrina. Para este tema, cf. LYNE (1984) y HOFMANN (1985).

<sup>445</sup> Desarmado está, también, el joven Fabio, que queda exento de combatir en Crémera (“non utilis armis”, *Fast.* 2. 239). Sobre los usos del adjetivo *inermis* y de otras expresiones de la incapacidad militar en la literatura elegíaca, cf. Ov. *Am.* 1.10.19-20; 2.3.7-10; 3.2.49-50; 3.7.67-68. En cuanto a los motivos del llanto y las súplicas, cf. PICHON (1991:151; 238-239). Para un tratamiento exhaustivo de tales tópicos en Tibulo, Propertio y Ovidio, cf. SCHNIEBS (2006).

<sup>446</sup> Cf. Liv. 1.54 (“**in hortum** aedium”).

descripción del hábitat y el carácter de la *dea iocosa* Flora<sup>447</sup>, quien, como vimos, adquiere un rango metaliterario en el poema ovidiano (“**hortus odoratis** suberat **cultissimus herbis**, / sectus **humum** rivo lene **sonantis aquae**”, 703-704). El contraste entre la sonoridad de dicho ámbito (“**sonantis aquae**” 704) y el mensaje ‘silencioso’ de Tarquino anuncia las cuestiones relativas al empleo de la voz en relación con el manejo del poder en la escena que involucrará luego a Lucrecia. Sexto interpreta la respuesta de su padre (708) y procede a la decapitación de los *principes* gabinos, es decir, torna literal la metáfora del corte de las partes superiores de los lirios<sup>448</sup>, flores níveas y delicadas que no solo anticipan la caracterización física de Lucrecia (“**niveusque color**”, 763), sino que forman parte de la descripción del abandono de los jardines por parte de Flora<sup>449</sup>, como si se intentara ‘suavizar’ o ‘fragilizar’ la figura de los vencidos para resaltar la violencia del hijo del rey. En la repetición del término “lilia” (706; 707) confluyen entonces la debacle de los gabinos y la *calliditas* de Sexto, quien, como el lector del relato de Ovidio, se construye como el único capaz de *agnoscere* las señales ‘ocultas’ en la respuesta de su padre y en el transcurso del episodio, respectivamente, de modo que este *iter perdendi Gabios* parece ser, así, el *iter perdendi Lucretiam*.

#### **b. El relato de Lucrecia y los indicios de un final anunciado**

El personaje de Lucrecia es emblemático dado que su conducta simboliza el arquetipo de la castidad, y su violación, que supone el quebranto de su *pudicitia*, se constituye como la causa de la caída de la monarquía y del surgimiento del gobierno consular. En términos de Landolfi, Lucrecia representa cabalmente los ideales de la matrona romana “*univira, domiseda e lanifica*” (2004:82). No obstante, si bien Ovidio la describe como una esposa pudorosa (“*nupta pudica*”, 2.794), le adjudica, como veremos, rasgos elegíacos predominantes. Ya el campamento romano en Ardea, en tanto contexto que da pie a la inclusión de Lucrecia en el relato, se configura con lineamientos propios del género elegíaco:

---

<sup>447</sup> Para el *locus amoenus* de Flora, cf. *Fast.*5.208-210 (“**humus...hortus...liquidae fonte rigatur aquae**”); para las cualidades de la diosa, cf. 5.636 (“**cultu**”); 5.376 (“**odor**”).

<sup>448</sup> Livio (1.54) habla, en cambio, de *papavera*. Para la discusión acerca del por qué de la elección ovidiana de los *lilia*, cf. ROBINSON (2011:449-451).

<sup>449</sup> Cf. *Fast.*5.317 (“**lilia** deciderant”).



dum vacat et metuunt hostes committere pugnam,  
**luditur in castris,|| otia miles agit.**  
 Tarquinius iuvenis socios dapibusque meroque 725  
 accipit; ex illis rege creatus ait:  
 'dum nos sollicitos **pigro** tenet Ardea **bello**,  
 nec **sinit ad patrios arma referre deos**,  
 ecquid in officio torus est socialis? et ecquid  
 coniugibus nostris mutua cura sumus?' (Fast. 2.273-730)

Mientras hay tiempo libre y los enemigos temen entablar la lucha, se juega en los campamentos y los soldados se entregan al ocio. El joven Tarquino recibe a sus compañeros con banquetes y vino. Entre ellos, dice el hijo del rey: “mientras Ardea nos tiene inquietos por una guerra inactiva y no nos permite devolver las armas a los dioses patrios, ¿acaso nuestro lecho marital se mantiene en [el cumplimiento de] su deber? ¿y acaso tienen nuestras esposas una preocupación recíproca?

La demora en la guerra instala en el texto una serie de contradicciones entre el *otium* de los soldados y la actividad bélica que los define. Los dos sintagmas que ocupan cada hemíepes del pentámetro 274 exhiben tales contradicciones a partir de la asociación paradójica del verbo *ludere* con un escenario marcial (“**luditur in castris**”) y de la *callida iunctura* que aúna los términos *miles* y *otium* (“**otia miles agit**”)<sup>450</sup>. La conjunción en un mismo contexto del verbo *ludere* con el sustantivo *otium* subraya la relación del pasaje con la poesía neotérica y con la elegía de asunto erótico<sup>451</sup>, relación que acentúan la imagen de una guerra inactiva o ‘perezosa’ (“**pigro...bello**”, 727) y la imposibilidad de “ad patrios arma referre deos” (728), cuyo clímax es la temática conyugal (729-730) que habilita la entrada en escena de Lucrecia, quien a diferencia de las otras esposas, se encuentra dedicada al tejido. Si bien esta escena se inscribe en el protocolo de conductas propias de una matrona romana a partir de la actividad del hilado, lo cierto es que sus alcances socioculturales se ven desdibujados por la recuperación de algunos parámetros propios del género elegíaco, según anuncia la referencia a la ausencia de guardianes en las puertas del palacio (“**custos in fore nullus erat**”, 2.738) y, luego, la presentación misma de Lucrecia en sus quehaceres matronales:

inde cito passu petitur Lucretia, cuius

<sup>450</sup> Livio se refiere al *otium* (1.57.5) y utiliza el verbo *ludere* (1.57.11), pero no presenta estos pares de opuestos.

<sup>451</sup> Cf. Cat. 50.1-2; 51.13-16. Asimismo, en *Rem.* 135-150 el poeta señala que el *otium* no es una circunstancia propicia para liberarse del amor y, en 151-160 propone una serie de actividades para evitarlo, entre ellas, la guerra.

**ante torum calathi lanaque mollis** erat.  
**lumen** ad **exiguum** famulae **data pensa** trahebant;  
**inter quas tenui** sic ait illa **sono:** (Fast. 2.741-744)

De allí se busca con paso veloz a Lucrecia, ante cuyo lecho había unos canastillos y suave lana. Cerca de una débil luz, las criadas cardaban [los pesos de] las lanas que les pasaba; entre estas, aquella dice así con delicada voz.

La ubicación de la escena en el ámbito de lo *mollis*, *exiguus* y *tenuis* remite a aspectos léxicos y conceptuales propios de la poesía neotérica y elegíaca<sup>452</sup>, a tal punto que la imagen del lecho conyugal y la noción de *mollitia* enmarcan en el pentámetro 742 los utensilios que definen la actividad de las matronas (“...**torum calathi lanaque mollis**”, 742). En un mismo sentido, las criadas realizan sus tareas habituales bajo una luz cuyos rasgos (“lumen ad **exiguum**”, 743) evocan aquellos que el mismo Ovidio presenta tras su encuentro con Corina, al definir esa iluminación como “*praebenda puellis*” (*Am.* 1.5.7). La labor matronal queda así ‘elegizada’, según confirma el discurso que pronuncia Lucrecia, con una voz *tenuis*, ante sus criadas:

'mittenda est **domino** (nunc, nunc **properate, puellae**) 745  
 quam primum nostra **facta lacerna manu.**  
 quid tamen auditis (nam plura audire potestis)?  
 quantum de bello dicitur esse super?  
 postmodo victa cades: melioribus, Ardea, restas,  
**improba**, quae nostros cogis abesse viros. 750  
 sint tantum reduces. sed enim temerarius ille  
 est meus et stricto qualibet ense ruit.  
**mens abit et morior, quotiens** pugnantis imago  
**me subit, et gelidum pectora frigus habet.**' (Fast. 2.745-754)

“Hay que enviar a mi señor el manto hecho con nuestras manos (¡ya, ya apuráos, muchachas!). Pero, ¿qué habeis oído? Pues podéis oír muchas más cosas. ¿Cuánto [tiempo] de guerra se dice que hay aún? ¡Pronto caerás vencida: te resistes, Ardea, a los mejores! Malvada, que obligas a nuestros maridos a estar lejos. ¡Que al menos regresen! Pero el mío es temerario y se arroja por cualquier parte con la espada desenvainada. Mi mente se desvanece y muero cuantas veces se me aparece su imagen luchando, y un frío helado posee mi corazón.

El discurso parece delinear a una amante desdichada ante la ausencia de su objeto de deseo. Más aún, al encontrarse entre *puellae* y referirse a su esposo como “domino”

<sup>452</sup> NEWLANDS (1995:172); HEJDUK (2011:25).

(745), el personaje ovidiano invierte los términos del tópico elegíaco del *servitium amoris*, según el cual la *domina* es siempre, por el contrario, una *puella*<sup>453</sup>. En su lectura de los rasgos elegíacos del pasaje, observa Keegan que la misma ciudad de Ardea, caracterizada como “improba” (750), se construye como una suerte de rival para Lucrecia<sup>454</sup>, que, ante la posibilidad de esa disputa, comienza incluso a manifestar malestares físicos que incluyen, hiperbólicamente, la imagen de la muerte (753-754). Tales malestares no solo evocan la sintomatología amorosa enunciada y desplegada por Catulo (51.5-6; 51.9-12<sup>455</sup>), sino que remiten, además, a la reacción del ego enunciador en *Amores* 3.14.37-38 ante la infidelidad de la *puella*<sup>456</sup>, de modo que la conducta de Lucrecia en Ovidio conjuga aspectos esbozados, como es sabido, por la poesía neotérica y desarrollados por la literatura elegíaca. No sorprende entonces que el discurso del personaje insista en *Fasti* en el motivo de la confección de un tejido (“facta **lacerna**<sup>457</sup> manu”, 746), dado que el manto que ‘teje’ Lucrecia funciona como un indicio metaliterario de una suerte de poema elegíaco<sup>458</sup> cuya elaboración coincide con el pesar de la matrona. Esta interrumpe su labor y el parlamento concluye en lágrimas:

desinit **in lacrimas inceptaque fila** remisit,  
in gremio voltum deposuitque suum.  
hoc ipsum **decurit: lacrimae decuere pudicam,**  
et **facies** animo **digna**que parque fuit.      (*Fast.* 2.755-758)

Termina [dándose a las] lágrimas y soltó los hilos a medio hacer; dejó caer el rostro en su pecho. Esto mismo le sentó bien, le sentaron bien las lágrimas a la púdica [mujer] y su aspecto era apropiado e igual a su ánimo.

<sup>453</sup> ROBINSON (2011:476-477) recuerda otros pasajes ovidianos donde el protagonista masculino es designado de igual modo (*Am.* 3.7.11; *Ep.* 8.8; 15.145; *Ars.* 1.313). Para los lineamientos del tópico del *servitium amoris*, cf. LYNE (1979).

<sup>454</sup> KEEGAN (2002: 148).

<sup>455</sup> Cf. *Cat.* 51.5-6 (“misero quod **omnis / eripit sensus** mihi” [a mí que, desdichado, me arranca todos los sentidos]); *Cat.* 5.9-12 (“lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suo / tintinant aures gemina, teguntur / lumina nocte” [pero se paraliza mi lengua, una tenue llama fluye bajo mis articulaciones, mis oídos tintinean con sonido propio, mis ojos son cubiertos por una doble noche]).

<sup>456</sup> Cf. *Am.* 3.14.37-38: “**Mens abit et morior, quotiens** peccasse fateris / porque meos artus **frigida gutta** fluit” [mi mente se desvanece y muero cuantas veces confiesas que has sido infiel y por mis articulaciones fluye un frío sudor].

<sup>457</sup> La *Arethusa* properciana también es presentada en la elaboración de un tejido para su marido cuando este se encuentra en la guerra (“**textitur** haec castris **quarta lacerna** tuis” [este es el cuarto manto que se teje para tus campamentos], 4.3.18). Sobre el vínculo entre este poema y el episodio de Lucrecia en *Fasti*, cf. LANDOLFI (2004:83).

<sup>458</sup> Para la relación de este pasaje con la Penélope ovidiana (*Ep.* 1) y un estudio de sus implicancias literarias, cf. LANDOLFI (2004:82-87).

Lucrecia interrumpe su ‘poema’ (“incepta...fila”, 755) para llorar (“in lacrimas”, 755; “lacrimae”, 757) y oculta su rostro en señal de *pudicitia*. No obstante, el *decus* propio de su condición de matrona (“decurit”, “decuere”, 757; “facies...digna”, 758)<sup>459</sup> es aquello mismo que desencadena la violenta atracción de Sexto Tarquino, quien, al verla, es capturado por una pasión ciega y feroz (“interea **iuvenis furiales** regius **ignes** / concipit et **caeco raptus amore furit**” [entretanto el joven hijo del rey concibe en sí un enloquecido fuego y enloquece capturado por un ciego amor], 761-762. En pleno estado de *furor*, el relato lo presenta desgarrado por sus sentidos alterados (“**carpitur** attonitos absentis imagine sensus” [él se desgarrará en sus sentidos aturcidos por la imagen de la ausente], 769), en un gesto similar al de Dido en el comienzo del cuarto libro de *Aeneis*, donde se describe la perturbación que le provoca su enamoramiento de Eneas<sup>460</sup>. La condición de Sexto remite, también, a la de Tereo respecto de Filomela en *Metamorphoses*<sup>461</sup>. Esta última alusión funciona, a nuestro entender, como elemento enfatizador de la violencia que ejercerá Sexto<sup>462</sup>, mientras que el intertexto virgiliano exhibe, más bien, el alejamiento del personaje de *Fasti* de la actividad guerrera al hacer hincapié en un gobernante a quien la afección de amor le costará el reino, según sabemos que ocurrirá más adelante en el episodio con Tarquino el Soberbio a causa de la acción de su hijo. El relato ovidiano insiste, de hecho, en el estado de evocación de la esposa de Colatino una vez que Sexto regresa al campamento:

sic **sed**it, sic **cul**ta **fuit**, sic **stamina nevit**,  
**iniectae** collo sic **iacuere comae**,  
 hos habuit **voltus**, haec illi **verba** fuerunt,  
 hic **decor**, haec **facies**, hic **color oris** erat. (*Fast.* 2.771-774)

Así se sentaba, así estaba arreglada, así entrelazaba los hilos, así sus cabellos caían al descuido en su cuello; tenía estas expresiones del

<sup>459</sup> Lo mismo ocurre con Ariadna en *Ars.* 1.133 (“**clamabat flebat**que simul, sed utrumque **decebat**” [gritaba y lloraba al mismo tiempo, pero una y otra cosa le sentaban bien]).

<sup>460</sup> “AT regina graui iam dudum saucia cura / uulnus alit uenis et **caeco carpitur igni**” [pero la reina, perturbada hace largo tiempo por una grave preocupación, alimenta la herida en sus venas y es consumida por un oculto fuego], Verg. *A.* 4.1-2. LEE (1953:113) ya había advertido esta coincidencia.

<sup>461</sup> Cf. *Met.* 6.455 (“effreno **captus amore**”).

<sup>462</sup> Para los vínculos entre el episodio de Procne y Filomela de *Metamorphoses* y el de Lucrecia en *Fasti*, cf. NEWLANDS (1995:160-167); LANDOLFI (2004:94-96).

rostro, estas eran sus palabras, esta su gracia, este su semblante, este el color de su cara.

La *matrona pudica* cautiva al pariente de su marido y es capaz de despertar pasiones por sus cualidades físicas y por sus actitudes (772-774), que agradan más a Sexto por ser “quod corrumpere non est” (765). Ante el regreso de su esposo, el relato prolonga la configuración elegíaca de Lucrecia al mencionar que se colgó de su cuello (“deque **vir** collo **dulce pependit onus**” [“y una dulce carga colgó del cuello de su marido”], 760). A su vez, entre las cosas que llaman la atención del príncipe, la referencia al “vultus” y a los “verba” (773) evocan nuevamente la trágica pasión de Dido en el marco de una epopeya<sup>463</sup>; y la alusión al tejido mismo (“stamina”, 771) sugiere la forma en que Filomela comunica el ultraje sexual por parte de su cuñado<sup>464</sup>. Por último, la construcción neotérica y elegíaca de Lucrecia en *Fasti* parece completarse con la de Sexto Tarquino, que arde de deseo (“ardet...**iniusti** stimulis<sup>465</sup> **agitatus amoris**” [arde agitado por el aguijón de un amor ilícito], 779); refuerza sus esperanzas cuanto más difícil es su empresa (“quoque **minor spes** est, hoc **magis** ille **cupit**”<sup>466</sup> [y cuanto menor es su esperanza, más la desea él], 766) y comienza a configurarse, así, como un *amator*. En estos términos prepara Sexto su afrenta, dado que su decisión de acercarse a Lucrecia, impulsada por el supuesto amparo de los dioses hacia aquellos que se atreven a realizar acciones osadas (“**audentes** forsque **deus**que **iuvat**” [la suerte y la divinidad ayudan a los osados], 782), relaciona la conquista amorosa con la de Gabios (“**cepimus audendo Gabios**...” [También por mi osadía tomamos Gabios], 783) a través de la alusión a una afirmación del ego poético en el corpus tibuliano (“**Audendum est**: fortes **adiuvat** ipsa **Venus**” [hay que atreverse; la misma Venus ayuda a los valientes], Tib.1.2.16).

Según veremos, la violación de Lucrecia en tanto concreción de la osadía de Sexto insiste en una narración elegíaca cuya vigencia se mantendrá más allá de la muerte de la primera y de la expulsión del segundo.

---

<sup>463</sup> Cabe recordar que “**vultus verba**que” de Eneas son lo que enamoran a Dido (A.4.4-5).

<sup>464</sup> Cf. *Met.* 6.576 (“**stamina** barbarica suspendit callida tela” [astuta, cuelga los hilos en una tela bárbara]).

<sup>465</sup> En *Met.* 6.550 Tereo mutila a Filomela al ser “causa **stimulatus** utraque”.

<sup>466</sup> Cf. *Cat.* 72.8 (“cogit amare **magis**, sed bene velle **minus**” [obliga a amar más pero a querer menos]).

### c. La muerte de Lucrecia y el ¿fin? del relato

El personaje femenino es sorprendido por el hijo del rey quien, “hostis ut hospes” (787), irrumpe en su lecho durante la noche y, hablando en primera persona, la amenaza con una espada (“ferrum Lucretia mecum est’...Tarquiniusque **loquor**”, 795-796). A diferencia del texto de Livio, donde Sexto ordena a la joven hacer silencio<sup>467</sup>, en el relato de Ovidio es ella misma quien, ante tal circunstancia, queda sin habla (“neque...vocem **viresque loquendi**/...habet”, 797-798). Tras una serie de preguntas retóricas del narrador que, como eco de la voz narrativa acerca de Filomela en *Metamorphoses* (“**quid faciat** Philomela?”, 6.572), marcan su estado de indefensión y vacilación (“**quid faciat?** pugnet?”, 801; “clamet?”, 802; “effugiet?”, 803)<sup>468</sup>, Sexto intenta convencer a Lucrecia con distintos recursos y, ante su falta de efectividad (“**instat** amans hostis **precibus pretioque minisque**: / nec **prece** nec **pretio** nec movet ille **minis**” [su amante enemigo le insiste con súplicas, con recompensas y amenazas: ni con súplicas ni con recompensas ni con intimidaciones él la conmueve], 805-806), la amenaza de difamación social deviene el único modo de provocar la rendición de la matrona:

'nil agis: **eripiam**' dixit 'per crimina **vitam**:  
**falsus adulterii testis adulter ero**:  
interimam famulum, cum quo deprensa **fereris**.'  
**succubuit famae victa puella** metu. (Fast. 2.807-810)

“¡Nada logras!” le dijo, “te arrancaré la vida por medio de acusaciones, seré, adúltero, falso testigo de tu adulterio: mataré a un esclavo con el que se dirá que fuiste sorprendida”. Sucumbió la muchacha, vencida por el miedo al rumor de deshonra.

Designada ya no como matrona sino como “puella”, la rendición de Lucrecia (“succubuit”; “victa” 810) no solo retoma el motivo del sometimiento propio de la elegía de asunto erótico<sup>469</sup>, sino también el desenlace de la ninfa Lara en *Fasti*, a quien se le arranca la lengua (“**eripit** huic linguam”, 2.608), así como a Lucrecia le arrebatará la vida

<sup>467</sup> “Tace, Lucretia”, Liv. 1.58.

<sup>468</sup> Al igual que la hermana de Procne (“illa **tremet** velut **agna** pavens” *Met.* 6.527), el miedo de Lucrecia es comparado también con el de una cordera (“sed **tremet ut**.../agna”, 799-800).

<sup>469</sup> Así refiere el ego de *Amores* la ‘rendición’ amorosa de Corina (“**victa est** non aegre proditione sua”, *Am.* 1.5.16 [fue vencida no a disgusto por su propia traición]).

(“**eripiam**...vitam”, 2.807) la difamación (“fereris”, 809; fama”, 810) que implicaría la difusión de un falso rumor (“**falsus** adulteriii...adulter **ero**”, 808)<sup>470</sup>.

No obstante, con lo que le queda de voz Lucrecia habla y logra revelar lo padecido. Mientras que la *matrona* de Livio cuenta con firmeza lo acontecido a través de un discurso<sup>471</sup>, la de Ovidio hace esfuerzos por expresarse y en su relato predominan, más bien, la imagen de sus cabellos alborotados (“passis...**capillis**”, 813) y la de las lágrimas (“fluunt **lacrimae**...perennis aquae”, 820; “lacrimas”, 821) que cubren su rostro (819-820; 824<sup>472</sup>). Los *Fasti* hacen hincapié en su dificultad de acceder a la palabra, dado que logra hablar luego de tres intentos fallidos (823):

hoc quoque Tarquinio debebimus? **eloquar**' inquit, 825  
'**eloquar** infelix dedecus ipsa meum?'  
quaeque potest, **narrat**; restabant ultima: flevit,  
et matronales erubuere genae.  
dant veniam facto genitor coniunxque coactae:  
'quam' **dixit** 'veniam vos datis, ipsa nego.' (*Fast.* 2.825-830)

“¿Esto también se lo deberé a Tarquino?”, dice. “¿Contaré yo misma, contaré, desdichada, mi deshonor?”. Narra lo que puede, faltaba lo último; lloró y sus mejillas de matrona enrojecieron. El padre y el esposo perdonan lo que le ha acontecido tras ser forzada. Ella dijo: “el perdón que vosotros me dais, yo misma me lo niego”.

Si bien Lucrecia es nuevamente agente de palabra (“eloquar”, 825, 826; “inquit”, 825; “narrat”, 827”, “dixit”, 830), el relato de Ovidio omite la descripción del ultraje, a diferencia de la versión de Livio, cuya Lucrecia habla sin tapujos de la afrenta y acusa directamente a su agresor<sup>473</sup>. En el marco del discurso historiográfico liviano, el personaje femenino opta, a su vez, por un suicidio para que su *exemplum* no sea retomado por mujeres *impudicae*<sup>474</sup>; por el contrario, la *puella* ovidiana se suicida por su propio pesar en un contexto que focaliza la dimensión personal de su tragedia (“ipsa”, 830) más que las

---

<sup>470</sup> Curiosamente, Lucrecia ‘negocia’ el silencio de su deshonra a partir de una amenaza, mientras que Filomela, dispuesta a delatar a su cuñado, pierde su lengua al advertirle que hará esto (cf. *Met.* 6.542-548).

<sup>471</sup> Cf. Liv. 1.58.7-8.

<sup>472</sup> Puede observarse aquí una nueva coincidencia entre Lucrecia (“non **oculos** ideo **sustulit** illa **suos**”, *Fast.* 2.824) y Filomela (“**sustinet** haec **oculos**”, *Met.* 6.606), pues ambas ocultan sus rostros al tener que confesar sus violaciones.

<sup>473</sup> Cf. Liv.1.58.8.

<sup>474</sup> Cf. Liv. 1.58.10.

implicancias colectivas de su ofensa<sup>475</sup>. En este sentido, su relato de los hechos es breve y lleno de silencios que culminan en la muerte como silencio definitivo. No obstante, el lector conocerá su relato a través de la figura de Bruto (“stulti sapiens imitator” 717), quien lo transmitirá (“refert”, 850) y así convertirá lo ocurrido en el tradicional motivo político:

Brutus adest, tandemque animo sua nomina fallit,  
**fixa**que **semanimi corpore tela** rapit,  
 stillantemque tenens generoso sanguine cultrum  
**edidit** impavidos ore minante sonos: 840  
 'per tibi ego hunc iuro fortem castumque cruorem,  
 perque **tuos manes**, qui **mihi numen** erunt,  
 Tarquinium profuga poenas cum stirpe daturum.  
 iam satis est **virtus dissimulata** diu.' (*Fast.* 2.837-844)

Bruto se hace presente y, finalmente, con su firmeza de ánimo desmiente su nombre; y arranca el arma clavada en el cuerpo de la moribunda y, sosteniendo el puñal que goteaba sangre noble, emitió con voz amenazante [estas] palabras carentes de temor: “Yo te juro por esta sangre valiente y casta, y por tus Manes, que serán para mí una divinidad, que se le dará un castigo a Tarquino junto con toda su estirpe desterrada. Ya por suficiente tiempo se ocultó mi valor.

Bruto divulga o ‘publica’ la historia de Lucrecia (“edidit”, 840) a través del mismo verbo que escoge Ovidio en *Amores* (1.1.2) para aludir a la composición de su poemario (“edere”), lo cual parece mantener el marco elegíaco del relato a pesar de que el sobrino del rey recupere la impronta épica al terminar con la agonía de Lucrecia mediante la sustracción del arma de su cuerpo (838) como si se tratase de una escena de batalla, tanto es así que el cuadro sigue de cerca la versión liviana del desenlace del episodio (“Brutus...ex vulnere **cultrum** Lucretiae **extractum**, **manantem cruore** prae se tenens”, 1.59.1). A su vez, Bruto promueve la venganza como un motivo religioso al asumir los *manes* de Lucrecia como *numina* (842) y deja al descubierto su “virtus” (844) por oposición a la naturaleza del rey (“vir iniustus”, 688). Su relato es aprobado por el personaje femenino que, ya casi sin vida, da su veredicto final:

illa iacens ad verba **oculos sine lumine movit**,  
 visaque **concussa dicta probare** coma.

<sup>475</sup> La descripción final de su muerte subraya también la valencia individual de la decisión y preocupación de la Lucrecia ovidiana (“tum quoque iam **moriens**, ne non procumbat honeste / **respicit**: haec etiam cura cadentis erat” [Incluso entonces, al morir, está atenta a no quedar recostada de modo deshonesto: esta era también una preocupación de la que caía], 2.833-834).



fertur in exsequias **animi matrona virilis**  
et secum lacrimas invidiamque trahit. (*Fast.* 2.845-848)

Yaciendo, ella movió sus ojos sin luz ante sus palabras y pareció aprobar lo dicho agitando sus cabellos. La matrona de espíritu viril es llevada a las exsequias y consigo arrastra lágrimas y ofuscación.

La aprobación de Lucrecia no se manifiesta con palabras sino con el movimiento de sus ojos y de su cabello. Al perder la vida en una pose heroica con la mirada en alto, conjuga su condición de ‘matrona elegíaca’ con la de “**animi matrona virilis**”<sup>476</sup> (848), con lo cual asume la función heroica que Bruto le otorga en su narración. Según Newlands, “the use of the word *virilis* as a final epithet for Lucretia demonstrated that she has “unsexed” herself through her manner of death. Thus she can be made into an inspirational sign for political action”, (1995:139). Más aún, dado que la forma en que muere se vincula también con el discurso trágico e incluso épico<sup>477</sup>, es posible para el lector asumirla como antecedente directo del exilio del rey y el cambio de gobierno, pese a su caracterización como *mollis*. Esta matrona elegíaca, oxímoron *per se* y exponente de una conducta contraria al código de comportamiento augustal, se construye también como *virilis*, lo cual refuerza, desde un punto de vista metaliterario, la contradicción latente en el texto ovidiano al rozar otro tipo de discurso para el que tampoco serían apropiados los dísticos.

A partir de lo expuesto, cabe pensar que la violación de Lucrecia se plantea o bien como la excusa, o bien como la causa del cambio de gobierno. Ovidio la ubica casi en el cierre de su mes y la presenta como el punto culminante de una serie de historias de mujeres que también pierden la palabra, como Calisto y Lara, y como antecedente del episodio de Ilia y Marte que abre el libro 3 del poema (9-70). El ego no duda en incluir en su relato etiológico este asunto de suma relevancia para la historia y el imaginario socio-cultural romano, pero, en tanto *poeta amoris*, lo plasma desde una perspectiva y un metro elegíaco que se entremezclan, a su vez, con una serie de interferencias propias del código épico. Estas desembocan en la masculinización de una matrona que, perdida ya su palabra, pierde también la vida en el marco de una transición de *puella* elegíaca a *matrona virilis*, o, tal vez, en la intersección de ambos rasgos. Si las consecuencias colectivas de

---

<sup>476</sup> Cf. Val. Max. 6.1.1.

<sup>477</sup> Cf. LEE (1953:117); HEJDUK (2011:29).

una violación particular se inscriben, dentro de esta versión, en una problematización genérica que enriquece sus alcances al tornarlos plurivalentes, ¿podemos presumir que, en el caso de Lucrecia, la *utilitas* obtenida es la de morir heroicamente o la de ser recordada como la mujer que dio paso a la república? Si bien en tanto lectores de un relato polifónico y plural no podemos proporcionar una respuesta unívoca a este interrogante, sí podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el sistema de poder que cae a partir de ella es aquel que dará lugar a Julio César y, posteriormente, a Augusto. Sin embargo, para que tenga lugar la república y se completen, a su vez, los alcances de este episodio, es necesario que se instaure primero la monarquía en Roma, y por ende, la figura de Rómulo, según mostraremos a continuación.

### IV.3. ILIA Y EL ORIGEN DEL FUNDADOR DE ROMA

La violación de Ilia<sup>478</sup> por parte de Marte tiene también alcances significativos en la configuración de los *Fasti*, dado que culmina con el embarazo de la Vestal<sup>479</sup> y el posterior nacimiento de Rómulo, fundador de Roma. A diferencia de lo que ocurre en los dos casos de violación ya tratados, no hay aquí indicios de violencia sino que el encuentro entre la Vestal y el dios se describe como una situación cuasi idílica en la que la joven es penetrada estando dormida y sin darse cuenta, mientras que Marte lleva a cabo su voluntad sin que se noten su presencia ni la utilización de la fuerza. Según mostraremos, esta historia se vincula genealógicamente con la leyenda troyana y con la figura de Augusto, y su actualización elegíaca en el texto admite, una vez más, una lectura metaliteraria en relación con el proyecto poético de la narración del calendario en dísticos.

---

<sup>478</sup> Para una breve recapitulación de las diferentes tradiciones mitológicas de Rhea Silvia / Ilia, cf. LÓPEZ FONSECA (1991).

<sup>479</sup> Las Vestales o sacerdotisas de Vesta estaban bajo la orden del *Pontifex Maximus* y su misión era conservar la llama sagrada que representaba el fuego del hogar real. Debían mantenerla encendida y renovarla anualmente, al mismo tiempo que realizaban la limpieza del templo. Entre otras cosas, se encargaban del cuidado de los objetos sagrados preservados en el *atrium* y de la atención de la despensa o *penus*, donde se guardaba la salmuera ritual (*muries*) y la *mola salsa* que las mismas Vestales preparaban y se utilizaba en distintos sacrificios. A raíz de esto, la diosa pasó a ser un símbolo colectivo del poder tutelar romano que, a su vez, remitía al poder celestial dedicado a la salvaguarda de la ciudad (*DAGR*, s.v. *Vesta*).

#### IV.3.1. *Marsque citos iunctis curribus urget equos: el mes de Marte*

Como dijimos al final del apartado dedicado a Lara<sup>480</sup>, el libro 2 de *Fasti* culmina con una breve mención de los ya metamorfoseados Procne y Tereo (2.853-856), donde la primera remite al género elegíaco y, el segundo, al épico. Dicha mención sella los relatos anteriores, según se desprende de la idéntica ubicación destacada de los nombres de ambos personajes en sus respectivos versos (“saepe tamen, **Procne**,<sup>P</sup> nimium properasse quereris, / virque tuo **Tereus** || frigore laetus erit” [sin embargo, a menudo, Procne, lamentarás haberte apresurado demasiado y tu esposo Tereo estará contento con tu frío], 2.855-856). La simetría espacial de ambos nombres ante la cesura P del hexámetro y el corte central del pentámetro puede pensarse en términos de una simetría literaria entre los dos géneros involucrados en sus menciones, más aún por el lugar que ocupan cada uno de ellos en el dístico. Sin embargo, la conmemoración de los Equirria con la que se cierra el libro 2 vaticina la llegada de Marte y propone un tratamiento distinto para la deidad que conmemora el nuevo mes:

Iamque duae restant noctes de mense secundo,  
**Marsque citos iunctis curribus urget equos;**  
**ex vero** positum permansit **Equirria nomen,**  
quae **deus in campo** prospicit **ipse suo.** 860  
iure venis, **Gradive: locum tua tempora poscunt,**  
**signatusque tuo nomine mensis adest.**  
**venimus in portum libro cum mense peracto.**  
**naviget hinc alia iam mihi linter aqua!”** (*Fast.* 2.857-864)

Y ya quedan dos noches del segundo mes, y Marte empuja a los veloces caballos uncidos a sus carros. Se conservó, impuesto por este hecho real, el nombre de “Equirria”, [fiestas] que el mismo dios contempla en su campo. Con derecho llegas, Gradivo: tu tiempo pretende su lugar y se hace presente el mes designado con tu nombre. Llego al puerto una vez finalizado el libro junto con el mes. ¡Que a partir de aquí mi barquito navegue ya por otras aguas!

Dentro de lo poco que se sabe acerca de los *Equirria*<sup>481</sup>, puede afirmarse que se trata de una celebración cuyo origen se le atribuye a Rómulo, que estaba dedicada al dios de la guerra (“Mars”, 858; “Gradive”, 861) y consistía en carreras de caballos (“iunctis curribus”, 858) que tenían lugar en el Campo de Marte (“deus in campo...ipse suo”, 860)

<sup>480</sup> Cf. *supra* (IV.1.2.b).

<sup>481</sup> *DAGR*, s.v. *Equirria*.

dos veces por año (el 27 de febrero y el 14 de marzo). A través de la explicitación del uso de los carros Ovidio introduce su propia etimología de esta festividad (“ex vero...nomen”, 859), si bien la derivación tradicional de la palabra *Equirria* parece haber sido, más bien, de *equus* y *cursus*<sup>482</sup>. A nuestro entender, la acción de uncir los caballos (“iunctis”, 858) le permite al enunciador activar la tradicional metáfora literaria del carro en pos de inscribir la celebración subsiguiente del mes de Marte en un marco o ‘espacio’ poético (“**locum** tua tempora poscunt”, 861; “**signatus**...tuo nomine **mensis**”, 862). La metáfora de la navegación en el último dístico del pasaje funciona de manera complementaria con la anterior, en la medida en que la asociación de la llegada “in portum” con la conclusión del segundo mes del calendario, designado como *liber*, asume el calendario mismo como un hecho literario (863). Más aún, el pentámetro conclusivo (864) consolida el carácter metaliterario de esta última metáfora al asimilar el curso de la pequeña barca por aguas distintas (“naviget...alia...**linter** aqua”) con el tratamiento del mes de marzo y, por extensión, de Marte.

En virtud de la doble celebración de estas fiestas, el poema las retoma en el libro 3, en el marco del mes de Gradivo:

Sex ubi sustulerit, totidem demerserit orbes  
 purpureum rapido qui vehit axe diem,  
 altera **gramineo** spectabis **Equirria Campo**,  
 quem Tiberis curvis in latus urget aquis;                    520  
 qui tamen eiecta si forte tenebitur unda,  
**Caelius** accipiat **pulverulentus equos**. (*Fast.* 3.517-522)

Cuando el que transporta el día purpúreo en su veloz carro haya alzado seis discos y sumergido otros tantos, contemplarás otras [segundas] Equirria en el campo cubierto de hierba, que el Tiber estrecha hacia el costado con sus curvas aguas. Sin embargo, si [el Campo] es ocupado casualmente por aguas desbordadas, el polvoroso Celio recibiría a los caballos.

El pasaje reitera el motivo de las carreras (“equos”, 522) mas, extrañamente y a diferencia de la celebración anterior, no presenta ninguna mención concreta de Marte sino que apenas alude a él, casi con disimulo, en el hexámetro en que se presenta el espacio

---

<sup>482</sup> La etimología ovidiana coincide con las que proponen Var. *L.* 8.18 (“Ecurria ab equorum cursu”), Paul. Fest. 81 (“Equirria”) y Tert. *spect.* 5 (“Ecurria ab equis Marti”), según señala MALTBY (1991:208). Al respecto, cf. ROBINSON (2011:521-522).

“cubierto de hierba” (519)<sup>483</sup>. Esta referencia ‘solapada’ al dios de la guerra llama la atención a raíz del contexto de estos nuevos *Equirria*, ubicados entre la historia de Ariadna, Teseo y Baco (3.459-516) y la leyenda de Anna Perenna (3.523-596), ambas signadas por la temática del desengaño amoroso<sup>484</sup>. De hecho, al final de este último episodio el mismo Marte protagoniza una situación erótica al intentar acercarse a Minerva y es burlado por Anna Perenna (3.678-696), quien se pone en el lugar de la deidad deseada. Marte describe aquí su propia situación y se reconoce *amator*<sup>485</sup> al mismo tiempo que *armifer*: “**armifer armiferae** <sup>P</sup> correptus **amore** Minervae / **uror**, et hoc longo tempore **volnus alo**”, [portador de armas, ardo capturado por el amor de la portadora de armas, Minerva, y alimento esta herida hace largo tiempo], 681-682). Esta caracterización del dios no hace más que subrayar, a nuestro entender, la dicotomía entre *amor* y *arma* que lo definirá a lo largo de todo su mes. Por un lado, la cualidad que los presuntos amantes tienen en común es focalizada por el poliptoton inicial, que ocupa, a su vez, la totalidad del primer hemistiquio del verso y fusiona sus unidades fónicas con los términos que aluden, en el dístico, a la pasión amorosa (“**armifer – armiferae – amor, – uror**” 681). Por otro lado, al ubicar en sus extremos las acciones de Marte (“**uror**” y “**volnus alo**”, 682), el pentámetro evoca el motivo de la desdicha de Dido en la epopeya virgiliana<sup>486</sup>, lo cual asocia la pasión del armífero Marte con el discurso épico, pero no en términos heroicos sino amorosos. Por su parte, la veneración de Minerva adquiere también dobles alcances en su presentación posterior en el mismo libro 3 (809-848): si el texto la muestra “bellica” (814) y responsable de los jefes (“pro **ducibus** nostris”, 847), la aleja, paradójicamente, de los *arma*<sup>487</sup> para acercarla a otras actividades como el tejido (“**lanam** mollire” 817; “percurrere **telas**”, 818; “rarum **pectine** denset opus”, 820), cuyas

<sup>483</sup> MERLI (2000:76) encuentra en este término un vestigio del epíteto *Gradivus* como derivado de *gramen*. En el pasaje tampoco hay referencia alguna a Mamurio (cf. *Fasti* 3.259-392), orfebre divino que confecciona los *ancilia* encargados por Numa, también celebrado ese día, cuyas fiestas se conocían como *Mamuralia*, cf. *DAGR*, s.v. *Equirria*.

<sup>484</sup> Como es sabido, Ariadna es doblemente despreciada por Teseo y Baco, mientras que la identidad de Anna Perenna se debate entre una anciana pobre y la metamorfosis de la hermana de Dido, instada a huir del palacio de Eneas por el despecho de esta a raíz del antiguo abandono del héroe.

<sup>485</sup> Para la construcción de Marte como *amator*, cf. MERLI (2000: 37-68).

<sup>486</sup> Cf. Verg. A. 4.2 (“**uolnus** alit uenis) y 4.68 (“**uritur** infelix Dido”).

<sup>487</sup> Cf. *Fast.* 3.811 (“**sanguine** prima **vacat, nec fas** concurrere **ferro**” [el primer [día] está exento de sangre y no es lícito combatir con armas]); 3.814 (“**ensibus** **exsertis** **bellica** **laeta** dea est” [la diosa guerrera se alegra con las espadas desenvainadas]); 3.815 (“Pallada nunc **pueri teneraeque** orate **puellae**” [¡Ahora, rogadle a Palas, muchachos y tiernas muchachas!]).

habilidades puede enseñar a quienes la honran (“**doctus** erit”, 816; “**discant**”, 818) y, generar, incluso, “**discipulos... novos**” (830) para los maestros (“**magistri**”, 829). Por último, en tanto diosa de diversas artes (“**Mille** dea est **operum**”, 833), Minerva es también aquella que puede favorecer la actividad poética del mismo enunciador, quien se equipara con los cultores de los otros oficios señalados (“certe **dea carminis** illa est. / si mereor, **studiis adsit amica meis**”, 833-834 [ella es ciertamente la diosa de la poesía; / si lo merezco, que me asista amigablemente en mi empeño (empresa)]. La nueva mención del monte Celio en este contexto cercano al final del libro (3.835) vincula a Minerva con el dios en tanto objeto de su admiración, y de algún modo permite justificar en el poema la alusión disimulada al bélico Gradivo durante las carreras de caballos del 14 de marzo, dado que, por intermedio de esta unión, “Ovidio opera una selezione del materiale calendariale che tende a ‘cancellare’ la figura di Marte dal mese a lui tradizionalmente consacrato, favorendo una divinità legata alla pace e all’arte” (La Bua, 2010:48).

#### IV.3.2. El desarme de Marte y el surgimiento de Roma

En esta última sección nos ocuparemos de las instancias narrativas con las que el texto construye el relato del surgimiento de Roma a partir de una ‘elegización’ de la leyenda fundacional. Nos detendremos primero en la configuración del agente y la ‘víctima’ del ultraje sexual (a. *Mars amator, Ilia puella*); luego, en los términos en que la Vestal transmite su propia violación (b. El sueño de Ilia), y, por último, en el entrecruzamiento de discursos que confluyen en esta versión del origen de la *Urbs* (c. El surgimiento de Roma).

##### a. *Mars amator, Ilia puella*

Como ya hemos señalado, en el comienzo de su *carmen* (1.13-14) el ego sostiene que su calendario nada tendrá que ver con la materia bélica y se distancia, por ende de las armas. El relato del libro 3 que nos ocupa persiste en la proclamación de ese motivo, a tal punto que se inicia con el desarme de Marte y con un llamado explícito a que se involucre en asuntos amorosos:

**Bellice**, depositis <sup>P</sup> clipeo paulisper et hasta,  
**Mars**, ades et nitidas casside solve comas.  
 forsitan ipse roges quid sit cum **Marte poetae**:  
 a te qui canitur nomina mensis habet.

ipse vides manibus peragi **fera bella Minervae:** 5  
 num minus **ingenuis artibus** illa vacat?  
**Palladis exemplo** ponendae tempora sume  
 cuspidis: invenies et quod **inermis** agas. (*Fast.* 3.1-8)

¡Belicoso Marte, depuestos por un momento el escudo y la lanza, hazte presente y suelta del casco tus brillantes cabellos! Quizás tú mismo preguntes qué tiene un poeta en común con Marte: de ti tiene su nombre el mes que se canta [ahora]. Tú mismo ves que feroces guerras son promovidas por las manos de Minerva: ¿acaso ella está menos disponible para las artes elevadas? Con el ejemplo de Palas, ¡tómame el tiempo para dejar la lanza! Incluso desarmado encontrarás qué hacer.

El dios es invocado a través del adjetivo que abre el primer verso del libro (“Bellice”, 1) y no se lo llama por su nombre hasta el inicio del verso siguiente, de modo que el relato parte de la caracterización propia de Marte para insistir en un pedido de apartamiento momentáneo de sus atributos (“**depositis** clipeo **paulisper** et hasta” 1; “**ades** et nitidas **casside solve comas**”, 2). Así como el término que designa aquello que el dios deja atrás abre el metro épico, su nombre vinculado con un cambio de actitud da comienzo al metro elegíaco. Más aún, la yuxtaposición del participio que alude a dicho cambio (“Bellice **depositis**”<sup>P</sup> 1) focaliza las ambivalencias del comienzo en la primera parte del hexámetro antes de la cesura pentemímera, como si esa primera afirmación bélica se desdibujase con la inserción de aquello que refiere sintácticamente al alejamiento de las armas en el mismo verso (“clipeo...et hasta”) y el relato propusiera al lector una posposición de la épica en pos de la elegía. La *callida iunctura* del verso 3 opera la asimilación entre Marte y el quehacer poético (“**Marte poetae**”), cuya viabilidad se sostiene luego a partir de la mención de Minerva (“Palladis exemplo”, 7), diosa capaz de dedicarse tanto a los *fera bella* como a las *ingenuae artes*<sup>488</sup> y a la que, como vimos recientemente, el mismo dios guerrero no logrará enamorar (3.678-696). Al dejar atrás las armas (“inermis”, 8), el dios de la guerra se convierte en un *amator* elegíaco. Más aún, la mención de la Vestal antes del primer día del mes permite apoyar el pedido inicial del enunciador al mostrarle a Marte que ya ha estado desarmado con anterioridad (“tunc **quoque inermis eras**”, 9) y que ha sido para protagonizar un encuentro amoroso (“cum te Romana sacerdos / **cepit**”, 9-10):

<sup>488</sup> BARCHIESI ([1994]1997:19-23; 62-64) vincula el desarme de Marte y las cualidades de Minerva en *Fasti* con *Am.*1.1.7-12, donde las funciones de ambos dioses se ven trastrocadas por la intervención de Cupido.

tum quoque **inermis** eras, cum te **Romana sacerdos**  
**cepit, ut huic urbi semina magna dares.** 10  
 Silvia Vestalis (**quid enim vetat inde moveri?**)  
**sacra lavaturas** mane **petebat** aquas.  
 ventum erat ad **molli** declivem tramite ripam;  
 ponitur e summa fictilis **urna** coma:  
**fessa resedit** humo, ventosque accepit **aperto** 15  
**pectore, turbatas** restituitque **comas**.  
 dum **sedet**, umbrosae salices volucresque canorae  
 fecerunt somnos et leve murmur aquae;  
 blanda quies **furtim** victis obrepit **ocellis**,  
 et **cadit** a mento **languida** facta manus. (*Fast.* 3.9.20)

Entonces también estabas desarmado, cuando la sacerdotisa romana te conquistó para que dieras a esta ciudad tu grandiosa descendencia. La vestal Silvia (pues ¿qué prohíbe que se comience a partir de allí?), por la mañana buscaba agua para lavar los objetos sagrados. Había llegado a una ribera que se inclinaba por un suave sendero; se quita de encima de su cabeza una tinaja de barro; agotada, se sentó en el suelo y recibió los vientos en su pecho descubierto y arregló sus cabellos desordenados. Mientras está sentada, los sauces sombríos, las aves cantoras y el suave murmullo del agua le produjeron sueño. Un blando reposo se deslizó furtivamente en sus ojitos vencidos y su mano, lánguida, cae de su mentón.

Según la crítica ha demostrado, Ovidio reconstruye la primera parte de este encuentro a partir de los *Annales* de Ennio<sup>489</sup>. El episodio se abre con la presentación de la Vestal, cuya descripción no solo plantea un marco elegíaco sino que pone el foco en un personaje que, desde el inicio, se muestra en ejercicio de sus funciones y con una actitud activa. Al igual que la Cintia de Propertio (1.1.1)<sup>490</sup> es la imagen de la Vestal la que “captura” o conquista a este dios desarmado (“cum **te** romana sacerdos **cepit**” 9-10), acción que el relato equipara a la instancia genealógica y fundacional (“ut **huic urbi semina magna** dares”, 9). A su vez, al vincularse con la procreación, tal ‘captura’ del dios deja al descubierto y resalta la actividad sexual y la fertilidad de la sacerdotisa<sup>491</sup>, lo cual, junto con la pasividad e invisibilización del dios, exhibe una incompatibilidad con la

<sup>489</sup> Para el vínculo entre Ennio, Ovidio y el sueño de Ilia, cf. CONNORS (1994:100-108).

<sup>490</sup> Cf. Prop. 1.1.1. (“CYNTHIA prima suis miserum **me cepit** ocellis” [Cintia, la primera, me cautivó, desdichado de mí, con sus ojitos]).

<sup>491</sup> Las sacerdotisas de Vesta participaban en los rituales de fertilidad pero abandonaban el sacerdocio cuando ya no estaban en condiciones de procrear (cf. capítulo V.3.2.c.).



diosa a la que Iliá rinde culto y con las funciones propias de las Vestales<sup>492</sup>. En un mismo sentido, el aspecto físico del personaje femenino no concuerda demasiado con el de una mujer consagrada al sacerdocio: a diferencia de la descripción convencional de las Vestales, que llevan el pelo recogido y el cuerpo cubierto<sup>493</sup>, Iliá deja a la vista su escote (“aperto/ pectore”, 15-16) y sus cabellos están alborotados (“turbatas... comas”, 16). Su actitud misma insiste en esta caracterización ya que se encuentra *fessa*<sup>494</sup>, palabra que, como es sabido, suele denominar las consecuencias del acto sexual<sup>495</sup> y que, por ende, refuerza el tono erótico del pasaje<sup>496</sup>. A su vez, la mirada del personaje (“ocellis”, 19) remite, sobre todo a través de la Cintia properciana, a un léxico propio del ámbito elegíaco<sup>497</sup>, más aún por el hecho de que sus ‘ojitos’ son designados como *victi* por la quietud que los sorprende furtivamente (“furtim”, 19), es decir, por medio de tópicos propios de los encuentros amorosos de la elegía de asunto erótico.

El espacio en que se sitúa el episodio amplía dicha caracterización al inscribir a la Vestal en un sendero *mollis* que la lleva hacia un *locus amoenus*, motivo que, como ya señalamos, no solo es entendido como propicio para la práctica amorosa y literaria, sino que también suele anunciar en Ovidio escenas sexuales que conllevan violencia o transgresiones<sup>498</sup>. El cuadro de *Fasti* incluye la tranquilidad y armonía de un paisaje pastoril. Iliá se adormece en un contexto literario codificado (17-18) que opera, a su vez, una transformación en su actitud: comienza a adoptar rasgos pasivos, pues abandona la posición vertical (“petebat”, 12) para sentarse en el suelo (“resedit”, 15; “sedet”, 17) y el

---

<sup>492</sup> BEARD (1989:13-17) advierte una doble condición en las Vestales, dado que, si bien suele asumirse que el culto a Vesta proviene del seno de las familias reales, se admite también que las sacerdotisas podrían representar tanto a las hijas de los antiguos reyes como a sus esposas. Esto las vincula de igual modo con *virgines* y *matronae*, con quienes tienen puntos en común (observancia de la  *pudicitia*, vestimenta, castigos ante la pérdida de la virginidad y/o el adulterio). Para BEARD, las Vestales conservan, también, algo masculino en virtud de sus privilegios (disponían del servicio de un *lictor*; de poderes testamentarios; etc.). Si bien el debate acerca del estatus sexual de las Vestales no está aún cerrado (1989:12), lo cierto es que su virginidad no está puesta en discusión, con lo cual el protagonismo de un episodio amoroso por parte de una Vestal resulta poco factible y digno de ser castigado.

<sup>493</sup> Cf. GUERRA GÓMEZ (1987:258).

<sup>494</sup> Cf. Ov. *Met.* 2.422; 577; 3.163; 443.

<sup>495</sup> Cf. ADAMS (1993:195-196).

<sup>496</sup> Cf. MERLI (2000:41 n. 10).

<sup>497</sup> Para el uso erótico de este término y su apropiación en Ovidio, cf. MERLI (2000:42-44). Cf. también ADAMS (1993:167-168).

<sup>498</sup> Cf. *supra*, IV.1.2.b.

sueño resultante es aquello que da lugar a la violación, que el relato condensa en un solo dístico:

Mars **videt** hanc **visam**que **cupit potiturque cupita**,  
et **sua** divina **furta fefellit** ope. (*Fast.* 3.21-22)

Marte la ve y, vista, la desea; y deseada, la posee, y con su divino poder disimuló su furtiva pasión.

Una vez que la Vestal se duerme, se invierten los roles de pasividad y actividad dado que Marte pasa a ser el sujeto de las acciones de *videre*, *capere* y *potiri* (21), mientras que la Vestal es el objeto contemplado, deseado y poseído (“**visam...cupita...potitur**”, 3.21), tanto es así que ni siquiera parece percatarse del hecho, ya que no solo recibe la visita de Marte mientras duerme sino que, además, el mismo dios disimula (“fefellit”, 22) el encuentro sexual presentado, como dijimos, en los términos de las relaciones elegíacas (“furta”, 22)<sup>499</sup>. La eficacia con la que el sigiloso<sup>500</sup> dios oculta su intervención contrasta, según Murgatroyd<sup>501</sup>, con el estado de gran vulnerabilidad en el que se encuentra la joven que, al estar dormida, no puede manifestarse. A diferencia de lo que sucede en otros episodios de *Fasti* próximos al de Rhea Silvia como, por ejemplo, los de Lara y Lucrecia, en los que las violaciones son duras y agresivas y exteriorizan el sufrimiento de la víctima<sup>502</sup>, en el caso de la *sacerdos* la narración del ultraje conserva el clima de calma y quietud planteado al inicio del pasaje y no quiebra el efecto creado por el escenario del *locus amoenus*. En este sentido, puede decirse que el violador se invisibiliza<sup>503</sup> y que la víctima no puede oponerse ya que nunca

---

<sup>499</sup> Cf. ADAMS (1993:167-168).

<sup>500</sup> MERLI (2000:38) señala que el rol pasivo de Ilia refuerza la connotación de velocidad que crea la escena de la violación, pues la acción del dios se subsume en solo tres verbos que recuerdan la fórmula cesariana “veni vidi vici”, lo cual insiste tanto en la celeridad del agente divino como en su invisibilización.

<sup>501</sup> Cf. MURGATROYD (2005:70; 91-92).

<sup>502</sup> Para RICHLIN (1992:169), las violaciones en los *Fasti* son “a mixed bag” a raíz de sus múltiples tratamientos por parte de Ovidio.

<sup>503</sup> Con respecto a la invisibilización de Marte durante la violación, vale señalar que en el apartado que ADAMS dedica a las armas como metáforas sexuales (1993:19-22), se incluyen el término *hasta* como una forma de aludir al pene (1993:19) y la palabra *inermis* como símbolo de impotencia, como bien muestra Ovidio en *Am.* 3.7.71 (p.21). El hecho de que en *Fast.* 3.1 Marte sea invitado a deponer la lanza para quedar así *inermis* al momento de la violación podría interpretarse como parte del *furtum* del dios, que logra acceder a la Vestal haciéndose pasar por un agente “inofensivo” desde el punto de vista sexual. Por su parte, KING (2004:111-112) interpreta la lanza (*hasta*) como símbolo de fertilidad.

se reconoce como tal al desconocer lo que ocurre. El efecto de lectura tiende a crear incluso una escena que, más que agresiva, parece amorosa:

somnus **abit**, iacet ipsa **gravis**; iam scilicet intra  
viscera **Romanae conditor urbis** erat. (*Fast.* 3.23-24)

Desaparece el sueño, ella yace grávida; por cierto, en sus entrañas ya estaba el fundador de la urbe romana.

Ya terminado el ‘coito’, la invisibilización del dios es tal que el sujeto del verbo que indica dicho final (“abit”, 23) no es el dios sino el sueño de Ilia (“somnus” 23), quien despierta embarazada del futuro fundador de Roma y efectiviza así lo anticipado (“scilicet”), como vimos, en el verso 10 (“huic **Urbi semina magna** dares”).

### b. El sueño de Ilia

A diferencia de Lara, Lucrecia y Filomela, la voz de Rhea Silvia no se ve amenazada durante la historia de su embarazo y, en un nuevo contraste con sus “antecesoras” en el poema ovidiano, nada se dice al lector acerca del destino de la joven. Tal es así que, a pesar de la confusión que muestra al despertar, Ilia puede reconstruir y contar lo que soñó. La inclusión de esta escena retoma el motivo épico del sueño a través de la versión del mito fundacional en Ennio quien, a su vez, configura el sueño de la Vestal por medio de una reescritura de la ensoñación de la Nausicaa homérica<sup>504</sup>. Ya advirtió Connors el alcance metaliterario de ese motivo al considerar que Ennio se sirve de él para crear un paralelismo entre Ilia y él mismo, ya que “just as she brings forth Rome’s history, he brings forth Rome’s new poetry, which utters Rome’s history in Homer’s meter” (1994:105-106). En esta línea, podemos decir que Ovidio entiende en idénticos términos el relato onírico en metro elegíaco, es decir, como indicio de su propio programa literario<sup>505</sup>:

**languida consurgit, nec scit cur languida surgat,** 25  
et peragit tales arbore nixa sonos:  
**'utile sit faustumque,** precor, quod imagine somni  
vidimus: **an somno clarius illud erat?**  
**ignibus Iliacis** aderam, cum **lapsa capillis**  
decidit ante **sacros lanea vitta focos.** 30

<sup>504</sup> Cf. Enn. *Ann.* 1.34-50 Sk; Hom. *Od.* 6.15-40.

<sup>505</sup> Para un paralelismo entre Ilia y Ovidio, cf. KING (2004:209-210).

inde **duae** pariter, visu mirabile, **palmae**  
**surgunt**: ex illis altera **maior** erat,  
et **gravibus** ramis **totum protexerat orbem**,  
**contigerat**que sua **sidera** summa coma.  
ecce, meus ferrum patruus molitur in illas: 35  
**terreor** admonitu, corque **timore** micat.  
**Martia, picus, avis** gemino pro stipite **pugnant**  
et **lupa**: tuta per hos utraque palma fuit.  
dixerat, et **plenam** non firmis viribus **urnam**  
sustulit: implebat, dum sua visa refert. (*Fast.* 3.25-40)

Se levanta lánguida y no sabe por qué se levanta lánguida, y apoyándose en un árbol dice tales palabras: “¡que sea útil y fausto, ruego, lo que vi en la imagen del sueño! ¿O acaso aquello era más real que un sueño? Estaba velando por los fuegos troyanos cuando la cinta de lana, resbalando de mis cabellos cayó ante los hogares sagrados. De allí surgen al mismo tiempo, admirable de verse, dos palmeras: una de ellas era más grande que la otra y había cubierto todo el orbe con sus pesadas ramas y había tocado las estrellas con lo alto de su copa. He aquí, mi tío paterno alza su espada contra ellas. Me aterro con el recuerdo y mi corazón palpita de terror. El pájaro carpintero, ave de Marte, y la loba pelean en defensa de los árboles gemelos; gracias a ellos, las dos palmeras estuvieron a salvo”. Esto había dicho y con débiles fuerzas levantó la vasija llena; la había llenado mientras contaba lo que había visto.

Rhea Silvia abre los ojos con idéntico cansancio con el que se había adormecido (“**languida** manus”, 20; “**languida** consurgit...**languida** surgat”, 25) y narra aquello que entiende como un sueño, cuyo contenido es simbólico tanto desde el punto de vista sexual como histórico: inicialmente, la imagen de la pérdida de la virginidad de la sacerdotisa a través de la caída de sus *vittae* que resbalan frente a los fuegos de Troya (“**ignibus Iliacis**”, 29) vincula a la Vestal ovidiana (y a sus futuros hijos) con Eneas y, por ende, con la posterior *gens Iulia*, en estrecha relación con la figura de Augusto. Las cintas de lana se desprenden frente a los *sacri foci*, es decir, en un ámbito religioso y sacro, con lo cual Ilia incumple con su deber en el espacio donde debería ejercerlo. Finalmente, al exponer su experiencia onírica, la *urna* que traía vacía al comienzo del episodio (14), antes de la interacción con Marte, resulta, irónicamente, “plenam” en el cierre de su relato (40). Al rogar que su visión sea “utile faustumque” (27), deseo que el lector ya reconoce como algo cumplido, la ensoñación alude metafóricamente a los gemelos, a la agresión de su tío

Amulio<sup>506</sup> y a la loba y el pájaro carpintero (37-38) en tanto animales consagrados a Marte<sup>507</sup>, lo cual explicita los vínculos de parentesco entre el dios y el fruto de esa inadvertida pero prometedora violación. La palmera que simboliza a Rómulo es más grande que la de su hermano (“*maior*”, 32) y la magnitud y alcance de su presencia (“*totum* protexerat *orbem*”, 33; “*contingeratque sidera*”, 34) permiten designar hiperbólicamente al hijo de la Vestal como agente de protección del mundo e, incluso, del cielo. El discurso-recuerdo del personaje funciona entonces de manera profética, ya que anticipa no solo los pormenores de la leyenda fundacional sino también la talla de la ciudad venidera y de su fundador (“*gravibus ramis*” 33), que se constituyen, así, en la *utilitas* por la que Ilia suplicaba en el comienzo de su relato (27).

A propósito de la gestación de los gemelos, resulta llamativo en el texto ovidiano el modo en que se designa la acción de los animales protectores consagrados a Marte (“*pugnant*”, 37), dado que retoma, en el marco de un acto de defensa, el motivo de la lucha que el dios, como vimos, había dejado atrás con su desarme. Más aún, poco después en el mismo libro se señala que el dios es venerado por Rómulo como “*arbiter armorum*” (73) que, al dirigirse al ego enunciador para contarle el origen de la fiesta de las matronas (3.167-258), a pesar de deponer su casco recupera, paradójicamente, parte de su armamento (“...sic *posita* dixit mihi *casside Mavors* / (sed tamen *in dextra missilis hasta* fuit)” [así Marte me respondió depuesto el casco pero mantuvo en su diestra, sin embargo, su lanza arrojadiza], 3.171-172). A su vez, insta a su hijo a deshacerse de los ruegos elegíacos y ‘conquistar’ a las sabinas por medio de la violencia (“*indolui patriamque dedi* tibi, Romule, *mentem.* / ‘*tolle preces*’, dixi ‘*quod petis arma dabunt.*’” [Sentí pena y te infundí mi espíritu paterno, Rómulo: ‘haz desaparecer las súplicas’, dije, ‘las armas te darán lo que pides’], 3.197-198); del mismo modo, un poco más adelante (233) declara el dios que “*erat de me feliciter Ilia mater*” [Ilia era madre felizmente gracias a [por] mí].

La multiplicidad de sus facetas permite, así, inscribir el entrecruzamiento genérico en el relato ovidiano del sueño de la Vestal. Al respecto, resulta también significativo el motivo del desarme, en la medida en que pone de manifiesto que tanto el alejamiento de

<sup>506</sup> Cf. Liv. 4.3; Plut. *Rom.* 3.5.

<sup>507</sup> Cf. Plut. *Rom.* 4.2.]

Marte de su actividad habitual como el protagonismo sexual de Ilia confluyen en la construcción de una escena de tono elegíaco no solo en lo que hace a la violación de la Vestal, sino también a sus consecuencias expuestas por el relato del sueño. Como notan Barchiesi<sup>508</sup> y Merli<sup>509</sup>, el texto de Ovidio no ignora la índole literaria de la actitud Marte, que se remonta, de hecho, al pasaje de Tibulo en el que el dios deja las armas en la ribera para yacer junto a Ilia: “Te quoque iam uideo, **Marti placitura sacerdos Ilia**, Vestales deseruisse focos, / **concubitusque tuos furtim uittasque iacentes** / et **cupidi ad ripas arma relictas dei**” [También veo ya que tú, sacerdotisa que habrás de agradar a Marte, Ilia, dejaste los fuegos de Vesta; [veo] tus uniones furtivas, las cintas que caen y las armas del apasionado dios abandonadas en las riberas], (Tib. 2.5.51-54). Asimismo, no es en *Fasti* la primera vez que Ovidio involucra a Rhea Silvia en asuntos amorosos, dado que, en *Am.* 3.4 y 3.6, esta es presentada como *exemplum* para justificar los encuentros entre el *amator* y la *puella*, que en ambos casos se ven obstaculizados; en *Am.* 3.4. un *durus vir* interfiere en los planes del enunciador al ponerle custodia a su mujer y, en *Am.* 3.6, el impedimento es un río caudaloso y empantanado, descrito en términos similares a aquellos que los poetas neotéricos atribuyen al género épico<sup>510</sup>: al dar paso a la intervención del río en ese poema (3.6.47-50), la alusión a Ilia proporciona así el principal argumento para el desarrollo de la elegía. En consonancia con la presentación elegíaca de

<sup>508</sup> Cf. BARCHIESI ([1994]1997: 62-63).

<sup>509</sup> Cf. MERLI (2000:44-45).

<sup>510</sup> El río Anio, presentado primero como *parvus* (*Am.* 3.6.5), crece mientras el ego habla (“dum loquor, increvit”, 3.6.85) y sus aguas están repletas de barro (“lutulentus...cursus”, 3.6.95), de modo que su presentación en el poema remite al programa poético que, como es sabido, Calímaco expone en *Ap.* 2.105-13 a través de una descripción similar de la corriente del río Asirio. A su vez, la formación del río ovidiano a partir de la nieve derretida después del invierno (“fontis habes instar pluuiamque nivesque solutas, / quas tibi diuitias pigra ministrat hiems” [por tamaña fuente tienes la lluvia y las nieves derretidas, riquezas que el perezoso invierno te suministra], 3.6.93-94) evoca nuevamente la fuente y su eco en Calímaco (*Epig.* 28). Este río que impide el encuentro amoroso entre el *amator* y su *puella* funciona en *Amores* como una clara metáfora del quehacer literario alejandrino: es caudaloso, profundo e inmenso pero, a su vez, las influencias ajenas lo ensucian y lo llevan a la mera ‘repetición’ de su curso, lo cual lo convierte en una corriente pantanosa e intransitable. En estos mismos términos es entendido el género épico en la estética alejandrina y, por ende, ovidiana, dado que, llano e inabarcable, corresponde a una escritura pesada, poco elaborada y repetitiva, es decir, ya cultivada por muchos otros. Al igual que el *durus vir* que pretende custodiar a su mujer en *Am.* 3.4., este río es *rusticus* (*Am.* 3.6.88) y ni siquiera tiene nombre (“nomen nullus habes”, *Am.* 3.6.91). Está, además, lejos de la *maxima fama* (*Am.* 3.6.90) que, entendemos, sí posee el poeta, quien es capaz de manipular un asunto de gran envergadura como la leyenda de Marte y Rhea Silvia para ponerla al servicio de sus elegías. En palabras de BARCHIESI (1989:63): “l’elegia é nel complesso molto piú divertente se un certo pubblico di Ovidio (...) riconosceva la pertinenza reciproca di certi trattati narrativi: il carattere rustico, aggressivo e lutulento del fiume, la sua opposizione all’amore, l’effetto straripante dell’allusione enniana”.

la Vestal, durante su sueño en *Fasti* Ilia teme por la seguridad de sus hijos (“**terreor** admonitu, corque **timore** micat”, 3.36), único momento del relato en que se la ve turbada. Esta tranquilidad, de hecho, no es frecuente en la Ilia ovidiana. Se la observa consternada en *Am.* 3.6, donde el río Anio insiste en que deponga sus temores (“Ilia, **pone metus**: tibi regia nostra patebit, / teque colent amnes: Ilia, **pone metus**”, [Ilia, depón tus miedos: para ti se abrirá mi casa real y los ríos te venerarán: Ilia, depón tus miedos], 61-62)<sup>511</sup>, a la manera de un ruego elegíaco (“Ne me sperne, **precor**, tantum, Troiana propago” [no me rechaces, solo eso te ruego, progenie troyana], 65)<sup>512</sup>. La relación de esta Vestal con cuestiones eróticas no es entonces privativa de *Fasti*. Sin embargo, el calendario poético marca una inflexión en el motivo al describir el forzamiento sexual en un único y condensado dístico, aspecto que no tiene gran lugar a lo largo del poemario elegíaco ovidiano, donde apenas se menciona la violación (“Illa **gemens** patrique **nefas delictaque** Martis” [ella, que lamenta con gemidos el crimen de su tío y el delito de Marte], *Am.* 3.6.49). La Ilia de *Amores*, también de origen troyano, con las *vittae* caídas (*Am.* 3.6.56) y envuelta en un llanto que arruina sus *ocelli* (*Am.* 3.6.57) sabe que ha sido ofendida sexualmente y su reacción es consecuente con dicha percepción dado que se muestra temerosa (“currendi vires eripiente **metu**”, 70; “edidit...**ore tremente** sonos”; 72)<sup>513</sup>. Del mismo modo, el poeta se había referido brevemente a Rhea Silvia en *Am.* 3.4 a partir de su maternidad: a los efectos de justificar que las esposas tengan amantes (37), el enunciador alude brevemente al acto del dios (“**non** sunt **sine crimine nati**”, 39) en relación con los *mores* de Roma y con el linaje de la descendencia resultante (“**Martigenae**.../ **Iliades**”, 39-40). La Vestal de los *Fasti* no gozará de la misma tolerancia, puesto que el relato que la incluye subraya el carácter sacrílego de tal fruto:

**Silvia fit mater;** <sup>P</sup> **Vestae simulacra** feruntur  
**virgineas oculis** opposuisse **manus**.  
 ara deae certe **tremuit pariente ministra**,  
 et subiit cineres **territa flamma** suos. (*Fast.* 3.45-48)

<sup>511</sup> Nótese, además, que el sintagma ovidiano “pone metus” remite a las primeras palabras que en la versión de *Fasti* le dice Colatino a Lucrecia al verla (“**pone metum**, *Fast.* 2.759).

<sup>512</sup> FANTHAM (2003:75) muestra que Anio trata a Ilia con sumo respeto y cuidado y considera esto como un elemento distintivo de la temprana elegía amorosa ovidiana respecto de la nacional y etiológica.

<sup>513</sup> Sobre el temor como rasgo propio de los contextos amorosos en Ovidio, cf. *Am.* 3.4.32; *Prop.* 2.7.19 y *Tib.* 3.19.3; *Ars* 1.42; *Fast.* 5.608.

Silvia se convierte en madre. Cuentan que la estatua de Vesta puso delante de sus ojos sus manos virginales. Ciertamente, el altar de la diosa tembló al parir su sacerdotisa y la llama, aterrada, se hundió bajo sus cenizas.

El temor de Ilia en *Am.* 3.6 queda aquí justificado pues, a modo de continuidad intertextual, el relato de *Fasti* ‘desaprueba’ este parto a través de una serie de imágenes que insisten en la gravedad del hecho: la estatua, portadora no ya de *ocelli* sino de *oculi*, los cubre con sus manos virginales (45-46), el altar tiembla (47) y el fuego sagrado se esconde (48)<sup>514</sup>. Desde el punto de vista métrico, el verso que presenta la maternidad de la Vestal focaliza este punto de vista al separar en cada hemistiquio, a partir de la cesura pentemímera, la imagen de la maternidad del nombre de Vesta, cuya reacción despliega el resto del verso y del dístico (Silvia fit **mater** <sup>P</sup> **Vesta**...). La nueva Rhea Silvia, de quien no sabremos más nada, ya no tiene lugar entre sus compañeras vírgenes y, así, desaparece de escena para dar lugar al tratamiento del mito fundacional.

### c. El surgimiento de Roma

El resto del episodio sigue de cerca la versión de Tito Livio (1.4) en cuanto a las peripecias por las que pasan los gemelos tras su nacimiento (3.49-58). Por un lado, se mencionan a Amulio y su orden de exterminarlos (3.49-52); a la loba y al pájaro carpintero que los alimentan (3.53-54); y la estadía con Fáustulo y Acca Larentia (3.55-58) a partir de una preterición (“quis...nescit”, 3.53; “non ego te...taceam”, 3.53-54) que funciona para el lector como una suerte de recapitulación narrativa. Por otro lado, se recuerda particularmente la juventud de los gemelos:

**Martia** ter senos **proles** adoleverat annos,  
 et suberat flavae iam nova barba comae: 60  
 omnibus agricolis armentorumque magistris  
**Iliadae fratres** iura petita dabant.  
 saepe **domum** veniunt praedonum sanguine laeti  
 et redigunt actos in sua rura boves.  
 ut **genus** audierunt, **animos pater editus auget**, 65  
 et pudet in paucis **nomen** habere casis,  
**Romuleo**que cadit traiectus **Amulius** ense,  
 regnaque longaevo restituuntur **avo**.

<sup>514</sup> Para la extinción de fuego sagrado como *prodigium*, cf. PARKER (2004:568).



**moenia conduntur**, quae, quamvis parva fuerunt,  
non tamen expediit **transiluisse Remo**. (*Fast.* 3.59-70)

La prole de Marte había cumplido dieciocho años y ya asomaba una incipiente barba de pelo rubio. Los hermanos, hijos de Ilia, impartían las leyes que pedían todos los campesinos y conductores de ganado. A menudo llegan a casa alegres por la sangre de los ladrones y devuelven a sus campos los bueyes que habían sido arrebatados. Cuando escucharon acerca de su linaje, el padre que los había engendrado acrecienta sus ánimos y los avergüenza tener renombre solo en tan pobres cabañas. Amulio sucumbe atravesado por la espada de Rómulo y el reino es restituido a su anciano abuelo. Se fundan murallas que, aunque eran pequeñas, sin embargo para Remo no fue beneficioso traspasar.

La descripción de Rómulo y Remo está signada por su abolengo: el texto hace hincapié en la maternidad de Ilia y en sus vínculos familiares (“*Iliadae fratres*”, 62; “*Martia proles*”, 59); los gemelos entienden que asumirán una posición de poder solo al conocer su linaje (“*ut genus audierunt*”, 65), tanto es así que su valor crece (“*animos...auget*”, 65)<sup>515</sup> una vez que descubren su relación con las (paradójicas) habilidades de Marte. De hecho, como sabemos, este había relegado dichas habilidades en *Am.* 3.9, pero en *Fast.* 3.171-172 oscilan a partir de la acción simultánea de dejar el casco de lado y conservar su lanza en la mano. Rómulo y Remo comienzan a ambicionar entonces un renombre mayor, cuya concretización es el cambio de las humildes cabañas por la fundación de una nueva ciudad (“*moenia conduntur*”, 69), gesto que anticipa, a su vez, el desenlace de Remo durante ese proceso fundacional (“*non tamen expediit transiluisse Remo*”, 70).

Cabe que el lector se pregunte, a esta altura del relato, por qué Ovidio incluye este episodio en sus *Fasti*, en el que no solo insiste en la violación de Rhea Silvia, sino que instaure también a esta última como protagonista de gran parte de la narración en desmedro de la figura del dios que, como vimos, se ve invisibilizado. En principio, la inserción de esta historia en el calendario deja al descubierto, una vez más, la manipulación del tiempo por parte del poeta, quien bien hubiera podido empezar directamente el tratamiento del mes de esta deidad con la celebración correspondiente,

---

<sup>515</sup> Para el significado del verbo *augeo* y su vinculación con el término *Augustus*, cf. CAPÍTULO III.3.2.b. A su vez, al desplegar en *Fast.* 1.609-613 la etimología del nombre del *princeps*, el poeta deja en claro la relación entre *augere* y *Augustus*.

proceder que el texto, además, no explica (“**quid** enim **vetat** inde moveri”, 3.13). Si bien dicho mes (y, con él, la historia de Roma) comienza entonces con un episodio de dominación sexual, dado que la joven no se percata de que es violada al perder progresivamente su actitud activa hasta quedarse dormida y ser penetrada, es el lector quien debe advertir el uso de la fuerza por parte de Marte e interpretarlo como tal. El dios *inermis* disimula su ultraje (haciendo alarde, quizás, de esta misma condición) y penetra a la Vestal dormida, de modo que el germen (*semina*) de la ciudad eterna es una violación sexual desdibujada, es decir, un episodio violento que, aunque disimulado, habilita una decodificación de la agresión que implica<sup>516</sup>. Los *arma* de Rómulo se vinculan con actos similares a los de su padre, dado que también hará uso de la violencia para construir no solo su propia familia sino su ciudad a partir del rapto de las sabinas (3.198), con el aval del dios. A su vez, Rómulo provocará la muerte de su hermano Remo, hecho que, como señalamos, se hace a un lado en 4.841-843 al asociar el salto de la muralla con una ignorancia más que con un desafío de la prohibición establecida por Rómulo (“quod Remus **ignorans**.../ ...nec mora, **transsiluit** [muros]”)<sup>517</sup> pero se retoma en 2.143 (“te Remus **incusat**”), con lo cual resulta suspicaz que el pasaje que nos ocupa se cierre con una breve alusión al traspaso de las murallas de Roma (70), ya que, además de reflatar el fantasma de las guerras civiles que Augusto tanto intentaba desdibujar, recuerda la muerte del gemelo y la profanación de los límites de la ciudad durante su nacimiento. En esta línea, la penetración de la Vestal implica la transgresión del límite impuesto por su virginidad, en la medida en que, al proteger el fuego sagrado de Roma, cuya extinción representaba consecuencias funestas para la ciudad, el resguardo de la castidad de las sacerdotisas adquiere una indudable función simbólica<sup>518</sup>: la penetración de estas figuras femeninas impenetrables equivale al quebranto de las inquebrantables murallas de la *Urbs*. Así como Rómulo y Remo nacen con el ocultamiento del fuego sagrado, Roma surge con una interferencia en el ritual religioso de su fundación; la actitud de Rhea Silvia es cuestionada por la misma Vesta y la de Remo se castiga con la muerte. Si la turbación del

---

<sup>516</sup> MURGATROYD (2005:92) entiende que, dados los vínculos de Augusto con Marte y Vesta, la actitud de Gradivo sería “(a) form of subversion—deflation of the emperor”, pues se trata de un dios que viola a una Vestal durante su misión sagrada, a la que toma para satisfacer el propio deseo y abandona embarazada.

<sup>517</sup> La acción de Remo como desafío era la creencia difundida, según transmite Livio en 1.7.2.

<sup>518</sup> Cf. PARKER (2004:568).

fuego sagrado provoca diferentes avatares que pueden ser perjudiciales para Roma, no será diferente el tenor de lo que vaticina la historia de su fundación, donde la alusión indirecta al fratricidio de Rómulo anticipa el modelo de guerras civiles que el proyecto pacificador de Augusto pretende clausurar<sup>519</sup>. En el relato ovidiano esto convierte a Ilia en una figura directamente vinculada con el poder, dado que su maternidad causada por un dios desarmado dentro de un marco elegíaco impulsa el nacimiento de Rómulo y Remo; y el derrocamiento de su tío Amulio por parte de los hermanos da curso a la fundación de Roma e instaura la violencia como una señal determinante de la ciudad venidera, que será, también, la ciudad de Augusto. Con esta marca se signa así la *bellica* genealogía de Rómulo, de la que él mismo debe dar crédito, para lo cual rinde culto a su padre al dedicarle el primer mes del año a partir de una organización y disposición meramente ‘romúlea’. Tal como dijimos en el capítulo II, Rómulo sabe más de *arma* que de *sidera*, de modo que el ordenamiento que propone es erróneo y se hace necesaria la intervención de Numa para desplazar a Marte al tercer lugar. En este sentido, la caracterización del rey sabino en el tercer libro de *Fasti* es presentada, según Hinds<sup>520</sup>, como diametralmente opuesta a la de Rómulo, lo cual permite borrar cualquier eventual convergencia entre ambos a raíz del tradicional pacifismo del segundo rey. Ovidio insta así a Marte a dejar las armas para poder relacionarlo con las *ingenuae artes* e invitarlo a ‘unirse’ con la Vestal en un marco donde conviven las armas y la paz. Este da cuenta de un novedoso punto de vista de la leyenda fundacional, que, al combinar materiales narrativos y estilísticos de diversos códigos literarios, explicita y destaca la dinámica de las elegías que componen este calendario poético<sup>521</sup>.

Según hemos observado, el análisis de los tres episodios de violaciones permite identificar distintos puntos de contacto entre ellos y los modos en que tales intersecciones inciden en la configuración misma de los *Fasti*: además de su proximidad en lo que respecta a la disposición narrativa del poema, está a la vista que cada uno de estos sucesos desemboca en la creación de bienes materiales y simbólicos que forjan la identidad romana. Asimismo, estos episodios quiebran el orden cronológico de los hechos en los

---

<sup>519</sup> Cf. FANTHAM (2002:202).

<sup>520</sup> Cf. HINDS (1992b:131).

<sup>521</sup> Cf. MERLI (2000:52).

que se inscriben, ya que la historia de Lara (2.571-616) da curso a un bien netamente augustal que se resemantiza ante la necesidad del *princeps* de extender su propia autoridad y ejercer su poder; por su parte, la afrenta hacia Lucrecia (2.685-852) propicia un cambio medular para la política romana, de modo que se sitúa, desde el punto de vista de su contexto cronológico, en el período lindante entre la monarquía y el consulado. La historia de Rhea Silvia (3.9-70) supone, por último, el surgimiento de Roma, con lo cual es condición de posibilidad para que nazcan Rómulo y Remo y, por extensión, la *Urbs*. De esto se desprende que, sin la concreción de la violación por parte de Marte, las historias de Lucrecia y Lara no hubiesen tenido lugar, y, por ende, lo mismo ocurriría con Roma, la monarquía, la república y el principado. Esta operación textual pone al lector en una consecuente disyuntiva: legitimar la violencia sexual y seguir gozando de sus derivados bienes, o bien ponerla en tela de juicio y hacer lo mismo con las estructuras de poder a las que remiten estos episodios. Tales disyuntivas se manifiestan también en el plano genérico de los relatos, por cuanto queda planteado en términos elegíacos el principio de la historia de Roma, ciudad cuyo fundador nace del vientre de una joven virgen consagrada a la religión y cuya violencia será representativa para la *utilitas* colectiva. Los vínculos de estas tres historias con diversos códigos genéricos no hacen más que inscribirlas en un marco híbrido y ambivalente en tanto parte de un mecanismo que explicita la premisa poética del ego de *Fasti* a la hora de narrar el nacimiento, desarrollo y consagración del poderío romano.



## CAPÍTULO V

### *Resera nutu candida templa tuo: la lectura de los templos*

templorum positor, templorum sancte repostor  
sit superis opto mutua cura tui.  
dent tibi caelestes, quos tu caelestibus, annos,  
proque tua maneant in statione domo (*Fast.* 2.63-  
66)

Fundador de templos, santo restaurador de  
templos, deseo que los dioses tengan por ti  
un cuidado recíproco. Que los dioses  
celestes te concedan los años que tú les  
concedes a los dioses celestes y que se  
mantengan en guardia delante de tu morada.

En nuestro propósito de estudiar la representación poética de los bienes materiales y simbólicos en *Fasti*, el presente capítulo aborda las narraciones acerca de tres templos dedicados a distintas divinidades. Dado que aquí indagaremos en la etiología y configuración de estos espacios religiosos y que el espacio en sí mismo siempre está determinado por las prácticas que en él se desarrollan y por los modos en que se apropia de ellas, consideramos necesario detenernos brevemente en este concepto.

En principio, cabe señalar que el espacio en cuanto tal es una construcción social que toma forma a partir de la interacción entre los miembros de una comunidad y la confluencia de sus diversas experiencias, creencias, costumbres e ideologías. En la medida en que se asocia con un acervo cultural de importancia para cada actor social y para la colectividad que estos integran, el espacio adquiere significado y se construye como lugar o escenario para el ejercicio de diferentes prácticas. En este sentido, conforme a la distinción que establece De Certeau entre ‘espacio’ y ‘lugar’, este último es “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia” y, el primero, un “lugar practicado”, es decir, “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (2007:129). Al implicar que un espacio es un lugar atravesado por las variables propias de la acción del hombre sobre él, esta definición resulta crucial para nuestro abordaje de los

templos, puesto que, como es sabido, el levantamiento de monumentos en la antigua Roma responde, de modo general, a un tipo de organización en el que intervienen factores ideológicos que se manifiestan tanto en el espacio como en el tiempo. Específicamente, esta dinámica atañe a la construcción de templos, ya sea vinculada al homenaje de divinidades propias de la religión local o a la introducción del culto de una nueva deidad<sup>522</sup>, pues en ambos casos se relaciona con la conmemoración de episodios representativos para la ciudad<sup>523</sup>. Los templos son, entonces, espacios que visibilizan determinados aspectos de la cultura y la religión romanas, al mismo tiempo que establecen pautas de conducta para quienes los visitan; se legitiman como “lugares practicados” y estas prácticas que proponen son, a su vez, marcas constitutivas de la comunidad que los erige, de modo que contribuyen también a la consolidación de la *romanitas*<sup>524</sup>. Como señalan Beard, North y Price, “Roman religion continued under the empire to be a key set of practices which permitted reflections and debates on Roman identity. In part these reflections picked up earlier preoccupations. Roman religion, as we have seen with the building of temples at Rome, had always been closely linked with the city of Rome and its boundaries. In part the reflections respond to new political imperatives. Under the first emperor, Augustus, the restructuring of a number of religious institutions resulted in changes within Rome, and, more widely, in the empire” (1998:167). Si la edificación de templos se produce bajo las órdenes del poder dominante, lo cierto es que esto se profundiza durante el gobierno de Augusto, por cuanto su proyecto político tiende a recuperar antiguos cultos no solo para sustentar la *romanitas*, sino, fundamentalmente, para instalar su propio discurso sobre ella. Queda claro entonces que estos espacios representativos y transmisores de lo romano se asocian emblemáticamente con un proceso de afianzamiento del ejercicio del poder.

A la luz de tales presupuestos, nos concentraremos en el análisis de tres espacios cultuales: el templo de *Mars Ultor* (5.545-598)<sup>525</sup>, el de Júpiter *Pistor* (6.349-394) y el de Vesta (6.249-304; 417-460). Si bien no desconocemos que los *Fasti* ovidianos refieren a

---

<sup>522</sup> Cf. ORLIN (1997:11).

<sup>523</sup> Cf. STAMBAUGH (1978:551).

<sup>524</sup> Nuestra propia cotidianeidad, sin ir más lejos, da muestras de la pervivencia de estas prácticas referentes a los espacios religiosos: no en vano las mezquitas requieren que sus visitantes ingresen descalzos, del mismo modo que al entrar a la iglesia católica se realiza la señal de la cruz.

<sup>525</sup> Para nuestra primera versión del análisis de este pasaje, cf. RADIMINSKI (2015).

otros templos<sup>526</sup>, nos detendremos particularmente en estos tres, dado que, por un lado, la cercanía textual de los episodios que los incluyen los torna significativos en el marco de la configuración global del poema y, por otro, se trata de tres sitios especialmente relevantes<sup>527</sup> en lo que hace a la valoración de cultos religiosos durante el período augustal. Sostenemos que la relación que propone el texto entre estos tres espacios y la figura de la diosa Vesta habilita también una lectura metaliteraria que deja al descubierto la problemática doblemente genérica e ideológica que lo atraviesa<sup>528</sup>.

### V.1. UN TEMPLO *PIUM ET IUSTUM*

Al operar como espacio público, el templo de *Mars Ultor* está directamente asociado a las esferas social, política y religiosa de la sociedad. Más aún, se trata de uno de los más representativos del principado puesto que es un claro producto de la voluntad augustal: su levantamiento funciona, pues, como semblanza del resultado de la batalla de Filipos (42 a.C.) y de la recuperación de las insignias romanas (20 a.C.) capturadas por los partos en la batalla de Carras (53 a.C.). Estos tres acontecimientos resultan sumamente relevantes para la historia de Roma puesto que son motivados por el deseo de venganza y

---

<sup>526</sup> El templo de Jano se menciona en 1.275-276, 279-282 a propósito de su vínculo con la *pax*; el de Concordia se encuentra en 1.637-650 y su santuario en el Pórtico de Livia es presentado en el libro 6 (639-648); el *Ara pacis* aparece en 1.709-724; en 2.55-72 se alude al templo de Juno Sospita y al rol de Augusto como restaurador de templos; en 2.511 se menciona el templo de Quirino; el sitio de Término, en las tres *cellae* centrales del hogar capitolino de Júpiter Óptimo Máximo es tratado en 2.669-672; el de Juno, traído a colación por la historia de las sabinas, es nombrado en 3.205, 247; el templo de Diana en Aricia se describe brevemente en 3.257 y 267-268; en 3.429-448 el poeta se refiere al de Véyovis; la ermita de Minerva tiene su lugar en 3.835-838; en 4.117 se dice que Venus tiene numerosos templos; en 4.159-160 se nombra el de Venus Verticordia; el santuario de Citerea aparece en 4.286 y el de Érice en 4.871-872; el de la Gran Madre del Ida se menciona en 4.225, 337-348 y 351-352; el de Fortuna Pública, en 4.736 y 5.729-734; Júpiter Victor aparece en 4.621-624; el altar del templo de Vesta se presenta en 3.47 y 4.731, y en 6.227-228 se habla del templo de la Vesta troyana; se alude a los templos a Apolo y Vesta en el Palatino en 4.951; el altar de los Lares tutelares es tomado en 5.129-132; en 5.148-158 figura el templo de la *bona Dea*; Mercurio tiene el suyo en 5.663-692; en 6.34 se menciona el templo de Juno en el Capitolio; el de Juno Moneta es tratado en 6.183-190; en 6.191-192 el poema alude al de *Mars Gradivus* y en 6.193-194 al de *Tempestas*; el de Hércules en el quirinal aparece en 6.213-218 y en 6.241-248 el templo de *Mens*; *Mater Matuta* es mencionada en 6.479-882; el templo de la diosa Fortuna es presentado en 6.611, 6.625-636 y en 6.781-784; se alude a la ermita de los lares en 6.791-792 y el templo de Júpiter Stator aparece en 6.793-794. Por último, el poema se cierra en 6.801-804 con una sutil alusión al templo de Hércules de las Musas.

<sup>527</sup> Más allá de los debates acerca de la existencia del templo de Júpiter *Pistor*, creemos que, al vincularse en *Fasti* con Vesta y la saga de los galos, también forma parte de la representación literaria de la política augustal.

<sup>528</sup> Para su análisis del episodio de Príapo y Vesta, NEWLANDS (1995:124-145) se detiene en la figura de Vesta en relación con los episodios de *Mars Ultor* y Júpiter *Pistor* desde el punto de vista de sus implicancias genéricas. La autora no se centra puntualmente en la cuestión espacial, que sí aborda en el relato de la etiología del templo de *Mars Ultor* (1995:87-123).



promovidos por Octavio/Augusto. Si bien se trata de una guerra civil en el caso de Filipos y de una batalla diplomática en el de Carras, el relato de *Fasti* configura ambas empresas como actos lícitos y presenta a Augusto como su autor intelectual y material, conforme a su interés de instaurar y consolidar su propio régimen gubernamental. Aunque el templo de *Mars Ultor* sea aquí denominado *maius opus* y se construya, como veremos, a partir de un léxico bélico que lo inscribe en el género épico, dicha filiación genérica se fisura progresivamente y en esos intersticios hace lugar, paradójicamente, a una serie de rasgos elegíacos.

### V.1.1. Espacio y tiempo de poder

La edificación del templo de *Mars Ultor* activa las valencias políticas del poema ovidiano desde una perspectiva doblemente espacial y temporal. Situado en el un sitio emblemático de la ciudad, el templo que nos ocupa fue dedicado en el año 2 a.C. Como ya dijimos, el texto vincula esta edificación tanto a la batalla de Filipos como a la recuperación de las insignias capturadas por los partos, cuestión importante si tenemos en cuenta que, como señala Orlin<sup>529</sup>, el motivo más común para el levantamiento y la dedicación de templos a los dioses era la conmemoración de sus favores en enfrentamientos victoriosos. En lo que hace al primer acontecimiento, la fuente principal y más temprana es, a la fecha, este mismo pasaje de *Fasti*<sup>530</sup>, en donde se cuenta que el entonces joven Octavio apela al favor de Marte para emprender la venganza contra los asesinos de César y, a cambio de ese acompañamiento, promete el templo al dios. El segundo evento nos llega, primordialmente, a través de Dion Casio (54.8.3; 55.10.18) quien se explaya acerca de la recuperación diplomática de los estandartes y de la compleja inauguración del templo. A partir de ambas versiones, surgieron distintas teorías que, o bien entendieron el origen de este templo como producto de la victoria simbólica sobre los partos, es decir, como conmemoración retributiva que ya Julio César planeaba hacer al dios<sup>531</sup> y que Augusto solo habría llevado a la práctica<sup>532</sup>; o bien consideraron que la

---

<sup>529</sup> Cf. ORLIN (1997:7).

<sup>530</sup> Cf. PASCO-PRANGER (2006:276).

<sup>531</sup> Según Suetonio (*Caes.* 44), César vence en Tapso y anuncia que erigirá un templo a Gradivo en el Campo de Marte. Para WEINSTOCK (1971:128), no hay certezas de que César haya denominado *ultor* al dios.

relación entre el templo y la venganza de Carras estaba destinada a aplacar el estigma de las guerras civiles a las que Filipo aludía<sup>533</sup>. La necesidad de revertir esta imagen residía en que el templo en cuestión estaba dedicado a Marte, padre de Rómulo y, por ende, suerte de “abuelo” de Roma, lo cual implicaba la consagración de una deidad de carácter dinástico<sup>534</sup>.

Además de cumplir sus funciones habituales<sup>535</sup>, la ubicación espacial de este monumento sugería, por su centralidad, un lugar de memoria del resarcimiento de la muerte de César y de la caída de Craso, hechos que formaban parte de la simbología identitaria romana. Como afirma Stambaugh (1978:562) “the temple of *Mars Ultor* joined divine vengeance with a new useful public space in the very center of the city”. No casualmente este edificio surge, además, en el marco del programa político augustal, que proclama la restitución de la *pax* como logro propio y que, a través de la reivindicación anticuaria, pretende recuperar viejas costumbres, instituciones y cultos religiosos característicos de la identidad nacional<sup>536</sup>. Así pues, al conectar la figura del dios con victorias emblemáticas y celebrar dichas victorias a través de una edificación fija y permanente, el templo de Marte Vengador se configura como un espacio de poder que remarca la exitosa y triunfal venganza de Roma sobre aquellos que alguna vez se opusieron a su dominio<sup>537</sup>.

A su vez, la conmemoración del levantamiento de este templo por medio del calendario es, también, un acontecimiento asociado con el poder puesto que, como ya hemos señalado en nuestro segundo capítulo<sup>538</sup>, la organización y calificación del tiempo no es un hecho aislado y neutral sino que, al implicar una representación y manipulación del pasado, participa necesariamente en la construcción de una identidad<sup>539</sup>. En este sentido, la ubicación de este episodio el día 12 de mayo da cuenta de la impronta

---

<sup>532</sup> Cf. WEINSTOCK (1971:128-132); HERBERT-BROWN (1994:95-108).

<sup>533</sup> Según GURVAL (2001:44) Augusto solía jactarse del éxito ante los partos para apartar las miradas de las guerras civiles.

<sup>534</sup> Cf. PASCO-PRANGER (2006:275-285).

<sup>535</sup> Entre otras cosas, este sitio se destinaba a ceremonias religiosas; se usaba también como lugar de reunión para debates del Senado; como depósito de cetros, coronas y estandartes militares obtenidos en las batallas y como escenario de la toma de la *toga virilis* (cf. STAMBAUGH, 1978:555-556).

<sup>536</sup> Cf. PASCO-PRANGER (2006:34).

<sup>537</sup> Cf. LITTLEWOOD (2006:xxv-xxvi).

<sup>538</sup> Cf. *supra*, capítulo II.1.b.

<sup>539</sup> Cf. NEWLANDS (1995:11).

ideológica del calendario poético de Ovidio. En efecto, esta jornada no coincide con la victoria de Filipos, llevada a cabo en octubre del 42 a.C, y tampoco puede vincularse a ciencia cierta con la recuperación de los estandartes romanos. Dentro de las especulaciones que ha despertado esa incongruencia temporal, se ha creído que la fecha elegida por Ovidio podría deberse a un error del poeta, posición que ya ha sido desestimada por Bömer<sup>540</sup> y Scheid, quien sostiene que “Ovid is perfectly aware of liturgic facts and that he is playing with them” (1992:125). Por su parte, aquellos que siguen la versión de Dión Casio (54.8.3)<sup>541</sup> entienden que la elección del 12 de mayo alude al momento en que Augusto, aún en el Este, ordena construir un segundo templo a *Mars Ultor*, que se ubicaría en el Capitolio y serviría tanto para recordar la recuperación de los estandartes como para guardar allí las insignias recobradas. Este segundo templo sería demolido, supuestamente, una vez erigido el templo original, es decir, el del Foro de Augusto que, como es sabido, se vio demorado en su construcción, hecho que habría irritado mucho al *princeps*<sup>542</sup>, pero cuya veracidad no se puede sostener rotundamente<sup>543</sup>. La crítica tiende a asumir incluso que este segundo templo, apenas rastreable en algunas monedas, jamás existió y que, probablemente, se sepa de él solo por un decreto del Senado que nunca se puso en práctica<sup>544</sup>. Se cree también que el templo del Foro de Augusto pudo haberse dedicado un 1 de agosto<sup>545</sup>, aunque Simpson problematice tal conjetura<sup>546</sup>. El único en considerar que la misión diplomática pudo haber tenido lugar el 12 de mayo del año 20 a.C es Hannah<sup>547</sup>, quien vincula este día con los *Ludi Martiales*<sup>548</sup>,

---

<sup>540</sup> Cf. BÖMER (1958:323).

<sup>541</sup> Cf. CASSOLA (1981:99-118).

<sup>542</sup> Cf. FAVRO (2005:237).

<sup>543</sup> Para la extendida desconfianza en Dion Casio y sus fuentes, cf. SIMPSON (1993:118-119; 122); RICH (1998:86).

<sup>544</sup> Efectivamente, ninguna otra fuente literaria habla del Capitolio como sede de este presunto templo. Asimismo, muchos estudiosos niegan que esta construcción haya tenido lugar: la defensa de CASSOLA (1981) es refutada por SIMPSON (1993) y RICH (1998:82-83) asume que este sitio pudo haber tenido lugar de modo provisorio, si bien esto no era en absoluto convencional. Ninguno de estos dos últimos autores dan crédito a la numismática y RICH (1998:116) señala que el grueso de los estudiosos asumen la existencia de un único templo, descartando el capitolino. Como bien nota HANNAH (1997:527), la crítica no ha logrado defender sólidamente ninguna de estas posturas.

<sup>545</sup> Cf. Dio, 60.5.3.

<sup>546</sup> Cf. C. SIMPSON (1993:18).

<sup>547</sup> Para HANNAH (1997:528-530), que ha estudiado el calendario desde un punto de vista astronómico, la recuperación de los estandartes tuvo lugar entre el final de la primavera y el inicio del verano del 20 a.C., momento que concuerda con la fecha que elige Ovidio para el episodio que nos ocupa.

<sup>548</sup> Cf. Aug. *Res Gestae* 22.2.

fijados por Augusto un 12 de mayo de 2 a.C. para conmemorar a Marte y homenajear la recuperación de los estandartes y la culminación del templo del Foro<sup>549</sup>. Más allá de la pertinencia de las diversas conclusiones sobre la cuestión, lo cierto es que las dificultades para determinar la elección de la fecha de este episodio adquieren sentido en el calendario ovidiano, donde las ambigüedades parecen ser parte fundamental de la configuración estética e ideológica del texto.

### V.1.2. *Mars Ultor* y el código épico: *Fallor, an arma sonant?*

Como ya hemos mencionado, el poeta declara desde el comienzo que narrará *tempora cum causis* (1.1) y que no se concentrará en los *arma* sino en las *arae* y los *sacra* (1.13-14), con lo cual separa su obra de la materia bélica y muestra interés por otro tipo de asuntos. No obstante, el pasaje que nos ocupa involucra simultáneamente *arma* y *arae*, de modo que propone un tema ambiguo, destacado, además, por un metro presuntamente impropio para la conmemoración de eventos importantes. Muestra de ello es la llegada de Marte a Roma, presentada en términos bélicos:

Sed quid et Orion et cetera sidera mundo 545  
**cedere** festinant, noxque coartat iter?  
 quid solito citius liquido iubar aequore tollit  
 candida, Lucifero praeveniente, dies?  
**fallor, an arma sonant? P non fallimur, arma sonabant:**  
**Mars venit et veniens bellica signa** dedit. 550  
**Ultor** ad ipse suos caelo descendit honores  
**templaque in Augusto conspicienda foro.** (*Fast.* 5.545-552)

“Pero, ¿por qué Orión y los demás astros se apresuran a retirarse del cielo y la noche restringe su curso? ¿Por qué el día brillante, al llegar la mañana, quita el resplandor de la superficie del mar más rápido de lo habitual? ¿Me engaño, o hay ruido de armas? No me engaño, había ruido de armas; llega Marte y, al llegar, dio señales de guerra. El mismo vengador descendió del cielo para contemplar su celebración y el templo en el foro de Augusto”.

Como lo indica la sucesión de preguntas retóricas, el enunciador se sorprende ante el ruido de armas en tanto signo de eventual peligro. Dicha sorpresa se extiende a un plano metapoético, dado que esos *arma* llaman la atención en un poema elegíaco que dice

<sup>549</sup> Según HANNAH (1997:127), *Fasti* 5.597-598 parece aludir a estos juegos, habitualmente celebrados en el Circo.

alejarse de las guerras<sup>550</sup> y situarse en un contexto de paz en el que las puertas del templo de Jano no se abrían desde el 29 a.C.<sup>551</sup>. Así y todo, el sonido metálico se abre paso y logra alterar el día y la noche (545-548). Las sospechas del enunciador se confirman tanto en el plano verbal a través de la repetición de las palabras *fallere*<sup>552</sup>, *arma* y *sonare* en cada hemistiquio del mismo verso (549), como en el plano rítmico a partir de la distribución simétrica de estos términos a ambos lados de la cesura pentemímera (P) y de su coincidente acentuación métrica —“fállor, an árma sonánt? P non fállimur, árma sonábant” 549—, de modo que ambos planos contribuyen a distinguir la duda de la confirmación y a ratificar, así, el sonido del hierro. Si el poliptoton “venit – veniens” (550) subraya la llegada de Marte a Roma, la principal característica del dios (“bellica signa dedit”) completa el impacto de su presencia en la totalidad del verso<sup>553</sup>. Por su parte, los dos dísticos finales destacan a la deidad y a su templo al inicio de los pentámetros (“Mars”, “templa”) y ubican en el comienzo de los hexámetros la sorpresa del enunciador (“fallor”, 549) y el epíteto del dios (“Ultor”, 551 — causa del *honos*—), como si el verso épico explicitara el motivo de la venganza y el verso elegíaco se arrogara los objetos de conmemoración, es decir, la deidad y su nuevo hogar. Más exactamente, tal disposición léxica permite aunar mediante el metro de la epopeya la cualidad vengadora de Marte con la empuñadura de los *arma* y dar sentido, al mismo tiempo, a la edificación del *ara*; a su vez, la ubicación del nombre mismo del dios y de su templo en el soporte propio de la elegía profundiza la ambigüedad que define la construcción del episodio. La ambigüedad se reafirma en el pentámetro 552 del pasaje, donde la referencia al *princeps* queda enmarcada y resaltada por la mención del nuevo templo (“templa”) y de su ubicación (“foro”) en un contexto rítmico ajeno a la solemnidad del hexámetro. Delimitados el espacio cultural y el ‘espacio’ del verso, el relato presenta una *descriptio* del monumento que, como veremos, potencia aún más esta trama de ambivalencias.

<sup>550</sup> Como ya mencionamos oportunamente (capítulo I), según BARCHIESI “[*Fasti*] is the Augustan poem that both dissociates itself most completely from *arma* and accounts for this dissociation and dislike most exhaustively” (1997[1994]:19).

<sup>551</sup> Cf. ZANKER (1988:102).

<sup>552</sup> WEIDEN BOYD (2000:94) vincula esta pregunta con los cuestionamientos que hacen otros narradores de *Fasti* 5 cuya autoridad es cuestionable.

<sup>553</sup> El sintagma “fallor, an...” (5.549) remite al comienzo de la alusión a Procne y a Tereo (“fallimur, an...” 2.853), que funciona como eslabón de unión entre el episodio de Lucrecia y la conmemoración de los *Equirria* (cf. capítulo IV.1.2.b).

a. *Et deus est ingens et opus - Et visum...maius opus*

La llegada y establecimiento de Marte en Roma remiten a la innovación augustal de incluir este templo dentro de la arquitectura de la *Urbs*, más exactamente, dentro del *pomerium*. Dado que allí se prohibía el uso de armas, se podría pensar que los enfrentamientos pertenecen al pasado y que la garantía de triunfo y supervivencia relacionada con Marte tendrá lugar en tiempos de paz. La convivencia entre *arma* y *arae* se manifiesta incluso a partir del mismo dios que da nombre a este templo, pues previamente en el poema este es invitado, como vimos, a desarmarse (3.1-4), aunque luego recupere parte del armamento y sea invocado en misión pacífica (3.171-174) para después instar a su hijo a conseguir mujeres por medio de las armas (3.198)<sup>554</sup>, acción que, creemos, permite vincular los *arma* con el motivo elegíaco de la conquista amorosa<sup>555</sup>. La caracterización del dios en el libro 5 prolonga los alcances de esa combinación que opera el texto a través de su figura:

et **deus** est **ingens** et **opus**: debebat in urbe  
non aliter nati Mars **habitare** sui.  
digna **Giganteis** haec sunt delubra tropaeis: 555  
hinc **fera Gradivum bella** movere **decet**,  
seu quis ab Eoo nos impius orbe lacesset,  
seu quis ab occiduo sole **domandus** erit (*Fast.* 5.553-558)

“El dios es tan grande como su monumento: no de otro modo Marte debía habitar en la ciudad de su hijo. Este santuario es digno de los trofeos de los Gigantes<sup>556</sup>: de aquí conviene que Gradivo promueva feroces guerras, ya si nos ataca algún sacrílego desde el mundo oriental, ya si hay que reducir a alguien del sol poniente”.

Así como el dios es *ingens*, iguales dimensiones tiene su morada, que no en vano se erige en el centro del imperio, suntuoso, imponente y de completo tinte augustal, por demás alejado de la primitiva y desolada ciudad del antiguo Rómulo (“nati”, 554)<sup>557</sup>. En este horizonte de sentido, el texto nombra el templo como *opus* (553), término que, como sabemos, no solo significa “monumento”, “templo” o “edificio”, sino también “obra”<sup>558</sup>,

<sup>554</sup> Cf. capítulo IV.3.1.

<sup>555</sup> BARCHIESI (1997:19-20).

<sup>556</sup> NAGLE (1996:78) ve en esta referencia a los Gigantes una posible alusión a las guerras civiles.

<sup>557</sup> Cf. *Fast.* 3.69, 71, 180, 184.

<sup>558</sup> Cf. OLD (1968), s.v.10 y 9.c respectivamente.

acepción que alude tanto al nuevo hogar de Marte como a la remodelación citadina de la Roma augustal. Más aún, la ‘enormidad’ de Gradivo evoca la idea de engrandecimiento que subyace en el nombre mismo del *princeps*, dado que Octavio opta por “an adjective with a broad range of meanings, including ‘stately’, ‘dignified’, and ‘holy’ [that] could also be connected with the verb *augere* (‘increase’)” (Zanker, 1988:98)<sup>559</sup>. El dios, su templo y la nueva ciudad de Augusto se constituyen entonces como *ingentia opera*, lo cual no resulta extraño ya que, como concluye Zanker, “after all, had he not made the Empire grow?”. No es casual, en este sentido, que este *opus* haya sido creado para ejercer poder (“domandus erit”, 558) ni que se configure como producto de contiendas victoriosas para los romanos y símbolo para la promoción de los enfrentamientos armados, según confirma el pentámetro 556 del pasaje, donde se invoca al dios como *Gradivus*, epíteto que se suponía derivado del verbo *gradior* en su significado de “avanzar hacia la batalla”<sup>560</sup>. Por un lado, el apelativo parece referir al templo de *Mars Gradivus*<sup>561</sup>, anterior al de *Mars Ultor* y situado fuera de los límites del *pomerium*, donde los soldados se reunían antes de partir hacia la batalla; y, por otro, parece aludir a la acción de “fera...bella movere” en relación con el verbo “deceat” en el mismo verso (556). No resulta un sinsentido que sea un verso elegíaco el que señala el comienzo de una nueva empresa bélica, que tendrá lugar fuera de Roma y que, al ser apadrinada por Marte “contiene un chiaro riferimento al ruolo di condottiero del Gradivo, in un contesto unicamente orientato alla celebrazione degli arma” (Merli, 2000:77). La empuñadura de las armas en escenario no romano (557-558) permitiría asumir que estos *fera bella* no son *civilia* sino *extera*, lo cual comienza a configurar en el texto la idea de *bella pia et iusta*<sup>562</sup>,

<sup>559</sup> Cf. *Fast.* 1.612-613.

<sup>560</sup> MERLI (2000:72) define este epíteto como “etimologicamente imparentato con *gradior* in quanto riferito all’avanzare in battaglia, alla marcia dei soldati, alla danza dei Salii”. Para NEWLANDS (1995:101n.62) se trata de una falsa etimología. SCHILLING (2003:137n.196) la declara desconocida por los filólogos modernos.

<sup>561</sup> La geografía romana incluía también el templo de *Mars Gradivus* (mencionado en *Fast.* 6.191-192), que se hallaba fuera del *pomerium*, junto a la Puerta Capena, entre el primer y el segundo mojón de la Via Apia, a partir de la cual los ejércitos romanos contaban con un camino directo hacia Brindis, Sicilia y el norte de África. En este sitio se reunían los soldados romanos antes de partir hacia la guerra (LITTLEWOOD, 2006:63-64). El templo contaba con una estatua de Marte rodeada por lobos (*DAGR*, s.v. *Mars*).

<sup>562</sup> SORDI (2002:3) define los *bella pia et iusta* como guerras avaladas tanto por el *ius* como por el *fas*. CALORE (2003:16-17) toma como antecedente el *ius fetiale* y entiende el *bellum iustum* como “sistema ordinante i conflitti armati tra i Romani e gli altri popoli, come schema descrittivo delle guerre ‘esterne’”, es decir, como antítesis de las guerras civiles.





La descripción se construye a través de una trama de verbos que integran el campo semántico de la visión<sup>566</sup> (*conspicere; perspicere; videre; spectare; videri*). El uso de *perspicere*, de aspecto durativo y carácter intencional, muestra a Marte como observador atento del templo y de sus distintas partes, relacionadas con el triunfo en la batalla (560, 562), y como personaje que aprueba aquello que ve (“probat”, 560); su mirada (*videre*, 563, 565) lo lleva luego a las estatuas de Eneas y Rómulo, ubicadas en el foro de Augusto, a uno y otro lado del templo. Al respecto, nota muy bien Newlands<sup>567</sup> que el paralelismo sintáctico (“hinc videt Aeneam”, 563; “hinc videt Iliaden”, 565) intenta emular la simetría arquitectónica y sitúa a Eneas y su huida de Troya al mismo nivel que al Rómulo hijo de Ilia que lleva los *spolia optima*. Marte vuelve a mirar con detenimiento (“spectat”, 567) hasta que encuentra al *princeps* y sus ojos perciben, entonces, una sucesión de elementos simbólicos que se abre con Eneas en representación de la *pietas*, sigue con Rómulo como ícono de la *virtus* y culmina en Augusto, síntesis de las cualidades de ambos fundadores y, también, punto en el que convergen la *gens Iulia* y el linaje heroico<sup>568</sup>. El plano rítmico focaliza la confluencia de dichos símbolos a partir de la coincidencia que exhiben los primeros hemistiquios de los tres hexámetros (563, 565, 567) en los ictus de los nombres de Eneas, Rómulo y Augusto, ubicados, además, en la misma posición ante la cesura pentemímera de cada verso (“hinc videt **Áeneám**”<sup>P</sup>; “hinc videt **Íliadén**”<sup>P</sup>; “spéctat et **Áugustó**”<sup>P</sup>). La simetría abarca también el sintagma “lecto Caesare”, que, situado en el centro del pentámetro conclusivo (568), expone la fusión de los dos primeros ascendentes de Roma en el *princeps*, tanto en la disposición textual como desde el punto de vista de la repartición de las imágenes del templo. La magnífica impronta del linaje imperial se hace extensiva al monumento, dado que este *opus ingens* es designado finalmente como *maius*.

Ahora bien, la mencionada sucesión de acciones visuales de Gradivo es explicitada en el último verso del pasaje por un verbo que alude directamente a la lectura (“lecto”, 568), lo cual reafirma la idea de que el lector, como ya adelantamos, construye un espacio imaginado a partir de lo que el dios le hace observar y, a la vez, configura un texto sobre la base de estos mismos lineamientos. Marte parece observar pasivamente, sin

<sup>566</sup> Cf. GARCÍA HERNÁNDEZ (1976); capítulo II.1.b.

<sup>567</sup> Cf. NEWLANDS (1995:97).

<sup>568</sup> Cf. LEVICK (2010:217).

interactuar con otros personajes, cuestión que no puede más que resultar extraña en un texto polifónico y multifocal como el calendario ovidiano. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el templo se levanta por orden de Augusto y que tanto el monumento como la inscripción forman parte de la arquitectura del principado, cabe considerar que aquello que el dios ve, lee y aprueba, y que, a su vez, transmite al lector, remite a la interpretación de este nuevo culto<sup>569</sup> que, por medio de una edificación programática tanto desde el punto de vista político como literario, construye una nueva concepción del espacio de Roma y, también, del poema. Desde esta óptica, la descripción del templo se configura a partir de un léxico bélico (“Armipotens”, “invictas”, “tela”, “arma milite victa”, “ducis arma” y “viris” 559-566) que culmina en el sintagma “**maius opus**” (568) en tanto punto de intersección entre los alcances ideológicos y genéricos del pasaje: si, como dijimos, *opus* admite la acepción de “obra literaria”, lo cierto es que el comparativo *maius* le añade al adjetivo *ingens* una dimensión superadora que lo eleva cualitativamente y lo acerca al ámbito de lo solemne desde una perspectiva genérica. Más aún, la relación semántica de tal comparativo con el sintagma que cierra el primer verso del pasaje (“**operis...summi**”, 559) potencia la relación del edificio con el registro épico, relación que afianza también el plano intertextual mediante la alusión a la expresión virgiliana que abre la segunda parte de *Aeneis* (“maior rerum mihi nascitur ordo, / **maius opus** moueo” [Un orden mayor de cosas nace para mí; emprendo una obra más grande], 7.44-45)<sup>570</sup>. Sin ir más lejos, Ovidio también se sirve de dicha fórmula para referirse a su propia producción literaria<sup>571</sup>: el ego enunciator de *Amores* es interpelado por la Tragedia para que desatienda la Elegía y se dedique al *maius opus* dramático (“tempus erat, thyrsos pulsum graviore moveri; / cessatum satis est — incipe **maius opus**!” [es tiempo de moverte, empujado por un tirso más pesado. Ya hubo suficiente demora, ¡da comienzo a una obra más grande!], 3.1.23-24); en *Tristia* el poeta se refiere de igual modo a *Metamorphoses* (“Inspice **maius opus**, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora uersa modos” [observa esta obra

<sup>569</sup> SCHEID (1992:128).

<sup>570</sup> GEE (2002:60) acepta esta lectura poética pero la vincula con el proemio de *Georgica* 3, donde Virgilio presenta “an imaginary work of art, a temple which is a metaphor for an epic with Caesar as its centrepiece”. Nos resulta interesante este análisis que compara los elementos de la descripción del templo imaginario que el enunciator virgiliano promete a Octavio con los del templo real referido en *Fasti*, mostrando la influencia del primer texto sobre el segundo.

<sup>571</sup> Cicerón (*Orat.* 238) define así la dificultad de confeccionar su propia obra.

más grande, que aún no está terminada, cuerpos transformados de modos increíbles], 2.63-64), poema en el que, a su vez, la adopción de Augusto por parte de César es mencionada en los mismos términos (“neque enim de Caesaris actis / ullum **maius opus**, quam quod pater exstitit huius” [en efecto, de los hechos de César ninguno es mayor que ser padre de este] *Met.* 15.750-751), además de vincularse con las figuras gubernamentales Julias<sup>572</sup>. A partir de las múltiples correspondencias que establece el pasaje de *Fasti* en sus distintos niveles, el templo de *Mars Ultor* es presentado como una construcción augustal que, a través del punto de vista de Marte, transmite un mensaje tanto arquitectónico como textual que comienza con Gradivo, termina con *Mars Ultor*, se inscribe en un marco guerrero lícito y propone al dios como garantía de la victoria. Empero, como veremos, el reciente huésped divino contempla la acción bélica desde fuera y parece invitar al lector a proceder de igual modo, haciendo a un lado el asunto bélico propiamente dicho.

#### b. *Bella pia et iusta*: Filipos y Carras

El relato menciona, en primer lugar, la batalla de Filipos a partir de la promesa que Octavio le hace a Marte:

**voverat** hoc iuvenis tum cum **pia** sustulit **arma**:  
a tantis **princeps incipiendus** erat. 570  
ille manus tendens, hinc stanti **milite iusto**,  
hinc **coniuratis**, talia dicta dedit:  
'si mihi **bellandi pater** est **Vestaeque sacerdos**  
**auctor**, et **ulcisci numen utrumque** paro,  
**Mars, ades et satia scelerato sanguine ferrum**, 575  
stetque **favor causa pro meliore tuus**.  
**templa feres et, me victore, vocaberis Ultor.**'  
**voverat**, et fuso laetus ab **hoste** redit. (*Fast.* 5.569-578)

“Había prometido este [templo] siendo joven, cuando empuñó las armas por su amor filial: con tan grande acción tenía que comenzar el príncipe. Extendiendo él las manos, alineándose a un lado los justos soldados y, al otro, los conjurados, dijo las siguientes palabras: “si mi padre y sacerdote de Vesta es causante de esta guerra y me dispongo a vengar a una y otra divinidad, hazte presente, Marte, y sacia la espada de sangre

<sup>572</sup> Ovidio utiliza el sintagma *maius opus* para describir distintas situaciones que conllevan esfuerzo y dedicación, aunque estos no necesariamente se apliquen al quehacer literario: *Ars* 3.370 designa así al empeño femenino por controlarse durante el juego; *Rem.* 109 marca la desafectación del enamoramiento; *Met.* 8.328 alude a la empresa de Calidón quien, por ir en busca del jabalí, aplaza la conquista de Atalanta.

criminal, y que tu favor permanezca en pos de la mejor causa. Tendrás un templo y, siendo yo vencedor, serás llamado “Vengador””. Lo había prometido y regresó feliz de derrotar al enemigo”.

El pasaje se articula como una composición anular mediante la utilización del mismo verbo en el comienzo del hexámetro inicial y del pentámetro final (“voverat”, 569, 578). Al adjudicarle a Filipos el germen del principado (“princeps incipiendus”, 570), el texto sugiere que el gobierno augustal empieza como venganza de una afrenta familiar, es decir, como una mácula anulada por un acto de amor filial (5.569, 573-574). Por un lado, se describe la instancia previa al enfrentamiento mas no se hace énfasis en la acción guerrera propiamente dicha; por otro, se dice que la batalla contra los asesinos de César se efectúa con *piis armis y milite iusto* (569, 571) y que el ejército vengador arremete contra los *coniurati* (572) calificados de *hostes* (578), es decir, contra enemigos extranjeros. Por supuesto que la batalla de Filipos involucró, como sabemos, el enfrentamiento de romanos contra romanos; sin embargo, esta descripción parece asumir que César es sinónimo de Roma puesto que quienes arremeten contra él no son romanos sino extranjeros que conspiran en contra de la patria. En este marco conceptual, Octavio se instaure como el único agente discursivo del pasaje y determina la existencia de dos bandos: un “nosotros”, que lo incluye junto con Eneas, Rómulo y todos los partidarios de Roma, y un “los otros”, que abarca a los adversarios de César y, por ende, del futuro *princeps* (y, vale decir, también de Roma). Se retrata así a Filipos como un *bellum pium et iustum*, llevado a cabo contra un enemigo extranjero amenazante para el poderío romano y la seguridad de la ciudad. Augusto vuelve triunfante y el dios es llamado ‘Vengador’, idea enfatizada por la aliteración en [v] de los términos que enmarcan el sustantivo *Ultor* en los versos 577-578 (“victore” – “vocaveris Ultor” / – “voverat”). De este modo, el relato comienza a disimular el estigma de las guerras civiles<sup>573</sup> y a justificar la presencia del dios de la guerra en Roma.

Cabe recordar que el poema ya había presentado un anticipo de Filipos en 3.697-710, pasaje que se ubica después de la etiología de Anna Perenna y del fracaso de Marte a

---

<sup>573</sup> Muestra GALINSKY (1996:82) que Octavio utilizó un recurso similar para justificar la batalla de Accio, tras manipular la relación entre Antonio y Cleopatra para tildar a su oponente de enemigo foráneo y así estigmatizarlo.

la hora de acceder carnalmente a Minerva, es decir, después de dos episodios que ponen en jaque el orden patriarcal romano y la preeminencia del carácter guerrero del dios<sup>574</sup>. En los versos que siguen a dicho pasaje, la misma Vesta, deidad emparentada tanto con César como con su hijo<sup>575</sup>, trae a colación el asesinato y la apoteosis de César, lo cual, como veremos, resulta significativo para el relato posterior sobre el templo de *Mars Ultor*:

Praeteriturus eram gladios in **principe** fixos,  
 cum sic a **castis Vesta** locuta **focis**:  
 'ne dubita meminisse! **meus** fuit ille **sacerdos**,  
**sacrilegae** telis me petiere **manus**. 700  
**ipsa virum rapui simulacra**que nuda reliqui;  
 quae **cecidit** ferro, **Caesaris umbra** fuit.'  
 ille quidem caelo positus Iovis atria vidit  
 et tenet in magno **templa** dicata **foro**,  
 at quicumque **nefas** ausi **prohibente deorum** 705  
 numine polluerant **pontificale caput**,  
**morte iacent merita**: testes estote, **Philippi**,  
 et quorum sparsis ossibus albet humus!  
 hoc **opus**, haec **pietas**, haec **prima elementa** fuerunt  
**Caesaris, ulcisci || iusta per arma patrem.** (Fast. 3.697-710)

Estaba a punto de dejar pasar las espadas clavadas en el príncipe cuando Vesta así dijo desde los castos hogares: ‘no dudes en recordarlo, él fue mi sacerdote, manos sacrílegas me reclamaron con dardos; yo misma tomé al hombre y dejé su imagen desnuda. La sombra que cayó ante el hierro fue la de César.’ Él, incluso, ubicado en el cielo, vio los altares de Júpiter y tiene un templo dedicado en el gran foro y cualquiera de los que se atrevieron al crimen, prohibiéndolo la voluntad de los dioses, y profanaron la cabeza pontifical yacen con muerte merecida: seréis testigo, Filipos, y [aquellos] por cuyos huesos desparramados es blanca la tierra. Esta fue la primera obra, la primera acción de amor filial, estos fueron los primeros comienzos de César: vengar a su padre a través de armas justas.

<sup>574</sup> Como nota NEWLANDS (1996:327-328; 330-331), en el episodio de la etiología de Anna Perenna el orden patriarcal de la sociedad romana se subvierte ante un Eneas antiheroico, ineficiente como guerrero, amante y esposo (3.523-656); y al no poder unirse con Minerva, Marte se ve burlado y causa la risa de Venus (3.675-696).

<sup>575</sup> En *Fasti* 4.949-954 se vincula a Vesta con el linaje del *princeps* y 3.415-428 destaca el oficio sacerdotal de la familia imperial. Se alude también al origen troyano de Vesta al emparentarla con Eneas y, por extensión, con Augusto. FANTHAM (1983:208) nota que “Vesta symbolized several things dear to Augustus”.

La presencia de Vesta es clave puesto que, por un lado, el personaje esboza una defensa de César en un tono cuasi maternal, en la que cuenta, desde sus “castis focis” (698), que ella misma lo sacó de la escena del crimen para dejar solo su sombra (701-702), en una clara alusión al pasaje de Homero (*Il.* 5.311-317) donde Afrodita cubre a Eneas con sus brazos para evitar su muerte en el combate, del mismo modo que, en *Il.* 20.300-308, el mismo Poseidón lo extrae del campo de batalla, lo cual da lugar, como sabemos, al posterior tratamiento del tema en *Aeneis*. Por otro lado, César es llamado *princeps* (697) y *sacerdos* (699) como sinónimo de *pontifex* (706), cargos que más adelante asumirá quien en ese entonces era Octavio. El asesinato de César, que se describe como un crimen efectuado por “sacrilegae manus” portadoras de *tela* (700) que profanan la voluntad divina (705) culmina con la apoteosis del gobernante, a quien se le dedicará un templo<sup>576</sup> en el foro de la ciudad (704), como ocurrirá también con el de *Mars Ultor* tras brindar su apoyo a la triunfal tropa vengadora.

En tal contexto resulta elocuente el hexámetro 707 ya que, al ubicar en sus extremos las palabras “morte” y “Philippi”, no solo da a entender que los asesinos de César merecen perecer indefectiblemente, sino que, además, insiste en la idea de que la batalla mencionada será la concreción de una venganza. El último dístico del pasaje explicita la relación entre la venganza y el lazo familiar entre César y Octavio: el hexámetro 709 exhibe la inauguración de una nueva etapa (“prima elementa”<sup>577</sup>) que repercute sobre los hechos concretados por Octavio, los cuales, al consistir en un *opus* descrito como *pietas*, vinculan el inicio del principado con un episodio de *pietas* familiar. Si el léxico que enmarca el pentámetro (“Caesaris...patrem”, 710) contribuye a asociar ese *opus* con el linaje imperial, la cesura única del verso destaca, en el primer hemíepes, la implementación de la venganza a partir de los dos únicos términos que lo componen (“Cáesaris, **úlciscí**”) y, en el segundo, el modo en que esta será efectuada (“**íusta per arma** patrém”), lo cual no solo emparenta el episodio de Filipos con un evento militarizado, sino que lo encuadra, ya en el libro 3, dentro de un escenario *pium et iustum*.

<sup>576</sup> Se trata del templo de *Divus Iulius*, nombre con el que Augusto consagra a César en el 42 a.C. (cf. WEINSTOCK, 1971:309).

<sup>577</sup> Según NEWLANDS (1996:336) estos *elementa* refieren al resultado de Filipos como “a preliminary exercise for the youthful Octavian”.

Ahora bien, Vesta vuelve a aparecer en escena en el relato posterior de la captura de los *signa* romanos por los partos (6.461-468). Tras hacer referencia al triunfo romano en Galicia, el ego poético introduce la derrota de Craso en Carras, en términos que habilitan también, como veremos, una lectura doblemente política y genérica:

Tum sibi Callaico Brutus cognomen ab hoste  
 fecit et Hispanam sanguine tinxit humum.  
 scilicet interdum **miscentur tristia laetis**,  
 ne populum toto pectore festa iuvent:  
**Crassus** ad Euphraten **aquilas natumque suosque** 465  
 perdidit, et **leto** est **ultimus** ipse datus.  
 'Parthe, quid exsultas?' dixit dea '**signa remittes**,  
 quique necem **Crassi** vindicet **ultor** erit.' (*Fast.* 6.461-468)

“Entonces Bruto se hizo de su apodo por el enemigo gallego<sup>578</sup> e impregnó el suelo hispano de sangre. Es claro que de tanto en tanto se mezclan las cosas tristes con las alegres y las celebraciones no alegran del todo al pueblo: Craso perdió las águilas, a su hijo y a los suyos junto al Éufrates, y él mismo fue el último en ser dado a la muerte. “Parto, ¿por qué te regocijas?”, dijo la diosa, “devolverás las insignias y habrá un vengador que castigará el asesinato de Craso””.

La derrota de Craso en Carras es presentada en el texto por medio de una *callida iunctura* (“tristia laetis”, 463), cuyos elementos constitutivos son relacionados por el verbo *miscere*, que no solo remite a la idea de mezcla desde el punto de vista temático, sino también, desde una perspectiva metapoética, al entrecruzamiento de rasgos genéricos que deja al descubierto el episodio. En efecto, si bien la descripción del infortunio de Craso anticipa la pérdida de las insignias romanas y, al resaltar el rango del comandante (465-466), justifica el festejo de los partos, esto será rebatido, no obstante, por Vesta, quien, en el último dístico (467-468) vaticina la venganza que, como sabemos, el poema desarrolla en *Fasti* 5 (579-596), pero no precisamente mediante la toma de armas:

nec satis est meruisse semel **cognomina Marti**:  
 persequitur **Parthi signa** retenta manu. 580  
 gens fuit et campis et equis et tuta sagittis  
 et circumfusus in via fluminibus;  
 addiderant animos Crassorum funera genti,  
 cum periit **miles signaque duxque simul**.  
**signa**, decus belli, **Parthus Romana tenebat**, 585  
**Romanaeque aquilae signifer hostis erat**;  
 isque **pudor** mansisset adhuc, nisi **fortibus armis**

<sup>578</sup> Décimo Junio Bruto fue apodado ‘gallego’ tras vencer en 136 a.C.

**Caesaris Ausoniae protegerentur opes.**  
 ille **notas veteres** et longi **dedecus** aevi  
 sustulit: agnorunt **signa** recepta suos. 590  
 quid tibi nunc solitae mitti post terga sagittae,  
 quid loca, quid rapidi profuit usus equi?  
**Parthe, refers aquilas, victos quoque porrigis arcus:**  
 pignora iam nostri nulla **pudoris** habes.  
 rite **deo templumque datum nomenque bis ulto,** 595  
**et meritis voti debita solvit honor.** (*Fast.* 5.579-596)

“No fue suficiente para Marte haber ganado una sola vez su *cognomen*: fue detrás de las insignias prisioneras en poder de los partos. Era un pueblo protegido por sus llanuras, caballos y flechas, e inaccesible por los ríos que lo rodean. La muerte de los Crasos había añadido ánimos a este pueblo, cuando perecieron al mismo tiempo tropa, insignias y general. Los partos poseían las insignias romanas, emblema de guerra, y el portador del águila romana era el enemigo. Y esta vergüenza hubiese permanecido hasta ahora si las valientes armas de César no hubieran protegido el poder de la Ausonia. Él quitó las antiguas manchas y el deshonor de largo tiempo. Las insignias recuperadas reconocieron a sus dueños. ¿De qué te han servido ahora, parto, las flechas que acostumbrabas arrojar de espaldas; de qué te ha servido tu ubicación; de qué el uso del caballo veloz? Parto, devuelves las águilas, también ofreces los arcos vencidos; ya no tienes ninguna prenda de nuestra vergüenza. Ritualmente se ha otorgado al dios un templo y, dos veces, el nombre de Vengador, y el merecido honor cumplió con la deuda de la promesa”.

Esta misión diplomática es transformada en un episodio bélico, que el ego enunciatario presenta como segunda razón del levantamiento del templo de *Mars Ultor*. Al igual que en el caso de Filipos, tampoco se detalla el presunto enfrentamiento, sino que la descripción se dedica a minimizar las virtudes de los partos para luego sugerir su rendición. Una compleja sucesión de correspondencias en anillo subraya en el pasaje las sutilezas del planteo del episodio, a partir de un primer y último dístico que hacen referencia al epíteto del dios para mostrar, en el primer caso, cómo Marte pretende revalidar el *cognomen* de *ultor* y, en el último, cómo lo logra (“bis ulto”, 595) a causa de un “meritis honor” (596). El segundo y tercer dístico se entrecruzan, a su vez, con el antepenúltimo y el penúltimo: los versos 581-582 se refieren a la geografía del pueblo de los partos y a sus habilidades guerreras y se corresponden con 591-592, donde se anulan las ventajas que proporcionaban ambos elementos. Por su parte, el dístico 583-584 alude a la derrota de Craso, que luego pierde sentido en los versos 593-594, donde se exalta la



victoria de Augusto. La insignias romanas son mencionadas en los dísticos 585-586 y 589-590: si en el primero aparecen capturadas, entendidas como *decus belli* y convertidas en atributos del enemigo (“signifer hostis erat”), en el segundo se recuperan y se descarta, así, el *dedecus* (589) producido por su captura. Finalmente, el dístico central del pasaje (587-588) resalta la figura de Augusto (“Caesar”) como defensor y protector de Roma (“protegerentur”) por medio de las armas (“fortibus armis”), afirmación que marca un antes y un después en el relato y habilita, entonces, la devolución de los *signa Romana* a su lugar original. Una vez más se le atribuye a Marte el epíteto de *ultor* a partir de un *bellum pium et iustum*, aunque, en este caso, sin suscitar ninguna batalla<sup>579</sup>. Al vincular a través del templo la recuperación de los estandartes y la batalla de Filipos, el texto vuelve a disimular la carga simbólica de las guerras civiles<sup>580</sup>. Simultáneamente, Marte queda asociado con el surgimiento, desarrollo y protección de Roma. Una vez que el dios concluye su lícita venganza y que la *Urbs* queda doblemente reivindicada, el pasaje se cierra con la mención de los *Ludi Martiales* del 12 de marzo:

**sollemnes ludos** Circo celebrate, Quirites:  
non visa est **fortem scaena** decere **deum** (*Fast.* 5.597-598)

“¡Celebrad juegos solemnes en el Circo, Quirites! La escena no ha parecido apropiada para un dios valeroso!”

La relevancia del evento reside, como dijimos al principio de nuestra exposición, en que la representación de estos *ludi*, que tenían lugar en la ceremonia de dedicación del templo propone, en un sentido metafórico, un cambio de ‘*scaena*’ por otra más apropiada para un *fortis deus*, es decir, las carreras llevadas a cabo en el Circo el 12 de mayo<sup>581</sup>. La posición destacada del adjetivo *sollemnis* en el comienzo del hexámetro, que refiere quizás a la adopción de un metro adecuado para las hazañas de Marte o busca incluir, tal vez, asuntos de otro tenor, subraya la ambigüedad genérica del pasaje respecto de sus alcances épicos y elegíacos.

A la luz de las ambivalencias del relato, dicho cierre permite pensar entonces que la narración de la etiología del templo de Marte Vengador no solo acerca al lector el

<sup>579</sup> HERBERT-BROWN (1994:108).

<sup>580</sup> ZANKER (1988:194-195).

<sup>581</sup> Cf. BROOKES (1992:262; 274).

surgimiento de un espacio público, religioso y culturalmente determinado por la práctica, sino que también configura este edificio como la síntesis de las victorias en Filipos y ante los partos. Si bien se trata, respectivamente, de una guerra civil y de una misión diplomática, el ego enunciador presenta ambas instancias como *bella pia et iusta*, operación que le permite legitimar y justificar la inclusión del templo en la geografía de la ciudad. El episodio ovidiano conjuga la temática de *arma* con la de *arae* y construye así un punto de convergencia entre dos asuntos presuntamente excluyentes que conviven y se complementan, sin embargo, dentro de la misma obra. Según constatamos, en su llegada a Roma Marte se instaura como un perfecto observador cuya mirada, influenciada por la materia augustal, acerca al lector la imagen misma del edificio. La insistencia en la pasividad de su rol de observador aleja al dios de la actividad militar y le permite transmitir aquello que mira bajo la forma de un texto: el templo, la Roma augustal y, también, el calendario elegíaco son, pues, *maiora opera*.

## **V.2. LA CIUDAD SITIADA Y LA TRANSFORMACIÓN DEL *LOCUS PUGNAE***

Como ya anticipamos, nos dedicaremos aquí a la etiología del templo de Júpiter *Pistor* (6.349-394), edificación cuya existencia, según veremos, ha sido puesta en duda. Este episodio es incluido bajo la forma de una digresión en la conmemoración de los *Vestalia*, de modo que se relaciona directamente con la diosa Vesta y con los distintos aspectos de su celebración. Sostenemos que la configuración de este espacio en el relato propone también un alejamiento del código épico y un acercamiento al ámbito de la elegía: si la presentación de la Roma sitiada por los galos incluye escenarios típicos de la epopeya y el templo se erige como retribución al dios por su ayuda durante la hambruna producida por dicho asedio, lo cierto es que el tratamiento ovidiano del episodio resemantiza tales escenarios y da paso a nuevos sitios que dejan al descubierto los mecanismos genéricos del poema.

### **V.2.1. El pan y el asedio galo**

#### **a. Júpiter, Vesta y el pan**

Ovidio dedica el mencionado episodio a la etiología del altar capitolino de Júpiter *Pistor*<sup>582</sup> (“panadero”), faceta del Tonante que resulta de por sí problemática, puesto que, al respecto, poco y nada se puede afirmar. En efecto, no hay ninguna certeza sobre el empleo del epíteto<sup>583</sup> en cuestión dada la ausencia de datos que nos permitan verificar que el dios haya sido efectivamente llamado así. Se cree que *Pistor* puede ser una forma corrupta de *Tutor* (“protector”)<sup>584</sup>, *Sutor* (“zapatero”, menos probable) o *Soter* (“salvador”). Si Merkel llama al dios *Conservator*<sup>585</sup> (“salvador”, “conservador”), para Preller<sup>586</sup> el término *pistor* deriva del verbo *pinsere*, que admite los significados de *Zerschmetterer* (que remite a las acciones de “golpear”, “machacar”, “romper con violencia” —granos u otros elementos—) y *Blitzschleudrer* (en referencia al acto de “fulminar”), lo cual nos permitiría pensar en Júpiter o bien como panadero o “dios que machaca los granos”, o bien como “el que fulmina”, palabra que concuerda con el rayo que esta divinidad suele portar. Ambos términos son confundibles en un contexto en el que el dios interviene para salvar a los romanos del asedio galo a partir de la fabricación del pan, de modo que tal ambivalencia, propensa al malentendido, nos impide adoptar un criterio único. Williams sugiere al respecto que “(...) it is preferable to follow the ancient etymology here and introduce the possibility that Ovid is exploiting the association between *pistor* and *pinsere* to cast Iuppiter as the crusher not of malefactors but of grain” (1991:186). Por nuestra parte, creemos que es posible asumir esta ambigüedad como tal y

---

<sup>582</sup> Este episodio no parece haber llamado la atención de los estudiosos de la literatura y la filología latinas, quienes tienden a observarlo muy por encima y a comentarlo a propósito de otros pasajes. En lo que hace a las ediciones comentadas, FRAZER (1929 [1989]:344-346) dedica solo dos notas al altar de Júpiter *Pistor*. El erudito comentario de BÖMER (1958:363-365) brinda mayor información, y SCHILLING (1993:180-182) se explaya lo justo y necesario. Debemos esperar el trabajo de LITTLEWOOD sobre el libro 6 (2006:112-123) para contar con un análisis minucioso y acabado. En lo que respecta a los estudios críticos, notamos que el clásico desarrollo de HEINZE (1919:68-69) atiende ligeramente esta etiología, al igual que FANTHAM en su revisión del encuentro fallido entre Príapo y Vesta (1983:206-207) y en su recapitulación de los nuevos estudios acerca de *Fasti* (1995:57). Lo mismo hace MALEUVRE al detenerse en la figura de Júpiter (1997:74-75), y BARCHIESI (1997:20) lo menciona someramente. NEWLANDS brinda al episodio un análisis más amplio en el cuarto capítulo de su libro (1995:124-145), donde lo aborda de modo similar a otros pasajes analizados. En su trabajo sobre los *Vestalia*, WILLIAMS (1991:185-188) se detiene aquí para estudiar sus implicancias desde el punto de vista narrativo. Para un capítulo completo consagrado a esta historia y su estatus literario, cf. MERLI (2000:153-199).

<sup>583</sup> Para un repaso de la historia del término, cf. PORTE (1985:367), MERLI (2000:155).

<sup>584</sup> Cf. Serv. A. 8.652.20.

<sup>585</sup> “Iovis conservatoris in tutela videntur fuisse pistores” [los panaderos parecen haber estado al cuidado de Júpiter salvador], MERKEL (1841:CCXXIX).

<sup>586</sup> PRELLER (1858:173).

otorgarle un sentido en relación con el carácter mismo del texto en el que se inscribe<sup>587</sup>. En cuanto al templo, cabe observar que la edificación se menciona únicamente en este pasaje y en *Institutiones divinae* 1.20.33 de Lactancio, quien probablemente haya utilizado a Ovidio como fuente. De hecho, Tito Livio (5.48.4-9), Floro (*Epit.* 1.7.15-17) y Valerio Máximo (7.4.3) retoman la saga de los galos y el motivo del hambre pero en ningún momento mencionan nada acerca de este templo, lo cual confirma que, al no haber claros testimonios del culto de Júpiter *Pistor* ni de la presunta existencia ni ubicación geográfica de este lugar, toda conjetura acerca del tema queda, naturalmente, librada a la mera especulación. Williams<sup>588</sup> desacredita incluso la posibilidad de que esta historia haya dado lugar a la construcción del templo, dado que la versión de Ovidio desentona marcadamente con la omisión del mismo por parte de otros autores.

El episodio de *Fasti* se enmarca en plena celebración de los *Vestalia* y sirve de excusa para conmemorar la fiesta de los panaderos<sup>589</sup>. Esto lo relaciona con la diosa Vesta, ya que el día de los panaderos tenía lugar durante esa festividad y las Vestales eran quienes se encargaban de preparar la *mola salsa*, una mezcla de harina y salmuera que se utilizaba en determinados rituales y se ofrecía en el altar de la diosa. A su vez, el fuego como elemento propio de la diosa era de vital importancia a la hora de efectuar la cocción del pan, tradición que el poeta retoma tras mencionar los alimentos ofrecidos a Vesta (6.310):

**Ecce coronatis panis dependet asellis,**  
 et velant scabras florida certa **molas.**  
 sola prius furnis torrebant farra coloni  
 (et Fornacali sunt sua sacra deae):  
 subpositum cineri **P panem** **H focus** ipse parabat,                    315  
 strataque erat tepido tegula quassa solo.  
 inde **focum** servat **pistor dominamque focorum**  
 et quae **pumiceas** versat **asella molas.** (*Fast.* 6.311-318).

“He aquí que la hogaza de pan cuelga de los asnillos adornados con coronas y las floridas guirnaldas cubren las rugosas piedras del molino. Anteriormente, los granjeros solo cocían espelta en los hornos (y la

<sup>587</sup> También WILLIAMS (1991:187) nota que el epíteto *Pistor* da cuenta de la manipulación poética de elementos literarios ambivalentes por parte de Ovidio.

<sup>588</sup> WILLIAMS (1991:185).

<sup>589</sup> Se ha argumentado que no habría razones concretas para cuestionar la asociación de Júpiter con el proceso de moler la harina para fabricar el pan (LITTLEWOOD, 2006:114).

diosa de los Hornos<sup>590</sup> tenía sus ritos): el mismo fuego del hogar preparaba el pan puesto bajo la ceniza y en el suelo caliente se echaba una teja rota. Desde entonces el panadero rinde culto al hogar y a la dueña del hogar y a la asnilla que hace girar las ásperas piedras de pómez”.

Resulta aquí fundamental la participación del burro o asnillo en el proceso<sup>591</sup> de molienda del trigo para hacer el pan (“molas”, 312; 318), puesto que, lejos de limitarse a colaborar en el empleo de la maquinaria encargada de moler, el animal parece involucrarse, también, en el quehacer literario. En principio, es presentado como el encargado de trabajar las “**pumiceas** molas” (318), expresión que resulta por demás sugerente ya que el sustantivo remite a una parte del procedimiento de fabricación del panificado, mientras que el uso metafórico del adjetivo *pumiceas* en el marco de la tradición literaria romana trasciende el detalle del tratamiento al que se somete el trigo y sugiere, también, el pulido de la escritura<sup>592</sup>. Se añade el hecho de que, al relacionar la celebración de Vesta con la fiesta de los panaderos a partir del sintagma “*coronatis asellis*” (311), el primer verso citado introduce programáticamente una referencia a Propercio (“Vesta **coronatis** pauper gaudebat **asellis**”, [Vesta, en su pobreza, disfrutaba de los coronados asnillos] 4.1.21), que subraya la relación del episodio de *Fasti* con la elegía de anclaje calimaqueo y asunto nacional y contribuye a delinear aún más el marco literario en el que se inscribe este relato. La vinculación entre Vesta y el asnillo es focalizada por la estructura en anillo del pasaje, que se abre y se cierra con la imagen del asno (*asellis*, 311; *asella*, 318). A su vez, la centralidad de la secuencia “*panem focus*” después de las cesuras P y H del verso 315 destaca también la correspondencia entre la llama de Vesta y esta celebración, efecto que condensa el verso 317 al aunar al panadero (*pistor*) con el fuego del hogar a partir de un poliptoton insistente (*focum - focorum*), que comienza incluso en el verso 315 (*focus*), y con la diosa, que es nombrada a través de un vestigio léxico (*domina*) de la elegía de asunto amoroso<sup>593</sup>. Esta red de alusiones léxico-semánticas resulta relevante porque de algún modo da pie al poeta para continuar luego

---

<sup>590</sup> Cf. Ov. *Fast.* 2.513-533.

<sup>591</sup> El proceso que describe Ovidio es similar al que lleva a cabo *Carmentis* al cocinar tortas para Ino en la Roma de Evandro (cf. *Fast.* 6.531-532).

<sup>592</sup> Cf. Cat. 1.2; 22.8; Prop. 3.1.8; Tib.3.1.10;

<sup>593</sup> Cf. PICHON (1991).

con la historia de Príapo y Vesta<sup>594</sup> (6.319-348<sup>595</sup>). Allí, el rebuzne de un asno despierta a la diosa dormida en un *locus amoenus* que recuerda el de Rhea Silvia en el libro 3 (9-70), pero que, a diferencia de lo que ocurre con la sacerdotisa, impide en este caso que la diosa sea violada por el dios, a raíz de lo cual Vesta adorna el cuello de su “protector” con un collar de pan<sup>596</sup>. El episodio entre Príapo y Vesta se cierra de manera emblemática con el dístico 6.347-348 (“quem tu, diva, memor de pane monilibus ornas; / **cessat opus**, vacuae conticuere molae” [Tú, diosa, adornas (al asno) con collares de pan como recuerdo. Termina la obra; callaron las muelas vacías], que asocia el final de esta aventura con la culminación de la fabricación del pan, proceso que, al ser designado como *opus*, activa nuevamente en el poema los alcances metaliterarios del término, según hemos mostrado en la primera sección de este capítulo. Una vez concluida la historia de Príapo y Vesta, parece terminar, también, la operación panificadora para dar lugar, tras ella, al episodio que refiere la etiología del templo de Júpiter *Pistor*.

#### **b. La batalla de Alia: ¿motivo épico?**

El episodio que nos ocupa retoma la batalla de Alia y el posterior saqueo de la ciudad, ocurridos presuntamente en el 390 a.C.<sup>597</sup>. Ambos hechos representan instancias de la llamada “saga de los galos”, que incluye una serie de enfrentamientos entre Roma y la Galia. Creemos necesario recordar brevemente cómo aparecen estas cuestiones en otros textos, para abordar, luego, la versión ovidiana de las mismas.

Según Tito Livio, la ciudad etrusca *Clusium* estaba siendo acechada por los galos, razón por la cual pidió ayuda a los romanos, quienes enviaron tres embajadores Fabios (5.35.4-5). Uno de ellos mató a uno de los jefes galos y, acto seguido, estos exigieron la entrega de los Fabios para resarcir así lo anterior. No obstante, los Fabios no solo no sufrieron castigo alguno por parte de los romanos sino que además fueron nombrados *tribuni militum* con derechos consulares para el año siguiente, cosa que terminó de

---

<sup>594</sup> Cf. *Fast.* 1.399-440, donde la historia de Sileno y Lótida se desarrolla en circunstancias similares.

<sup>595</sup> Para el tratamiento de este episodio, cf. FANTHAM (1983).

<sup>596</sup> Cf. *Fast.* 6.347-348. El diálogo que se establece entre los dos relatos del poema pone de relieve la ambigüedad que rodea el estatus sexual de Vesta, quien protagoniza una serie de situaciones donde, como veremos en la tercera sección de este capítulo, parece mostrar un carácter sexualmente activo.

<sup>597</sup> También se estima que pudo haber ocurrido en el 387 o 386 a.C. (cf. HORSFALL, 1981:298). OGILVIE (1965:717-718) fecha el evento un 18 de julio que, según el calendario romano, era un *dies ater*.

instaurar la enemistad entre uno y otro bando (Liv. 5.36-37). Tras ello, ambos ejércitos se enfrentaron a orillas del río Alia, donde se vio derrotada la facción romana al intentar huir de los galos. Algunos murieron *in situ*, otros escaparon a Veyes y un tercer grupo retornó a Roma sin siquiera cerrar las puertas de la ciudad (Liv. 5.38). Los galos se dirigieron hasta allí y, al ver que no había impedimentos para ingresar, no asumieron esto como un descuido sino como una posible estratagema y, por eso mismo, decidieron demorar su ingreso a la ciudad hasta el día siguiente (Liv. 5.39.1-3). Los romanos, ignorando que gran parte del ejército estaba en Veyes, consideraron que los únicos sobrevivientes eran los soldados que habían retornado a Roma, con lo cual decidieron que los hombres en edad militar se refugiarían, junto a sus esposas e hijos, en la ciudadela y en el Capitolio (Liv. 5.39.4-11), mientras que el *Flamen* y las Vestales llevarían al Janículo cuantos objetos sagrados pudiesen (Liv. 5.40.8). Los ancianos se disponían a morir en sus hogares y aquellos que habían ejercido magistraturas aguardaron la llegada del enemigo luciendo los distintivos correspondientes. En principio fueron confundidos con estatuas pero, tras la provocación de uno de ellos, los galos supieron que se trataba de hombres y procedieron a asesinarlos, saqueando e incendiando las casas y distintas partes de la ciudad (Liv. 5.41). Mientras algunos invadían la ciudadela, otros se dirigieron a Ardea en busca de alimentos pero fueron sorprendidos por el exiliado Furio Camilo, que armó un ejército y los rechazó (Liv. 5.42-45). Un primer intento de acceder a los romanos refugiados en lo alto se vio frustrado por el grito de los gansos consagrados a Juno, que despertaron a Manlio y le permitieron impedir dicha agresión al advertir a sus compañeros y ahuyentar al enemigo arrojándole lanzas y piedras (Liv. 5.47.1-5). El caso es que la hambruna comenzó a hacerse notar dado que las provisiones escaseaban y tanto los romanos como los galos sufrían las consecuencias, si bien los primeros habrían disimulado esta cuestión al arrojar pan a los segundos. Los galos, inclusive, se vieron afectados por una peste a causa de su falta de costumbre al clima de Roma y del contacto con los cadáveres que el asedio dejaba como saldo. Esto condujo finalmente a la necesidad de negociar una especie de tregua entre uno y otro ejército, que consistió en la compra de la libertad romana en mil libras de oro (Liv. 5.48). No obstante, este acuerdo quedó sin efecto tras la vuelta de Furio Camilo a Roma, quien, después de haber sido designado *dictator*, retornó a su patria y la instó a

sobreponerse por medio de las armas y no del dinero, generando así la victoria romana (Liv. 5.49).

De modo general, la versión de Ovidio difiere de la de Livio en distintos aspectos. Si bien la narración liviana no muestra a los guerreros romanos en actitudes heroicas sino que, por el contrario, los presenta huidizos en la batalla y acentúa su rendición mediante el ofrecimiento de dinero a los galos, lo cierto es que la aparición de Camilo y la recuperación de la honra romana por medio de las armas parecerían matizar esos aspectos. El ego poético de *Fasti*, por su parte, se concentra puntualmente en el asedio romano y lo plantea como una situación de absoluta vulnerabilidad, donde el ejército local se encuentra relegado en el Capitolio, sin la más mínima posibilidad de luchar. Esta circunstancia llega a su extremo a causa de la hambruna que sufren los romanos durante el sitio de la ciudad, que se añade al hecho de que los galos especulaban con poder aprovecharse de esa situación para vencer definitivamente. Ovidio no incluye cuestiones como el hambre que también sufrían los galos, lo cual, sumado a la peste que los amenazaba, ponía a este ejército en una situación no tan distinta de la romana; igualmente curioso resulta que no se haga mención alguna a la advertencia de los gansos, pues, al interrumpir con sus voces el sueño de Manlio, promueven la momentánea salvaguarda de Roma del mismo modo que, como ya hemos comentado en el apartado anterior, el asno resguarda la virginidad de la diosa Vesta. También se omite en el poema la opción del abandono del asedio a cambio de mil libras de oro<sup>598</sup>, quizás para evitar, así, la intervención final de Camilo. A partir de tales diferencias, creemos que la selección de episodios que hace Ovidio a la hora de tratar el asunto de Alia apunta sobre todo, según mostraremos, a la configuración de un escenario sombrío y desesperanzado ante la inminencia de la derrota. De hecho, el estatuto simbólico del Capitolio habilitaba la interpretación de la invasión gala como la violación de un espacio sagrado y la impotencia de los romanos a la hora de defenderlo no hace más que destacar su incompetencia en impedir la concreción de esa profanación. Consecuentemente, *Fasti* elude los ítems anteriormente mencionados para centrarse en el detalle del disimulo de la falta de

---

<sup>598</sup> Cf. D.S. 14.116.117; Plut. *Cam.* 28.4.



alimento a través del lanzamiento del pan<sup>599</sup>, lo cual expone una vez más la imposibilidad de los romanos para sortear el asedio por medio de su propia destreza militar. Al igual que en el caso de la etiología del templo de *Mars Ultor* (fundamentalmente, en lo que respecta a la misión diplomática de Carras), aquí los romanos levantan el templo de Júpiter *Pistor* luego de ahuyentar a los galos, mas dicha ventaja no es un triunfo en sí mismo ya que, lejos de ser la conclusión de una hazaña bélica, se trata de una estrategia del ejército romano que, por indicación del Tonante, consigue la deserción del enemigo al arrojarle el poco pan que le quedaba y, así, logra disimular la situación de hambre que acechaba a la ciudad. El ego poético orienta hacia esta lectura en el comienzo mismo del relato:

Nomine quam pretio celebratior arce Tonantis  
dicam Pistoris quid velit ara Iovis. (*Fast.* 6.349-350)

Diré qué significado tiene el altar de Júpiter *Pistor*, más famoso por su nombre que por su valor y ubicado en el alcázar del Tonante<sup>600</sup>.

Si el propósito inicial de los *Fasti* no son, como ya hemos dicho oportunamente, los *arma* sino las *arae* (1.13), es indudable que la historia que nos ocupa introduce, al igual que el episodio de *Mars Ultor*, un elemento disruptivo dado que implica el levantamiento de un templo en el marco de un escenario de batalla, aunque subvertido, puesto que el código épico no hace más que anularse al mostrar una Roma víctima de su propia “incompetencia”. Tal disrupción se torna evidente en la descripción espacial de la ciudad sitiada, presentada como un sitio derrotado que, al encerrar a sus propios hombres en esa derrota, los deja a un paso de a la muerte, temerosos y sin grandes posibilidades de acción. Según veremos a continuación, el altar de Júpiter *Pistor* se erige sobre las bases de un discurso heroico que, sin embargo, resulta trastocado por una serie de factores relacionados con la construcción romana del espacio.

---

<sup>599</sup> En Val. Max. 7.4.3. el episodio del pan se presenta como una estratagema que resalta la agudeza y el ingenio de los romanos y permite su salvación, mas nada se dice del supuesto templo del dios. Si bien se menciona la intervención de Júpiter para que la empresa romana concluya positivamente, en ningún momento se lo llama *pistor*.

<sup>600</sup> Para LITTLEWOOD (2006:113-114) el hecho de que se hable aquí de *Iuppiter Tonans* trae a colación el templo de Júpiter Tonante, próximo al Capitolio y dedicado en el 22 a.C. El autor vincula esto con la acepción de *pinsere* (“moler”, “golpear”) propuesta por Varrón (GRF 204), que se relacionaría con Júpiter “the Thunderer”.

## V.2.2. *Cincta...Capitolia* o la configuración espacial de la derrota

### a. El *concilium deorum* y el discurso de Marte

Como es sabido, la exitosa performance de los romanos en la lucha armada constituye un leitmotiv de la tradición literaria de la *Urbs*. No obstante, la breve descripción de la ciudad sitiada que da inicio a la etiología del templo en el poema parecería invalidar o, al menos, cuestionar, dicho leitmotiv:

**cincta premebantur<sup>P</sup> trucibus Capitolia Gallis:**  
fecerat **obsidio** iam **diuturna famem.** (6.351-352)

“Rodeado por los salvajes galos, el Capitolio estaba sitiado y el asedio prolongado ya había suscitado el hambre”.

La situación de asedio (“*cincta...Capitolia*”; “*premebantur*”; *obsidio*”) convierte a los romanos en prisioneros dentro de su propia tierra. La brevedad de la imagen, condensada en un solo dístico, adquiere, sin embargo, gran espesor semántico a partir de su trabajada construcción textual: por un lado, la distribución de las palabras del hexámetro destaca la imagen del sitio a partir de la ubicación focalizada del participio en el comienzo (“**cincta**”) y del sentido del verbo que le sigue (“**premebantur**”), cuya extensión en el resto del primer hemistiquio alude, en la materialidad o ‘espacialidad’ del verso, a la duración de las circunstancias; por otro, el segundo hemistiquio refuerza tal imagen a partir de la disposición del Capitolio en el centro del sintagma disociado “*trucibus...Gallis*”. Más aún, dado que las tres primeras palabras del verso insisten progresivamente en el estado de sitio propiamente dicho (“*cincta*”), en la acción que lo designa (“*premebantur*”) y en la cualidad distintiva de los agentes del saqueo (“*trucibus*”), el ojo del lector llega a la palabra “*Capitolia*” con la convicción de que este espacio se encuentra completamente sometido por los galos<sup>601</sup>. La *callida iunctura* “*Capitolia Gallis*” hace hincapié en dicho sometimiento, cuya consecuencia directa es, como muestra el pentámetro, la instalación del hambre (“*famem*”). La duración de ese estado y la imagen de un debilitamiento de los romanos cautivos son nuevamente subrayadas por la yuxtaposición de este término con el adjetivo “*diuturna*”. Si a esto se le suma el hecho de que el Capitolio era una colina elevada y que, una vez en la cima, la única opción para

---

<sup>601</sup> Nota LITTLEWOOD (2006:114) que la aliteración en [c], [t], [p], [b] del hexámetro alude al sonido de las armas enemigas.

abandonar dicho recinto era el descenso (que, claramente, en este caso no era una buena alternativa), los romanos se encontraban presos no solo del asedio galo sino también de su propia geografía<sup>602</sup>. Ante esa situación sin salida, Júpiter convoca una asamblea de dioses, con lo cual el relato acarrea, al mismo tiempo, un motivo épico (*concilium deorum*<sup>603</sup>) que comienza con las palabras de Marte y culmina con el envío de Vesta al escenario capitolino:

Iuppiter, ad solium superis regale vocatis,  
'incipe' ait Marti; protinus ille refert: (*Fast.* 6.353-354)

Habiendo convocado a los dioses de arriba junto al trono real, Júpiter dice a Marte: 'comienza'. Inmediatamente, él habla.

Según Littlewood<sup>604</sup>, la disposición de esta asamblea es similar a las reuniones en el Senado, pues los dioses son convocados (“superis vocatis”, 353); Júpiter ordena a Marte abrir el debate (“incipe”, 354); el dios se referirá a lo estrictamente necesario (“referam breviter”, 357); se dirán luego muchas cosas (“multa locuta est”, 376) y finalmente Júpiter propondrá una moción (“publica cura est”, 377) que será aprobada (“adnuit”, 384). Más allá de la innegable impronta épica de la escena, para Merli dicha reunión se construye, más bien, como la “parodia di un *concilium deorum*” (2000:161), dado que el relato altera muchos de los elementos propios de esas escenas. De hecho, el espacio donde tiene lugar la asamblea no es descripto; la reunión se abre súbitamente con la palabra de Marte y no hay parlamentos argumentativos por parte de otras divinidades sino que apenas se menciona cuál es su postura (“tunc Venus et lituo pulcher trabeaque Quirinus / Vestaque pro Latio multa locuta suo est”, [Entonces Venus, el bello Quirino

---

<sup>602</sup> En *Fast.* 2.193-242 se narra la batalla de Crémera, librada entre Roma (representada por los Fabios) y Veyes en el siglo V a.C. Creemos que en este episodio la descripción del espacio de batalla es también elocuente en términos literarios, pues los Fabios son vencidos a partir del encierro que genera la misma geografía del espacio de batalla. A su vez, dicho espacio es sumamente particular dado que el río es descripto como “rapax” y “turbidus” (2.205-206, 2.219-220) y su curso precipitado que arrastra las aguas residuales del invierno evoca el río Asirio de Calímaco (*Ap.* 105-130), que funciona como metáfora del género épico por contraposición a la *levitas* que caracteriza a la elegía. El único sobreviviente de esta *gens* es un joven que no había acudido a la batalla (2.239-241). Para el estudio de este pasaje, cf. RICHARD (1990); HARRIES (1991); MERLI (2000:201-264).

<sup>603</sup> MERLI (2000:158) y LITTLEWOOD (2006:114) explicitan los alcances épicos del motivo del *concilium deorum*. Cabe señalar que el mismo Ovidio despliega este tópico en *Met.* 1.163-252. Para el estudio de este pasaje en relación con el espacio y el poder, cf. SCHNIEBS (2016).

<sup>604</sup> Cf. LITTLEWOOD (2006:114-115).

con su trompeta y su trábea, y Vesta dijeron muchas cosas a favor de su Lacio], 6.375-376). En esta línea entendemos que se inscribe el discurso de Marte<sup>605</sup> (6.355-374), que aboga a favor de los romanos y pide a Júpiter por la reivindicación de la patria de Rómulo.

Si bien el discurso del dios alude a un contexto épico, lo cierto es que toma distintos elementos propios de ese género solemne para resignificarlos e instaurar ciertos desvíos respecto del mismo. Como bien nota Merli<sup>606</sup>, el comienzo del discurso de Gradivo (“scilicet”, 6.355) remite tanto a la reacción de Eneas al ver a Helena en *Aeneis* 2.577 como a la de Juno ante la maternidad de Calisto en *Metamorphoses* 2.471. En el marco de esa doble relación de las palabras del dios con un parlamento épico propiamente dicho y con otro de carácter más bien híbrido, coincidimos con Merli en que ambos manifiestan una *indignatio* del personaje con propósitos persuasivos, que, como tal, apunta a convencer a los dioses para modificar la situación de los romanos. El parlamento de Marte amplía así los alcances del relato de *Fasti* al hacer confluir en él elementos provenientes de dos poemas de distinta filiación genérica y articularlos a través de un discurso cuya marcada configuración retórica subraya dicha ampliación:

' <b>scilicet</b> ignotum est quae sit <b>fortuna malorum,</b>	355
et <b>dolor</b> hic <b>animi</b> voce <b>querentis</b> eget.	
<b>si tamen</b> ut referam breviter <b>mala iuncta pudori</b>	
<b>exigis, Alpino Roma sub hoste iacet.</b>	
<b>haec est</b> cui fuerat <b>promissa potentia rerum,</b>	
<b>Iuppiter?</b> hanc <b>terris impositurus eras?</b>	360
<b>iamque suburbanos Etruscaque contudit arma:</b>	
<b>spes erat in cursu:    nunc lare pulsa suo est.</b>	
<b>vidimus</b> ornatos aerata per atria <b>picta</b>	
<b>veste triumphales</b> occubuisse <b>senes;</b>	
<b>vidimus Iliacae</b> transferri <b>pignora Vestae</b>	365
<b>sede:</b> putant aliquos <b>scilicet</b> esse deos.	
<b>at</b> si respicerent qua <b>vos</b> habitatis in <b>arce</b>	
totque <b>domos vestras obsidione premi,</b>	
nil opis in cura scirent superesse deorum,	
et data sollicita tura perire manu.	370
atque <b>utinam pugnae pateat locus; arma capessant,</b>	
et, si non poterunt <b>exsuperare, cadant.</b>	

<sup>605</sup> MERLI (2000:162-175) analiza detalladamente el discurso de Marte y lo vincula con distintos parlamentos épicos.

<sup>606</sup> Cf. MERLI (2000:163).

**nunc inopes victus ignavaque fata timentes  
monte suo clausos barbara turba premit.'** (*Fast.* 6.355-374)

“Evidentemente, vosotros ignoráis la fortuna de nuestros males y este dolor no tiene la palabra de un espíritu quejoso. Sin embargo, si me pides que cuente brevemente los males unidos a la vergüenza, Roma yace postrada a los pies del enemigo alpino. ¿Esta es la ciudad a la que le prometiste el poderío de todo el mundo, Júpiter? ¿A esta ibas a poner al mando de la tierra? Ya había aplastado a las ciudades cercanas y las armas etruscas, la esperanza seguía su curso; ahora ha sido expulsada de su propia casa. Vimos ancianos triunfantes, ornamentados con vestimenta bordada, morir en los vestíbulos decorados con bronce; vimos que las prendas de la Vesta de Ilión eran trasladadas de lugar: evidentemente, piensan que hay algunos dioses. Pero, si se volviesen a mirar en la fortaleza que vosotros habitáis, y viesan tantas casas vuestras sitiadas por el asedio, sabrían que ninguna ayuda hay en la observancia de los dioses y que el incienso brindado con mano diligente era en vano. ¡Y ojalá se abra un lugar para luchar! Que tomen las armas y, si no pueden vencer, que sucumban. Ahora, faltos de comida y temiendo una muerte cobarde, encerrados en su propia colina, los asedia una turba bárbara”.

Los primeros dos dísticos (355-358) introducen el asunto que va a tratar el dios, a saber, el sitio galo en Roma. Como su intención es brindar ayuda a los romanos para que puedan sortear esa situación, comienza su discurso apelando a la responsabilidad de sus pares. Así es como el irónico “scilicet” inicial seguido de “ignotum est” pone en evidencia el desentendimiento de los dioses<sup>607</sup> respecto de la realidad romana, que es por demás negativa (“fortuna malorum”, 355), acarrea sufrimiento (“dolor”, “animi...querentis”, 356) y humillación (“mala iuncta pudori”, 357). La enumeración de estos elementos denota un presente más que perjudicial para los *quirites*, con lo cual cabe suponer que, ante semejante cuadro, los dioses deberían tomar cartas en el asunto. Al decir que ‘evidentemente’ (“scilicet”) las divinidades no estaban al tanto de los hechos (“ignotum est”), Marte relativiza la ausencia de respaldo divino y predispone al auditorio para escuchar en qué consiste esto que ellos no saben (“si tamen...exigis”). Una vez finalizado el preámbulo, el pentámetro 358 describe ya sin tapujos el presente de Roma (“**Alpino** Roma **sub hoste** iacet”) a partir de una sintaxis hiperbática que grafica en el verso la perturbación de la ciudad que yace (“iacet”) —es decir que, lejos de adquirir una posición dominante, está postrada— ante la fuerza de su enemigo. La ubicación del adjetivo

---

<sup>607</sup> Para HEINZE (1919:68), esta introducción es un ejemplo de dicción épica.

“Alpino” delante de “Roma” y del sustantivo “hoste” antes de “iacet” explicita en la fraseología la preeminencia del invasor. A su vez, al ubicarse en el centro del sintagma y quedar enmarcada por los términos “Roma” y “hoste”, la preposición “sub” insiste en la posición inferior de la ‘ciudad eterna’ respecto de la dominación de los galos, quienes se constituyen aquí como agentes de poder. Como observa Merli<sup>608</sup>, el estado de sumisión de Roma en boca de Marte evoca el discurso de Eneas que en *Aeneis* 2.3-13 introduce la historia de la caída de Troya, de modo tal que *Fasti* ubica a ambas ciudades en una situación especular a partir del motivo de la ruina de las dos, emparentadas, además, por una relación genealógica. Roma no parece responder aquí a los parámetros de la grandeza épica, sino que, por el contrario, se presenta maniatada y digna de compasión, imagen que el discurso de Marte exhibe, en su pentámetro inicial (356), a partir de un léxico de la queja (“dolor hic animi voce querentis”) que resemantiza las palabras del héroe épico al volcarlas en el verso distintivamente elegíaco. Por otra parte, las dos preguntas retóricas sucesivas (359-360) insisten en el desafortunado presente del pueblo al que apadrina el dios y subrayan, a través de la repetición anafórica del pronombre (“haec”, “hanc”) el contraste con aquél “imperium sine fine” que el Tonante le había prometido otrora en el texto virgiliano (A. 1.279). En este sentido, la “potentia rerum” (359) es “promissa” pero no se hace efectiva al momento del presente de la enunciación, al igual que ocurre con su poderío, que no se concreta en el presente (“terris impositurus”, 360). La variación en los tiempos del verbo *sum* insiste en el incumplimiento de la promesa de Júpiter y remarca el contraste entre lo que este había asegurado (“fuerat”, “eras”) y la situación actual de Roma (“est”).

A partir de estos cuestionamientos, el texto construye la *indignatio* de Marte y al mismo tiempo comienza a retratar a la *Urbs* como una víctima del asedio galo, como si el discurso del dios intentase despertar la *commiseratio* de sus interlocutores. Al reclamar la fortuna negada a Roma en términos que evocan, nuevamente, el discurso de Venus en *Aeneis* (1.229-253), donde la madre de Eneas pide a Júpiter un mejor destino para su hijo y su patria<sup>609</sup>, el episodio ovidiano retoma, por un lado, el código épico, pero, al asemejar

---

<sup>608</sup> Cf. MERLI (2000:162).

<sup>609</sup> Esta coincidencia puede identificarse no solo en el contenido de ambos discursos sino, además, en la estructura de los mismos. Para estos detalles, cf. LITTLEWOOD (2006:115)

los dichos de Gradivo a los de una voz femenina encargada, por excelencia, del dominio amoroso y plasmarlas en versos impares, inclina, por otro lado, las palabras del dios hacia el ámbito temático de la elegía, lo cual genera una recepción paradójica dado que se trata de la deidad de la guerra que, su vez, en distintas situaciones a lo largo de los *Fasti*, se muestra propenso al amor<sup>610</sup>. A su vez, el relato deja en claro la vigencia del lamento y de sus connotaciones como elemento que impide la consolidación heroica de los romanos a través de un contexto de marcadas oposiciones cuando Marte procede a demostrar aquello que enunció anteriormente. Así pues, los versos 361-362 expanden el contraste previo entre la situación anterior de la ciudad y la presente, con vistas a subrayar el declive del poderío digno de un pueblo triunfador: el hexámetro destaca las conquistas romanas sobre otros espacios (“iamque suburbanos Etruscaque **contudit** arma”) e incluso extiende su contenido triunfalista al primer hemíepes del pentámetro (“spes erat in cursu”), contenido que el corte central de este último verso interrumpe de manera tajante para retornar al presente de enunciación (“**nunc** lare **pulsa** suo **est**”). La oposición que introduce el adverbio *nunc* (362) es duplicada no solo por el cambio en los tiempos verbales (“erat” – “est”), sino también por el contraste entre la sintaxis lineal del primer hemistiquio y la doble disociación sintáctica del segundo.

La historia del sitio que presenta Marte luego (363-366) retoma la antítesis con un pasado inmediato, donde Roma se encuentra en declive pero aún digna, según lo demuestra el gesto de los ancianos senadores (“picta / veste **triumphales** occubuisse **senes**”, 363-364) y el de las Vestales que trasladan (“transferre”, 365) los objetos sagrados traídos de Troya (probablemente, también, el *Palladium*) a un lugar más seguro, con el consiguiente cambio de la *sedes* divina (“Iliacae **transferri**...pignora Vestae / **sede**”, 365-366). Si, como bien nota Merli<sup>611</sup>, la anáfora del verbo “vidimus” (363; 365) remite a la mirada de Eneas sobre la ruina de Troya (“vidi...vidi...” A. 2.499-502), creemos que, además de volver a vincular la desgracia romana con la troyana, la utilización de la primera persona del plural en el episodio ovidiano extiende el conocimiento del presente de Roma al resto de los dioses y permite mostrar tal presente a partir de una *evidentia* retórica: la repetición de los verbos se conjuga con la disposición

<sup>610</sup> Cf. 3.1-70; 3.675-696.

<sup>611</sup> MERLI (2000:165).

léxica de los pentámetros (362, 364, 366), que se inician con los términos que designan todo aquello perdido por los romanos (“spes”, “veste”, “sede”), que al corresponderse espacialmente en el verso con la posición del Tonante (“Iuppiter” 360), destacan la responsabilidad de este último en las actuales circunstancias de Roma. El padre de Rómulo remata dicho cuadro con un nuevo uso irónico de “scilicet” (366) que le permite reivindicar el cumplimiento de la *pietas* por parte de los romanos y comprometer a sus interlocutores a ayudarlos. El discurso instaurationa entonces un contraste con la *neglegentia deorum* que se menciona en los versos 367-370, encabezados por el adversativo *at*, que explicita el reproche a los otros dioses y pone en evidencia la infracción de estos al desoír la atención que los romanos les brindan. En este último dístico (369-370) el dios amplía, a su vez, los ya citados versos que introducen el episodio de Júpiter *Pistor* en *Fasti* (6.351-352) y, mediante un mismo léxico, describe una Roma totalmente sitiada y acosada por el enemigo (“obsidione premi”, 6.368; “premit”, 6.374). La dicotomía pasado – presente que opone las circunstancias de la Roma pretérita a las de la ciudad sitiada resaltan la no concreción de la promesa del Tonante y la desatención por parte de los dioses hacia la devoción de los romanos.

Fiel a su condición guerrera, Marte expone finalmente una posible solución (371-372), en la que añora un lugar en el que sus romanos puedan luchar (“utinam pugnae pateant locus”) empuñando las armas y, o bien ganar (“exsuperare”), o bien, morir heroicamente (“cadant”, 372) pero sin verse humillados como efectivamente ocurre. El hecho de que el dios exprese su deseo mediante el verbo *patere* (“abrir”, “estar abierto”, “ser de libre acceso”) implica que, al momento de la enunciación, el espacio de Roma está cerrado, lo cual acentúa la imposibilidad de salir de allí y dirimir el asedio por medio de las armas. Queda expuesta entonces la ausencia del anhelado *locus pugnae* que, paradójicamente, en este caso parecería tratarse del mismo espacio romano, cuando, como es sabido, los ejércitos de Roma solían evitar las batallas en su propio territorio. El último dístico del parlamento (373-374) vuelve rotundamente sobre el presente de la enunciación (“nunc”, 373) y, a diferencia de ese *locus pugnae* tan ansiado por el dios, presenta un sitio cuyos habitantes están absorbidos por el hambre (“inopes victus”) y sienten temor (“timentes”) ante una muerte cobarde (“ignava fata”), lo cual confirma también un encierro en el Capitolio que los torna presos de sus propios ‘cuarteles’ (“monte suo



**clausos**”, 374) en manos de una turba iracunda cuyas acciones son designadas, una vez más, con el verbo *premere* (“premit”, 374).

Según hemos mostrado a partir del análisis del discurso de Gradivo, parecería que Roma solo puede ofrecer hambre, muerte y deshonor: quienes allí se quedan, mueren; la única escapatoria es la huida que cada vez parece menos accesible, además de que resultaba ignominioso huir sin presentar batalla. La ciudad está a los pies de un pueblo bárbaro y el mismo Capitolio, espacio sagrado profanado, constituye una trampa mortal que encierra a sus ciudadanos en la cima de la colina y les impide salir. Los elementos del presente son devastadores, ya que, a diferencia de un pasado en el que Roma era un sitio vencedor y conquistador de nuevos espacios, cada *nunc* denota un sitio funesto y remarca la ausencia de este *locus pugnae* necesario para la reafirmación de la identidad romana como pueblo guerrero y triunfador. Dicho escenario implica una devaluación del espacio épico, que nunca llega a constituirse como tal y que, por el contrario, se reduce a una expresión de deseo y deja el lugar a espacios ‘vencidos’. En este sentido, el parlamento de Marte resulta sumamente revelador al proponer la apertura de este *locus pugnae* como solución del conflicto: no pide, pues, que a Roma se le asegure el triunfo sino que apunta, o bien a una merecida victoria o bien a una muerte digna. Al resaltar rasgos propios de la heroicidad, el texto habilita así una interpretación del pasaje en términos metaliterarios: en principio, la opción de Marte para salir de la situación presente no es otra que depositar la *spes* en la épica, lo cual le permitirá dejar de lado la *indignatio* y la *commiseratio*, que él mismo construye mediante la alteración de ciertos motivos propios de la epopeya como, por ejemplo, la victoria en el campo de batalla o, en su defecto, una muerte excelsa y honorífica. Según veremos, la reacción de Júpiter profundiza en el texto esas alteraciones.

#### **b. *Desunt fruges, superesse putentur* o la estratagema (¿épica?) de Júpiter**

Tras el parlamento de Gradivo en la asamblea, tanto Venus como Quirino y Vesta (375-376) se posicionan *pro Latio* (376), según sabemos a través de los breves dichos del narrador; luego el mismo Tonante afirma que la preocupación por Roma es compartida (“**publica** (...) **cura** est pro moenibus istis”, 377) y, en señal de atención a los reclamos de Marte, parece anunciar una venganza ‘épica’ sobre la Galia (“poenas **Gallia victa**

dabit”, 378). Puntualmente, Júpiter toma a Vesta como interlocutora y determina lo siguiente:

‘tu modo, quae **desunt fruges, superesse** putentur  
effice, **nec sedes desere**, Vesta, **tuas**. 380  
quodcumque est solidae Cereris, cava **machina frangat**,  
**mollitamque manu** duret in **igne focus**.’ (*Fast.* 6.379-382)

“Tú solo procura, Vesta, que crean que sobran los granos que faltan, y no abandones tu propia morada. Que la máquina hueca muele todo el trigo que está entero y que, amasado con la mano, el hogar lo endurezca en el fuego.”

El dios planea una estratagema, para cuya implementación retoma el proceso de fabricación del pan y lo asocia nuevamente con Vesta (“Vesta”, “focus”, “ignis”), a quien asume como partícipe necesario de esta treta al pedirle que simule la abundancia de materia prima, cuestión que el hexámetro destaca mediante la focalización del sustantivo “fruges” en el centro de un juego semántico (“desunt” / “superesse”) que reproduce el disimulo de la situación. El pedido de Júpiter a Vesta incluye que la diosa no abandone su *sedes*, imagen que evoca los versos 365-366 para apelar a la permanencia de esta deidad en la ciudad. El motivo de la producción panificadora a través de la máquina moledora (“**machina frangat**”) y del trabajo manual (“**mollitam manu**”) le permiten al dios traer a colación una actividad en la que participa el *asinus* así como el proceso de elaboración artesanal que llevaban a cabo las Vestales, lo cual recuerda nuevamente al animal que conserva la virginidad de la diosa y a las sacerdotisas encargadas de custodiar su llama, elemento fundamental no solo para la pervivencia de la ciudad sino para la fabricación del pan (como lo demuestra la yuxtaposición de los términos “igne” y “focus”), que funciona así como elemento mediador que garantiza doblemente la salvaguarda de Vesta y de Roma.

El relato ovidiano introduce un nuevo motivo épico al presentar finalmente la voz de Júpiter, quien se acerca al Capitolio durante la noche y, por medio de un sueño, transmite instrucciones a los *duces*:

**'surgite, et in medios de summis arcibus hostes**  
**mittite**, quam minime mittere voltis, **opem**.’ (*Fast.* 6.387-388)

“Levantadse y, desde la cima de la fortaleza, arrojad en medio del enemigo el recurso que menos queréis conceder.”

La orden del dios articula dos imperativos (“surgite”, “mittite”) que subrayan la disposición espacial de las acciones a realizar, dado que es en lo alto de la fortaleza (“de **summ**is arcibus”) donde los romanos ‘encerrados’ deberán ubicarse para actuar contra los enemigos, de modo que se apropiarán del espacio a partir de un movimiento que va desde lo alto del Capitolio hacia la base de la ciudad, donde espera el contingente enemigo que habrá de ser herido justo en el centro (“in **medios...hostes**”). La distribución de las órdenes en los extremos iniciales de ambos versos (“surgite”; “mittite”) y del blanco de la primera directiva y el objeto de la segunda al final de los mismos (“hostes”, “opem”) sugieren, a partir de la simetría verbal, la efectividad con que ambas acciones serán ejecutadas y vaticinan, así, una sólida batalla. No obstante, la pretensión épica de Marte no parece concretarse del todo puesto que la herida de guerra no será efectuada por medio del hierro sino del pan, según se desprende de la respuesta al acertijo que, una vez disipado el sueño, los romanos descifran tras detenerse a pensar:

somnus abit, quaeruntque, novis ambagibus acti,  
 tradere quam nolint et iubeantur opem. 390  
 esse **Ceres** visa est; iaciunt **Cerialia** dona:  
 iacta **super galeas scuta**que longa **sonant**.  
 posse **fame vinci spes** excidit: **hoste repulso**  
 candida **Pistori** ponitur **ara Iovi**. (*Fast.* 6.389-394)

“El sueño se marcha y [ellos], movilizados por un nuevo enigma, se preguntan qué recurso no querrían y se les ordena entregar. Les pareció que era Ceres; arrojan los dones de Ceres. Una vez caídos, resuenan sobre los cascos y los largos escudos. Se perdió la esperanza de poder ser vencidos por el hambre: rechazado el enemigo, se levanta un altar blanco para Júpiter *Pistor*”

Los romanos vencen tras arrojar el pan. Así como en *Fasti* 5.549 (“fallor, an arma sonant? non fallimur, arma sonabant”) la llegada de Marte a Roma produce ruido de armas en señal de la actividad que el dios representa, en el caso del asedio las armas que resuenan son las del enemigo, y no por luchar contra empuñadura romana sino frente al pan que les ha sido arrojado<sup>612</sup>, cuya reiteración en el mismo hexámetro (“Ceres...Cerialia”) parecería emular la mención de armas de guerra en este contexto.

<sup>612</sup> Tito Livio (5.47) cuenta que, durante el asedio, los gansos consagrados a Juno despertaron a Manlio y esto impidió la victoria de los galos ya que, al advertir el general romano el avance enemigo, alertó a sus pares y entre todos ahuyentaron el ataque tras arrojar lanzas y piedras. Ovidio pasa por alto esta escena, aumentando así la ironía que resulta de la utilización del pan como proyectil.

Merli<sup>613</sup> considera cómica esta escena dado que implica la tergiversación de las batallas épicas convencionales, efecto que el relato destaca aún más con la ubicación de términos marciales en el pentámetro (392), y similar es la apreciación de Newlands<sup>614</sup>. De acuerdo con esto, podría pensarse que la escena bélica tan añorada por Marte no estaría teniendo aquí lugar o, al menos, no como el dios la planeaba. En un mismo sentido, el verso 393 aúna todos los elementos mencionados en la descripción de la Roma asediada (“fames”, “vinci”, “spes”) y presenta la solución por medio de la expulsión de los galos (“hoste repulso”), lo cual se traduce en el último verso en la etiología del templo de Júpiter *Pistor*. Parece evidente entonces que el resultado de este enfrentamiento poco y nada se corresponde con la victoria sobre el enemigo, por cuanto los romanos asediados terminan venciendo al ejército adversario con ayuda de Júpiter, pero no en una guerra tradicional sino a través de una estratagema vinculada con la fabricación del pan: el *locus pugnae* presuntamente recuperado no es otro que un ‘*locus pani*’. Tras lograr el objetivo y tal como solía hacerse con las divinidades que ofrecían sus favores en las batallas, se levanta un altar para Júpiter y se le asigna el epíteto *Pistor*. Dicho epíteto funciona no solo como recuerdo de la treta preparada junto a Vesta, sino que le permite al ego poético vincular narrativamente esta etiología con la fiesta de los panaderos que se celebraba durante los *Vestalia*.

A la luz de nuestro análisis, puede decirse entonces que el pasaje que nos ocupa, situado en medio de las festividades de Vesta y dedicado al nuevo altar del Tonante, presenta a Roma como un espacio asediado por una muchedumbre bárbara, que ha devastado el pasado glorioso de la ciudad para llevarla a un presente tormentoso. Como consecuencia de esto, la *Urbs* carece de un *locus pugnae* que le permita tomar las armas y reivindicarse como solía, es decir, en términos épicos desde el punto de vista genérico. Por otra parte, como ya dijimos, al finalizar la narración sobre Príapo y Vesta, se señala que la diosa, a punto de convertirse en *puella*, conserva su virginidad al ser advertida por el rebuzno de un asno:

quem tu, diva, memor **de pane monilibus** ornas  
**cessat opus, vacuae conticuere molae** (*Fast.* 6.347-348)

<sup>613</sup> Cf. MERLI (2000:179-180).

<sup>614</sup> Cf. NEWLANDS (1995:135).

“Tú, diosa, adornas [al asno] con collares de pan como recuerdo; termina la obra, callaron las muelas vacías”.

Así como concluye el pasaje (“opus”) y, al mismo tiempo, parece culminar la fabricación del pan (“de pane monilibus”), podríamos pensar que algo semejante ocurre con el asedio de Roma: el épico *locus pugnae* solicitado por el dios de la guerra, del que ya más nada se ha dicho, ha sido cedido al enemigo en pos de un espacio celebratorio y sin armas. Esto permite interpretar el episodio como un alejamiento del motivo épico de *arma* en pos de la nueva *ara* erigida al dios ‘panadero’ y, por qué no, como una apertura hacia el dominio de la elegía, a partir de la reescritura de la historia en el marco rítmico de los dísticos. Como veremos, lo mismo cabe para la sección siguiente dedicada de lleno a la diosa Vesta, donde las armas ya no tendrán lugar y sí se verán involucrados más abiertamente otros elementos propios del género elegíaco.

### **V.3. *NON ADEUNDA VIRO*: LA ELEGIZACIÓN DEL ESPACIO SAGRADO**

En esta última sección nos detendremos en el templo de Vesta, cuya configuración se ubica en el marco de su celebración o *Vestalia*, y en el rescate del *Palladium* tras el incendio del lugar. Puesto que esta deidad es tratada extensamente en el poema y se instaure, además, como una figura central en la articulación de los dos monumentos previamente estudiados, consideramos imprescindible repasar primero algunas cuestiones puntuales sobre su culto y su inserción en la sociedad romana augustal según los *Fasti*. Mostraremos, luego, al concentrarnos puntualmente en el rescate del *Palladium*, que este episodio se vincula estrechamente con la elegía de asunto erótico y promueve, así, un acercamiento progresivo a dicho género y que, al incluir al mismo tiempo las variantes anteriores del relato, permite explicitar también la hibridez genérica que atraviesa el poema.

#### **V.3.1. El culto de Vesta y su relación con la *domus augusta***

La diosa Vesta resulta fundamental para la religión romana y, por ende, su presencia es muy marcada a lo largo de todo el calendario ovidiano, si bien adquiere preeminencia en el libro sexto, dedicado al mes de junio, cuando se celebraba su fiesta. El

culto de esta deidad es crucial ya que el mismo Augusto hace hincapié en ella a la hora de llevar a la práctica su programa político que, entre otras cosas, consistía, como ya hemos dicho, en la recuperación y restauración de las antiguas costumbres, instituciones y ritos. Al respecto, el templo de la diosa es sumamente representativo dado que constituye uno de los principales íconos de Roma.

Equiparada a la diosa griega Hestia, Vesta<sup>615</sup>, divinidad de primer rango, fue adoptada desde muy tempranos tiempos por las comunidades itálicas como la deidad que proporcionaba a la familia el fuego del hogar doméstico. Vesta ha sido confundida con *Tellus Mater - Terra* y su figura se ha recuperado de un modo específicamente latino y más significativo que el de su equivalente griega. El origen del culto no es claro ya que algunos lo atribuyen a Rómulo, quien la habría traído desde Alba Longa, y otros lo vinculan con la organización religiosa de Numa<sup>616</sup>. Sea como fuere, sabemos que se convirtió en patrimonio común de las sociedades de Italia central y que surgió en el seno de las familias reales<sup>617</sup>. Los romanos no tardaron en considerarla una divinidad de orden político y nacional puesto que entendían que, así como el fuego y el hogar proporcionaban a cada familia el alimento y las condiciones para llevar adelante ofrendas sacrificiales, la llama que ardía perenne en el *atrium*<sup>618</sup> del templo de Vesta tenía influencia sobre la ciudad misma. Se creía, pues, que la diosa desviaba las potenciales crisis que acechaban tanto a hogares particulares como a la misma *Urbs*<sup>619</sup>, con lo cual la llama que la personificaba debía estar siempre encendida.

Vesta adquiere especial importancia durante el gobierno de Augusto y su nueva estructuración de la religión. Como ya hemos mencionado en el capítulo II, al igual que César en el año 63 a.C., el *princeps* se convierte en *pontifex maximus* en 12 a.C. y, bajo

---

<sup>615</sup> Sobre las características de la diosa Vesta y su culto, cf. *DAGR*, s.v. *Vesta*.

<sup>616</sup> Esta última versión no se condice con el origen mitológico de Roma, que plantea el nacimiento de Rómulo y Remo a partir de la violación de la Vestal Rhea Silvia por parte de Marte, cosa que tuvo que haber acontecido necesariamente antes de Numa.

<sup>617</sup> Cf. BEARD (1995:13).

<sup>618</sup> El templo de la diosa contaba con un complejo de edificios destinados a las distintas funciones que abarcaba su culto. El *atrium* era el recinto donde se alojaban las Vestales, encargadas de proteger el fuego de la diosa. Entre otras cosas, se creía que allí se guardaban las imágenes de los Penates que Eneas había traído de Troya. *Regia* era la morada oficial del sacerdote o *pontifex maximus*, si bien se estima que este, probablemente, viviera en otro lado ya que dicho sitio debía poseer un santuario de la diosa y a los hombres no se les permitía entrar allí (LITTLEWOOD, 2006:81); y el altar o *aedes Vestae* constituía el santuario de la divinidad.

<sup>619</sup> Cf. ORR (1978).

esta función, establece un nuevo altar<sup>620</sup> dentro de su propia casa del Palatino, lo cual llamaba notoriamente la atención puesto que los hombres no podían ingresar al santuario de la diosa. Tal hecho conlleva, según Littlewood<sup>621</sup>, un mensaje dinástico que asocia a Vesta con esta *gens* y da a entender que el Palatino se convierte en el principal foco religioso del gobierno augustal<sup>622</sup>. El poeta de *Fasti* despliega este carácter dinástico mediante la impronta genealógica que vincula a la figura de Vesta con la *gens Iulia*:

Aufer, Vesta, diem: **cognati** Vesta recepta est  
 limine; sic **iusti constituere patres.** 950  
 Phoebus habet partem: Vestae pars altera cessit:  
 quod superest illis, tertius ipse tenet.  
 state Palatinae laurus, praetextaque quercu  
 stet **domus**: aeternos tres habet una deos. (*Fast.* 4.949-954)

Llévate, Vesta, el día: Vesta fue recibida en el hogar familiar; así lo dispusieron los justos padres. Febo tiene una parte, la otra parte pasó a Vesta. El tercero tiene lo que les sobra a estos. ¡De pie, laureles palatinos! ¡De pie, casa adornada con encina! Una única casa tiene tres dioses eternos.

El pasaje se sitúa al final del cuarto libro de *Fasti*, es decir, el día 28 de abril, fecha que conmemora la inauguración del altar de Vesta en la morada de Augusto, que también contaba, en sus adyacencias, con un templo de Apolo, edificado por el *princeps* en el Palatino en el año 28 a.C. Como el tercer dios es el mismo Augusto, quien, junto con los otros dos, parecería formar una trilogía, el Palatino queda configurado como si fuera la totalidad de la *domus augusta*<sup>623</sup>. La referencia a Vesta implica la protección de la diosa sobre la familia imperial puesto que acarrea vínculos de cognación destacados en el centro del verso 949 (“**cognati**”) y de agnación (“iusti constituere **patres**”, 6.950), todos ellos convergentes en una “domus” (954). La relación de continuidad entre la diosa y el

<sup>620</sup> El *pontifex maximus* debía residir cerca del altar de Vesta pero no podía entrar allí. Según GRADEL (2002:115), la edificación de Augusto es una réplica del antiguo santuario de la diosa que, paradójicamente, seguía existiendo en el Foro.

<sup>621</sup> Cf. LITTLEWOOD (2006:81).

<sup>622</sup> Basta con recordar que el *princeps* intenta sustentar su gobierno no solo desde lo político y religioso sino también desde lo genealógico, para lo cual apela a la permanencia de su linaje. Como ya señalamos en el segundo capítulo, tras el fallecimiento de Augusto se determina el traspaso del sacerdocio de Vesta de padre a hijo dentro de la *domus*.

<sup>623</sup> Para GRADEL (2002:116), esto no es más que una hipérbole poética.

gobernante es destacada previamente por el texto en el episodio de la ascunción de Augusto como pontífice de Vesta, que se conmemoraba el 6 de marzo:

Sextus ubi Oceano clivosum scandit Olympum  
Phoebus et alatis aethera carpit equis,  
quisquis ades **castae**que colis penetralia **Vestae**,  
gratare, Iliacis turaque pone focis.  
**Caesaris** innumeris, quos maluit ille mereri,  
accessit titulis pontificalis honor. 420  
ignibus aeternis aeterni **numina** praesunt  
**Caesaris: imperii pignora iuncta** vides.  
di veteris **Troiae**, dignissima praeda ferenti,  
qua gravis **Aeneas** tutus ab hoste fuit,  
ortus ab **Aenea** tangit **cognata sacerdos** 425  
numina: **cognatum**, Vesta, tuere **caput**.  
quos **sancta fovet** ille manu, bene vivitis, **ignes:**  
**vivite inextincti, flammaque duxque, precor.** (*Fast.* 3.415-428)

Cuando el sexto día Febo asciende desde el océano hacia el montuoso Olimpo y se abre paso en los cielos con caballos alados, quien quiera que seas que te presentas y cuidas los santuarios de la casta Vesta, ¡regocíjate y pon inciensos en los hogares iliacos! A los incontables títulos de César, que él prefirió obtener por sus méritos, se añadió el honor del pontificado. La divina voluntad del eterno César preside los fuegos eternos. Ves las prendas del imperio una junto a la otra. ¡Dioses de la antigua Troya, botín dignísimo del que los trajo, con el que, cargado, Eneas estuvo a salvo del enemigo! Un sacerdote descendiente de Eneas toca las divinidades [que le son] familiares. ¡Protege, Vesta, la cabeza familiar! Bien viváis, fuegos a quienes él aviva con su sagrada mano; vivid sin extinguirse, llama y jefe, lo ruego.

El origen troyano de la diosa la vincula con Eneas y con los Penates que aquel trae de Troya, relación que evidencia la imagen de la patria ancestral y recuerda la conexión de esta última con la fundación de Roma. Más aún, la creencia de que estos Penates se alojaban en el *atrium* del templo de la diosa insiste en el trazado de la línea genealógica entre Troya y Roma, que Augusto<sup>624</sup> estaba interesado en destacar<sup>625</sup>. Vesta y los Penates marcan los *cognata numina* que, originados en Ilión, son transferidos por Eneas a Roma para ser recogidos luego por César, cuyo numen se designa como “*imperii pignora iuncta*”

---

<sup>624</sup> Para HERBERT-BROWN (1994:66-67) el pasaje presenta a Augusto como si fuera una divinidad al cuidado del fuego de Vesta.

<sup>625</sup> Esto se comprueba en Verg. A. 5.744; 9.258-259, donde Vesta es mencionada junto con los Penates. La inclusión de tales detalles en esta epopeya augustal no solo muestra la consideración que se tenía por ellos sino que da cuenta de la relación entre la diosa y las otras divinidades.



(3.422), es decir, como garantía y respaldo del imperio. Dichas garantías pasarán más tarde a manos de Augusto (“tangit **cognata** / **sacerdos...numina**” 425-426), que las recibe al asumir esta nueva función. Así, la diosa es exhortada a proteger este sacerdocio familiar (“cognatum caput”, 426), al mismo tiempo que Augusto se encarga de la llama eterna, curiosamente, con una actitud que suele atribuírsele a la diosa (“fovet...ignes”, 427) y que, dada la *sancta* (427) actitud del *princeps*, está en consonancia moral con la misma deidad, que es *casta* (417). El poeta reúne por último ambas figuras en una expresión de deseo de permanencia de los dos (“vivite inexstincti, **flammaque duxque**, precor”, 428).

La recapitulación dinástica que propone el texto ovidiano no es un dato menor puesto que funciona como vehículo de su singular actualización del motivo. Al ser, ante todo, etiológico, el calendario de Ovidio apunta a exponer los orígenes de distintos festivales, personajes e instituciones representativas para la identidad romana, lo cual implica, por la naturaleza misma de su propósito, un movimiento hacia el pasado. Dicho movimiento intenta recuperar elementos de una Roma anterior para volcarlos en un presente (y, por qué no, proyectarlos hacia el futuro) a partir de una cuidadosa selección de datos pretéritos que son retomados y resignificados en el presente de enunciación del poema. Lo mismo ocurre con la imagen del árbol genealógico, que recupera sus raíces antiguas para anclarse en el presente y, a su vez, abrir la puerta a lo venidero.

### **V.3.2. El templo de Vesta como espacio de poder: orígenes, arquitectura y oficiantes**

En el sexto libro de sus *Fasti* Ovidio se detiene particularmente en la figura de Vesta y en los pormenores de sus principales características y rituales (257-310; 395-416). Según mostraremos en esta sección, en primer lugar el texto incorpora a la deidad a través de un discurso didáctico que delinea los rasgos más importantes de su culto; luego, despliega una serie de episodios narrativos que, en mayor o menor grado, tienen a Vesta (y a su templo) como protagonista.

### a. Los orígenes del templo

La narración de los *Vestalia*, que comienza con una invocación a la diosa con vistas a conseguir su favor en la empresa literaria del poeta, establece programáticamente en el relato el vínculo entre esta deidad, el templo y la llama:

Vesta, **fave: tibi** nunc operata resolvimus ora,  
ad **tua** si nobis sacra venire licet. 250  
in prece totus eram: caelestia numina sensi,  
laetaque **purpurea luce refulsit** humus.  
**non equidem vidi** (valeant mendacia vatum)  
**te**, dea, **nec** fueras **aspicienda viro**;  
sed quae nescieram quorumque errore tenebar 255  
cognita sunt nullo praecipiente mihi. (*Fast.* 6.249-256)

Vesta, favoréceme: ahora abro la boca observante de ti, si me es lícito acudir a tus ceremonias. Me encontraba en mi rezo por completo: sentí los númenes celestiales y la tierra alegre resplandeció con purpúrea luz. En verdad no te vi, diosa (¡adiós, mentiras de los poetas!), ni debías ser contemplada por un hombre pero las cosas que no sabía y en cuyo error estaba me fueron conocidas sin que nadie me lo enseñara.

La plegaria<sup>626</sup> insiste puntualmente en la necesidad de la presencia divina (“tibi”, 249; “fave”, 249; “tua” 250; “te”, 254) a partir de una serie de rasgos propios del discurso religioso que exaltan la relevancia de Vesta. La imagen del resplandor divino (“refulsit”, 252) destaca el vínculo entre la divinidad y la *gens Iulia* a través del motivo del color real (“purpurea luce”, 252)<sup>627</sup>. Inmediatamente se anticipan las restricciones que la figura de Vesta impone al público masculino (“non equidem vidi”, 253; “nec aspicienda viro”, 254), límites que, como veremos, se tornarán significantes en el tratamiento de su templo, cuya fundación (257-282) se ubica en la cuadragésima edición de los *Parilia*<sup>628</sup>, que tenían lugar el 21 de abril, fecha coincidente con la fundación de Roma:

dena quater memorant habuisse **Parilia Romam**,  
cum **flammae** custos **aede** recepta dea est,  
**regis opus placidi**, quo non **metuentius** ullum  
**numinis** ingenium terra Sabina tulit (*Fast.* 6.257-260)

<sup>626</sup> Para las características de la plegaria y la himnodia en Roma, cf. HICKSON HAHN (2007). En cuanto a su presencia en este episodio, cf. LITTLEWOOD (2006:83-89).

<sup>627</sup> Cf. LITTLEWOOD (2006: 84).

<sup>628</sup> Los *Parilia* eran festividades en honor a Pales, divinidad rural protectora del ganado. Ovidio narra detalladamente esta festividad en *Fast.* 4.720-806.

Cuentan que Roma tenía cuarenta Parilias cuando la diosa guardiana de la llama fue recibida en un templo, obra de un rey pacífico; a nadie más respetuoso del poder divino que él produjo la tierra sabina.

Si seguimos a Cicerón y Tito Livio<sup>629</sup>, quienes sostienen que el reinado de Rómulo duró 37 años, el origen de este templo se situaría en el tercer año del gobierno de Numa, rey *placidus* y respetuoso de la religión (“metuentius...numinis”, 259-260). El templo, ligado a Vesta y a la llama (6.258), se presenta como “regis **opus** placidi” (259), sintagma que habilita la interpretación de este templo como obra literaria (“opus”) alejada de los *arma* (“regis...**placidi**”) y cercana a las temáticas de *arae* (“aede”, 258) y *sacra* (“Parilia”, 257) expuestas en *Fast.*1.13-14. La contigüidad entre los términos “Parilia” y “Romam” en el verso 257 marca, a su vez, en la linealidad del verso una continuidad entre el pasado y el presente de enunciación romanos a través de la *pax*. Tal continuidad asocia un evento pastoril con otro de relevancia nacional y da paso a la descripción del templo de la diosa, que se articula mediante una comparación entre la edificación primitiva y la reestructurada y contemporánea al lector ovidiano, a partir de la inclusión del punto de vista del destinatario del relato:

quae nunc aere **vides**, stipula tum tecta **videres**,  
et paries lento vimine textus erat.  
hic **locus exiguus** <sup>P</sup>, qui sustinet Atria Vestae,  
tunc erat intonsi ||**regia magna** Numa; (*Fast.* 6.261-264)

Los altares que ahora ves techados con bronce, los verías entonces de paja, y la pared estaba cubierta de flexible mimbre. Este lugar pequeño que sostiene el atrio de Vesta era, entonces, el gran palacio del intonso Numa.

La distinción entre el aspecto rudimentario del templo original y los ornamentos que ostentan las construcciones actuales marca una progresión entre el nacimiento del hogar de Vesta en Roma y su restauración por parte de Augusto<sup>630</sup>. Tal ‘progresión’

---

<sup>629</sup> Cf. Cic. *Rep.* 2.17; Liv. 1.21.6.

<sup>630</sup> El contexto de una celebración pastoril como los *Parilia* vincula la fundación de la ciudad con una antigua edad dorada que el *princeps* intenta conmemorar en su nueva urbe. La mención de dicha celebración dentro de los *Vestalia* responde, por un lado, al hecho de que las Vestales estaban involucradas en este festival dado que, habitualmente, preparaban diversos platos y los guardaban en la despensa o *penus* hasta la celebración del aniversario de Roma durante los *Parilia*; y, por otro, relaciona el templo originario y, por ende, a la misma diosa, con ese escenario solemne y primitivo.

podría entenderse, creemos, no solo desde el punto de vista arquitectónico del espacio externo al texto al que se alude, sino también desde una perspectiva metaliteraria. Más exactamente, si recordamos lo esgrimido en nuestro análisis del capítulo II<sup>631</sup> sobre *Fasti* 2.3-4, donde el ego enunciador se refiere a sus primeras elegías como *exigua opera* producidas *nuper* y, a la presente (*nunc*), como *elegi maiores*, se podría pensar que el templo de Vesta admite una caracterización en términos similares, en la medida en que la antigua edificación, que es ahora pomposa, sitúa el *atrium* en un “locus **exiguus**” (263) que se erige sobre una antigua “regia **magna**” (264). Estos altares pequeños tienen, entonces, una base solemne que, más allá de su forma, puede dar lugar a una construcción imponente. A la luz de las valencias genéricas del adjetivo *exiguus* en el sistema literario romano, cabe pensar, entonces, que a pesar de su soporte elegíaco, el poema de los *Fasti* entendido como *opus* es capaz de abordar asuntos de impronta nacional como la etiología del templo de Vesta. La distribución de los espacios en el último dístico (263-264) confirma tal lectura, puesto que la ubicación del *locus exiguus* en el hexámetro, ante la cesura pentemímera, y la de la *regia magna* en el pentámetro, al comienzo del segundo hemípepo, potencia, desde el punto de vista métrico, la conjunción paradójica entre el significado de los adjetivos y los alcances rítmicos de sus respectivos versos. A su vez, la insistencia en la figura de Numa, en cuyo antiguo palacio se encuentra la morada de las Vestales<sup>632</sup>, acentúa la presencia de la *pax*, con la que también se vincula al *princeps*.

### **b. El aspecto del templo**

A los efectos de presentar una explicación certera sobre la forma del templo de Vesta, el poeta se sirve de un discurso de rasgos didácticos (265-282) que se construye, nuevamente, a partir de una comparación entre el pasado y el presente de enunciación. Se exponen, pues, los detalles de una construcción que evoca las primitivas cabañas del Lacio y se sitúa el templo en las afueras de la ciudad<sup>633</sup>:

---

<sup>631</sup> Cf. capítulo II.2.2.

<sup>632</sup> Según LITTLEWOOD (2006:88), las fuentes antiguas no distinguen entre el palacio en el que vivía Numa y otro posible recinto en el que el rey cumplía con sus actividades religiosas, espacio que luego se convertiría en el hogar oficial del *pontifex maximus*. El alojamiento de las sacerdotisas en una antigua morada real propone una nueva línea tradicionalista que Augusto resalta al anexas el altar de Vesta a su propia casa. Para una detallada descripción arqueológica de estos espacios culturales, cf. ROSS HOLLOWAY (1994:60-64).

<sup>633</sup> El templo de Vesta se encontraba en las afueras de la ciudad, al este del Foro Romano.

**forma tamen templi**, quae **nunc** manet, **ante** fuisse  
dicitur, et formae causa probanda subest.  
**Vesta eadem est et terra:** <sup>T<sup>3</sup></sup> subest vigil **ignis** utrique:  
significant **sedem** || **terra focusque suam.** (*Fast.* 6.265-268)

Sin embargo, se dice que la forma del templo que ahora permanece era la de antes, y la causa de esta forma debe probarse. Vesta y la tierra son lo mismo: el fuego vigilante está debajo de ambas: la tierra y el hogar señalan su propia morada.

Por un lado, el pasaje aún en la descripción del templo (“forma templi”) dos planos temporales (“nunc”, “ante”, 265), que, según vimos, remiten a lo *magnum* y lo *exiguum*; por otro lado, el fuego como elemento distintivo de la diosa permite establecer su relación con la tierra: ambos son anunciados en el hexámetro 267 (“terra”, “ignis”) y luego reunidos y focalizados en el pentámetro 268 a partir de la coordinación y de una distribución sintáctica en quiasmo que los define como sede de la diosa (“sedem terra focusque suam”), de modo que el templo se configura como la síntesis de diversos aspectos (*nunc...ante; magnum...exiguum; terra...ignis*). Más aún, su relación con *terra* no solo es destacada por la ubicación de este último término ante la cesura (T<sup>3</sup>)<sup>634</sup> del hexámetro y en posición inicial del segundo hemiepes del pentámetro, sino también por la subsiguiente descripción: *terra* es similar a una esfera, prescinde de todo punto de apoyo (6.269-270); mantiene su equilibrio al girar sobre sí misma (6.271-272); se ubica en la zona central del universo (6.273, 276) y, al ser convexa (6.275), no roza ningún otro cuerpo (6.274)<sup>635</sup>. La analogía permite dar por cierta la redondez del templo de Vesta y validar la asociación entre la forma original de este recinto y aquella vigente en el momento de enunciación del texto (“par facies templi; nullus procurrit in illo / angulus, a pluvio vindicat imbre tholus”, [igual es el aspecto del templo; ningún ángulo sobresale en

---

<sup>634</sup> Con el signo T<sup>3</sup> nos referimos a la cesura trocaica tercera, de uso infrecuente en latín. Para este tema, cf. GÉRARD (1980).

<sup>635</sup> Ovidio compara el templo de Vesta con la esfera creada por el matemático Arquímedes de Siracusa. GEE (2000:93) interpreta esta esfera como *imago mundi*, que HARDIE (1986:342) vincula con el escudo de Eneas (A. 8.630-728), cuyos grabados ilustran prolépticamente los momentos y personajes más relevantes de la historia de Roma; en el centro, junto a los Penates y los grandes dioses, se encuentra Augusto triunfador en Accio. Esto construye al *princeps* como punto de convergencia de los distintos agentes y escenarios de poder romanos. LITTLEWOOD (2006:93) compara tal disposición con el templo circular, en cuyo centro se ubica la llama protectora de la ciudad, la despensa o *penus*, el *Palladium*, los Penates y las Vestales, todo esto bajo supervisión del *pontifex maximus* Augusto. Para el tratamiento de la esfera de Arquímedes, su relación con la doctrina estoica y su empleo en *Fasti*, cf. GEE (2000: 92-125).

él, una bóveda lo libra del agua de lluvia] 281-282)<sup>636</sup>; asimismo, sugiere que, si la tierra se encuentra en el centro del universo (267; 281), la misma reflexión cabe para la ubicación de la diosa, cuya llama se halla en el centro de su esférico altar. Dado que Vesta es una divinidad augustal, puede decirse que lo antedicho vale también para la pretensión de Augusto de ubicarse en el centro del mundo romano.

La etimología del nombre de la deidad la vincula también con la máxima figura del poder político al hacer hincapié en el motivo de la ausencia de estatuas de Vesta:

esse diu stultus Vestae simulacra putavi,                    295  
 mox didici curvo nulla subesse tholo.  
**ignis inextinctus templo** celatur in illo:  
 effigiem nullam Vesta nec ignis habet.  
**stat vi terra** sua: **vi stando Vesta** vocatur;  
 causaque par **Grai nominis** esse potest.                    300  
 at **focus a flammis** et quod **fovet** omnia dictus;  
 qui tamen **in primis aedibus** ante fuit.  
 hinc quoque **vestibulum** dici reor; inde precando  
 praefamur Vestam, quae loca prima tenet. (*Fast.* 6.295-304)

Hace tiempo pensé, tonto, que había estatuas de Vesta. Inmediatamente aprendí que no había ninguna en el tolo ovalado. Un fuego inextinguible se oculta en aquel templo: ni Vesta ni el fuego tienen imagen alguna. La tierra se sostiene por su propia fuerza; Vesta es llamada así por sostenerse por la fuerza y la causa del nombre griego puede ser la misma. Se le dice “fuego” por las llamas y porque calienta todas las cosas; sin embargo antes estuvo en los primeros aposentos. Por esta razón creo que, también, es llamada “vestíbulo”: de allí nos dirigimos primero a Vesta, que tiene el primer lugar en nuestra plegaria.

Para dar crédito a la representación de la diosa por medio de la llama<sup>637</sup>, el poeta los compara: primero, señala la imposibilidad de representarlos de manera figurativa

<sup>636</sup> Al respecto, GEE (2000:95) se pregunta si, efectivamente, era factible que un templo fuese esférico y señala que, cerca del final del gobierno de Tiberio, algunas monedas mostraban la imagen del templo de Vesta como una estructura redonda con un techo cónico.

<sup>637</sup> Inicialmente, Vesta no poseía templos ni era representada mediante imágenes. Cuando tuvo su propio espacio, no se lo consideró hogar de la diosa sino refugio de la llama sagrada. Por esto, el templo de Vesta no incluía estatuas y, al no haber certezas acerca de la representación física de la diosa, esta solía simbolizarse con una llama. BENNETT (1913:35-36) recuerda que algunas monedas y medallones de la época muestran una imagen de Vesta cubierta con una larga toga, con un velo en su cabeza, una lámpara en una mano y una jabalina en la otra. En algunas representaciones se reemplaza la jabalina por el *Palladium*. Otras pocas muestran a la diosa con un tambor y con Niké, deidad griega de la victoria. Para BENNETT, la lámpara y la jabalina pertenecen a la representación original y los otros elementos corresponden a sustituciones que fueron teniendo lugar a medida que se fue desarrollando el culto. Tanto la lámpara como la jabalina permiten pensar en Vesta como una diosa armada de la llama, que podría interpretarse no solo como el fuego del hogar sino, también, como una referencia a la Madre Anatolia, diosa guerrera protectora

(298). Acto seguido, insiste en la dupla *terra* - Vesta pues ambas tienen la capacidad de sostenerse por su propia fuerza (299-300), en clara referencia a la esfera siracusana (“suspensus”, 277). De allí provendría el nombre de Vesta, derivado del sintagma *vi stando* (“sosteniéndose por la fuerza”)<sup>638</sup>. La relación de la diosa con el fuego es destacada en la arquitectura fónica del verso 301 por la falsa paronomasia “focus” – “flammis” – “fovet” (301) que, mediante una aliteración en [f], conecta el fuego, la llama y el verbo *fovere* (“quemar, calentar”). Por otra parte, este nombre es relacionado, también, con el término *vestibulum*, palabra compuesta, según algunos autores antiguos<sup>639</sup>, por la unión de un prefijo que implica exceso o deficiencia (*ve-*) con la forma *stabulatio*, que refiere a la acción de “mantenerse por largo tiempo”.

La llama y la tierra se vinculan entonces con Vesta, a quien se ubica “in **primis** aedibus” (302)<sup>640</sup>, lugar que la diosa ocupa en las plegarias a partir de su rango primordial entre las divinidades y, desde el punto de vista narrativo, en el discurso. A la luz de las analogías que construye el episodio, esto mismo podría atribuirse a Augusto, quien, al recrear una imagen de Vesta en su propia casa, se adueña de la diosa y de la llama y, por qué no, según la metáfora que habilita su condición de *primus inter pares*, también del *vestibulum* político. En definitiva Vesta es, según mostramos, igual al fuego en tanto elemento fundamental para la vida del hombre; como la Tierra, se ubica en el centro del universo y, como sugiere su etimología, posee un sitio primordial en el discurso religioso. No obstante, la utilización de la palabra *vis* para definir su aspecto evoca una serie de actos de violencia sexual hacia las mujeres<sup>641</sup>, lo cual cuestiona el estatus sexual de la deidad. La inscripción de tal palabra en un contexto marcado por imágenes ígneas (“ignis”, 297; “focus”, “flammis”, “fovet”, 301) y, particularmente, por la idea de un fuego “inextinctus” (297), da cuenta, desde un punto de vista reflexivo, de la ‘vigencia’ de

---

del Estado y de la fertilidad, características asociadas a Vesta. Algunas monedas exhiben imágenes de la diosa luciendo la vestimenta de las Vestales, en el techo del templo ovalado. Cf. también FRASCHETTI (2001).

<sup>638</sup> Dicha etimología se corresponde también con la relación de *Hestia* y el “fuego” (CHANTRAINE 1980:471) a partir del verbo griego *hestanai* (“poner en pie”, “levantar”, “erigir”).

<sup>639</sup> Para el detalle de tales autores, cf. MALTBY (1991: 641); LITTLEWOOD (2006: 96-97)

<sup>640</sup> Probablemente porque así lo señala Nonio (75L) al referirse a la entrada. La etimología ofrece una alternativa, si bien no está confirmada: *\*vero-stabulum*, donde el prefijo significa “en la puerta”, cf. ERNOUT – MEILLET, (2001[1932] s.v. *vestibulum*).

<sup>641</sup> ADAMS (1982:198-199).

un tópico propio de la poesía de asunto erótico a partir de la tradicional imagen del fuego como metáfora de la pasión amorosa. En virtud de estos implícitos, la misma etimología del nombre de la diosa permite asociarla tanto con figuras de poder (cuyas historias deberían ser, presuntamente, motivo de metros elevados) como con asuntos amorosos propios de una poesía menor, de modo que el texto comienza a construir el templo de Vesta como un espacio de poder que es, al mismo tiempo, un espacio poético donde convergen elementos de distintos códigos literarios: en la ambigüedad y pluralidad que resulta de dicha convergencia el poema ovidiano construye y define su sentido.

### c. Vesta y las características de las Vestales

La inclusión de las Vestales dentro del culto tiene, también, una explicación relacionada con el estatus sexual de la diosa y, por ende, de sus oficiantes:

cur sit **virginibus**, quaeris, dea culta ministris?  
 inveniam causas hac quoque parte suas.  
 ex Ope Iunonem memorant Cereremque creatas                    285  
 semine Saturni; tertia Vesta fuit.  
 utraque nupserunt, ambae peperisse feruntur;  
 de tribus impatiens restitit una viri.  
 quid mirum, **virgo** <sup>P</sup> si **virgine** laeta ministra  
 admittit castas ad sua sacra manus?                                290  
 nec tu aliud **Vestam** quam vivam intellege **flamman**;  
**nataque de flamma corpora nulla** vides.  
 iure igitur **virgo** est, quae **semina nulla remittit**  
**nec capit**, et comites **virginitatis** amat. (*Fast.* 6.283-294)

¿Preguntas por qué la diosa es atendida por asistentes vírgenes? Encontraré, también, las causas de este asunto. Cuentan que de *Ops* nacieron Juno y Ceres por la semilla de Saturno; Vesta fue la tercera. Las primeras se casaron y se dice que ambas parieron. De las tres, una sola se resistió, no dispuesta a tener marido. ¿Qué es lo asombroso si una virgen se alegra con una asistente virgen y recibe manos castas para sus ritos? Por Vesta no entiendas otra cosa que la llama viva, y ves que de la llama no nace cuerpo alguno. Por tanto, con razón es virgen la que no entrega ni recibe ninguna semilla, y ama a sus compañeras de virginidad.

A partir del presunto abolengo de Vesta<sup>642</sup>, el relato alude a la virginidad de la diosa en tanto característica que no solo la diferencia de otras deidades sino que define, a

<sup>642</sup> Ovidio identifica especialmente a las deidades romanas con las griegas citadas por Hesíodo (*Theog.* 453-454) a fin de configurar su versión del abolengo de Vesta.



su vez, la condición de sus sacerdotisas. El pasaje hace hincapié en la castidad de estas últimas a partir de la recurrencia verbal que lo atraviesa (“virginibus” – “virgo” – “virgine” – “virgo” – “virginitatis” (283, 289, 293, 294), cuyo clímax se produce en el hexámetro 289 que, al enfrentar en el centro las formas *virgo* – *virgine* subraya la respuesta esperable a la pregunta formulada por el enunciador. Sabemos que las Vestales debían conservarse impolutas durante los treinta años que duraba su servicio y que el incumplimiento de esta premisa era severamente castigado pues se consideraba que repercutía inmediatamente en la predisposición de los dioses hacia Roma<sup>643</sup>. La imposibilidad de la diosa de ser fecundada (293-294) la relaciona nuevamente con el fuego puesto que, según se señala en el dístico anterior (291-292), Vesta es equivalente a la llama viva que no genera nuevas vidas, hecho que la abarca no solo a ella sino también a sus sacerdotisas. Sin embargo, el fuego resulta un elemento ambiguo para esta caracterización puesto que era entendido como “símbolo de vida, de continuidad, de protección de la ciudad” (Martínez López, 1988:140), al mismo tiempo que estaba unido a la virtud de las mujeres, con lo cual remitía a una conjunción entre castidad, fertilidad y bienestar<sup>644</sup>. Ovidio no ignora esto sino que explota tal ambigüedad y la traslada a las oficiantes, como mostramos en el capítulo anterior a propósito de *Fast.* 3.9-70.

Ahora bien, la ambivalencia en torno del estatus sexual de Vesta es puesta en escena por distintos episodios que la involucran en *Fasti*<sup>645</sup>. Ejemplo de ello es el ya analizado relato de la etiología del altar de Júpiter *Pistor* (349-394), donde Vesta logra conservar su virginidad gracias a la intervención del asno. La interacción entre ambas escenas pone de relieve la ambigüedad inherente a esta diosa virgen cuya castidad la torna impenetrable<sup>646</sup>. Si bien la intervención del animal parece clausurar toda posibilidad de penetración, el relato ovidiano siembra algunas dudas al presentar una serie de elementos que relativizan la situación. Más aún, los versos que siguen (395-416) muestran el

<sup>643</sup> Cf. MARTÍNEZ LÓPEZ (1988:139-140).

<sup>644</sup> Las Vestales, de hecho, participaban de los rituales de fertilidad y vestían con *stola* y *vittae* como las matronas, pero abandonaban el sacerdocio a los cuarenta años de edad, cuando las posibilidades de ser madres estaban prácticamente clausuradas, cosa que resalta la ambigüedad simbolizada por este fuego sagrado.

<sup>645</sup> Cf. FANTHAM (1983); NEWLANDS (1995:124-145).

<sup>646</sup> En *Fast.* 6.335-336 se dice que Príapo no estaba seguro de que la diosa objeto de su deseo fuese Vesta. Podemos otorgarle al dios el beneficio de la duda y, por ende, entender que Ovidio pretende liberar a nuestra deidad de toda responsabilidad al respecto.

encuentro del enunciador con una vetusta mujer que, ante la presencia de una matrona que camina descalza por la *via Nova* en el valle *Velabrum*, introduce el origen de la antigua costumbre de descalzarse en esa zona seca donde anteriormente se encontraba el lago Curcio. Al arraigar esa costumbre en la creencia de que el contacto directo con la tierra era beneficioso para la fertilidad femenina<sup>647</sup> y al hacer de la tierra el soporte del recorrido anual al templo, el texto vincula una vez más a Vesta y Terra (6.267), relación que supone la posibilidad de fecundación y, por ende, admite la actividad sexual, sugerida más abiertamente, como veremos, en el episodio del *Palladium*.

### V.3.3. Vesta, Metelo y el *Palladium*: espacio sagrado, espacio genérico

#### a. La estatua de Minerva en Roma

El *Palladium* era la estatua de Minerva que albergaba el templo de Vesta<sup>648</sup>. La historia de ese ícono emblemático se relaciona con un incendio del templo que conlleva el ingreso del *pontifex maximus* Metelo frente a la necesidad de rescatar la estatua de las llamas. Tal acto produce, sin embargo, la violación de la prohibición del acceso de los varones a ese espacio sagrado. El episodio de *Fasti* refiere a la llegada de la estatua a Roma en sus primeros veinte versos:

Cetera iam pridem **didici** puerilibus annis,  
 non tamen idcirco praetereunda mihi.  
**moenia** Dardanides nuper nova fecerat Ilus  
 (Ilus adhuc Asiae dives habebat opes); 420  
 creditur armiferae signum caeleste Minervae  
**urbis** in **Iliacae** desiluisse **iuga**.  
 cura **videre** fuit: <sup>P</sup> **vidi templumque locumque**;  
 hoc superest illi, **Pallada Roma tenet**.  
 consulitur Smintheus, **lucoque** obscurus **opaco** 425  
 hos non mentito reddidit ore sonos:  
**'aetheriam** <sup>T</sup> **servate deam**, <sup>H</sup> **servabitis urbem**:  
**imperium** secum || transferet illa **loci**.'  
**servat** et inclusam summa tenet Ilus in **arce**,  
 curaque ad heredem Laomedonta redit; 430  
 sub Priamo **servata** parum: sic ipsa volebat,  
 ex quo iudicio forma revicta sua est.  
 seu gener Adrasti, seu furtis aptus Ulixes,

<sup>647</sup> LITTLEWOOD (2006:123).

<sup>648</sup> Retomamos y reelaboramos aquí el análisis que expusimos en el VII Congreso Internacional de Letras que tuvo lugar entre el 25 y 29 de noviembre de 2014 en la FFyL UBA. Dicho trabajo se encuentra publicado en Actas con el título “*Vesta arsit*: la violación del espacio sagrado en *Ov. Fast.* 6. 417-60”.

seu **pius**<sup>649</sup> Aeneas, eripuisse ferunt;  
**auctor in incerto, P res est Romana: tuetur** 435  
**Vesta, quod assiduo lumine cuncta videt.** (*Fast.* 6.417-436)

Lo demás lo aprendí ya hace tiempo durante mis años pueriles; sin embargo, no por esta razón debo pasarlo por alto. Recientemente Ilo, descendiente de Dárdano, había construido nuevas murallas (Ilo era rico aún y poseía la riqueza de Asia). Se cree que una imagen celestial de la armífera Minerva bajó de un salto hacia las colinas de la ciudad ilíaca. Verla fue mi preocupación; vi el templo y el lugar; esto es lo que queda allí; Roma posee el Paladio. Consulté a Esmínteo y, oculto en un oscuro bosque, me respondió estas palabras con su boca no engañosa: “preservad a la diosa celestial; preservaréis vuestra ciudad. Ella llevará consigo el poder al lugar [donde vaya]”. Ilo la preserva y la tiene encerrada en lo alto de la ciudadela, y el cuidado pasa a su heredero Laomedonte. Bajo el reinado de Príamo se la preservó poco: así lo quería ella misma, desde el juicio en que su belleza fue vencida. Dicen que la arrebató o bien el descendiente de Adrasto, o bien el astuto Ulises, o bien el piadoso Eneas. No es claro quién es el responsable; el resultado es romano. La protege Vesta, porque todo lo ve con su ininterrumpida luz.

El ego poético cuenta la mítica llegada del *Palladium* a Roma como parte de su ‘aprendizaje’ de juventud (“**didici** puerilibus annis”, 417). La historia de esta estatua se configura en términos espaciales a partir de una trama léxica que designa diversos espacios de poder desde el punto de vista del enunciador (“videre”, “vidi”, 423): los *moenia* (419) remiten tanto a una instancia fundacional como a la idea de protección de un determinado lugar, que se especifica luego con la mención de “urbis illiaca” y “iuga” (422); por su parte, el sintagma “templumque locumque” (423) marca el paralelismo entre uno y otro elemento al yuxtaponer y, por ende, subrayar, dos palabras locativas, según explícita también la arquitectura fónica del verso a través de la rima morfológica y de la coincidencia de los *ictus* métricos en las sílabas [um], junto con el doble –que enclítico en el segundo hemistiquio del hexámetro. En tal contexto se menciona a Roma (424), destino del *Palladium* que, a juzgar por la palabra emitida por Apolo desde un espacio de tintes sagrados “**loco** opaco” (425), al poseer la estatua se convertirá en un espacio de poder (“imperium...**loci**”, 428), según se desprende del campo léxico por el que queda enmarcado el término *imperium* (“urbem” 427; “loci” 428; “arce” 429). Puesto que el

<sup>649</sup> De acuerdo con LITTLEWOOD (2006:134-135), preferimos la variante *pius* (BÖMER) a la *lectio fuit* adoptada por AWC.

*locus* que albergue a la diosa (“Pallada **Roma** tenet”, 424) será el que posea *imperium*, la protección de la estatua equivale al resguardo de la propia ciudad, como destaca el dístico 427-428 a partir de su estructura léxica: si el poliptoton del verbo *servare* ‘encierra’ en el verso el término “deam”, la cualidad divina de Palas–Minerva (“aetheriam”) y el sustantivo que designa a la ciudad (“urbs”) se hacen eco en posición inicial y final, respectivamente. A su vez, la distribución de los verbos que aluden a la idea de protección después de las cesuras T y H del hexámetro (“aetheriam <sup>T</sup> **servate** deam <sup>H</sup> **servabit** urbem”) enmarca y focaliza la orden de Apolo.

En un mismo horizonte de sentido, al recordar la estadía del Paladio en Troya, el episodio resalta, por un lado, a través de la repetición del poliptoton (“servat”, 429; “servata”, 431), la protección que la diosa recibe de Ilo, mantiene con Laomedonte y pierde con Príamo, último rey de Ilión; y, por otro, la continuidad de tal resguardo a partir de la mención de quienes posiblemente transportaron la estatua<sup>650</sup>. El dístico que cierra la presentación de su llegada a Roma (435-436) insiste en que, más allá de quién haya transportado<sup>651</sup> la estatua, esta está ahora en la *Urbs* bajo la atenta observación y custodia de Vesta (“**tuetur** / **Vesta**”), como pone de manifiesto el pentámetro 436 al ubicar en sus extremos a la diosa y su punto de vista, y resaltar la importancia de este último a través de una paronomasia parcial (“**Vesta**...**videt**”). Como veremos, la segunda instancia del relato introduce un cambio de tono al presentar el incendio del templo, que pone en riesgo no solo el bienestar del edificio sino, también, el del *Palladium* y, por ende, el de Roma.

### **b. El incendio y la transgresión del espacio sagrado**

La escena de *Fasti* se construye en términos ambiguos que confunden lo sagrado con lo profano, aun bajo la aprobación de la divinidad. Asimismo, la ambigüedad abarca la identidad de la diosa, dado que no se percibe con claridad si se trata de la anuencia de Vesta o de Minerva:

---

<sup>650</sup> Durante la invasión de Troya por parte del ejército aqueo, Diomedes (nieto de Adrasto) y Odiseo habrían robado esta estatua dado que la protección de esta diosa impedía que los teucros fueran derrotados (Verg. *A.* 2.162-170; Ov. *Met.* 13.-335-349). La tradición que aquí sigue Ovidio afirma que Eneas habría llevado el Paladio hasta el Lacio, cosa que generó la creencia en la presunta existencia de dos Paladios, de los cuales solo el cobijado por Eneas sería el verdadero (D.H. 1.69).

<sup>651</sup> El texto focaliza la incertidumbre del enunciado del ego mediante la interpenetración fónica de las palabras que aluden, en el primer hemistiquio del hexámetro 435, a la idea de falta de certeza en cuanto al agente de la acción (“**auctor** **in** **incerto**”).

**heu quantum** timuere patres, quo tempore Vesta  
**arsit** et est tectis obruta paene suis!  
**flagrabant sancti sceleratis ignibus ignes,**  
**mixtaque erat flammae flamma profana piae;** 440  
attonitae **flebant demisso crine** ministrae:  
abstulerat **vires corporis** ipse timor.  
provolat in medium, et magna 'succurrite' voce,  
'non est auxilium **flere**' Metellus ait.  
'pignora virgineis fatalia tollite palmis: 445  
non ea sunt voto, sed rapienda manu.  
me **miserum! dubitatis?'** ait. **dubitare videbat**  
et pavidas posito procubuisse **genu.**  
haurit aquas, tollensque manus 'ignoscite', dixit  
'sacra: **vir intrabo || non adeunda viro.** 450  
si **scelus** est, in me commissi poena redundet:  
sit capitis damno Roma soluta mei.'  
dixit, et **inrupit:** <sup>P</sup> factum dea **rapta probavit,**  
pontificisque sui **munere tuta** fuit. (*Fast.* 6.437-454)

¡Ay, cuánto temieron los padres al momento en que Vesta ardió y casi fue cubierta por su propio tejado! Los fuegos sagrados ardían junto con los fuegos criminales, y la llama profana se había mezclado con la llama pía. Las oficiantes lloraban atónitas con el cabello suelto; el temor mismo les había quitado las fuerzas del cuerpo. Metelo se precipitó hacia el medio y dijo con gran voz: “acudan en auxilio; no es ayuda llorar. levantad en sus manos virginales las prendas del destino; no debéis tomarla con votos sino con sus manos. ¡Desdichado de mí! ¿Dudáis?”, dijo. Veía que dudaban y que, atemorizadas, se habían echado al suelo arrodilladas. Tomó agua y, levantando las manos, dijo: “perdonadme, sacros lugares, siendo hombre, entraré donde no debe entrar un hombre. Si es un crimen, que el castigo por lo cometido recaiga sobre mí: que Roma sea liberada a riesgo de mi propia vida”. Dijo, y entró precipitándose. Una vez arrebatada, la diosa aprobó lo hecho y fue protegida por el servicio de su pontífice.

La expresión “**heu quantum**” (437) instauro programáticamente en el pasaje la magnitud de una desgracia<sup>652</sup>, que se plasma en la confusión entre las llamas del fuego sagrado de Vesta y las del incendio, según se desprende de la repetición yuxtapuesta de los sintagmas “**ignibus ignes**” y “**flammae flamma**” (439-440): si bien ambos fuegos son sintácticamente simétricos al ser sujetos de sus respectivas oraciones (“**ignes**”; “**flamma**”), la yuxtaposición de los adjetivos “**sancti sceleratis**” y “**profana piae**” que se refieren a ellos genera una recepción paradójica desde el punto de vista semántico. Se añade a dicha

<sup>652</sup> Cf. Verg. A. 6.828; 8.537; Ov. *Fast.* 2.408.

ambigüedad la valencia erótica del fuego<sup>653</sup>, que invade tanto a la misma Vesta (“arsit”, 438) como a su templo (“flagrabant”, 439). La descripción de las Vestales, quienes se encuentran llorando (441), con los cabellos al viento (442), sin fuerzas en sus cuerpos (442) y de rodillas (448) completa la escena (441, 444) con una alusión al discurso elegíaco por medio del motivo del llanto. Del mismo modo, la inclusión de Metelo a partir del acusativo exclamativo (“me **miserum**”, 447) lo ubica en el relato con rasgos propios de un amante masculino de la elegía de asunto erótico<sup>654</sup>, de manera que su caracterización complejiza la ambigüedad de una escena tradicionalmente solemne. Puesto que Metelo arenga<sup>655</sup> a las Vestales para que rescaten los objetos sagrados (444-449) y se confirma la imposibilidad de que estas actúen (“dubitatis” / “dubitare” 447), queda claro que él será el único encargado de resolver el problema (“vir”/ “viro” 450). No obstante, el *pontifex* sabe de su impedimento para ingresar al templo dada su condición de varón, según deja ver el verso 450 que ubica la prohibición (*non*) en el comienzo del segundo hemípepo del pentámetro y distribuye en forma de quiasmo las acciones que Metelo, como *vir*, no puede emprender (*vir intrabo...adeunda viro*). Resulta crucial que la conclusión del personaje se designe con un verbo del campo semántico de la visión (“videbat”, 447), pues además de marcar, una vez más en el poema, la importancia de los puntos de vista de cada enunciador<sup>656</sup>, resignifica su acción a la luz de la asociación recurrente en Ovidio entre el acto de mirar y una serie de transgresiones de orden sexual y profanaciones de espacios sagrados<sup>657</sup>. A sabiendas de que romperá un tabú<sup>658</sup> y cometerá un “scelus” (451), el *pontifex* realiza un ritual de purificación<sup>659</sup> (“haurit aquas”, 449) y, tras ello, ingresa al templo.

<sup>653</sup> NEWLANDS (1995:137-138) ya propuso una interpretación erótica del fuego a la luz de los análisis de ADAMS (1993) y en función de ciertas actitudes de las Vestales; LITTLEWOOD (2006:137-138) destaca aspectos relevantes de los casos de políptoton en 6.439-440.

<sup>654</sup> Para este tema, cf. PICHON (1991); SCHNIEBS (2006).

<sup>655</sup> Para el estudio del discurso de Metelo, cf. CASAMENTO (2004); LITTLEWOOD (2006:139-140).

<sup>656</sup> Para la cuestión de la mirada y sus representaciones en la literatura, cf. OUELLET (2000).

<sup>657</sup> Esta dinámica es, como sabemos, propia de *Metamorphoses*; en los textos del exilio el poeta vincula también el acto de la visión (*video*) con una presunta transgresión en tanto causa de su *relegatio*. Sobre este tema, cf. TOLA (2007; 2008a).

<sup>658</sup> Utilizamos este término en el sentido que propone URÍA VARELA (1997:3), es decir, como un “temor sagrado” que remite a una prohibición respecto de una persona u objeto de carácter sacro o impuro, y se relaciona, a su vez, con un proceso de ‘impurificación’ ante el deseo y/o la concreción de la violación de aquello que está vedado.

<sup>659</sup> Cf. LITTLEWOOD (2006:138).

La conjunción entre la plena justificación del accionar de Metelo, en virtud de su alcance para la comunidad toda, y la profanación que implica su ingreso a ese espacio sagrado le permiten al ego poético describir la entrada del pontífice en clave erótica, es decir, a partir de una trama léxica que, al admitir una interpretación sexual, vincula nuevamente el relato ovidiano con la elegía de asunto amoroso, en el que también hace partícipe a la misma Vesta. Por un lado, los verbos *intrare* y *adire* remiten a metáforas habituales para designar la penetración<sup>660</sup>, valencia que se ve reforzada en este pasaje por la ubicación paralela de los verbos “intrabo” (450) e “inrupit” (453) delante del corte central y de la cesura pentemímera de sus respectivos versos; por otro lado, al calificarse a la diosa como *rapta* en ese mismo hexámetro se produce una superposición de sentidos, dado que, si bien en este caso el participio se refiere a la divinidad rescatada de las llamas (“tuta”, 454), también evoca, paradójicamente, su uso respecto de las víctimas de violaciones<sup>661</sup>. En un mismo sentido, si bien la diosa aprueba el rescate, entendido, según el poeta, como *munus* en el último pentámetro (“**munere**”, 454), la correspondencia fónica de este término con el verbo que abre el pasaje (“**timuere**”, 437) y su inscripción en la mencionada trama léxica sugieren nuevamente una doble asociación con contextos de transgresión o de “favor sexual”<sup>662</sup>.

A su vez, la escena confunde, como anticipamos, la identidad de la diosa, dado que no se explicita si la voz corresponde al numen de Vesta o de Minerva. Tal confusión<sup>663</sup> no resulta extraña en un poema que en varias ocasiones muestra a ambas como objeto de la atención de divinidades masculinas que intentaron acceder sexualmente a ellas (Príapo en el caso de Vesta y Marte en el de Minerva<sup>664</sup>), con lo cual, las dos conjugan en su figura la imagen de castidad y la intención de alejarlas de esa condición. Más aún, el intento de forzamiento de Vesta por parte de Pan es catalogado como “multi

<sup>660</sup> Cf. ADAMS (1993:176); NEWLANDS (1995:138).

<sup>661</sup> Cf. ADAMS (1993:175).

<sup>662</sup> Cf. ADAMS (1993:164); NEWLANDS (1995:138, n.47); LITTLEWOOD (2006:140).

<sup>663</sup> Creemos que esta confusión está presente en el texto. Al respecto, en 6.295 el enunciador dice que se dio cuenta de que no hay imágenes de Vesta, solo el fuego sagrado. No obstante, MARCOS CASQUERO (1984:403) nota que “en 3.45 había dicho que Vesta se cubrió los ojos con la mano cuando Rhea Silvia fue madre. Cicerón (*N.D.* 3.80.13; *de Orat.* 3.10.11) transmite que el pontífice máximo Q. Mucio Escévola murió ante la imagen de Vesta, a la que salpicó con su sangre. Dicha imagen debía estar delante del templo. Lo que seguramente quiere decir Ovidio es que ‘en su interior’ no existía ninguna imagen cultural”. Esto mismo señala CANALI (1998:465).

<sup>664</sup> Cf. *Ov. Fast.* 3.678-696.

fabula parva **ioci**” (6.320), expresión que recuerda a la *musa iocosa* elegíaca y que refuerza la misma Minerva puesto que, a pesar de sus funciones bélicas, por momentos también hace a un lado las armas para dedicarse a actividades artísticas (3.5-8; 6.655). En cualquier caso, una vez rescatado el *Palladium*, garante de la supremacía y magnificencia de la ciudad, Roma puede disfrutar de su poderío, pues tanto la estatua como la ciudad han sido *raptae* pero se encuentran *tutae*:

nunc bene lucetis **sacrae sub Caesare flammae**:  
 ignis in **Iliacis** nunc erit estque **focis**;  
 nullaque dicetur **vittas temerasse sacerdos**  
 hoc duce, nec viva defodietur humo:  
 sic incesta perit, quia, quam **violavit**, in illam  
**conditur**: est Tellus Vestaque numen idem. (Fast. 6.455-460)

Bien brilláis ahora bajo el poder de César, llamas sagradas; ahora hay y habrá fuego en los hogares ilíacos, y no se dirá que ninguna sacerdotisa ha deshonrado sus cintas bajo la guía de aquel, ni se la enterrará viva en la tierra. Así parece la impura, porque se la oculta bajo la tierra que violó: la Tierra y Vesta son la misma deidad.

El epílogo del pasaje parece volver al comienzo de los *Vestalia* al vincular nuevamente a Augusto y a César con Troya, ambos *Pontifices* de Vesta. El texto insiste otra vez en la conexión entre Ilión y Roma por medio de la estatua de Palas y marca así un camino ritual que empieza en Troya y culmina en el territorio latino. Tanto Eneas como Metelo rescatan a Minerva de las llamas a fin de conservar la incidencia de la diosa sobre la patria; no es distinto el comportamiento del *princeps* al restaurar el culto de Vesta y llevar el templo de la diosa a su propia casa. Bajo el poder de Augusto (“sub Caesare”, 455) la *flamma* de Vesta será siempre *sacra* y ninguna Vestal necesitará ser castigada puesto que, según se da a entender, las mismas sacerdotisas conservarán felices su condición. Contrariamente, aquella que quebrante la *pax deorum* (“**violavit**”, 459) será enterrada viva<sup>665</sup> (“**conditur**”, 460), castigo que el relato nombra a través del verbo *condere*, cuya acepción de “fundar” añade nuevos alcances al episodio<sup>666</sup>. La relación con la etimología del nombre de la diosa, que, como vimos, combina tierra y fuego, establece

<sup>665</sup> Cf. MARTÍNEZ LÓPEZ (1988:141).

<sup>666</sup> Según ERNOUT-MEILLET (2001[1932], s.v. *condo*, dicho verbo se utiliza en relación con los sustantivos *urbem*, *moenia* y *carmen*, en el sentido de “réunir les éléments d’une ville, d’un rempart, d’un poème, et par suite ‘bâtir, fonder, créer, composer (...)’. À ce sens se rattache *conditor* (...)”. Para este tema, cf. DESCHAMPS (1988).



una suerte de patrón de conducta: aquella que lleve una vida moralmente correcta será fuego viviente e inextinguible, mientras que la que no consiga sostenerse por su propia *vis*, terminará bajo tierra<sup>667</sup>. Como Vesta es igual a la Tierra, según nos lo recuerda el último verso del pasaje, que es, también, el verso final de la celebración de esta deidad (“est Tellus Vestaque **numen idem**” 460), en ella residen, entonces, las ambigüedades propias de ambos elementos: fuego estéril y, a su vez, generativo; diosa casta y, a su vez, promotora de la fertilidad; Vestal inmaculada y, al mismo tiempo, madre del fundador de Roma, como si las transgresiones a su culto admitiesen, además de las esperables calamidades, una resignificación y refundación, no ya de la patria romana sino del texto ovidiano<sup>668</sup>.

Así pues, tras detenernos en los pormenores del culto de Vesta y de su templo, podemos decir que esta diosa recibe un tratamiento exhaustivo por parte del ego poético, quien resalta su rol preponderante en Roma a lo largo de dos instancias del texto: en una primera instancia descriptiva el enunciador se sirve de un discurso didáctico para brindar al lector información sobre la deidad y su culto; una segunda instancia narrativa articula los distintos episodios que involucran a Vesta como protagonista y permite ampliar, así, su caracterización anterior. Ovidio parte de la relación entre Vesta y el fuego a los efectos de trasladar al personaje la ambigüedad inherente a ese elemento inerte pero, a su vez, generativo, tanto es así que, si bien la figura de la diosa promueve la castidad tanto para ella como para las Vestales, lo cierto es que todas ellas se convierten en objetos de deseo de las pasiones masculinas: el templo de Vesta es penetrado por Metelo y la sacerdotisa Rhea Silvia sufre, por su parte, la penetración de Marte (3.21-22). El ingreso de Metelo al templo de la primera es tan necesario para el buen porvenir de la ciudad como lo es la violación de la segunda por Gradivo, dado que, si Rhea Silvia no es fecundada, jamás nacerá Rómulo y Roma nunca tendrá lugar. A su vez, si Metelo no entra al templo de

---

<sup>667</sup> Cf. PORTE (1985:115-116).

<sup>668</sup> Vale la pena recordar que, pocos versos después (6.569-636), la diosa Fortuna se avergüenza de sus amoríos con Servio Tulio, presentados también en términos elegíacos (“furtivos amores”, 6.573; “arsit...corrupta cupidine”, 6.575; “caeca”, 6.576). La divinidad adquiere un rol sexualmente activo (“nocte domum parva solita est intrare fenestra”, 6.577) y, cuando se incendia su templo (“arserat hoc templum”, 6.625), se mantiene impoluta la imagen del gobernante que se encontraba allí (“signo tamen ille pepercit / ignis”, 6.625-626) dado que el fuego no solo no la lastima sino que es indicio del poderío que Servio Tulio lograría adquirir (6.633-636).

Vesta para rescatar el *Palladium*, la ciudad de Roma perderá su supremacía y atrás quedará su buenaventura. Ambos episodios se construyen en el poema como imprescindibles para que, cronológicamente hablando, Roma nazca, crezca y permanezca intacta y pueda, así, tener lugar Augusto. Si, por último, recordamos que la representación de esta deidad se inscribe en un poema etiológico de asunto nacional y fundacional plasmado en metro elegíaco, podríamos afirmar que la ambigüedad que subyace en la caracterización tanto de Vesta como de Augusto no hace más que sustentar la empresa poética de Ovidio y sus *Fasti*, portadora también de múltiples valencias que, lejos de intentar clausurarse las unas a las otras, conviven dentro de un mismo proyecto literario. El vínculo entre la figura de Vesta y las etiologías de los templos de *Mars Ultor* y Júpiter *Pistor* marca, así, un paulatino alejamiento del género épico para involucrar ya con mayor peso el código elegíaco en el episodio del *Palladium*. Desde esta óptica, la ambigüedad genérica en *Fasti* parece responder a una reivindicación del dístico elegíaco como soporte válido para el tratamiento de asuntos solemnes. Tal metro se instaura, pues, como espacio privilegiado para la manipulación estética de un *poeta-conditor* que logra ‘fundar’ un nuevo tipo de relato a partir de la superposición de géneros<sup>669</sup> y sentidos implícitos ‘bajo’ la superficie del texto. Los templos, en tanto bienes materiales y simbólicos de la comunidad, son espacios de poder y, como tales, no solo constituyen una parte fundamental de la religión romana y de la misma *romanitas*, sino que, según hemos demostrado, pueden configurarse también como espacios textuales (*opera*) con múltiples alcances, al igual que los mismos *Fasti*.

---

<sup>669</sup> Para este tema, cf. PAPANGHELIS – HARRISON – FRANGOULIDIS (2013).



## CONCLUSIONES

Tras lo expuesto a lo largo de los capítulos de nuestra tesis, creemos estar en condiciones de afirmar que, según planteamos en la hipótesis preliminar de nuestro trabajo, los *Fasti* ovidianos se apropian del calendario romano y de los distintos bienes materiales y simbólicos que este abarca y los resignifican en pos de un nuevo tipo de literatura. De hecho, el calendario en sí mismo es un bien tanto material como simbólico, y su escritura en términos literarios supone entonces el dominio de sus distintos alcances para su reformulación en el marco de un poema. Esto implicó, en nuestra lectura, la consideración de los distintos aspectos involucrados en el texto, tales como el debate en torno del género literario en el que se inscribe, el período en el que fue escrito y su insoslayable relación con el poder. Al resultar todos ellos imprescindibles para el estudio de los *Fasti*, propusimos una mirada integral del texto, capaz de abordarlo a la luz de sus planos político, religioso, genérico y poético con vistas a reflexionar sobre las implicancias de estos cruces en un único producto estético fuertemente anclado en su contexto de producción.

Por un lado, a raíz de la envergadura de un asunto como el calendario en tanto instrumento encargado de cuantificar y calificar el tiempo, entendemos que la poetización del mismo implica, necesariamente, una interpretación literaria de los diversos elementos que lo componen. Esto significa que, desde el momento en que dichos elementos se ‘poetizan’, adquieren nuevas formas en el mundo ficcional donde se insertan y esto les otorga un nuevo significado, que necesariamente es puesto en diálogo con el conocimiento y las representaciones previas que los lectores, en cuanto actores sociales, tienen respecto de él. En este sentido, dado que el calendario y sus diversas instancias son partes constitutivas de la sociedad que lo adopta, que el poema ovidiano se vincula estrechamente con la configuración de la *romanitas*, entendida como todo aquello que aglomera y define la identidad de la *Urbs*. Plasmar por escrito la conmemoración de distintas celebraciones y acontecimientos de cada jornada requiere entonces de un manejo de las mismas cuya relación con el poder es innegable, porque son precisamente los agentes de poder de la sociedad quienes tienen acceso a la interpretación, modificación y

organización del tiempo. Desde el momento en que esto ocurre, tanto la política como la religión cumplen roles importantes en el establecimiento del calendario pues, además de que son los representantes de ambas esferas quienes llevan a cabo esta tarea, muchas veces hay cercanía y hasta coincidencias entre quienes encarnan las autoridades de uno y otro círculo, como ocurre a partir de la asunción de Julio César como *pontifex maximus* y de la continuidad en este cargo por parte de Augusto y Tiberio. En este sentido, hemos definido el ‘poder’ a partir de la idea de ‘acción’ y no de ‘cosa’, es decir, como algo que se construye y se ejerce en términos de soberanía, como una relación que se produce en el intercambio de sujeto a sujeto, donde un individuo provisto de determinadas capacidades se constituye como sujeto dominado ante otro que lo domina. Es mediante este concepto de dominación que el poder se impone desde un punto de vista relacional y, en la medida en que su funcionamiento supone un saber, opera, entre otras cosas, a través de la instauración de nuevos significados. Dado que la Roma augustal es, ante todo, una sociedad expansionista, conquistadora y colonizadora, y que nos referimos puntualmente al poder político en este contexto, consideramos que este poder se ejerce aquí desde dentro del imperio hacia territorios no romanos y, a su vez, como en toda estructura social piramidal, de romanos a romanos, o sea, desde arriba hacia abajo y desde el centro hacia los alrededores.

Por otro lado, la literatura no es ajena a estas cuestiones y Ovidio no las desconoce tampoco ya que atribuye su *relegatio* a la intolerancia por parte de Augusto hacia una de sus obras, con lo cual queda claro que el poder político incidía directamente sobre la literatura y que la manipulación poética de un instrumento como el calendario no solo era un intento de esgrimir una manifestación literaria de dicho instrumento sino, también, un intento de poetizar el poder. En esta *navis* emprende viaje nuestro *vates* cuando decide llevar a cabo su proyecto que, atravesado por el mismo exilio, se inscribe en un período de transición política y, por ende, se asocia tanto con el gobierno saliente como con el entrante. Tal contexto determina una de las ambigüedades más importantes del poema, junto con la elección de Germánico como dedicatario, muchas veces confundible con el presunto destinatario y, otras tantas, invocado como patrocinador y hasta como ‘numen protector’ de esta empresa. A su vez, puesto que el calendario como tema constituye un asunto etiológico, nacional y fundacional, conforme a los parámetros establecidos por los

cánones literarios de la época, los *Fasti* ovidianos rompen con la expectativa del lector, que esperaría encontrar un texto de este estilo escrito en hexámetros. Por el contrario, el poema exhibe su hibridez constitutiva: además de servirse del dístico elegíaco para desplegar su versión del almanaque, retoma elementos propios de diversos géneros (como, por ejemplo, la épica, la lírica, la elegía misma y la poesía didáctica) que, al erigirse en conjunto, generan una pregunta por la especificidad genérica del texto. A diferencia de las lecturas que asumen estas ‘inconsistencias’ como falencias y que, por ello, han llegado a pasar por alto este poema ovidiano y a negarle incluso un estatus literario, esperamos haber demostrado que *Fasti* se construye justamente sobre estas mismas incongruencias, que no lo son sino en apariencia. Más aún, al converger en una única obra, exponen el material del calendario de un modo peculiar y es precisamente en esa ambigüedad donde el poema produce sentido y deja al descubierto su propio entramado literario. Así y todo, hemos constatado que, dentro de esta mixtura genérica entendida como matriz interpretativa, el carácter predominante del texto y, por ende, el único incuestionable, es el elegíaco, no solo porque es el que se sostiene a través del metro y a lo largo de todo el poemario sino porque es el que el poeta más parece resaltar. Los diálogos que el ego enunciador de *Fasti* mantiene con Jano y Flora han dado muestras de ello, pues el primer episodio promulga la ambivalencia de elementos dispares a la hora de ser aplicados a una misma circunstancia, mientras que el segundo continúa con esta misma línea pero se inclina por el *usus* elegíaco. El hecho de que el ego poético se constituya como *discipulus* de ambos personajes supone que ellos le brindarán una formación al respecto. A su vez, la escritura de los mismos *Fasti* implica que el enunciador retoma lo que le fue enseñado, lo cual conlleva la ‘adquisición’ de este conocimiento por parte del *vates* y una puesta en práctica de lo aprendido en su propia obra.

El marco doblemente literario e ideológico del poema ovidiano nos instó a profundizar también el relato de las violaciones de Ilia, Lucrecia y Lara por parte de Marte, Sexto Tarquino y Mercurio, respectivamente, en tanto espacios textuales representativos de esa dualidad que atraviesa el poema. El enunciador de *Fasti* elige, pues, narrar el nacimiento de Roma, el surgimiento de la república y la etiología de los *Lares Compitales* como ‘recompensas’ colectivas a partir de tres afrentas sexuales particulares,

de modo que estas tres instancias fundamentales para el gobierno romano son construidas en relación con distintos episodios de violencia. Según mostramos a lo largo de nuestro análisis, de esto se desprende que, sin la concreción de esos episodios, no hubiesen tenido lugar la Roma de Ovidio y de sus lectores contemporáneos, quienes quedan ante la opción de legitimar la violencia sexual en pos de los beneficios que han derivado de ella, o bien permitirse cuestionarla y hacer lo mismo con las estructuras de poder a las que remiten tales acontecimientos. Hemos detectado una operación similar en el plano genérico de estos tres relatos, ya que, por un lado, el principio de la historia de Roma se plantea en términos elegíacos y lo mismo cabe, entonces, para los siguientes; por otro lado, los lazos con diversos códigos genéricos insisten en la inscripción de estas narraciones en una ambivalencia entendida como aspecto clave de la técnica poética del ego de *Fasti* a la hora de narrar el nacimiento, desarrollo y consagración del poderío romano. Es así como tres exponentes de la identidad romana (la ciudad misma y dos de sus principales instituciones, la república y el principado) son resemantizados a partir de una apropiación literaria cuyas diversas ambigüedades desestabilizan la recepción de esos aspectos sociopolíticos.

Por último, hemos incluido en nuestro análisis la etiología de los templos de distintas divinidades que también constituyen bienes materiales y simbólicos para la Roma de aquel entonces. No solo el ego poético les presta especial atención, sino que se trata, ante todo, de espacios de poder. En este sentido, al concentrarse en el origen de los templos de *Mars Ultor*, Júpiter *Pistor* y Vesta, nuestro *vates* propone un progresivo alejamiento del género épico que comienza con el primer santuario, se afirma en la descripción del segundo y ya, al llegar al tercero, consolida esta distancia para involucrar de forma notoria los rasgos propios del género elegíaco. Una vez más, el lector de *Fasti* se encuentra con nuevas versiones de sitios y divinidades que le son familiares, es decir, asiste a otras formas de apropiación de lo conocido.

Las sucesivas instancias de nuestra lectura de los *Fasti* a la luz de su configuración literaria e ideológica nos permiten afirmar que la ambigüedad genérica del poema ovidiano —que surge programáticamente en la presentación misma de un asunto como el calendario mediante una factura métrica propia de la elegía, que conjuga, además, elementos de la poesía didáctica, de la lírica y de la épica—, responde a una intento de

reivindicar los versos impares como soporte apto para el tratamiento de temáticas solemnes. A partir de la superposición de diversos géneros y sus implícitos, el texto pone permanentemente en juego el horizonte de expectativas del círculo literario de su época y desafía, así, los supuestos convencionales para presentar una nueva posibilidad poética que, a través de la hibridez, postula la validez de dístico para una novedosa práctica literaria que recupera elementos que hacen a la identidad de la sociedad en la que se inscribe y a la de los parámetros estéticos vigentes. La idea de ‘obra en proceso’ que el poeta subraya con la activación de diversas metáforas y recursos estilísticos, junto con la disposición de la obra en meses y días consecutivos, muestran que el poema del calendario transcurre junto con el año y esta es, para nosotros, la prueba de que esta nueva literatura no solo es viable, sino que es capaz de resignificarse en cada nueva lectura de los *Fasti*.





## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### 1. FUENTES

#### 1.1. *Fasti*: ediciones, comentarios, traducciones

- ALTON, E.H. – WORMELL, D.E.W. – COURTNEY, E. (eds.) (1985) *P. Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex*, Leipzig.
- BAILEY (1921) *P. Ovidi Nasonis liber III*, Oxford.
- BÖMER, F. (ed.) (1957-1958) *P. Ovidius Naso. Die Fasten*, 2 vols., Heidelberg.
- BROOKES, I. N. (1992) *Literary Commentary on the Fifth Book of Ovid's Fasti*, Newcastle.
- BURMAN, P. (1727) *P. Ovidii Nasonis fastorum libri sex cum notis variorum*, Amsterdam.
- CANALI, L. (1998) *Ovidio. I Fasti. Introduzione e traduzione. Note di M. Fucecchi*, Milano.
- EHWALD, R. – LEVY, F. W. (1924) *Fastorum libri VI. Fragmenta*, Leipzig.
- FANTHAM, E. (1998) *Ovid Fasti Book IV*, Cambridge.
- FRAZER, J.G. (1929) *Publii Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex*, London.
- GREEN, S.J. (2004) *Ovid, Fasti I: a Commentary*, Leiden.
- HEINSIUS, D. (1629-1630) *Pub. Ovidii Nasonis Opera 1-3*, Leiden.
- LANDI, C. (1928) *Fastorum libri VI*, en *Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum 51*, Turin.
- LE BONNIEC, H. (1961) *P. Ovidi Nasonis Fastorum liber primus*, Paris.
- (1969) *P. Ovidi Nasonis Fastorum liber secundus*, Paris.
- LITTLEWOOD, R.J. (2006) *A commentary on Ovid's Fasti Book 6 (Bk.6)*, Oxford.
- MARCOS CASQUERO, M.A. (1984) *Publio Ovidio Nasón. Fastos*, Madrid.
- MERKEL, R. (1841) *P. Ovidii Nasonis fastorum Libri Sex*, Berlin.
- MILLER, J.F. (1985) *Ovid. Fasti II*, Bryn Mawr College.
- NAGLE, B.R. (1996) *Ovid. Fasti V*, Bryn Mawr College.
- PETER, H. (1874) *P. Ovidii Nasonis fastorum Libri Sex*, Leipzig.
- RIESE, A. (1874) *P. Ovidii Nasonis Carmina: Fasti. Tristia. Ibis. Ex Ponto. Halieutica. Fragmenta*, Leipzig.
- ROBINSON, M. (2011) *A Commentary on Ovid's Fasti Book 2*, Oxford.
- SCHILLING, R. (1993) *Ovide. Les Fastes. Tomes I-II*. Paris, Les Belles Lettres.

URSINI (2008) *Ovidio, Fasti 3. Commento filologico e critico-interpretativo ai vv. 1-516*, Fregene (Roma), Edizioni Spolia.

## 1.2. Otras obras de Ovidio

ANDERSON, W.S. (1993) *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV*, Stuttgart, Teubner.

ANDRÉ, J. (1977) *Ovide. Pontiques*, Paris, Les Belles Lettres.

DÖRRIE, H. (1971) *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berlin – New York.

HALL, J.B. (1995) *P. Ovidi Nasonis Tristia*, Stuttgart – Leipzig, Teubner.

KENNEY, E. J. (1995) *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina Faciei Feminae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*, Oxford.

RICHMOND, J.A. (1990) *Ovidius Ex Ponto Libri Quattuor*, Leipzig, Teubner.

ROSATI, G. (1989) *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano.

SCHNIEBS, A. – DAUJOTAS, G. (2009) *Ovidio. Arte de amar*, Buenos Aires.

TARRANT, R.J. (2004) *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, Oxford.

## 1.3. Obras de otros autores griegos y latinos

CAMPS, W.A. (1961-1965) *S. Propertius Elegies* (comm.), Cambridge.

BRISCOE, J. (ed.) (1998) *Valerius Maximus, Facta et dicta memorabilia*, 2 vols., Stuttgart and Leipzig, Teubner.

CABALLERO DE DEL SASTRE, E. – MAIORANA, D. – RABAZA, B. – SCHNIEBS, A. (1999) *Cicerón. Pro Marcello*, Buenos Aires.

CARY, E. – FOSTER, H. (1914) *Dio's Roman History*, 9 vols., London – New York, Loeb.

----- (1937) *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, 4 vols, London, Loeb.

COUSIN, J. (2003) *Quintilien. Institution Oratoire*, 7 vols., Paris, Les Belles Lettres.

EHRENBERG, V. – JONES, A.H.M. (1967) *Documents illustrating the Reigns of Augustus & Tiberius*, Oxford.

ELLIS, R. (2010) *A Commentary on Catullus*, Cambridge.

FISHER, C.D. (1922) *Tacitus, Annales I-VI, XI-XVI*, Oxford.

FLACELIÈRE, R. – CHAMBRY, E. – JUNEUX, M. (2003) *Plutarque, Vies. Tome I: Thésée-Romulus. Lycurgue-Numa*, Paris, Les Belles Lettres.

- FOHLEN, – G. HUMBERT. J. (2011) *Cicéron, Tusculanes*, 2 vols, Paris, Les Belles Lettres.
- HEYWORTH, S.J. (2007) *Sexti Properti Elegos*, Oxford.
- KENT, R.G. (1938) *Varro, De lingua latina*, London.
- LENZ, F. – GALINSKY, C. (1971) *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Leiden.
- MARSHALL, P.K. (1968) *Auli Gellii Noctes Atticae*, 2 vol., Oxford.
- MAZON, P. (1947) *Hésiode. Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres.
- MONTOTO, N. (2004) *Revisión del texto, léxico, traducción y comentario de “Los fenómenos de Arato” de Germánico*, Madrid.
- MYNORS, R. (1969) *Virgil. Opera*, Oxford.
- OGILVIE, R.M. (1965) *A Commentary on Livy, Books 1-5*, Oxford.
- OGILVIE, R.M. (1974) *Titi Livi Ab urbe condita*, Tomus I - Libri I-V, Oxford.
- PLASBERG, P.O. (1968) *De Natura Deorum*, Teubner.
- PFEIFFER, R. (1949-1953) *Callimachus*, 2 vols., Oxford.
- POWELL, J.G.F. (2006) *M. Tulli Ciceronis, De re publica, De legibus, Cato Maior, De senectute, Laelius De amicitia*, Oxford.
- ROLFE, J.C. (1913) *Sueton. Caesarem vitae*, London.
- ROTH, K.L. (1904) *De grammaticis - De rhetoribus*, Leipzig, Teubner.
- SCHUSTER, M. (1948) *Catulli Veronensis Liber*, Germany.
- SKUTSCH, O. (1985) *The Annals of Q. Ennius*, Oxford.
- WATT, W.S. (1988) *Velleius Paternulus Historiarum Libri Duo*, Teubner.
- WICKHAM, E.C. (1959) *Quinti Horati Flacci, Opera*, Oxford.
- WILKINS, A.S. (1957a) *De Oratore*, Oxford.
- (1957b) *Brutus, Orator, De optimo genere oratorum, Partitiones oratoriae, Topica*, Oxford.
- WILLIS, J.A. (1963) *Macrobius, Saturnalia*, 2 vols. Leipzig, Teubner.

## 2. BIBLIOGRAFÍA

### 2.1. Obras de consulta

#### 2.1.1. *Instrumenta studiorum*: diccionarios, concordancias, estudios de léxico, gramáticas

- ADAMS, J.N. (1982) *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.
- ADAMS, J.N. (2003) “‘Romanitas’ and the Latin language”, *CQ* 53, 1, 184-205.
- BAÑOS BAÑOS, J.M. (coord.) (2009) *Sintaxis del latín clásico*, Madrid.
- BARRY, M.I. – DEFERRARI, R.J. – MC GUIRE, M.R.P. (1929) *A Concordance of Ovid*, Washington, Catholic University of America Press.
- BENVENISTE, É. (1969) *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris.
- CALAME, C. (2015) *Qu’est-ce que la mythologie grecque?* Paris, Folios.
- COLLART, J. – NADJO, L. (1994) *La grammaire du latin*, Paris, PUF.
- CONDE SALAZAR, M. – MARTÍN PUENTE, C. (1998) *Lexicografías y lexicologías latinas (1975 - 1997)*. *Repertorio bibliográfico*, Madrid.
- CHANTRAINE, P. (1980 [1968]) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris.
- DAREMBERG, M. – SAGLIO, E. (1900) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris.
- DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, J. (1995) *Lexemática latina*, León.
- ERNOUT, A. (1964) *Morphologie historique du Latin*, Paris.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A. (2001[1932]) *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris.
- ERNOUT, A. – THOMAS, F. (1964) *Syntaxe latine*, Paris.
- GARCÍA DE DIEGO, V. (1968) *Diccionario de voces naturales*, Madrid, Aguilar.
- GARCÍA – HERNÁNDEZ, B. (1976) *El campo semántico de «ver» en la lengua latina. Estudio estructural*, Salamanca.
- (1977) “El campo semántico de ‘oír’ en la lengua latina. Estudio estructural”, *RSEL* 7/1, 115-136.
- (1984) “Estudio estructural del campo semántico de ‘dormir’ en latín”, en BERNABÉ, A. (ed.), *Athlon. Saturata grammatica in honorem F. R. Adrados*, Madrid.
- GLARE, P. (ed.) (1997) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford-New York, Oxford, Oxford University Press.
- GUIRAUD, C. (1964) *Les verbes signifiant ‘voir’ en latin. Etude d’aspect*, Paris.

- HELLEGOUARC'H, J. (1972) *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris.
- LUQUE MORENO, J. (2011) *Poder o no poder (potens / impotens)*, Granada.
- MALTBY, R. (1991) *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds.
- MELLET, S.- JOFFRE, M.D.- SERBAT, G. (1994) *Grammaire fondamentale du latin. Le signifiée du verbe*, Paris.
- NIEDERMANN, M. (1963) *Phonétique historique du latin*, Paris.
- PICHON, R. (1991) *Index verborum amatorium*, Hildesheim (reimpr.).
- PRELLER, L. (1858) *Römische Mythologie*, Berlin.
- ROSCHER, W.H. (1884-1890) *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig.
- ROYO ARPÓN, J.M. (1997) *Palabras con poder*, Madrid.
- TARRANT, R.J. (1983) "Ovid", en REYNOLDS, L.D. (ed.), *Texts and Transmission: a Survey of the Latin Classics*, Clarendon Press.
- URÍA VARELA, J. (1997) *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam.

### 2.1.2. Retórica, métrica y estilística clásicas

- ADAMS, J.N. – MAYER, R.G. (1999) (eds.) *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford.
- CARRILHO, M.M. (ed.) (2012) *La rhétorique*, Paris, CNRS Éditions.
- CECCARELLI, L. (1999) *Prosodia y métrica del latín clásico*, Sevilla.
- DANGEL, J. (1999) "L'hexamètre latin: une stylistique des styles métriques", *Floril* 10, 63-94.
- DUCKWORTH, G.E. (1969) *Vergil and Classical Hexameter Poetry. A Study in Metrical Variety*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- FACCHINI TOSI, C. (1983) *La ripetizione lessicale nei poeti latini. Vent'anni di studi (1960-1980)*, Bologna, Pàtron.
- (2000) *Euphonia. Studi di fonostilistica (Virgilio Orazio Apuleio)*, Bologna, Pàtron.
- GÉRARD, J. (1980) *La ponctuation trochaïque dans l'hexamètre latin d'Ennius à Juvénal*, Paris, Les Belles Lettres.
- HELLEGOUARC'H, J. (1998) "La détermination de la césure dans l'hexamètre latin: principes et méthode", en DANGEL, J. – HINARD, F. (eds.), *Liberalitas. Scripta varia. Rassemblés et présentés en hommage à J. Hellegouarc'h*, Bruxelles, Latomus, 341-355.
- HOFMANN, J. B. – SZANTYR, A. (2002) *Stilistica latina*, Bologna, Pàtron.

- LAUSBERG, H. (1966) *Manual de retórica literaria*, Madrid.
- LUQUE-MORENO, J. (1994) *El dístico elegíaco. Lecciones de métrica latina*, Madrid.
- NOUGARET, L. (1963) *Traité de Métrique latine classique*, Paris.
- PERNOT, L. (2000) *La rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Librairie Générale française.
- PLATNAUER, M. (1951) *Latin Elegiac Vers. A Study of the Metrical Usage of Tibullus, Propertius and Ovid*, Cambridge.
- SERBAT, G. (1980) *Les structures du latin*, Paris, Picard.
- TRAINA, A. (1999) *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna, Pàtron.

## 2.2. Cuestiones teóricas generales y sobre la Antigüedad

### 2.2.1. Género literario, intertextualidad, reflexividad

- ALLEN, G. (2000) *Intertextuality*, London.
- ALONI, A. (2009) "Elegy. Forms, Functions and Communication", en BUDELMANN, F. (ed.), *The Cambridge Companion To Greek Lyric*, Cambridge, 168-188.
- BAJTÍN, M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1989) "La construcción del *self* y la sobre construcción del personaje", en CASTILLA DEL PINO, C. (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid.
- CONTE G.B. (1974) *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino.
- (1992) "Empirical and Theoretical Approaches to Literary Genre", en GALINSKY, K. (ed.), *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, 104-123.
- (1994) *Genres and Readers. Lucretius, Love Elegy, Pliny's Encyclopedia*, Baltimore and London.
- CONTE, G.B – BARCHIESI, A. (1989) *Imitazione e arte allusiva: modi e funzioni dell'interstestualità*, en CAVALLO, G. – FEDELI, P. – GIARDINA, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno Editrice, vol. I, 81-114.
- DÄLLENBACH, L. (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DALZELL, A. (1996) *The Criticism of Didactic Poetry. Essays on Lucretius, Vergil and Ovid*, University of Toronto Press.
- DEPEW, M. & OBBINK, D. (eds.) (2000) *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge - London.
- DEREMETZ, A. (1995) *Le Miroir de Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq.
- DESCHAMPS, L. (1988) "Verbum quod conditum est...Réflexions sur une expression varronienne", *Latomus* 47, 3-12.

- EDMUNDS, L. (2001) *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore-London.
- FARRELL, J. (2003) "Classical Genre in Theory and Practice", *New Literary History*, vol. 34, 3, 383-408.
- FELDEHERR, A. (2002) "Metamorphosis in the *Metamorphoses*", en HARDIE, P. (ed.), *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- FOWLER, D. (1995) "Modern Literary Theory and Latin Poetry: some Anglo-American Perspectives", *Arachnion. A Journal of Ancient Literature and History on the Web* 2, <http://www.cisi.unito.it/arachne/num2/fowler.html>.
- GIANGRANDE, G. (1974) "Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita* 42, 1, 1-36.
- HARRISON, S. (2007) "The Primal Voyage and the Ocean of Epos", *Dictynna* 4, 1-12.
- HINDS, S. (1998) *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- HUTCHINSON, G.O. (2009) "Read the Instructions: Didactic Poetry and Didactic Prose", *CQ* 59, 1, 196-211.
- ISER, W. (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore.
- JAUSS, H.R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- JOHNSON, W. (2007) "Neoteric Poetics", en SKINNER, M.B. (ed.), *A Companion to Catullus*, Blackwell, 175-189.
- JUVAN, M. (2008) *History and Poetics of Intertextuality*, Indiana.
- LABATE, M. (1984) *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa.
- LYNE, R.O.A.M. (1979) "Servitium amoris", *CQ* 29, 1, 117-130.
- (1980) *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, Oxford.
- MARTINDALE, CH. (1993) *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge.
- MALASPINA, E. (1991) "Tipologia dell'inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione", *Aufidus* 8, 23, 7-22.
- MC INTYRE, J.S. (2008) *Written into the Landscape: Latin Epic and the Landmarks of Literary Reception*, disponible en <http://hdl.handle.net/10023/543>.
- MILLER, J.F. (1982) "Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy", *ANRW* 2, 30, 1, 371-417.
- MURGATROYD, P. (1975) "'Militia amoris' and the Roman Elegists", *Latomus* 34, 1, 59-79.



- PAPANGHELIS, T. D. - HARRISON, S. J. - FRANGOULIDIS, S. (eds.) (2013) *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions and Transformations*, Trends in Classics - Supplementary Volumes, 20, Berlin-Boston, De Gruyter.
- PERUTELLI, A. (1989) “Il testo come maestro”, en *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Vol.1, 277-310.
- PESTANO FARIÑA, R. (2005) “La elegía latina. Origen y caracterización”, *Revista de Filología* 23, 231-246.
- PETRONE, G. (1988) “*Locus amoenus / locus horridus: due modi di pensare il bosco*”, *Aufidus* 5, 3-18.
- POZZI, M. (2001) “Yo sé que tú sabes que yo sé. Esquemas de la autoridad discursiva en Manilio”, en CABALLERO DE DEL SASTRE, E. – SCHNIEBS, A. (eds.), *La fides en Roma: Aproximaciones*, Buenos Aires, 125-150.
- (2010) “Aproximaciones a la poesía didáctica latina”, en SCHNIEBS, A. (coord.), *Debates en Lenguas Clásicas*, Buenos Aires, 105-130.
- ROSSI, L.E. (1971) “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”, *BICS* 18, 69-94.
- SAMOYAUULT, T. (2004) *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.
- SCHAEFFER, J.-M. (1986) “Du texte au genre. Notes sur la problématique générique”, en *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 179-205.
- SCHIESARO, A. (1993) “Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle Georgiche”, *MD* 31, 129-147.
- SCHÖNBECK, G. (1962) *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Heidelberg .
- SHKLOVSKI, V. (1917) “El arte como artificio”, en TODOROV, T. (1970) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México.
- VOLK, K. (2002) *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford.

### **2.2.2. Poder, memoria, identidad, alteridad**

- ABENSOUR, A. (2014) *La mémoire*, Paris, Flammarion.
- BAROIN, C. (2010) *Se souvenir à Rome. Formes, représentations et pratiques de la mémoire*, Paris, Belin.
- BOURDIEU, P. (coord.) (2001) *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires.
- (2009) *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires.

- (2013) *La nobleza del Estado. Educación de elite y espíritu de cuerpo*, segunda parte, Buenos Aires.
- CALORE, A. (2003) *Forme giuridiche del 'bellum iustum'*, Milano.
- DE CERTEAU, M. (2007) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México.
- FOUCAULT, M. (2003a) *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona.
- (2003b) *Hay que defender la sociedad*, Madrid.
- (2005) *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, México.
- GRUEN, E.S. (1993) "Cultural Fictions and Cultural Identity", *TAPhA* 123, 1-14.
- HABINEK, T. (1998) *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity and Empire in Ancient Rome*, Princeton.
- HARTOG, F. (2002) *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, Buenos Aires.
- LOBUR, J. A. (2008) *Consensus, Concordia, and the Formation of Roman Imperial Ideology*, London - New York.
- MORELLO, M. (2013) "Per una ricostruzione giuridica dello stupro e della violenza sulle donne nell'età dello *ius commune*", *Studi Urbinati* 64, 101-129.
- OUELLET, P. (2000) *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Septentrion.
- PINA POLO, F. (2011) "*Mos maiorum* como instrumento de control social de la *nobilitas* romana", *Revista digital de la Escuela de Historia* 4, 53-77.
- ROLLER, M. (2001) *Constructing Autocracy: Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton.
- SCHEID, J. (2010) *Pouvoir et religion à Rome*, Pluriel.
- SKINNER, M.B. (2008) *Sexuality in Greek and Roman culture*, Oxford.
- SPECTOR, C. (1997) *Le pouvoir*, Paris.
- SYME, R. (1939) *The Roman Revolution*, Oxford.
- WALLACE – HADRILL, A. (1982a) "*Civilis Princeps*: Between Citizen and King", *JRS* 72, 32-48.

### **2.3. Contexto sociopolítico, cultural y literario de los *Fasti***

- ALFONSI, I. (1984) "Caratteristiche della letteratura Giulio-Claudia", *ANRW* 32,1, 3-39.
- ASHMORE, M. (2015) "Rape Culture in Ancient Rome", *Classics Honors Papers*. Paper 3, <http://digitalcommons.conncoll.edu/classicshp/3>
- BALDWIN, B. (1981) "The Authorship of the "Aratus" Ascribed to Germanicus", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, 7, 163-172.
- BEARD, M. (1980) "The Sexual Status of Vestal Virgins", *JRS* 70, 12-27.

- BEARD (1995) “Re-reading (Vestal) Virginité”, en HAWLEY, R. – LEVICK, B. (eds.), *Women in Antiquity. A New Assessment*, Routledge.
- BEARD, M. – NORTH, J. – PRICE, S. (1998) *Religions of Rome*, Cambridge.
- BENNETT, F. (1913) “A Theory concerning the Origin and the Affiliations of the Cult of Vesta”, *The Classical Weekly* 7, 5, 35-37.
- BRIND’AMOUR, P. (1983) *Le calendrier romain. Recherches chronologiques*, Ottawa, Université d’Ottawa.
- BUISEL, M.D. (2013) “Magistraturas e *Imperium*: de la monarquía al principado”, *Circe* 17, 19-32.
- CAMPBELL, B. (1996) “Shaping the Rural Environment: Surveyors in Ancient Rome”, *JRS* 86, 74-99.
- CASSOLA, F. (1981) “I templi di Marte Ultore e i *Ludi Martiales*” en GASPERINI, L. (ed.), *Scritti sul mondo antico in memoria di Fulvio Grosso*, Rome, 99-118.
- CITRONI, M. (2013) “Horace’s Epistle 2.1, Cicero, Varro, and the Ancient Debate about the Origins and the Development of Latin Poetry”, en FARREL, J. – NEILS, D. (eds.) *Augustan Poetry and the Roman Republic*, 180-204.
- D’ANNA, G. (1999) “*Recusatio* e poesia di corteggiamento negli *Amores* di Ovidio”, en SCHUBERT, W. (ed.), *Ovid Werk und Wirkung*, tomo I, 67-78.
- DEGRASSI, A. (1957-1963) *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae* (fascículos I y II), Florence, La Nuova Italia.
- (1963) *Inscriptiones Italiae*, 13.2, Roma.
- DEL BAÑO, F. M. (1991) “La función de los mitos en el Zodíaco de Germánico”, *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas* 2, 263-276.
- DUMÉZIL, G. (1974) *La religion romaine archaïque*, Paris.
- EDER, W. (1990) “Augustus and the Power of Tradition: The Augustan Principate as Binding Link between Republic and Empire,” en RAAFLAUB, K.A. – TOHER, M. (eds.), *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate*, University of California Press, 71–122.
- (2005) “Augustus and the Power of Tradition”, en GALINSKY, K. (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*.
- EDWARDS, C. (1993) *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FAVRO, D. (2005) “Making Rome a World City”, en GALINSKY, K. (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, 234-263.
- FEDELI, P. (2009) “La poesia politica degli augustei”, en DE GENNARO, I. – GÜNTHER, H.-C. (eds.), *Artists and Intellectuals and the Requests of Power*. Leiden - Boston, Brill, 135-151.

- FEENEY, D. (1998) *Literature and Religion in Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge.
- (2007) *Caesar's Calendar. Ancient Times and the Beginning of History*, California.
- (2000) *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford.
- FRASCHETTI, A. (2001) "Auguste et Vesta sur le Palatin", en BELAYCHE, N. (ed.), *Rome, les Césars et la ville: Aux deux premiers siècles de notre ère*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- GAIN, D. B. (1976) *The Aratus ascribed to Germanicus Caesar*, London.
- GALINSKY, K. (1996) *Augustan culture*, New Jersey, Princeton University Press.
- GARDNER, J.F. (1986) *Women in Roman Law and Society*, London – Sidney.
- GIANCARLO, B. (2010) "Gli "epigrammi" di Germanico", *Rivista di cultura classica e medioevale* 52, 1, 81-105.
- GRADEL, I. (2002) *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford.
- GUERRA GÓMEZ, M. (1987) *El sacerdocio femenino (en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos)*, Toledo.
- GURVAL, R. (2001) *Actium and Augustus. The Politics and Emotions of the Civil War*. Michigan.
- HARDIE, P. (1986) *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford.
- HERNÁNDEZ, J. (2005) "The Roman Calendar as an Expression of Augustan Culture: an Examination of the *Fasti Praenestini*", *Chrestomathy* 4, 108-23.
- HICKSON HAHN, F. (2007) "Performing the Sacred: Prayers and Hymns", en RÜPKE, J. (ed.), *A Companion to Roman Religion*, Blackwell.
- HORSFALL, N. (1981) "From History to Legend: M. Manlius and the Geese", *CJ* 76, 4, 298 311.
- KENNEDY, D. (1984) "Review of WOODMAN and WEST 1984", *LCM* 9, 10, 157-160.
- (1992 [1994]) "'Augustan' and 'Anti-Augustan': Reflections on Terms of Reference", en POWELL, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, 26-58.
- KONSTAN, D. (1993) "Foreword: to the Reader", *MD* 31, 11-22.
- KRAMER, J. (1998) *Die Sprachbezeichnungen Latinus und Romanus im Lateinischen und Romanischen*, Berlin.
- LEE, A.G. (1953) "Ovid's Lucretia", *G&R* 22, 107-118.
- LEVICK, B. (1999) *Tiberius the Politician*, London - New York.
- LIPKA, M. (2009) *Roman Gods. A Conceptual Approach*, Brill, Leiden-Boston.

- LÓPEZ FONSECA, A. (1991). "Illia/Rea Silvia. La leyenda de la madre del fundador de Roma", *ECLás* 100, 43-54.
- LUISE, A. (1999) "L'opposizione sotto Augusto: le due Giulie, Germanico e gli amici", en SORDI, M. (ed.), *Fazioni e congiure nel mondo antico*, Milano, 181-192.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, C. (1988) "Virginidad- fecundidad: en torno al suplicio de las vestales", *Studia Historica* 6, 137-144.
- MERRIEL, E.T. (1924) "The Roman Calendar and the *Regifugium*", *CPh* 19, 1, 20-39.
- MICHAELS, A. (1967) *The Calendar of the Roman Republic*, New Jersey, Princeton.
- MILLAR, F. (1977) *The Emperor in the Roman World (31 BC – AD 337)*, London.
- (1993) "Ovid and the *domus augusta*: Rome seen from Tomoï", *JRS* 83, 1-17.
- MOURITSEN, H. (2004) *Plebs and Politics in the Late Roman Republic*, Cambridge.
- ORLIN, E. (1997) *Temples, Religion and Politics in the Roman Republic*, Leyden.
- (2010) *Foreign Cults in Rome*, Oxford.
- ORR, D. G. (1978) "Roman Domestic Religion: The Evidence of the Household Shrines", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, 16, 2, 1557-1591, Berlín-Nueva York, De Gruyter.
- PANI, M. (1968) "Il circolo di Germanico", *AFMB* 7, 109-127.
- PARKER, H.N. (2004) "Why Were the Vestals Virgins? Or the Chastity of Women and the Safety of the Roman State", *AJPh* 125(4), 563-601.
- PRICE, S.R.F. (2006 [1996]) "The Place of Religion: Rome in the Early Empire", en BOWMAN, A.K. – CHAMPLIN, E. – LINTOTT, A. (eds.), *The Cambridge Ancient History*, vol. X, Cambridge, 812-847.
- RICH, J. (1998) "Augustus's Parthian Honours, the Temple of *Mars Ultor* and the Arch in the Forum Romanum", *Papers of the British School at Rome* 66, 71-128.
- RICHARD, J-C. (1990) "Les Fabii à la Crémère: grandeur et décadence de l'organisation gentilice", *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. JC. Actes de la table ronde de Rome (19-21 novembre)*, Rome, École Française de Rome, 245-262.
- RICHLIN, A. (1992) *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press.
- ROSS HOLLOWAY, R. (1994) *The Archaeology of Early Rome and Latium*, London.
- RÜPKE, J. (2001) *Religions of the Romans*, Cambridge.
- (2011) *The Roman Calendar from Numa to Constantine: Time, History and the Fasti*, Blackwell.
- SALVO, D. (2010) "Germanico e la rivolta delle legioni del Reno", *O□□□□. Ricerche di Storia Antica*, 138-156.

- SCULLARD, H. H. (1981) *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, Ithaca.
- SIMPSON, C. (1993) “A Shrine of *Mars Ultor* re-visited”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, Tome 71, 1, 116-122.
- SORDI, M. (2002) *Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, Milano.
- STACCIOLI, R. A. (2003) *The Roads of the Romans*, Los Angeles, Getty Publications.
- STAMBAUGH, J.E. (1978) “The Functions of Roman Temples”, en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Berlín-Nueva York, D Gruyter 2, 16, 1, 554-608.
- SUBIAS-KONOFAL, V. (2003) “Poésie, politique et rhétorique rituelle: l’Hymne à Germanicus dans les *Fastes* d’Ovide”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 1, 107-129.
- SYME, R. (1978) *History in Ovid*, Oxford.
- WAITES, M. (1920) “The Nature of the *Lares* and Their Representation in Roman Art”, *American Journal of Archaeology* 24, 3, 241-261.
- WALLACE – HADRILL, A. (1987) “Time for Augustus: Ovid, Augustus and the *Fasti*”, en WHITBY, M.; HARDIE, P.; WHITBY, M. (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol, 221-230.
- (1982b) “The Golden Age and Sin in Augustan Ideology”, *Past and Present* 95, 19-36.
- (1997) “*Mutatio morum*: the Idea of a Cultural Revolution”, en HABINEK, T. – SCHIESARO, A. (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge.
- WEINSTOCK, S. (1971) *Divus Julius*, Oxford, Oxford.
- WHATMOUGH, J. (1931) “The Calendar in Ancient Italy outside Rome”, *Harvard Studies in Classical Philology* 42, 157-179.
- WHITTAKER, C.R. (2004) *Rome and its Frontiers: the Dynamics of Empire*, London –New York.
- WILLIAMS, G. (1978) *Change and Decline: Roman Literature in the Early Empire*, UCP, Berkeley.
- ZANKER, P. (1990) *The Power of Images in the Age of Augustus*, Michigan.

## 2.4. Ovidio y los *Fasti*

- AHL, F. (1985) *Metaformations*, Ithaca.
- ALLEN, K. (1922) “The *Fasti* of Ovid and the Augustan Propaganda”, *AJPh* 43, 3, 250-266.
- ANDERSON, W.A. (1963) “Multiple Change in the *Metamorphoses*”, *TAPhA* 84, 1-27.

- BARCHIESI, A. (1989) "Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio", *MD* 23, 55-97.
- (1991) "Discordant Muses", *PCPS* 37, 1-21.
- (1993) "Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2, 1 e Ovidio, Tristia II", *MD* 31, 149-184.
- (1994 [1997]) *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, Los Angeles, London.
- (1997) "Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6", en ROBERTS, D., DUNN, F. – FOWLER, D. (eds.), *Classical Closure*, Princeton, 181-208.
- (2002) "Martial Arts. *Mars Ultor* in the Forum Augustum: A Verbal Monument with a Vengeance", en HERBERT-BROWN, G. (ed.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, 1-22.
- BARSBY, J. (1978) *Ovid*, Oxford.
- BEARD, M. (1987) "A Complex of Times: no more Sheep on Romulus' Birthday", *PCPS (New Series)* 33, 1-15.
- BERNSTEIN, N.W. (2011) "*Locus Amoenus* and *Locus Horridus* in Ovid's *Metamorphoses*", *Wenshan Review of Literature and Culture* 5, 1, 67-98.
- BOYLE, A.J. (1997) "Postscripts from the Edge: Exilic *Fasti* and Imperialised Rome", *Ramus* 26, 1, 7-28.
- BRAUN, L. (1981) "Kompositionskunst in Ovids *Fasti*", *ANRW* 2, 31, 4, 2344-83.
- BUCHHEIT, V. (1993) "Numa: Pythagoras in der Deutung Ovids", *Hermes* 121, 77-99.
- CASAMENTO, A. (2004) "Nell'officina del declamatore: Metello e il salvataggio eroico del palladio (Ov. *Fast.* 6, 437-454)", en LANDOLFI, L. (ed.), *Nunc teritur nostris area maior equis*, Palermo, 103-116.
- CLAASSEN, J.-M. (2008) *Ovid Revisited. The Poet in Exile*, London, Duckworth.
- COLEMAN, R. (1962) "Gallus, the Bucolics, and the Ending of the Fourth *Georgic*", *AJPh* 83, 1, 55-71.
- CONNORS, C. (1994) "Ennius, Ovid and Representations of Ilia", *MD* 32, 99-112.
- FANTHAM, E. (1983) "Sexual Comedy in Ovid's *Fasti*: Sources and Motivations", *HCPH* 87, 185-216.
- (1985) "Ovid's *Germanicus* and the Composition of the *Fasti*", *PLLS* 5, 243-281.
- (1992) "The Role of Evander in Ovid's *Fasti*", *Arethusa* 25, 155-71.
- (1993) "Ceres, Liber and Flora: Georgic and Anti-Georgic Elements in Ovid's *Fasti*", *PCPS* 38, 39-56.
- (1995) "Recent readings of Ovid's *Fasti*", *CPh* 90, 367-78.
- (1995b) "Rewriting and Rereading the *Fasti*: Augustus, Ovid and the Recent Classical Scholarship", *Antichthon* 29, 42-59.

- (2002) "Ovid's *Fasti*: Politics, History, and Religion", en WEIDEN BOYD, B. (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden - Boston-Köln, 197-233.
- (2003) *Latin Poets & Italian Gods*, Toronto.
- FRÄNKEL, H. (1945) *Ovid, a Poet between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles.
- FRITSEN, A. (2015) *Antiquarian Voices: The Roman Academy and the Commentary Tradition on Ovid's 'Fasti'. Text and Context*, Columbus, Ohio State University Press.
- FEENEY, D.C. (1992 [1994]) "Si licet et fas est: Ovid's *Fasti* and the Problem of Free Speech under the Principate", en POWELL, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, 1-25.
- GALASSO, L. (2008) "Pont. 4, 8: il 'proemio al mezzo' dell'ultima opera ovidiana", *Dictynna* 5, 1-10.
- GALINSKY, K. (1989) "Was Ovid a Silver Latin Poet?", *Illinois Classical Studies* 14, 1/2, 69-89.
- GEE, E. (2000) *Ovid, Aratus and Augustus. Astronomy in Ovid's Fasti*, Cambridge.
- (2002) "Vaga signa: Orion and Sirius in Ovid's *Fasti*." en HERBERT-BROWN (ed.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, 47-70.
- GREEN, G. (2001) "Docens Poeta: Development of the Interviewer's Skills in Ovid's *Fasti*", *Latomus* 60, 603-612.
- HAM, C.T. (2013) *Empedoclean Elegy: Love, Strife and the Four Elements in Ovid's Amores, Ars Amatoria and Fasti*, University of Pennsylvania.
- HANNAH, R. (1997) "The temple of *Mars Ultor* and 12 May", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung*, vol. 104, 527-535.
- HARDIE, PH. (1992 [1994]) "Augustan Poets and the Mutability of Rome", en POWELL, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol.
- (1995) "The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos", *CQ* 45, 204-214.
- (2002) *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- HARRIES, B. (1989) "Causation and the Authority of the Poet in Ovid's *Fasti*", *CQ* (New Series) 39, 1, 164-185.
- (1991) "Ovid and the *Fabii*: *Fasti* 2.193-474" *CQ* 41, 1, 150-168.
- HARRISON, S. (2002) "Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist", en HARDIE, PH. (ed.), *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 79-94.
- HEINZE (1919) *Ovids Elegische Erzählung*, Leipzig.
- HEJDUK, J. (2011) "Epic Rapes in the *Fasti*", *CPh* 106, 1, 20-31.
- HERBERT-BROWN, G. (1994) *Ovid and the Fasti: an Historical Study*, Oxford.



- (2002) *Ovid's Fasti. Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford.
- (2009) "Fasti: the Poet, the Prince, and the Plebs", en KNOX, P. (ed.), *A Companion to Ovid*, Blackwell, 120-139.
- HINDS, S. (1987a) "Generalising about Ovid", *Ramus* 16, 1-2, 4-31.
- (1987b) *The Metamorphosis of Persephone*, Cambridge University Press.
- (1992a) "Arma in Ovid's *Fasti*. Part 1: Genre and Mannerism", *Arethusa* 25, 81-112.
- (1992b) "Arma in Ovid's *Fasti*. Part 2: Genre, Romulean Rome and Augustan Ideology", *Arethusa* 25, 113-153.
- (2002) "Landscape with Figures: Aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition", en HARDIE, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 122-49.
- (2016) "Return to Enna: Ovid and Ovidianism in Claudian's *De Raptu Proserpinae*", en FULKERSON, L. – STOVER, T. (eds.) *Repeat Performances. Ovidian Repetition and the Metamorphoses*, Wisconsin, 249-278.
- HOFMANN, H. (1985) "Ovid's *Metamorphoses: Carmen perpetuum, carmen deductum*", *PLLS*, 5, 223-41.
- HOLLEMAN, AW.J. (1973) "Ovid and the Lupercalia", *Historia* 22, 260-268.
- JACOBSON, H. (1984) "Aristaeus, Orpheus, and the Laudes Galli", *AJPh* 105, 3, 271-300.
- JOHNSON, R. (1978) "The Desolation of the *Fasti*", *CJ* 74, 7-18.
- JOHNSON, P.J. (2008) *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin.
- KEEGAN, P. M. (2002) "Seen, Not Heard: *Feminea Lingua* in Ovid's *Fasti* and the Critical Gaze", en HERBERT-BROWN, G. (ed.), *Ovid's "Fasti": Historical Readings at Its Bimillennium*, 127-53, Oxford.
- KILGOUR, M. (2014) "The Poetics of Time: The *Fasti* in the Renaissance", en MILLER, J.F. – NEWLANDS, C. (eds.), *Handbook to the Reception of Ovid*, Blackwell.
- KING, R. (2004) "Male Homosocial Readership and the Dedication of Ovid's *Fasti*", *Arethusa* 37, 2, 197-223.
- KNOX, P. (2004) "The Poet and the Second Prince: Ovid in the Age of Tiberius", *Memoirs of the American Academy in Rome*, 49, 1-20.
- LA BUA, G. (2010) "Minerva Capta (Ovidio *Fasti* 3, 809-848)", en LA BUA, G. (ed.), *Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa, 45-58.
- LANDOLFI, L. (ed.) (2004) "Lucrezia, *animi matrona virilis*. Trasmutazioni di un paradigma elegiaco", *Nunc teritur nostris area maior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana – I Fasti*, Palermo, 81-102.

- LITTLE, D.A. (1970) "Richard Heinze: Ovids elegische Erzählung", *Ovids Ars amatoria und Remedia amoris: Untersuchungen zum Aufbau*, 64-105.
- LITTLEWOOD, R. J. (1975) "Ovid's *Lupercalia* (*Fasti* 2. 267-452): a Study in the Artistry of the "Fasti"", *Latomus* 34, 4, 1060-1072.
- (1981) "Poetic Artistry and Dynastic Politics: Ovid at the *Ludi Megalenses* (*Fasti* 4. 179-372)", *CQ* 31, 381-395.
- (2001) "Ovid among the Family Dead: the Roman Founder Legend and Augustan Iconography in Ovid's "Feralia" and "Lemuria"", *Latomus* 60, 4, 916-935.
- LUISI, A. (2011) "Urlo silente di Ovidio relegato", *Euphrosyne* 39, 169-176.
- LYNE, R.O.A.M. (1984) "Ovid's *Metamorphoses*, Callimachus, and l'art pour l'art", *MD* 12, 9-34.
- MACKIE, N. (1992 [1994]) "Ovid and the Birth of *Maiestas*", en POWELL, A. (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol.
- MALEUVRE, J-Y (1997) "Les *Fastes* d'Ovide ou la guerre du calendrier", *Revue belge de philologie et d'histoire* 75, 1, 9-105.
- MARDER, E. (1992) "Disarticulated Voices: Feminism and Philomela", *Hypatia* 7, 148-166.
- MC DONOUGH, C.M. (2004) "The Hag and the Household Gods: Silence, Speech, and the Family in Mid-February (Ovid *Fasti* 2.533-638)", *CPh* 99, 4, 354-369.
- MC KEOWN, J.C. (1984) "*Fabula proposita nulla tegenda meo*: Ovid's *Fasti* and Augustan Politics", en WOODMAN, A. J. – WEST D.A. (eds.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge, 169-187.
- MERLI, E. (2000) *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze, Università degli Studi di Firenze.
- (2010) "L'Eneide, i *Fasti* e il Lazio primitivo: l'esempio de Giano", en LA BUA, G. (ed.) *Vates operose dierum: studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa, 17-35.
- MILLER, J.F. (1978) *Roman Elegiac "Aetia": Propertius IV and Ovid's "Fasti" in light of the Poetry of Callimachus*, University Microfilms.
- (1980) "Ritual Directions in Ovid's *Fasti*: Dramatic Hymns and Didactic Poetry", *CJ* 75, 204-214.
- (1983) "Ovid's Divine Interlocutors in the *Fasti*", en DEROUX, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History III*, Brussels, 156-192.
- (1991) *Ovid's Elegiac Festivals: Studies in the Fasti*, Frankfurt.
- (1992a) "Introduction: Research on Ovid's *Fasti*", *Arethusa* 25, 1-10.
- (1992b) "The *Fasti* and Hellenistic Didactic: Ovid's variant Aetiologies", *Arethusa* 25, 11-31.



- RADIMINSKI, M. (2013) “Marte y Rea Silvia: historia de una genealogía (Ov. *Fast.* 3.9-70)”, en *Anales de Filología Clásica* 26, 63-78.
- (2014) “*Vesta arsit*: la violación del espacio sagrado en Ov. *Fast.* 6. 417-60”, *Actas del VI Congreso Internacional de Letras* (disponible en [http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/RADIMINSKI\\_ACTAS\\_2014e-13-21.pdf](http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/RADIMINSKI_ACTAS_2014e-13-21.pdf)).
- (2015) “*Maius opus* o el hogar de Marte en Roma: algunas consideraciones acerca del templo de *Mars Ultor* en *Fastos* de Ovidio”, *Praesentia* 16, 1-21.
- REEVE, M.D. (1974) “Heinsius’ Manuscripts of Ovid”, *RhM* 117, 133-166.
- ROSATI, G. (1979) “L’esistenza letteraria. Ovidio e l’autocoscienza della poesia” *MD* 2, 101-137.
- (2012) “Il poeta e il principe del futuro: Ovidio e Germanico su poesia e potere”, in CITRONI, M. (ed.), *Letteratura e civitas: transizioni dalla Repubblica all’Impero. In ricordo di Emanuele Narducci*, Pisa, 295-311.
- (1983) *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- SALZMAN – MITCHELL, P. (2005) *A Web of Fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid’s Metamorphoses*, Columbus, Ohio State University Press.
- SCHEID, J. (1992) “Myth, Cult and Reality in Ovid’s *Fasti*”, *PCPhS* 38, 118-131.
- SCHNIEBS, A. (2006) *De Tibulo al Ars Amatoria*, Buenos Aires.
- (2016) “Lugares, poder y representación en las *Metamorfosis* de Ovidio”, en CAMPAGNO, M. – GALLEGO, J. – GARCÍA MAC GAW (comps.), *Regímenes políticos en el Mediterráneo Antiguo*, Buenos Aires, 225-238.
- SEGAL, C. (1969) *Landscape in Ovid’s Metamorphoses*, Wiesbaden.
- STOK, F. (2000) “Tempo, storia e calendario nei *Fasti* di Ovidio”, *Euphrosyne* 28, 113-127.
- TARRANT, R. (2002) “Chaos in Ovid’s *Metamorphoses* and its Neronian Influence”, *Arethusa* 35, 349-360.
- THOMAS, R. (1992) “The Old Man Revisited: Memory, Reference and Genre in Virg., *Georg.* 4, 116-48”, *MD* 29, 35-70.
- TOLA, E. (2004) *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*, Paris-Louvain- Dudley.
- (2005) *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*, Buenos Aires.
- (2007) “Cadmó y los peligros de la mirada en Ovidio, *Metamorfosis III*”, *Circe* 11, 225-232.
- (2008a) “Ovide–Actéon: les risques métamorphiques du regard des *Métamorphoses aux Tristes*”, *Euphrosyne* 36, 37-48.

- (2008b) “Chronological Segmentation in Ovid’s *Tristia*: the Implicit Narrative of Elegy”, en SALZMAN MITCHELL, P. – LIVELEY, G. (eds.), *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*, Ohio University Press-Columbus, 51-67.
- (2009) “La celebración de Flora en los *Fastos* de Ovidio (V, 183-378): mito de origen y poética metamórfica”, *Euphrosyne* 37, 317-325.
- (2010) “Las tramas del texto en Ovidio, *Metamorfosis*, 6.424-674”, *Circe* 14, 159-174.
- VOLK, K. (1997) “*Cum carmine crescit et annus*: Ovid’s *Fasti* and the Poetics of Simultaneity”, *TAPhA* 127, 287-313.
- WEIDEN BOYD, B. (2000) “*Celabitur Auctor*: The Crisis of Authority and Narrative Patterning in Ovid *Fasti* 5”, *Phoenix* 54, 64-98.
- WHEELER, S. (2000) *Narrative Dynamics in Ovid’s Metamorphoses*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- (2009) “The Incipit of Ovid’s *Metamorphoses* as Intertext in Imperial Latin Literature”, *MD* 61, 147-160.
- WILKINSON, L.P. (1955) *Ovid Recalled*, Cambridge.
- WILLIAMS, G. (1991) “Vocal Variations and Narrative Complexity in Ovid’s *Vestalia*: ‘Fasti’ 6. 249-468”, *Ramus* 20, 2, 183-204.