

Una versión tardoantigua de un mito homérico: *Concubitus Martis et Veneris* de Reposiano

JULIETA CARDIGNI

Instituto de Filología Clásica (CONICET)

Universidad de Buenos Aires - Universidad Pedagógica Nacional

jcardigni@yahoo.es

« *iam roseis fera colla iugis submittit amator* »
(Reposiano, *Concubitus Martis et Veneris*, 13)

1. La Antigüedad Tardía y sus reelaboraciones mitográficas

Uno de los elementos más notorios de la literatura tardoantigua, y que hace a su poética específica,¹ es el juego con los materiales heredados de la tradición; podría decirse incluso que el lenguaje de los hombres tardoantiguos está conformado por la literatura previa y las transformaciones que operan sobre ella. Esta « literatura sobre la literatura », como se la ha llamado en

¹ Sobre la « poética tardoantigua », cf. ELSNER & HERNÁNDEZ LOBATO (2017), y previamente, bajo el término « estética tardoantigua », FONTAINE (1977), y como « tercera sofística » PERNOT (2006), retomada por QUIROGA (2006). Cf. al respecto también FORMISANO (2007).

ocasiones,² nos pone ante la evidencia de que los escritores de la época buscaban una voz propia, pero siempre sobre la base de la lectura de la tradición, a la que transformaban de acuerdo con las búsquedas de los nuevos tiempos. La combinación de *imitatio* y metamorfosis³ —no exenta de cierta paradoja— es quizá la fórmula más acertada para caracterizar la poética del período. En palabras de Elsner- Hernández Lobato (2017: 4):

Late Latin literature is an extraordinary composite of two qualities—homage to a glorious literary culture, deeply appreciated, and resistance to its fundamental pagan underpinnings. This conflict of homage and resistance to the past comprises the Catch-22 of the late antique poet as educated classicist but also as Christian. Late antique poetics, in other words, possessed a very particular and distinctive set of responses to the burdens and anxieties of antique influence.

En el marco de este conflicto entre la recepción del pasado y las búsquedas del presente, hay en las obras tardoantiguas transformaciones discursivas significativas —que hacen surgir nuevos géneros literarios o modifican los ya existentes—, reforzadas por distintas formas de alusión, y animadas por un espíritu lúdico y de experimentación.⁴ El resultado es una literatura caracterizada esencialmente por la diversidad y por la práctica de la *interferencia*, con formas genéricas tan variadas como los *Himnos* de Hilario de Poitiers y Prudencio, o las *Confesiones* de Agustín, la correspondencia de Símaco y la *Historia* de Amiano Marcelino, la « enciclopedia menipea » de Marciano Capela⁵ y los *Comentarios* de Servio y de Macrobio. Asimismo, en un movimiento de « poetización de la prosa », por medio del cual los hechos históricos se leen de manera alegórica, se delinea el género de la novela, y a través de la adaptación del género biográfico por parte de los cristianos surge la hagiografía, con el objetivo de contar la vida de los santos.⁶

Otro elemento relevante de la poética del período es lo que se ha dado en llamar el « giro metaliterario », ⁷ es decir, la presencia de reflexiones frecuentes sobre cómo escribir, cómo leer, y cómo encontrar una voz propia luego de la verbosidad « clásica », preocupaciones que parecen compartir muchos escritores de la época, y que apuntan a la problematización del lenguaje y sus posibilidades. Prólogos, pasajes programáticos, o textos completos dedicados a la cuestión de la representación (la verdad, la ficción, la verosimilitud)⁸

² FLAMANT (1968) sostiene la idea de que la Literatura tardoantigua está conformada sobre literaturas previas, en particular respecto de la reelaboración genérica que realiza Macrobio sobre el banquete platónico en *Saturnalia*; GOULET-CAZÉ (2000), en un sentido más específico, la llama así para caracterizar los comentarios de la época.

³ FONTAINE (1977) ya señalaba estos elementos como constitutivos de la « estética tardoantigua ».

⁴ Cf. KAUFMANN (2017).

⁵ Sobre esta problemática etiqueta de la obra de Marciano, cf. WESTRA (1988); CARDIGNI (2019).

⁶ Por precisar solo algunas transformaciones significativas en el panorama de los géneros discursivos. Al respecto, cf. FONTAINE (1977: 449).

⁷ Como sostienen ELSNER & HERNÁNDEZ LOBATO (2017).

⁸ Sobre esta cuestión, cf. especialmente CULLHED (2015).

adquieren una importancia central, y acompañan a las experimentaciones literarias, orientando las nuevas creaciones y cuestionando los viejos modelos. Es en esta misma línea que proliferan los géneros exegéticos, como los comentarios o las glosas, que buscan retomar los textos del pasado y explicarlos en el contexto presente. La literatura se vuelve sobre la literatura, y la preocupación por explicarse a sí misma es un rasgo de la poética de esta « época exegética ».⁹

En este marco, la lectura de la materia mítica heredada de la Antigüedad representaba un desafío exegético insoslayable, favorecido por la búsqueda de una retórica propia por parte del cristianismo, que debía necesariamente basarse en las matrices heredadas. Releer, reinterpretar, y transformar los mitos fue una actividad casi obligada en la época, tanto por parte de paganos como de cristianos; ya fuera por su contenido didáctico (recordemos las lecturas evemeristas del maestro Servio en la escuela),¹⁰ ya fuera por su poder explicativo (Macrobio en sus *Comentarios* 1.3 apela al poder metafórico de los mitos para hablar de las entidades que componen el mundo),¹¹ o porque eran una ocasión perfecta para proyectar un mensaje cristianizante (y aquí Fulgencio el Mitógrafo se destaca con sus lecturas de los mitos grecolatinos).¹² Pero no solo encontramos relecturas de los mitos, sino también reflexiones metaliterarias destinadas a comprender su naturaleza doble y desplazada, advirtiendo quizá por primera vez con sistematicidad que los textos tienen, al menos, dos dimensiones: una superficial y una profunda; un sentido literal y otro *desplazado*.¹³ Así, Macrobio (*Commentarii in Somnium Scipionis* 1.3) se ocupa de clasificar los distintos tipos de ficción (*fabulae*) de

⁹ Así la denomina Athanassiadi (2006), por oposición a la época anterior, de carácter « profético ».

¹⁰ En sus *Commentarii in Aeneidam* 8.219 explica el mito de Saturno en términos evemeristas al decir: « *nam Saturnus rex fuit Cretae, quem Iuppiter filius bello pepulit. hic fugiens ab Iano rege, qui urbem habuit, ubi nunc Ianiculum, est susceptus, qui regnabat in Italia. quem cum docuisset usum vinearum et falcis et humaniorem victum, in partem est admissus imperii et sibi oppidum fecit sub clivo Capitolino, ubi nunc eius aedes videtur.* » Por otro lado, dado que se trata de un texto didáctico, quizá de un apunte de clase, compuesto por múltiples manos, Servio aplica también otras formas de lectura, si bien la alegórico-evemerista suele prevalecer como estrategia para dar el *exemplum* a sus estudiantes. Sobre el corpus serviano y sus características, cf., entre otros, ZETZEL (2018).

¹¹ Macrobio también aplica lecturas racionalistas, como Servio, para explicar otros mitos, como el de Orfeo y Anfión, y el poder de la música (2.3.8), a pesar de que en general suele decantarse por la alegoría simbólica. Sobre los tipos de alegoría, cf. COULTER (1970), y el clásico texto de PÉPIN (1976). Sobre la mitología griega en ámbito romano, cf. CAMERON (2004).

¹² En los tres libros de las *Mythologiae*, Fulgencio desarrolla sus propias explicaciones de los mitos grecolatinos más relevantes, siempre en clave alegórico- cristiana (lamentablemente, no se ocupa del mito que estamos abordando). La misma estrategia exegética aplica Fulgencio en su *Expositio virgilianae continentiae* con respecto a *Eneida* de Virgilio. Sobre Fulgencio y su obra, cf. el breve estado de la cuestión por HAYS (2003) y WOLFF (2009).

¹³ Sobre este tema, cf. COULTER (1976), quien reflexiona sobre los conceptos metaliterarios y las estrategias exegéticas que pone en práctica el neoplatonismo para volver a leer a Platón, sofisticando la noción de alegoría, que les permite buscar un sentido desplazado para completar la interpretación. Retomo también aquí la idea de BAZIL (2017), quien sostiene que el término latino « *textus* » no es utilizado para referirse a un discurso, tal como hacemos hoy, sino hasta la Antigüedad Tardía, en que se perciben las varias dimensiones de los escritos, así como su « tejido » complejo. Hay también en BAZIL (2019) una idea similar relativa a las citaciones de los cantones tardoantiguos y su evocación poética, que suma dimensiones al texto.

acuerdo con la combinación de diferentes criterios exegeticos que proponen una lectura alegórico- simbólica como estrategia eficaz para la interpretación de los mitos y su reutilización en el contexto del Tardoantiguo, una operación que le valió durante la Edad Media el título de « teórico de la ficción », y que aseguró la pervivencia de su *Comentario* incluso cuando los conceptos científicos allí expresados hubieron quedado obsoletos.

El *Concubitus Martis et Veneris* de Reposiano puede enmarcarse en este doble espíritu de búsqueda y transformación del Tardoantiguo: por un lado, como reelaboración de un episodio mítico cuya primera aparición se remonta a Homero;¹⁴ por otro, en tanto reflexión metaliteraria sobre los desplazamientos retórico- discursivos que experimenta la poesía de la época.

2. El enigmático texto de Reposiano

El poema *Concubitus Martis et Veneris* de Reposiano (*AL* 253 R= 247 Sh. B) es un texto escrito entre fines del siglo II y principios del IV d. C. (probablemente más tardío que temprano, y así lo consideraremos en el presente trabajo) por Reposiano, de quien no sabemos más que el nombre.¹⁵ Se trata de un poema relativamente breve (182 versos), escrito en hexámetros, sobre tema mitológico: los amores de Venus, diosa del amor, y Marte, dios de la guerra, puestos al descubierto por Vulcano, el marido burlado, gracias a la intervención de Febo. Lo encontramos en la *Anthologia latina* –compilación de poemas latinos efectuada probablemente en el norte de África entre los siglos IV y V d. C.–, con el nombre de su autor, y en compañía de otros poemas transmitidos por el *codex salmasianus*, base de la *Anthologia*. En la tradición literaria, el episodio aparece por primera vez en *Odisea* 8.266-366, y es retomado en ámbito latino por Ovidio en *Met.* 4.169-189, y en *Ars Amandi* (2.561-590), relatado sucintamente por Higino (148) y mencionado muy brevemente por Estacio (*Sil.* 1.2.59-60).

¹⁴ Es necesario aclarar que no se postula en este artículo una dependencia directa entre Reposiano y Homero. No hay información suficiente sobre el autor para poder afirmar que haya leído la *Odisea*, y tampoco elementos textuales que permitan establecer una relación directa. Por otro lado, tampoco es el propósito de este trabajo considerar la *Odisea* –o incluso las reelaboraciones de Ovidio, Higino o Estacio– como fuentes, sino más bien como precedentes literarios del *Concubitus*, y analizar de qué manera la materia mítica se transforma en cada época y bajo cada pluma. En palabras de Zuccarelli, que compartimos: « Ecco perché nel vagliare la trattazione del concubitus in Omero, Ovidio e Stazio, abbiamo preferito parlare di “precedenti letterari” e non di “fonti” del poemetto. » (1970, p. 16). Desde ya, la familiaridad de Reposiano con Ovidio, y tal vez con Higino, no puede negarse (cf. al respecto PIERI, 2022).

¹⁵ Y su nombre nos dice poco, porque desconocemos cualquier otra referencia a su persona. Se menciona a un tal Reposius en una inscripción, CIL.VIII 7932, pero este testimonio es muy débil como para dar pie a una hipótesis de patria africana. Sobre la datación de nuestro poeta, remito al lector interesado a la polémica entre CRISTANTE (1999, 2002) y TRAINA (2000, 2006). Los elementos lingüístico- literarios permiten datarlo entre los siglos II y IV, dependiendo de la lectura que se haga de ellos. Si bien hoy en día se considera más probable que Reposiano haya escrito entre los siglos IV y V (perspectiva que compartimos con CRISTANTE [1999]), la crítica no ha llegado a consensuar por completo en una *communis opinio* respecto de este punto.

La tradicional adscripción genérica del poema de Reposiano al género del epilio es hoy en día controvertida. Si bien pueden reconocerse en él ciertos rasgos del género, para parte de la crítica es una clasificación cómoda pero incorrecta, si bien tampoco emerge de estas reflexiones alguna contrapropuesta de adscripción genérica.¹⁶ Por otro lado, aun dentro de la forma del epilio, el poema de Reposiano se distancia del formato original fundamentalmente en un aspecto: hay una clara humanización del mito, que está puesto en función de una narración poética de carácter cotidiano y racional, anclado en una nueva espiritualidad que venía gestándose desde el siglo II d. C., sumado a la importancia que el culto de Venus había adquirido durante la época de Adriano como protectora de Roma.¹⁷ Aquí los protagonistas, aunque son dioses bien conocidos y su divinidad es indiscutible, se encuentran delineados a partir de la relación amorosa que comparten, y son entonces enamorados antes que dioses. Venus y Marte aparecen, así, como *tipos* que representan a la pareja de amantes, y el epilio de Reposiano se centra en el episodio amoroso, a diferencia de lo que ocurre en Homero y Ovidio, que dedican mayor atención en sus obras a la elaboración de la trampa y de la venganza.

3. La versión homérica, las reelaboraciones latinas, y el desplazamiento tardoantiguo

En la versión homérica, la mayor parte del relato está dedicada a la preparación de la trampa y a la venganza del marido burlado (270-298), de la que se acentúa el artificio y el cuidadoso planeamiento (*δόλος*). Otra sección igualmente significativa, aunque más breve, se concentra en la reacción de los dioses, que se burlan de los amantes atrapados y ridiculizados (325-343). Como contraparte, el episodio amoroso en sí ocupa escasos versos (266-269):

¹⁶ Se trata de una atribución discutida, por ejemplo, por CRISTANTE (1999). Este autor propone evitar la tradicional adscripción del *Concubitus* al género del epilio, haciendo hincapié en su naturaleza intertextual, pero dejando abierto el tema, sin precisar otra propuesta. Tampoco PIERI (2022) está de acuerdo con esta clasificación, prefiriendo la denominación más general e inespecífica de « poema », y rechazando la categoría de « epilio ». Sin embargo, tampoco propone una nueva categoría. Sin negar el dinamismo de los géneros discursivos, y la posibilidad de que un texto no se adecue de manera exacta a los rasgos de un género dado, consideraré el poema de Reposiano un epilio en el presente trabajo, con el convencimiento de que, manejada con prudencia y flexibilidad, es una categoría que permite acentuar los diálogos intertextuales que ciertamente construyen el texto.

¹⁷ Cf. ZUCCARELLI (1972, p. 20) acerca de la humanización de los dioses en Reposiano. Sobre estos aspectos de cambio en la religión en Roma desde el siglo II d. C., cf. también BEAUJEAU (1955). Este argumento está en coherencia con la datación temprana que propone Zuccarelli (s. II d. C.), pero no entra en conflicto con la posibilidad de datar el poema hacia el siglo IV o V. En la Antigüedad tardía el género del epilio experimenta un revival tanto por parte de representantes latinos (Ausonio, Draconcio), como griegos (Trifodoro, Museo, Coluto), y respecto del clima cultural, la oficialización del cristianismo acentúa todavía más estos cambios respecto de la religión iniciados en los primeros siglos de nuestra era. Sobre el epilio en la Antigüedad Tardía, cf. VERHELST (2022). Sobre el género literario del epilio, sus características generales y sus transformaciones, cf. CRUMP (1931), MERRIAM (2001).

αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν
 ἄμφ' Ἄρεος φιλότητος εὐστεφάνου τ' Ἀφροδίτης,
 ὡς τὰ πρῶτα μίγησαν ἐν Ἥφαιστοιο δόμοισι
 λάβρη, πολλὰ δ' ἔδωκε, λέχος δ' ἤσχυνε καὶ εὐνήν

(« El aedo, pulsando la lira, empezó un hermoso canto, los amores de Ares con Afrodita la de bella corona, cómo por vez primera se unieron en casa de Hefesto en secreto, y los regalos que [Ares] le hizo, y cómo deshonoró el lecho del soberano Hefesto. »)¹⁸

Este relato es apenas un punto de partida para desarrollar otros aspectos del mito, aunque ya se mencionan algunos elementos que Reposiano modificará, como el hecho de que en *Odisea* los amores adúlteros tienen lugar en el propio lecho del marido, añadiendo mayor peso al ultraje; o que es allí mismo donde son atrapados y expuestos los amantes, a través de una trampa elaborada y artificiosa. La narración del mito termina con una escena cómico-dramática, que muestra el verdadero objetivo de la venganza: los amantes presos sufren el ridículo de verse sorprendidos en casa de Hefesto, y son motivo de burla para todos los dioses, que acuden a contemplarlos y a reírse de ellos. La venganza adquiere una dimensión *espectacular*, en la cual los enamorados quedan anulados (no pueden moverse ni huir) y son expuestos por largo rato. Asimismo, otro ingrediente importante es la restauración del orden que logra Hefesto por medio de su trampa, ya que la liberación de los amantes se produce solo cuando las condiciones de resarcimiento son establecidas por ambas partes. El término *δόλος* da cuenta de la trama artificiosa por medio de la cual Hefesto construye su venganza: « τὰ γ' οὐ κέ τις οὐδέ ἴδοιτο, / οὐδέ θεῶν μακάρων: περί γάρ δολόνετα τέτυκτο » (« Estas [las cadenas] no las vería nadie, ni siquiera los dioses bienaventurados, pues las había construido como un ardid »). En un contexto de entretenimiento, el propósito de este relato en Homero parece ser moralizante, y condenar el adulterio por medio del ridículo al que los amantes se ven expuestos públicamente.

Por otro lado, si recorremos brevemente las apariciones del mito en Ovidio —que para algunos críticos es la fuente de Reposiano¹⁹— veremos que el personaje principal es también Vulcano, y que el relato se desarrolla de manera similar, incluyendo las risas y burlas de los dioses antes los amantes sorprendidos en la trampa. En *Ars Amatoria* (2.561-590), Ovidio parece proponer una lección acerca de cómo debe actuar el marido ante la infidelidad de su esposa, en la cual Vulcano representa el *exemplum a contrario*: la forma en la que no se debe reaccionar, y que Venus misma, quien asiste al poeta (*Ars* 2.15), prohíbe (*Ars* 2.593-594). Por otro lado, en *Metamorfosis* (4.167-189), encontramos el episodio en uno de los relatos de las Miníades, quienes, despreciando al dios Baco, permanecen en el interior del

¹⁸ Sigo la edición de VON DE MÜHL (Teubner, 1962) para el texto griego, y las traducciones son mías.

¹⁹ Como GUAGLIANONE (1970), y más recientemente PIERI (2022), quien le da un lugar central al poeta, además de mencionar las presencias de Lucrecio, Catulo y Virgilio.

hogar y, mientras tejen, narran una serie de historias de tono elegíaco para entretenerse. En esta oportunidad no se hace explícita una lección moral a partir de las acciones de los personajes involucrados, pero parece haber una advertencia hacia los enamorados sobre las penas que trae el amor, sobre todo si las consideramos en el contexto de los otros relatos de las Miníades.²⁰ En ambos casos ovidianos, el protagonista de la narración es Vulcano, víctima de la traición y artífice de la venganza. Asimismo, se establece (sobre todo en *Metamorfosis*) una relación entre la acción de tejer y la de narrar, casi una misma acción para las Miníades. Por el contrario, en el caso de *Odisea*, el tejido de la trampa de Hefesto es una herramienta para conseguir un fin mayor, que es restablecer el orden luego del ultraje.

Para completar este panorama, merece una breve mención la *Fabula* 148 de Higino, el supuesto liberto de Augusto, quien –sin duda conocedor de Ovidio²¹– muy sucintamente, como es su estilo, relata los amores de Venus y Marte y la trampa de Vulcano, incluyendo también la reunión de los dioses y la vergüenza aleccionadora sobre Marte a causa del carácter de espectáculo que adquieren sus amores adúlteros. En un gesto similar al que veremos en Reposiano, la *fabula* se cierra con la figura de Venus, o mejor dicho de la enemistad eterna de Venus hacia el Sol por causa de la delación: « *Soli autem Venus ob indicium ad progeniem eius semper fuit inimica* » (« Venus, por su parte, a causa de esta delación, fue siempre enemiga del Sol y su stirpe »).²² Es posible que Reposiano haya tenido en cuenta este texto, o bien que ambos hayan abrevado de una fuente común.²³ Sin embargo, el final no es suficiente prueba para postularlo con seguridad: la idea de enemistad entre Venus y el Sol cuenta con otros antecedentes literarios que Reposiano sin duda conocía: Virgilio, sin ir más lejos (*En.* 6.24-25). Pero quizá es el final abrupto, que sin describir la venganza de Venus, la anuncia (y que se aparta también por lo tanto de Ovidio) lo que más se asemeja a nuestro poema.

En la versión de Reposiano nos encontramos con una modificación evidente ya a simple vista: la relevancia otorgada al episodio de los amores. El epilio de Reposiano destina la mayor parte de sus versos a los amores entre Marte y Venus, como nos promete el título, y para ello los complejiza y desarrolla con mayor detalle y con notorios cambios respecto de los textos homérico y ovidiano. Como elemento que se sí mantiene en común con sus predecesores, aparece enunciado el propósito didáctico:

*Discite securos non umquam credere amores:
ipsa Venus, cui flamma potens, cui militat ardor,
quae tuto posset custode Cupidine amare,
quae docet et fraudes et amorum furta tuetur,
nec sibi securas valuit praeberere latebras.*

²⁰ Para un análisis detallado del episodio en la obra de Ovidio (particularmente en *Metamorfosis*), cf. LLANOS (2011); para un análisis de la presencia de Ovidio en Reposiano, cf. PIERI (2022).

²¹ Sobre Higino cf. GUIDORIZZI (2000); MARSHALL (2002).

²² Sigo la edición de P. K. MARSHALL para Teubner (2002) y la traducción es mía.

²³ PIERI (2022, p. 46-47) propone lo primero.

(«Aprendan a no creer jamás que los amores son seguros. La propia Venus, en quien se mantiene en armas el ardor y la poderosa llama, que podría sin cuidado entregarse al amor bajo la custodia de Cupido, que es maestra y protectora de las tretas y engaños de los amores, no pudo procurarse a sí misma un escondite seguro.»)²⁴

La advertencia, que nos sitúa rápidamente en un ambiente elegiaco, parece aludir a la posibilidad de tener amores secretos de manera segura, que el poema demostrará como imposible a partir de la experiencia de la propia Venus, maestra en estas artes. Luego del proemio (1-32), sigue la reelaboración del mito, en la cual hay algunos elementos que no figuraban en sus precedentes literarios: el recuerdo de Adonis, la presencia de las Gracias, las danzas y cantos de Venus en medio de las doncellas de Biblos, la presencia de Cupido, la ausencia de una trampa preparada de antemano para cazar a los adúlteros, y la transposición del escenario amoroso de la morada de Vulcano al bosque. Pero lo más notorio es el cambio de foco en cuanto a la narración: de Hefesto, a Venus y Marte; de la venganza, a los amores.

También se ha notado, en la disposición de los materiales que hace Reposiano, una marcada tendencia *escénica*, influida posiblemente por algunas manifestaciones performativas romanas.²⁵ Tanto es así, que Zuccarelli divide el poema en secciones y en «escenas»:

1. Preparación y realización del concúbito (vv. 1-130). Proemio, invocación a Cupido y a las musas, anuncio del tema (1-32), y las siguientes escenas:

Escena 1: descripción del bosque, lugar del encuentro amoroso (33-50).

Escena 2: presentación de Cupido, las Gracias y Venus (51-73).

Escena 3: entrada en escena de Marte (74-95).

Escena 4: el concúbito de Venus y Marte (96-130).

2. Descubrimiento del adulterio y castigo, con las siguientes escenas:

Escena 1: Febo delata a los amantes (131- 156).

Escena 2: Venganza de Vulcano (167- 175).

3. Epílogo y planes de venganza de Venus (176-182).

En el marco de estas transformaciones generales, me centraré en los cambios específicos articulados por la idea del *tejido*, imagen en la que, creemos, se cifran los desplazamientos más significativos que opera Reposiano, y que podemos, además, proyectar a una instancia metaliteraria y entender como clave de lectura del poema y como reflexión metagenérica.

²⁴ Sigo la edición de ZUCCARELLI (1972) y las traducciones son mías en todos los casos.

²⁵ Para PIERI (2022) esta «inspiración performativa» es la clave de las transformaciones de Reposiano respecto del precedente ovidiano, e indicaría una datación tardía (s. IV- V d. C.), al ser efecto de la adaptación de la corte vándala al modo de vida romano.

Esta imagen está habilitada en primer lugar por la comparación –algo tímida, pero presente al fin– en *Odisea*, cuando se señala que Hefesto ha preparado sus redes a la manera de « sutiles telarañas » (« ἀράχνια λεπτά », 280), indetectables incluso para los dioses, y de cuya sutileza depende el éxito de su plan. Podemos incluso recordar que ya en *Aen.* 8.407-15 Virgilio compara a Vulcano con una hilandera, en el momento en que el dios comienza a forjar las armas de Eneas. Y, como ya mencionamos, también las Miniádes, funden las acciones de narrar y de tejer en *Metamorfosis* (por no mencionar otros casos en que estos elementos se encuentran fusionados de manera significativa, como en el mito de Filomela y Procne, en que el tejido de la primera actúa como una narración para su hermana). Siendo una figura familiar para la literatura grecolatina (hilar o entretejer relatos es, al fin y al cabo, el oficio del rapsoda), a la que se suma el uso –de aparición tardía– de la palabra « *textus* » para el entramado discursivo,²⁶ sin duda resulta una imagen interesante de desentrañar en el poema de Reposiano, sobre todo cuando, luego de una lectura incluso rápida, vemos que aparece con una fuerza casi omnipresente a lo largo de toda la composición. Sobre la imagen del tejido, entonces, buscaremos actualizar los dos ejes de nuestro análisis: el de la reelaboración mitográfica operada por Reposiano, articulada por desplazamientos a nivel de los personajes, las acciones, los temas y los escenarios; y el de la proyección metapoética del texto, que aludiendo a la idea de texto como tejido complejo y multidimensional, parece hablarnos de la poética tardoantigua y sus reflexiones sobre el lenguaje.

Esta unidad semántica referida al *tejido* la observamos textualizada en cuatro instancias, en las que nos detendremos para el análisis:

1. la *red*, relacionada con las armas, la trampa, y el universo de lo épico- masculino;
2. la *guirnalda*, relacionada con las flores, las trenzas de Venus, y el universo elegíaco-femenino;
3. los procesos verbales relacionados con esta imagen, sus asociaciones y derivaciones, transversales a los dos primeros puntos;
4. la proyección metaliteraria de la idea de *tejido* a la composición del « *textus* ».

3.1. Redes y trampas en los márgenes del *concupitus*

Como señala parte de la crítica –en un sentido más bien negativo–, Reposiano elabora su poema sobre un conjunto bastante acotado de términos que se repiten notoriamente, lo que ha llevado a hablar de una pobreza de expresión.²⁷ Sin embargo, si miramos más de cerca, podemos suponer que esto obedece a una técnica de composición, en el cual la reiteración responde más a un trazado de redes semánticas dentro de un plan

²⁶ Tal como, ya mencionamos, propone BAŽIL (2019).

²⁷ Cf. GAGLIARDI (1972).

compositivo que a una falencia lingüística. Como veremos en nuestro análisis, el término « *vincula/ vincla* » aparece en total diez veces en el poema, y relacionadas con él, a manera de hipónimos, encontramos « *catena* », generalmente asociada a Marte y a Vulcano, y « *sertum* », más precisamente asociada a Venus. En cada sección la idea de encadenamiento o atadura adquiere una textualización diferente, pero su uso se reparte a lo largo de toda la composición. Esto nos habla, por lo tanto, de una estrategia poética en el cual las cadenas léxicas resuenan como ordenadores del discurso poético.

Las « cadenas » aparece desde muy temprano en el texto, en el marco del Prólogo (y acompañada de procesos verbales afines) cuando el poeta le pide a Cupido, en un gesto casi programático (9-11):

*ut mage flammantes possis laudare sagittas,
iunge, puer, teretes Veneris Martisque catenas:
gestet amans Mavors titulos et vincula portet*

(« Para que puedas alabar tus flamantes flechas más aún, estrecha, niño, las cadenas redondeadas de Venus y Marte, que el amante Marte lleve los distintivos y que porte los lazos como un cautivo. »)

El poeta pide a Cupido que irrumpa con sus atributos en el campo de la guerra, difuminando así los límites entre territorios y también entre géneros discursivos. Esta primera aparición se refiere a la trampa de Vulcano, presente también en el hipotexto homérico con gran detalle. En proporción, el protagonismo de la trampa es mayor en *Odisea*, en que es el artificio generador de la venganza espectacular de Hefesto. Por el contrario, la confección de la trampa en el *Concubitus* (y también en *Metamorfosis*) es rápida, mínimamente eficaz (sirve para capturar a los amantes), e impulsiva, y su entramado se dispara en el momento en que Vulcano conoce la traición, y no se trata de un plan premeditado, no parece un *δóλος*, aunque está confeccionada con gran *ars* (163-164): « *Antra furens Aetnaea petit: vix inusserat, / omnes incubuere manus: multum dolor addidit arti* » (« [Vulcano] Fuera de sí, se dirige a las cavernas del Etna. Apenas había dado las órdenes y ya todos estaban manos a la obra: el dolor suma mucho a la destreza. »)

En *Odisea*, los amantes están, además, inmóviles y deben ser liberados por el artífice de la trampa una vez que se pautan las condiciones de esta liberación (Ovidio no nos cuenta cómo se produce este hecho en *Metamorfosis*), mientras que en el caso de Reposiano el texto sugiere que Marte puede liberarse, pero que no lo hace, en un gesto de consideración y ternura hacia su amada (170-174):

*Vincula tunc manibus suspenso molliter ictu
Illigat et teneris conectit bracchia palmis.
Excutitur somno Mavors et pulchra Cythere.*

*Posset Gradivus validos disrumpere nexus,
Sed retinebat amor, Veneris ne brachia laedat.*

(« Entonces suavemente [Vulcano] ata los lazos a las manos sin casi tocarlas y conecta los brazos de Marte con las tiernas palmas [de Venus]. Se despabilan del sueño Marte y la bella Citerea. El Gradivo podría romper las fuertes ligaduras, pero lo retenía el amor, para que Venus no lastimara sus brazos.»)

La ternura no es solo un inesperado atributo de Marte, sino también del propio Vulcano, que « *molliter* » aplica las ataduras (que son aquí « *vincla* », no « *catenae* »). Es cierto que lo hace así para no despertar a los amantes, pero la elección del adverbio no deja de ser significativa en este contexto. Parece que el amor Venus lo ha impregnado todo y tamiza incluso las acciones vengativas de su esposo.

Tampoco Reposiano nos cuenta la liberación de los amantes, sino que el texto concluye poniendo su foco en Venus, en su ira y en su venganza, cuyo objeto será la descendencia de Febo (175-180):

*(...) Stat Mavors lumine torvo
Atque indignatur, quod sit deprensus adulter.
At Paphie conversa dolet non crimina facti;
Sed quae sit vindicta sibi tum singula volvens.
Cogitat et poenam sentit, si Phoebus amaret.*

(« Marte estaba de pie con mirada torva y se indigna, puesto que ha sido atrapado en adulterio. Pero la Pafia no se duele de los crímenes del hecho resultado así, sino que trama, dando vuelta sobre los detalles, cuál puede ser su venganza. Y siente el castigo a Febo si él llegara a amar.»)

Vemos reaparecer una Venus urdidora de trampas, que Reposiano ha recordado brevemente en el proemio (2-3, « *ipsa Venus, (...), / quae docet et fraudes et amorum furta tuetur.* » « La propia Venus, (...) que es maestra y protectora de las tretas y engaños de los amores. »), pero también vengativa, fuera de su papel elegiaco-amoroso.

El hecho de que los versos que cierran el poema la posicionen como artífice de una nueva treta para ejecutar su propia venganza, implican un desplazamiento interesante, ya que el δόλος análogo al de Hefesto en *Odisea* está aquí en poder de Venus, más que de Vulcano (181-182): « *Iamque dolos properans decorabat cornua tauri, / Pasiphae crimen mixtique cupidinis iram.* » (« Y ya apurando su trampa preparaba los cuernos del toro, motivo de culpa para Pasífae, mezclando la ira con el deseo »). El poema se cierra, así, con un tono sugerentemente trágico, aludiendo a la desdichada historia de Pasífae. Volveremos en breve sobre este final.

Entonces, hay un desplazamiento de *tono* en la narración del episodio: es tragicómico en *Odisea* y en *Metamorfosis*, con las carcajadas y burlas de los dioses; elegíaco- trágico en el *Concubitus*, en el que no hay espectáculo, ni risa, ni final feliz para los enamorados. La última imagen del texto de Reposiano es la de los amantes presos por la red y por el amor. No hay público más que los lectores, que pueden vislumbrar, a partir de los versos finales, los planes de venganza que van creciendo en el interior de Venus.

Por otro lado, Marte es literalmente desarmado por Cupido al llegar al bosque, para poder encontrarse con su amada, desplazándose así sus acciones del campo de batalla al lecho, al mismo tiempo que se libera de las cadenas de la guerra:

Ensem tolle, puer, galeam tu, Gratia, solve;
Solvite. *Bybliades, praeduri pectora Martis:*
Haec laxet modos, haec ferrea vincula temptet
Loricæque moras, vos scuta et tela tenete.

(« Niño, tú toma la espada, y tú, Gracia, suelta el yelmo. Muchachas de Biblos, liberen el pecho del fornido Marte: que una desate los nudos, que esta otra intente con los férreos lazos y las demoras de la armadura, ustedes guarden los escudos y las flechas. »)

En una operación opuesta a la del armado de la trampa, Marte es desarmado y liberado (*solve, solvite, laxet*) de los « *ferrea vincula* » (casi un sinónimo de « *catenae* ») que lo mantienen ligado a su rol bélico. Marte es ahora un *miles amoris*, así como el poema de Reposiano es un poema de amor, y no épico. El eco de la elegía es innegable y Cupido, que siempre hace de las suyas cuando de poesía se trata –ya lo había revelado Ovidio²⁸– es capaz de desplazar al dios hacia el escenario idílico del bosque. A nivel del tejido textual, Reposiano parece poner en escena el desplazamiento que se opera desde la épica al epilio.

3.2 Trenzas y guirnaldas en el bosque de Venus

El pasaje de Marte al *locus amoenus* del bosque marca también el pasaje hacia el tono elegíaco que el poema adopta en su sección central, aquella dedicada propiamente al *concubitus*. Aquí, lejos de las cadenas (*catenae*), lo que se teje (en contraposición a la acción general de « atar » de la sección previa) son trenzas y guirnaldas (*serta, crines, substramina*) en la preparación del escenario y de la propia Venus para el encuentro amoroso (el término *vincula*, más general, reaparece también en esta sección, como marca de continuidad

²⁸ Como sabemos, Ovidio no sólo juega con los géneros literarios a partir de la travesura de robar un pie métrico en 1.1., poema programático de su colección, sino también en la sumisión de Marte en *Amores* 1.9. La diferencia es que en la tradición previa Marte es considerado un cautivo *por causa del amor* (con cierto juego de desplazamientos en Ovidio), y aquí se plantea que sea un esclavo *por amor*, cambiando sus armas por flores.

semántica) (53-54): « *Tu tectum consterne rosis, tu **serta** parato/ et roseis crinem nodis **subnecte** decenter,* » (« Tu tapiza el lecho con rosas, tú prepararás las guirnaldas, y anuda el cabello de Venus de manera encantadora con coronas de rosas »). Hay también vegetación que se entrelaza y se entreteje para formar el lecho (46): « *flos lectus, flos **vincla** tori, **substramina** flores* » (« La flor es el lecho, las flores los lazos de la cama, las flores son los tejidos »), y también el techo de este espacio que ocuparán los amantes, dado que las ramas de los árboles y su frondosidad los ocultan –¡transitoriamente!– del Sol (62-63): « *vincula sic mixtis caute **constringite** ramis,/ ne difusa ferat per frondes lumina Titan.* » (« Aten cuidadosamente los lazos con ramas mezcladas, para que el Titán no haga penetrar sus luces difundidas a través de las frondas »).

El armado del escenario amoroso es, entonces, un entretejido de ramas, flores y cabellos, que sustituyen las cadenas y los nudos de las armas de Marte. Las cadenas artificiales (ya sean las armas o las redes de Vulcano) son reemplazadas por el entramado de la naturaleza y del bosque, en este universo femenino y elegiaco, al cual contribuye también otra innovación de Reposiano, que es la presencia de las ninfas y sus bailes.

3.3. Atar, fundir, y mezclar

Hemos ya visto varios procesos verbales relacionados con las acciones de atar / desatar. Pero a lo largo del poema las menciones a la mezcla y la fusión, variantes –o resultados– de la idea del tejido, son muy frecuentes también. En 66, Venus juega « mezclándose » con las muchachas de Biblos (« *ludebat teneris Bybli **permixta** puellis* »); en 69 baila « alternando » los pies (« *nunc **miscens** denique plantas* »); en 74 mezcla juegos y gozos mientras aguarda a Marte (« *Dum ludos sic blanda Venus, dum gaudia **miscet*** »).

El propio encuentro entre los amantes, que el poema describe con bastante detalle, es una forma de mezcla entre los enamorados, que quedan « atados » no solo en las redes de Vulcano, sino también en la propia fusión entre sus cuerpos. En este marco, la « mezcla » aparece en otras dos ocasiones (además de describir a las ramas que cubren como un techo a los amantes, en un pasaje que ya hemos citado), relacionadas con el encuentro amoroso o su anticipación. En ambas, describiendo el beso: en 20 « *dumque **intermixti** captatur spiritus oris,* » (« mientras se busca el aliento mezclando una y otra boca »), y en 107 « *Oscula **permixtis** quae tunc fixere labellis!* » (« ¡Qué besos se dieron mezclando los labios! »).

Así llegamos a la última aparición, la del verso final, a la que habíamos prometido volver, que alude al « la ira mezclada con el deseo » y se asocia a una nueva trampa, pero en este caso de Venus (181-182): « *Iamque **dolos** properans decorabat cornua tauri, / Pasiphaae crimen **mixtique** cupidinis iram.* » (« Y ya apurando su trampa preparaba los cuernos del toro, motivo de culpa para Pasífae, mezclando la ira con el deseo »). Esta mezcla final, que corona la sucesión de procesos verbales, instala la presencia de una naturaleza doble, mixta, corporeizada en la ausente pero aludida figura del Minotauro. Incluso

quizá estas líneas de Reposiano nos traigan a la cabeza aquellos versos de Virgilio (*Eneida* 6.25-26), quien ya había llamado al Minotauro « *Mixtumque genus, prolesque biformis / Minotaurus inest, Veneris monumenta nefandae* », asociado directamente a la venganza de Venus, y aludiendo también a la « mezcla » como uno de sus ingredientes principales.

Resulta interesante que Reposiano, en su reelaboración, no adopta una postura evemerista, como las que pueden encontrarse en la Antigüedad Tardía para volver aceptables algunos textos desde una mirada más de tipo racional. Por ejemplo, Servio nos da una versión racionalista para este mismo episodio en su *Comentario a Eneida* (6.14),²⁹ explicando que en realidad Tauro había sido un funcionario de Minos al que amó Pasífae y con el que mantuvo relaciones sexuales en casa de Dédalo. Luego Pasífae habría parido gemelos, uno de Tauro, otro de Minos. La idea del Minotauro es, para Servio, un símbolo que da cuenta de la falla moral del adulterio, y de ahí proviene su carácter de monstruoso. Por supuesto, el *grammaticus* se encuentra en la escuela y busca proponer modelos a seguir o a evitar por parte de sus estudiantes, y por eso esta lectura le resulta tan atractiva y funcional. En cambio, Reposiano es un poeta, y no parece interesarle hacer ningún juicio moral al respecto en su poema, como tampoco lo hace sobre los amores de Venus y Marte.

De hecho, estos amores parecen desdibujarse un poco en los versos finales, quizá sorprendiendo un poco al lector. Parece que el verdadero triunfo de Venus consiste no en hacer prevalecer el amor, sino en su venganza, lograda a partir del « *dolos* » con la misma eficacia y arte que la de Hefesto en *Odisea*. Estos últimos y escuetos versos rompen abruptamente con el clima previo, proyectando las acciones que tienen lugar en el poema hacia un afuera del relato que todos los lectores –los de entonces, los de hoy– sabemos reconocer. En este sentido, entonces, a pesar de que el amor reina en todo el poema, no es quien triunfa al final, no es esta pareja humanizada de enamorados la que se impone por sobre las circunstancias y el mito, sino que es la diosa artífice de venganza la que nos saca del ámbito amoroso y cotidiano para devolvernos abruptamente al mundo épico-mitológico que Reposiano parecía estar minimizando.

4. La proyección metaliteraria: el entramado literario y el *textus*

La idea del tejido en sus distintas textualizaciones nos ha hablado, hasta ahora, de desplazamientos varios en la composición del texto y en el relato del episodio. Como *catena*, la imagen supone las ideas de artificio y de venganza, y de transición desde un espacio hacia otro. Es la primera forma que aparece en el poema, y surge sobre todo a partir del elemento concreto

²⁹ « *Taurus notarius Minois fuit, quem Pasiphae amavit, cum quo in domo Daedali concubuit. et quia geminos peperit, unum de Minoe et alium de Tauro, enixa esse Minotaurum dicitur, quod et ipse paulo post ostendit dicens 'mixtumque genus'.* »

de la trampa de Vulcano, aunque también asociadas a Cupido, en una manera algo difusa, quizá, de prevenirnos acerca de la mezcla de estos dos espacios— la guerra, el amor— desde el inicio del poema (9-11), y también un poco más adelante, en un verso que parece relatar la rendición de Marte (13): « *iam roseis fera colla iugis submittit amator* » (« Somete ya el amante su fiero cuello a los yugos de las rosas »).

Asimismo, es en la acción de desatar estas cadenas que Marte pasa del ámbito de la guerra hacia el del *locus amoenus*. Como *sertum*, la imagen del tejido confirma este último desplazamiento, y nos transporta al bosque, reino de Venus. La transformación de Marte no está lejos de las marcas genéricas que adquiere el poema de Reposiano —y en este caso hablar de « epilio » parece apropiado—, en que la solemnidad de la épica da lugar a la ligereza de los temas amorosos. El desplazamiento genérico es entonces también perceptible en este punto.

En relación con los procesos verbales (atar, entrelazar, trenzar, etc.), se nos alerta sobre los desplazamientos que sufren los personajes: Marte es desarmado, y sus armas son desatadas, antes de desplazarse hacia el bosque, mientras que las ninfas trenzan el cabello de Venus y entrelazan ramas y flores para armar el lecho y las guirnaldas. Por otro lado, Vulcano también es sujeto de estas acciones como artífice vengador primero, y como cuidadoso ejecutor de la trampa luego; pero a su vez Venus detenta el poder para vengarse y urde un nuevo *dolos* hacia el final del poema; vemos cómo la capacidad de venganza a partir de un ardid se desplaza de Vulcano a Venus, cosa que no sucedía en ningún otro precedente literario (ni siquiera en Higino, que sí sugería el odio de la diosa hacia el Sol y su estirpe). Cierran esta unidad de sentido el verbo *misceo* y sus derivados, estableciendo la mezcla o la mixtura como elemento relevante para la comprensión del poema.

Este tejido discursivo, que articula todo el poema, nos propone un desarmado de una trama textual, la épica, y el rearmado en el ámbito amoroso, la elegía. No se trata solo de una transformación a nivel de la trama narrativa y de los personajes, sino de un tipo de texto en otro. De alguna manera, Reposiano parece estar resumiendo en qué consiste la creación del epilio: el desplazamiento de lo épico a lo amoroso.

Sin embargo, el giro final nos devuelve a la Venus épica y vengativa que creímos haber dejado atrás a lo largo del poema. La alusión a la memoria poética del Minotauro como monstruo de doble naturaleza (*mixtum genus*) instala en el *Concubitus* —además de la reminiscencia virgiliana— otro de los rasgos más conspicuos de la poesía tardoantigua: su ambigüedad. Así, una vez que Reposiano nos conduce de la épica a la elegía, y nos encontramos cómodos como lectores en un espacio conocido, y nos adaptamos a un viejo relato en un nuevo contexto discursivo, el final del poema nos sacude al insinuar que sigue presente otro ámbito que creíamos haber dejado atrás. Ya no podemos asegurar que el poema de Reposiano sea únicamente el relato elegíaco de los amores de Venus y Marte, pero tampoco es decididamente el

relato ejemplar de la venganza de Vulcano, como en *Odisea* y en *Metamorfosis*. El poema se sostiene entre ambos mundos, sin decidir por ninguno, exponiendo su doble naturaleza, conformada a partir de un tejido cuyo resultado es *mixtus*, o incluso, monstruoso. De ahí que la última escena que el poema apenas pinta, pero sugiere fuertemente, es la del Minotauro.

La proyección de estos entramados literarios a la idea de composición del *textus* nos permite ligar las reflexiones metaliterarias de Reposiano a la poética tardoantigua y su concepción del texto literario como complejo, multidimensional e irreductible a una sola línea de lectura e interpretación. Un texto caracterizado y construido a través del *desplazamiento*, que abre las posibilidades de sentido, en consonancia con la poética en la que está inmerso como creación literaria.

Como lectores nos queda, entonces, lidiar con este conflicto discursivo, quizá aceptando la ambigüedad que el poema nos propone como un rasgo de época, como una provocación, como una búsqueda de nuevas estéticas que disfrazan su *novitas* de tradición. Una búsqueda en la que nuevas y antes vedadas combinaciones son posibles, son deseadas, y son eficaces. Quizá entonces si volvemos a las palabras iniciales de nuestro poeta, estas cobren otro sentido y podamos leer una advertencia más clara: « *Discite securos non umquam credere amores* » (« Aprendan a no creer jamás que los amores son seguros »). No hay ámbito seguro, ni siquiera para Venus en su reino, el del amor. La *interferencia* es constante y no nos permite asentarnos en ningún espacio –geográfico, textual– sin que surjan la duda y la ambigüedad. Lejos del poema homérico, y también de las reelaboraciones ovidianas, el *Concubitus* no obstante dialoga con sus predecesores, recuperando y transformando sus palabras, haciéndolas formar siempre parte de su búsqueda poética.

Fuentes

CRISTANTE, L. (1999), *Reposiani Concubitus Martis et Veneris*. Roma : Accademia Nazionale dei Lincei.

GUIDORIZZI, G. (2000), *Igino. Miti*. Milán : Adelphi.

MARSHALL, P. K. (2002), *Hyginus. Fabulae*. Leipzig : Teubner.

RIESE, A. (1894), *Anthologia latina: sive poesis latinae supplementum*. Franz Buecheler : Ernst Lommatzsch.

SHACKLETON BAILEY, D. R. (1982), *Anthologia Latina: Carmina in codicibus scripta*. Leipzig : Teubner.

VON DER MÜHL, P. (ed.) (1962), *Homeri Odyssea*. Stuttgart : Teubner.

WOLFF, É. (2009), *Fulgence. Virgile dévoilé*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

ZUCCARELLI, U. (1972), *Concubitus Martis et Veneris*. Napoli : Libreria Scientifica editrice.

Bibliografía

ATHANASSIADI, P. (2006), *La lutte pour l'ortodoxie dans le platonisme tardif. De Numenius á Damascius*, París : Les Belles Lettres.

BAŽIL, M. (2019), « *Textum consuere*. Les centons virgiliens en tant que phénomène caractéristique de la culture textuelle tardo-antique », *Conferencia en el Instituto de Filología Clásica*, Universidad de Buenos Aires, septiembre 2019.

BAŽIL, M. (2017.), « La mémoire de la citation. Teneur littérale et évocation implicite dans les centons virgiliens de l'Antiquité tardive », in Vallat, D. et Garambois-Vasquez, F. (éds.), *Varium et mutabile. Mémoires et métamorphoses du centon dans l'Antiquité*. Saint-Étienne : Presses de l'Université de Saint-Étienne, p. 34-44.

BEAUJEAU, J. (1955), *La religion romaine a l'apogée de l'empire*. París : Les Belles Lettres.

CAMERON, A. (2004), *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford : Oxford University Press.

CARDIGNI, J. (2019), *De nuptiis Philologiae et Mercurii o la farsa del discurso. Una lectura literaria de Marciano Capela*. Buenos Aires : Facultad de Filosofía y Letras.

COULTER, J. A. (1976), *The Literary Microcosm: Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*. Leiden : Brill.

CRISTANTE, L. (2002), « Un grecista e la datazione di Reposiano ». *Prometheus* 28, p. 87-90.

CRUMP, M. M. (1931), *The Epyllion from Theocritus to Ovid*. Oxford : Routledge.

CULLHED, A. (2015), *The Shadow of Creusa. Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature* (transl. by KNIGHT, M.). Berlin : de Gruyter.

ELSNER, J. & HERNÁNDEZ LOBATO, J. (2017), *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford : Oxford University Press.

FLAMANT, J. (1968), « Le technique du banquet dans les *Saturnales* de Macrobie », *REL* 46, p. 303- 319.

FONTAINE, J. (1977), « Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins du la fin du IV siècle: Ausone, Ambroise, Ammien », *Entretiens sur l'antiquité classique* t. XXIII, p. 425-482.

FORMISANO, M. (2007), « Hacia un paradigma estético de la Antigüedad tardía », *AnTard* 15, p. 277-284.

GAGLIARDI, D. (1997), « Lettura di Reposiano », *ANRW* 2.34, 4, p. 3180-3195.

GAGLIARDI, D. (1972), *Aspetti della poesia latina tardoantica*. Palermo : Palumbo.

GAGLIARDI, D. (1966), « Antico e nuovo nella poesia di Reposiano. Contributo ad uno studio della poesia pagana latina del III secolo », *P&I* 8, p. 184-202.

GOULET-CAZE, M.-O. (ed.) (2000), *Le commentaire. Entre tradition et innovation*. Paris: Vrin.

GUAGLIANONE, A. (1970), *Reposiano e la contestazione letteraria nel secolo III d.C.* Nápoles: EPS.

HAÜSSLER, R. (1998), « Reposian und seine klassischen Helfer ». Stuttgart : Franck Steiner Verlag, *Candida index*, p. 81-129.

HAYS, G. (2003), « The Date and Identity of the Mythographer Fulgentius », *Journal of Medieval Latin* 13, p. 163-252.

HERNÁNDEZ LOBATO, J. (2012), *Vel Apolline muto: Estética y poética de la Antigüedad tardía*. Bern : Peter Lang.

KAUFMANN, H. (2017), « Intertextuality in Late Latin Poetry », in ELSNER, J. & HERNÁNDEZ LOBATO, J. (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford : Oxford University Press.

LE GOFF, J. & TRUONG, N. (2003), *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris : Liana Levi.

LLANOS, P. M. (2011), « El adulterio de Marte y Venus en *Metamorfosis* de Ovidio: relato, narradoras y auditorio internos », *Argos* 34(2), p. 36-52.

MERRIAM, C. U. (2001), *The Development of the Epyllion Genre Through the Hellenistic and Roman Periods*. Lewiston : E. Mellen Press.

MONCEAUX, P. (1894), *Les Africains. Étude sur la littérature latine d'Afrique. Les Païens*. Paris : Lecène, Oudin et Cie.

PÉPIN, J. (1976), *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. París : Éditions Montaigne.

PERNOT, L. (2006), « La seconde sophistique et l'Antiquité tardive », *Classica*, Belo Horizonte, 19(1), p. 30-44.

PIERI, M.-P. (2022), « Ovid in Reposianus and the Complexity of Reception », in CONSOLINO, F. A. (ed.), *After Ovid: Aspects of the Reception of Ovid in Literature and Iconography*, Turnhout : Brepols, p. 39-60.

QUIROGA, A. (2006), « La tercera sofística en el marco teórico de la historiografía sobre la Antigüedad Tardía y el postmodernismo », *Talia Dixit* 5, p. 75-90.

TRAINA, A. (2006), « Aviano e la datazione di Reposiano », *MD* 57, p. 247-248.

TRAINA, A. (2000), « La Venere discinta », *MD* 49, p. 243-248.

VERHELST, B. (2022), « A 'Revival' of the 'Epyllion' as a 'Genre'? Genre Awareness in Short Epic Narrative from Late Antiquity », in VERHELST, B. & SCHEIJEN, T. (eds.), *Form, Tradition, and Context*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 132-150.

WESTRA, H. (1988), « Martianus prae/ post modernus? », *Dionysius* 16, p. 115-122.

ZETZEL, J. E. G. (2018), *Critics, Compilers, and Commentators. An Introduction to Roman Philology, 200 BCE-800 C. E.* Oxford/New York : Oxford University Press.