

En *Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

"Creación y recreación. Respuestas medievales a Metamorfosis 1. 5- 88", traducción del original inglés de Neil Wright.

Cardigni, Julieta.

Cita:

Cardigni, Julieta (2009). *"Creación y recreación. Respuestas medievales a Metamorfosis 1. 5- 88", traducción del original inglés de Neil Wright. En Transformaciones ovidianas. Estudios sobre Metamorfosis y su recepción. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/julieta.cardigni/61>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pxud/qqy>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CREACIÓN Y RECREACIÓN: RESPUESTAS MEDIEVALES A *METAMORFOSIS* 1.5-88

Neil Wright

La recepción medieval de las obras de Ovidio, y de las *Metamorfosis* en particular, aún representa un campo vasto y desafiante para la investigación filológica. De hecho, en relación con su contenido, incluso el útil estudio de Munari sobre la influencia de Ovidio en la literatura medieval es un volumen sorprendentemente escueto¹. Ciertamente, queda demasiado por hacer como para desarrollar en este espacio un examen general de las *Metamorfosis* en la Edad Media. Además, tal examen podría caer fácilmente en una de estas dos trampas: primero, concentrarse en la respuesta de un solo autor medieval a las *Metamorfosis* de Ovidio sería arriesgarse a perder la visión general del cuadro; y segundo, considerar el impacto del poema como un todo en los escritores medievales podría, incluso si esto fuera posible, enturbiar inevitablemente las sutilezas de sus respuestas diferentes al texto. En un esfuerzo por evitar estos extremos, el presente artículo se restringirá a la influencia de un pasaje ovidiano razonablemente extenso en un número de autores medievales representativos.

Antes de dirigirnos a ese pasaje, sin embargo, comenzaré con algunas observaciones acerca de mi método, que ya he planteado en otra parte². Al leer literatura latina tardo antigua y de la Edad Media, a menudo me encuentro en una situación algo semejante a aquella del fango arqueológico: aparecen continuamente fragmentos incrustados de textos más antiguos, que necesitan identificación y requieren comentarios e interpretación. Aquí intento examinar algunos de estos descubrimientos, algunos míos propios, la mayoría aceptados hace mucho tiempo. Como ya sugerí, sería peligroso abstraer de sus contextos esos descubrimientos literarios; por lo tanto se presentan aquí, en la medida de lo posible, *in situ*. Subordinarlos a una lectura detallada nos ayudaría a ver por qué y cómo eran usados, y a intentar y descubrir qué pueden decirnos acerca de los lugares de los cuales fueron excavados. En otras palabras, no quiero trabajar hacia atrás desde una teoría generalizadora, sino enfrentarme cuerpo a cuerpo con algunos textos³.

El pasaje que tomaremos como base es, entonces, *Metamorfosis* 1.5-88, la narración que hace Ovidio de la creación⁴. No propongo examinar este pasaje *in extenso*, sino simplemente resaltar algunos de sus contenidos, y más especialmente aquellos versos a los cuales volveremos más tarde⁵.

¹ Munari (1960).

² Ver también Wright (1995) pp. vii-ix.

³ La mayoría de estos textos fueron primero leídos conmigo- y espero que disfrutados- por un número de estudiantes de Inglés graduados en Cambridge, que asistían a mis Clases de Lectura de Latín Medieval, dedicadas en 1995 a la influencia de Ovidio: es a ellos que este artículo está dedicado, con un particular agradecimiento a Nicholas Perkins, que amablemente leyó un borrador de este artículo. De la misma manera estoy en deuda con mis amigos Susie Halksworth Sneddon y Jeremy Dimmick por sus útiles sugerencias y consejos.

⁴ El texto y la traducción citados aquí son de Miller (1977) 1, 3-7. ♣ La traducción al español de Ov., *Met.* pertenece a Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, *Madrid Cátedra*, 1997.

⁵ Los versos y frases que remiten a los pasajes que examinaremos más tarde fueron marcados con itálicas.

Cap. 4

La narración que hace Ovidio de la creación comienza con una descripción del caos primordial, y en particular la contienda de sus elementos constitutivos en las líneas 17-20:

quia corpore in uno
frigida pugnabant calidis, umentia siccis
mollia cum duris, *sine pondere habentia pondus.*

Porque en un solo cuerpo la frialdad luchaba con el calor, la humedad con lo seco, las cosas blandas con las duras, las que tenían [poco]♦ peso con las que carecían de él.

Luego de esto Ovidio pasa a la formación del universo, incluyendo un nuevo ordenamiento de los elementos en las líneas 24-31:

Quae postquam evoluit caecoque exemit acervo,
Dissociata locis *concordi pace ligauit:*
Ígnea conuexi vis et sine pondere caeli
Emicuit zumaque locum sibi fecit in arce:
Proximus est aer illi levitate locoque:
Densior his tellus elementaque grandia traxit
Et pressa est gravitate sua: circumfluis umor
Ultima possedit solidumque coercuit orbem.

Después que diferenció estas cosas y las liberó del oscuro montón, unió en armoniosa paz a unos determinados lugares lo que había sido separado. La fuerza ígnea y sin peso del cóncavo cielo se elevó y dispuso para sí un lugar en la más alta fortaleza; cercano a él en ligereza y ubicación está el aire, más densa que éstos la tierra arrastró elementos de gran envergadura y se espesó con su propia gravedad; el agua que fluye en derredor se adueñó de los últimos lugares y mantuvo dentro de sus límites el mundo solidificado.

Luego, después de una inclinación de cabeza al creador divino en el verso 32, *quisquis fuit ille deorum* (“cualquiera de los dioses que fuera”), Ovidio describe la naturaleza del mundo, siendo uno de sus detalles la división en cinco zonas enumeradas en los versos 45-51:

Utque duae dextra caelum totidemque sinistra
Parte secant zonae, quinta est ardentior illis,
Sic onus inclusum numero distinxit eodem
Cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
Quarum quae media est, non est habitabilis aestu;
Nix tegit alta duas: totidem inter utramque locavit
Temperique dedit mixta cura frigore flamma.

Y del mismo modo en que dos zonas separan el cielo por su parte derecha y otras tantas por la izquierda y la quinta es más caliente que ellas, así el desvelo del dios dividió el peso encerrado con esta misma proporción, y otras tantas regiones quedan impresas en la tierra. De ellas, la que está en el centro no puede ser habitada a causa del calor; abundante nieve cubre dos: igual número colocó entre una y otra y les dio la templanza de la llama mezclada con el frío.

♦ Eliminamos [poco] de la traducción española.

Cap. 4

Desde aquí Ovidio pasa al aire y los vientos (en los versos 52-68), y finalmente a las estrellas, a los animales y al hombre, cuya superioridad sobre las bestias se acentúa, particularmente en los versos 76-7:

Sanctius his animal mentisque capacius altae
Deerat adhuc et quod dominari in cetera poste.

Faltaba todavía un ser vivo más respetable que éstos y más dotado de profundo pensamiento y que fuera capaz de dominar sobre los demás.

Finalmente Ovidio retorna al mismo tema en los versos 84-6:

Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
Os homini *sublime* dedit caelumque videre
Iussit et *erectos* ad sidera *tollere vultus*.

Y, dado que los restantes seres vivos contemplan la tierra inclinados, le concedió al hombre una cara alta y le ordenó mirar el cielo y alzar su rostro erguido en dirección a los astros.

La creación de Ovidio, como se subrayó antes, encapsula nítidamente los problemas que una audiencia cristiana tardo antigua o medieval encontraba al leer los textos clásicos. Para algunos esto era repugnante, simplemente por el paganismo de Ovidio y porque las *Metamorfosis* como un todo, cuyo preludeo es este relato de la creación, parecía ser un libro blasfemo e inmoral en su mayor parte. Por otro lado, una buena parte de la creación de Ovidio coincidió, o al menos se pudo hacer que coincidiera con la pintura cristiana convencional del mundo. De hecho, había paralelos seductores entre el pasaje ovidiano y la descripción de la Creación en el capítulo uno de *Génesis*- por ejemplo, la importancia que recae en un Creador, y también en la divinidad del hombre y su dominio sobre la creación - paralelos que invitaban positivamente a la asimilación de la versión ovidiana.

Estas reacciones divergentes hacia Ovidio pueden ser ilustradas con dos textos medievales, que tendremos que considerar en orden cronológico inverso. Comencemos por uno de los críticos de Ovidio. Familiares a todos los estudiantes de la Edad Media son los así llamados *accessus ad auctores*, obras que intentaban introducir al lector a textos básicos escolares, a sus autores y a sus contenidos. Uno de ellos es el *Dialogus super auctores* atribuido a Conrad de Hirsau, un monje que vivió probablemente entre 1070 y 1150⁶. En general, Conrad es hostil hacia Ovidio, y en particular hacia las *Metamorfosis*, a cuyo autor apostrofa como *maxima pars idolatrie* “un pilar central del paganismo”.⁷ Después de condenar las varias transformaciones de hombres y dioses en bestias que hace el poeta clásico, Conrad hace las siguientes observaciones:⁸

Putasne cum Ovidium, de quo nobis sermo est, nescire unum esse

⁶ Ed. Huygens (1970): la recepción de otras obras de Ovidio en adelante, relacionada con comentarios escolares es examinada por Hexter (1986).

⁷ Huygens (1970) 1141.1336.

⁸ Huygens (1970) 115 II 1352-61: la traducción es mía.

Cap. 4

creatorem rerum omnium, de quo dubitative loqui videtur
cum de primordiis creaturarum loqui videtur: 'Quisquis', inquiring,
'fuit ille deorum' (*Met.* 1.32) (sicut Atenenses ignoto deo altare
ponebant (cf. Acts 17.23)), cum magis per ipsum ambiguum
ignorantiam veri dei a se videtur excludere, quamvis
reverentiam debitam vel noluerit cecitate confusus vel hominum
potestate retractus summo deo, quem rerum creatorem noverat, exhibere?

¿Pero piensas que Ovidio, de quien estamos hablando, no sabía que hay un solo Creador de todas las cosas? Es con incertidumbre que parece hablar de Él cuando, aparentemente discutiendo los inicios de la Creación, dice: "Cualquiera de los dioses que fuera". (En forma similar los Atenenses solían tener un altar dedicado al dios desconocido). Pero por medio de esta misma incertidumbre Ovidio parece obviar su ignorancia del verdadero Dios, aun cuando no quería mostrar la reverencia debida al Todopoderoso-de quien sabía que era el creador del mundo- o bien porque estaba confundido por la ceguera o impedido por el poder del hombre.

El caso de Conrad es interesante. Cita el verso 32 del pasaje de la creación Ovidiana como parte de su ataque al paganismo de *Metamorfosis*, aunque todavía intenta interpretar el verso como una referencia velada al Dios Cristiano. Esto por supuesto posibilita a Conrad recriminar a Ovidio más aún sin rodeos por su hipocresía, pero al mismo tiempo ha reconocido tácitamente el punto de vista de que Ovidio se refiere efectivamente al Dios Cristiano. Aunque Conrad condena el paganismo de Ovidio, estos dobles patrones aparentes de su parte, proveen un indicio de que él y aquellos como él, que rechazaban a Ovidio, estaban en general luchando una batalla perdida en la Edad Media, y estaban por cierto nadando contra la corriente en el siglo XII.

Para ver la otra cara de la moneda, podemos volver a Nortumbria en los comienzos del siglo VIII, y al comentario de Beda el Venerable al *Génesis*. Como parte de su planteo de Génesis 1.26, "Y Dios dijo, hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza", Beda hace la siguiente observación acerca de las bestias:⁹

Unde in alium cuncta prona atque prostrata sunt, iuxta quod quidam poetarum pulcherrime ac verissime dixit:

Pronaque cum spectant animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit caelumque videre
Iussit et erectos ad sidera tollere vultus. (*Met.* 1. 84-6)

Por esta razón todos (los animales) están inclinados y se postran en sus vientres. Como uno de los poetas más elegantemente y correctamente dijo:

"Y, dado que los restantes seres vivos contemplan la tierra inclinados,
le concedió al hombre una cara alta y le ordenó mirar el cielo
y alzar su rostro erguido en dirección a los astros."

⁹ Jones (1967) 26 II. 785-90; la traducción es nuevamente mía.

Beda, por lo tanto, cita los versos 84-6 de la creación ovidiana para corroborar sus comentarios al Génesis. Y aún más, juzga los versos ovidianos no sólo como elegantes sino también justificados. Esto es lo más digno de notar porque Beda no acostumbra citar autoridades clásicas en sus obras exegéticas; de hecho es discutible el hecho de que pueda haber tomado prestados fácilmente estos versos ovidianos de segunda mano de las *Etimologías* de Isidoro, que era una obra convencional de referencia en la Edad Media.¹⁰ Pero sea como fuere, Beda no tomó esta cita de ningún tratado exegético preexistente, hasta donde sabemos; su fuente más importante en esta sección del comentario era *De genesi ad litteram* de San Agustín, que ciertamente no incluye la cita ovidiana.¹¹ La fusión de Ovidio y el *Génesis* es por lo tanto propia de Beda.¹²

Un paralelo claro entre el *Génesis* y Ovidio fue avalado, entonces, por Beda el Venerable, en un comentario que permaneció ampliamente leído a lo largo de toda la Edad Media. La puerta por lo tanto se mantuvo abierta para aquellos que deseaban relacionar la creación de Ovidio y aquella del libro del Génesis. Aquellos que, y eran muchos, adoptaron la doctrina patrística de “despojar a los Egipcios”, o para parafrasear ligeramente, robar las mejores melodías de los paganos, tenían entonces libertad para tomar la creación de Ovidio, y para recrearla en múltiples nuevas apariencias. El resto de este artículo se concentrará en una selección de estos recreadores, tanto de aquellos que trabajaron dentro de la tradición del *Génesis* como de aquellos que exploraron la cosmogonía y la cosmografía de Ovidio en otras formas menos esperadas.

El primero de nuestros recreadores nos retrotrae a la antigüedad tardía. Uno de los primeros impulsos que motivó a los poetas latinos cristianos fue el deseo de transmutar la inutilidad de la prosa bíblica en el oro del verso métrico; puesto que, a pesar de la autoridad concedida a la Biblia como la auténtica palabra de Dios, su estilo podía aún molestar en los oídos de aquellos que se habían ejercitado en las convenciones de la retórica clásica, incluyendo al mismo San Jerónimo –notoriamente acusado en su sueño como un ciceroniano más que como un cristiano.¹³ Entre los siglos IV y VI, los libros del Nuevo Testamento fueron parafraseados en hexámetros por poetas como Juvenco, Sedulio y Arator. Entre los poetas del Antiguo Testamento, uno de los más elegantes fue Avitus, que fue Obispo de Viena entre 490 y 518. Quizás más conocido por su caracterización de Satán en un grado que prefigura la que hace Milton, Avitus dedicó cinco libros a los eventos del Antiguo Testamento hasta el cruce del Mar Rojo. La Creación, del mundo y del hombre, es

¹⁰ Lindsey (1911) 11. 1.5, donde Isidoro plantea también la naturaleza superior del hombre (pero no hace ninguna referencia explícita al *Génesis*); la fuente de Isidoro (incluyendo los versos ovidianos) es Lactancio, *Div. Inst* 2.1 (PL 6 col.257), pero no es tan probable que la última obra haya sido usada por Beda. La evidencia del conocimiento de las obras de Ovidio de primera mano en la Inglaterra anglosajona es decididamente desigual; ver Ogilvy (1967) 210-13 (que necesita seriamente una revisión), y más recientemente Orchard (1994) 145-9.

¹¹ Para referencias ver Jones (1967) 26 (*fontes*).

¹² Aún más, la referencia a Ovidio como *quidam poetarum* no necesariamente implica la ignorancia por parte de Beda de la autoría de estos versos (de hecho, son explícitamente atribuidos a Ovidio por Isidoro, que puede haber sido la fuente de Beda: ver n. 10, arriba), ni tampoco un deseo de ocultarla; la fórmula es simplemente una de las que los escritores medievales usan muy frecuentemente para introducir citas poéticas.

¹³ Sobre estos poetas ver Roberts (1985).

Cap. 4

el tema de su primer libro, *De initio mundi*.¹⁴ En los versos 65-70, Dios subraya sus planes para Adán como sigue:¹⁵

Cui bestia frendens
serviat, et posito discant mansueta furore
imperium iumenta pati, iussique ligari
festinent trepidi consueta in vincula iuveni.
quoque magis natura hominis *sublimior* extet,
accipiat *rectos* in caelum *tollere vultus*.

Que las bestias que rechinan los dientes sirvan al hombre: que las bestias de carga dejen de lado su fiereza y aprendan a soportar sus órdenes mansamente; que los bueyes sean atados a su mandato, y se apresuren hacia el arnés acostumbrado. Y para que la naturaleza del hombre sea la más sublime, que su regalo sea elevar sus ojos directamente hacia el cielo.

Luego de haber descrito el sometimiento de los animales, Avitus, en los dos últimos versos, expresa la superioridad del hombre en una forma que especialmente recuerda *Met.* 1.85-6, como muestran los paralelos verbales marcados en itálica. El poema de Avitus, entonces, no menos que el comentario de Beda, ha asimilado en este punto la creación de Ovidio.

Para los integrantes de la audiencia de Avitus que reconocieran su reminiscencia de Ovidio, esto constituía de alguna manera el homenaje consciente de un poeta tardío a un distinguido antepasado. Pero en otro sentido, invitaba directamente a una comparación con el original ovidiano. En Ovidio, sólo el rostro del hombre era sublime, *os...sublime* (1.85); mientras que para Avitus es su naturaleza, que es al mismo tiempo ‘más’ sublime, *natura...sublimior* (1.69). Lo que Avitus pretendía era que su comparación abarcara de este modo no sólo a las fieras inferiores sino también por implicación, el original ovidiano. Tal como los hombres son superiores a las bestias, así el poeta cristiano es superior al pagano, a quien ha domesticado figurativamente como a las bestias. Además, en el verso siguiente de Avitus la frase de Ovidio *erectos...vultus*, “una mirada erguida”, se ha convertido en *rectos...vultus*, “ojos alzados”, y elevados directamente “hacia el cielo” (*in caelum*) más que meramente hacia las “estrellas” de Ovidio (*sidera*). El mensaje cristiano abiertamente implícito en esta última modificación es explicado en el mismo verso siguiente de Avitus (que no está citado arriba): *factorem quaerat proprium*, dice Dios, “que el hombre busque a su creador”. En otras palabras, en el lugar en el que los lectores paganos de Ovidio clavaban la mirada ciegamente en las estrellas, la audiencia cristiana de Avitus podía percibir a su Creador, al Dios del *Génesis*.

Con el pasaje que sigue, avanzamos al siglo X. La *Occupatio* de Odo de Cluny (879-942) es un extenso poema en siete libros, que explora, por lo general desde una perspectiva moral y alegórica, no sólo la Creación, sino también la Encarnación y la

¹⁴ Las varias versiones de la Creación del hombre encontradas en épicas bíblicas tempranas, incluyendo la de Avitus, son útilmente establecidas y comparadas por Witke (1971) 155-98.

¹⁵ Ed. Nides (1985) 20; la traducción es mía, aunque los poemas de Avitus han sido recientemente traducidos en su totalidad por Shea (1997).

fundación de la Iglesia.¹⁶ Tal como cabría esperar, el poema comienza con otra descripción de la Creación y el papel continuado que Dios representa en ella (*Occupatio* 1.1-15):¹⁷

rex invisibilis mundum, qui cernitur, egit,
Indicet ut per opus se opifex mirabile mirus.
Máxima res mundus rerum, quas cernimus, extat.
Conficit hunc aer, tellus, mare, sidus et aether.
Aethera curva putes, planum cum sit teres arvum.
Aer et ignis eunt sursum, aequor et arva deorsum.
Nympha gravis volucris libratur in aera ductu.
Ne corpus dubites super aethera posse manere,
Perfidiosa cohors comitorum quod negat esse.
Dissona materiem rerum qui elementa feracem
(*frigida nam calidis compugnant, humida siccis
ponderis expertes et contra pondus habentes*)
concordes dat habere vices, Deus inde probatur.
Ergo fit invisus per visibilem manifestus,
Principium sine principio, finis sine fine.

El Rey oculto hizo este mundo visible de modo que Su creación milagrosa proclamara a su maravilloso Hacedor. El mundo es el más grande de los objetos que podemos ver: está comprendido por el aire, la tierra, el mar, las estrellas y el cielo. Deberías considerar que los cielos son curvos, si bien la tierra suave es plana. El aire y el fuego viajan hacia arriba, el agua y la tierra hacia abajo. El peso del agua¹⁸ es equilibrado en el aire por un ligero movimiento: no dudes de que la materia puede descansar encima de los cielos, aunque la traidora pandilla de comediantes pueda negarlo. La función de Dios es demostrada al dar Él armonía a la materia física y a sus disipados constituyentes -puesto que las cosas frías luchan con las calientes, las húmedas con las secas, y las cosas sin peso con las cosas que tienen peso. Así lo visible revela lo no visto, Principio sin principio y Final sin fin.

El pasaje deja claro que, para Odo, la Creación era un proceso continuo. Por lo tanto casi no sorprende que su descripción en los versos 11-12 de los elementos disipados que constituyen el mundo visible, recuerde evidentemente el pasaje similar en *Met.* 1.19-20.

La reminiscencia que Odo hace de Ovidio es así semejante a la de Avitus -cuya obra probablemente conocía- pero trabaja en una manera algo diferente: la reticencia del poeta clásico acerca de la identidad del creador (*Met.* 1.32, *quisquis fuerit ille deorum*) es contrarrestada por la insistencia de Odo, tanto al principio como al final del pasaje que he citado recién, de que el Dios cristiano se ha hecho eternamente manifiesto a través del mundo físico que nos rodea. Odo así refuta a Ovidio con alarde, a pesar de que en el verso 9 del pasaje refuta a los más bien misteriosos poetas cómicos (que presumiblemente negaban la existencia de las aguas supra celestiales, aceptadas por la ciencia medieval). Pero la reminiscencia que hace Odo es diferente, sin embargo, porque no alude a la descripción de la creación misma que hace Ovidio, sino más bien a la caótica confusión que reinaba antes de la creación. De aquí que el propósito didáctico de Odo era, en todo caso,

¹⁶ Sobre Odo, “el primer gran abad de Cluny”, ver Raby (1927) 311-12 y Manitius (1911-31) II 20-7.

¹⁷ Ed. Swoboda (1900): ofrezco mi propia traducción con la debida indecisión, puesto que el verso de Odo es notoriamente difícil.

¹⁸ El sorprendente uso de la palabra *nympha* no es, como uno podría esperar, un error por *lympa* sino más bien un manierismo que se encuentra a lo largo de todo el poema de Odo.

Cap. 4

más fuerte que el de Avitus: partiendo del caos ovidiano, Odo ha dado lugar al orden Cristiano.

Un escritor cosmológico de una impronta totalmente diferente de la de Odo fue Bernardus Silvestris, cuya *Cosmografía* fue probablemente completada en 1147-8. La obra es un *prosimetrum*, una *mélange* de verso y prosa a la manera de Boecio: está dividida en dos libros, el *Megacosmos* y el *Microcosmos*, que tratan respectivamente acerca del universo y su reflejo más pequeño, el hombre. Puesto que Bernardo era una de las luminarias principales del Platonismo del siglo XII, las preocupaciones principales de la obra son naturalmente filosóficas, pero aquí nos ocuparemos fundamentalmente de sus cualidades literarias.¹⁹ En *Megacosmos* 9, Bernardo da la siguiente descripción del orden que reemplaza al caos:²⁰

De confuso, de turbido prius egreditur *vis ignita*, et nativas derepente tenebras flammis vibrantibus interrumpit, secuta est terra, non ea levitate, non ea luce spectabilis, sed refixior et corpulentiae grossioris, ut que rerum fetus ex se gigneret, eorundem refluxiones finito circuitu susceptura. Prodit liquentis aque clara substantia, cuius plana ac lubrica superficies figuras reddit emulas. Umbrarum incurribus lacessita. Tractus acrius subinfertur, levis quidem et convertibilis: nunc consentire tenebris, nunc suscepto lumine resplendere, calore et frigore nunc rigescere, nunc dissolvi. Eorum singulo occupata domicilio, ad quod consensu materie inclinatus ferebatur, sedit tellus, ignis emicuit, aer, aqua medioximi substiterunt.

A partir de la arremolinada confusión primero emergió allí la fuerza ígnea, sus brillantes llamas repentinamente estallando desde la matriz de la oscuridad. Siguió la tierra, no tan luminosa ni tan brillante, una masa más segura y sustancial, que debía producir cosas vivientes y reabsorberlas al final de su tramo. El agua clara fluyó en adelante, su suave, plana superficie espejando las imágenes que reflejaba. En el medio se encontraba la luz, espacio movedido de aire, a veces oscuro, a veces iluminado por la llegada del día: a veces constreñido por el frío, otras veces expandido por el calor. La tierra se estableció en lo más bajo, el fuego saltó hacia arriba; cada uno asumió su lugar correspondiente, y se estableció allí más fácilmente puesto que se adaptaba a sus naturalezas.

Como leemos en este pasaje, es claro que Bernardo tenía en mente *Met.* 1.26-31 mientras escribía, aunque en la perspectiva más amplia el paralelo literario va mucho más allá de estas reminiscencias verbales que pueden detectarse en pequeña escala -por ejemplo, con las frases *vis ignita* e *ignis emicuit*, cerca del principio y del final del pasaje, respectivamente, comparar con *Met.* 1.26-7, *ignea vis...emicuit*.²¹

En la *Cosmografía*, sin embargo, la paráfrasis ha cerrado un círculo desde Avitus. Ya no es más una cuestión de transformar la Biblia al verso métrico, sino más bien de volver a recorrer los hexámetros de Ovidio en la forma de una deslumbrante prosa artística. En este pasaje Bernardo nos invita a admirar su maestría como anfitrión de figuras y técnicas retóricas: por ejemplo, metáforas tales como *nativas...tenebras* y *consentire tenebris*; la antítesis (combinada con el quiasmo) en la cláusula, *calore et frigore nunc*

¹⁹ Sobre Bernardo y sus contemporáneos ver Wetherbee (1972).

²⁰ Ed. Dronke (1978) 101; la traducción es mía, aunque también he consultado la versión de Wetherbee (1973) 72.

²¹ Para otros ejemplos de la influencia, verbal y de otro tipo, de la creación de Ovidio en filósofos del siglo XII, ver Virare (1966).

rigescere, nunc dissolvi; la continua *amplificatio* y *variatio*; y el uso penetrante de la prosa rítmica.²² En términos estilísticos, entonces, la gran metamorfosis situada por Ovidio en el principio del mundo ha sido reconvertida en la prosa de Bernardo, la cual, para tomar prestada su propia frase, *figuras reddit emulas*, “devuelve las imágenes como reflejos”.

Esto, sin embargo, es sólo una parte de la metamorfosis. En un nivel más amplio y menos formal, Bernardo ha transformado no sólo a Ovidio sino al *Génesis* también. Su *Cosmografía* ofrece una puesta al día neoplatónica de la creación bíblica, que abarca la literatura pasada de toda clase, para producir una comprensible *imago mundi* de la especie que estaba tan en boga en el siglo doce. En el caso de Bernardo, no ocurre simplemente que Ovidio se subordina al *Génesis*. Más bien ambos textos se fusionan en una tercera versión expandida, que es más que una mera paráfrasis o comentario; en cambio estamos tratando con un descendiente nuevo y sofisticado, que no simplemente es reflejo de sus progenitores, sino que está destinado a ocupar su propio lugar independiente al lado de ellos. En este sentido la *Cosmografía* de Bernardo *figuras reddit emulas* (“devuelve las imágenes como reflejos”) verdaderamente, o “rivaliza con las imágenes que refleja” (tal como se pueden traducir igualmente sus palabras).

Pasemos ahora a otro recreador Ovidiano, un contemporáneo de Bernardo Silvestris, que a duras penas podría ser más diferente. Geoffrey de Monmouth es quizás más conocido por su audaz pseudo- historia de Bretaña, la *Historia regum Britannie*, que presentó al mundo en general al rey Arturo, al rey Lear y a muchos otros aparte de estos. Pero Geoffrey también compuso, probablemente entre 1148-52/3, una *Vida* métrica de Merlín.²³ En el poema de Geoffrey, Merlín es descrito como un profeta y filósofo natural más que como el mago que hubiéramos esperado, aunque está representado como loco en la mayor parte del texto. Afuera, en los bosques, Merlín está sumamente perplejo por los fenómenos naturales; y, en el pasaje que nos interesa, ha enviado recientemente al famoso bardo galés Taliesin a Bretaña para consultar al igualmente reconocido historiador y erudito británico Gildas. Como ya he señalado, el mundo de Geoffrey es extraño, un mundo donde la historia y la ficción se encuentran, se entremezclan y se metamorfosean. El pasaje (*Vita Merlinis* 733-53) es como sigue:²⁴

Venerat interea Merlinum visere vatem
Tunc Telgesinus, qui discere missus ab illo
Quid ventus nimbusque foret-nam mixtus uterque
Tunc simul instabant et nubile conficiebant.
Haec documenta dabat, social dictante Minerva:
‘quatuor ex nichilo produxit conditor orbis
ut fierent rebus precedens causa creandis
materiesque simul *concordi pace iugata*.
Celum, quod stellis depinxit, et alcius extat
Et quasi testa nucem circumdans omnia claudit.
Aerea deinde dedit formandis vocibus aptum,

²² Por ejemplo, cada oración se cierra con el rebuscado *cursus velox*, respectivamente *vibrántibus interrúmpit; circuíto susceptúra; incúrsibus lacessíta; rigéscere, nunc dissólvi*; y finalmente *medióximi substitérunt*. Sobre el estilo de la prosa de Bernard ver Dronke (1978) 51-63; y para el *cursus* en general, Janson (1975).

²³ La edición más reciente es la de Clarke (1973).

²⁴ El texto y la traducción son los de mi próxima re- edición de la *Vita*.

Cap. 4

Quo mediante dies et noctes sidera prestant.
Et mare quod terras cingit refluxu recursu
Quatuor anfractus fascines, sic aera pulsat
Ut generat ventos, qui quatuor esse feruntur.
Vique sua stantem nec se levitate raotentem
Supposuit terram partes in quinque resectam.
Quarum que media est non est habitanda calore,
Extremeque due pre frigore diffugiuntur.
Temperiem reliquis permisit habere duabus;
Has homines habitant volucresque gregesque ferarum.’

Mientras tanto Talesin había llegado a visitar al profeta Merlín. Merlín lo había enviado a descubrir la naturaleza del viento y de las nubes, ya que ambos por entonces amenazaban y formaban juntos nubes de tormenta. Talesin hizo el siguiente relato, desplegando su agudo ingenio: ‘a partir de la nada el Creador del mundo produjo los cuatro elementos de los cuales procede toda la creación, tomándolos como su base, una vez que hubieron sido unidos armoniosa y pacíficamente. Al cielo, que se sitúa en la cima y encierra todo como una cáscara de nuez, Él lo pintó con estrellas. Luego hizo el aire, el medio que nos permite hablar, y a través del cual el sol y la luna nos dan el día y la noche. También hizo el mar, que rodea a la tierra: sus mareas, fluyendo en cuatro direcciones diferentes, golpean el aire para producir los vientos, de los cuales, se dice, hay cuatro. A la tierra la situó abajo, fijada por su propia masa más que flotando ligeramente, y la dividió en cinco zonas. La central de estas zonas no puede ser habitada por causa del calor: las dos exteriores están desiertas a causa del frío. Él permitió que las dos zonas restantes fueran templadas, y éstas están habitadas por los hombres, los pájaros y una multitud de animales.’

La descripción que hace aquí Geoffrey de la zona tórrida, *quarum que media est non est habitanda calore* (verso 750) es instantáneamente reconocible como una cuidadosa reelaboración de las palabras de Ovidio en *Met.* 1.49, *quarum quae media est, non est habitabilis aestu*.

A primera vista, es quizás tentador descartar esta reminiscencia (y con ésta *concordi pace iugata* en el verso 740: comparar con *Met.* 1.25 *concordi pace ligavit*) como un eco meramente verbal, carente de significación intertextual. Sin embargo, Geoffrey no reproduce a menudo la poesía clásica y, cuando lo hace, hay frecuentemente una resonancia de contexto. Para dar un ejemplo, en *Vita Merlini* 393 *diu sua visa fuit vox vana*. Geoffrey reproduce *Met.* 3.349 *vana diu visa est vox auguris*, ‘por largo tiempo el dicho del profeta no pareció sino palabras vacías’. El tema del verso ovidiano es la predicción que hace Tiresias de la bizarra muerte del joven Narciso. En Geoffrey también el hablante es un profeta, Merlín, quien ha predicho –correctamente, como luego se revela– tres muertes diferentes (por caída, ahorcamiento, y ahogo) para un joven. El error aparente de Merlín es a causa de los disfraces del muchacho, uno de los cuales (vestido como muchacha) es transexual: y además han surgido preguntas acerca de la propia sexualidad de Merlín (*VM* 368-74, donde rechaza tanto el amor heterosexual como el homosexual). El profeta Tiresias había sido como bien se sabe, por supuesto, tanto hombre como mujer. Así la alusión de Geoffrey al verso ovidiano de ninguna manera se corresponde exactamente con su original, pero funciona sutilmente en más de un nivel, alertándonos sobre el cuidado con el que Geoffrey tomó sus préstamos.

Para volver al verso 750 de la *Vita Merlini*, entonces, ¿cuál fue la propuesta de Geoffrey al evocar un detalle de la creación de Ovidio como parte de la cosmografía de

Taliesin? Indudablemente, el deseo ahora familiar de cristianizar a Ovidio tiene algo que ver con la reminiscencia: Merlín es representado como cristiano desde el principio del poema, pero su creciente comprensión de la naturaleza, sobre lo cual trata en parte este pasaje, lo acerca a Dios y finalmente a una vida semi-monástica y ascética. Sin embargo, funciona también una clase diferente de apropiación, así como ocurría en la *Historia* de Bretaña de Geoffrey. No debemos olvidarnos de que Merlín y Taliesin mismos tenían reputación como famosos poetas vernáculos, que podían ser respetados como autoridades con derecho propio. En otra parte en la *Vida* de Merlín, se transfieren a estos personajes grandes trozos de las *Etimologías* de Isidoro en forma versificada. Geoffrey no intentaba, creo, que pasara inadvertido lo que hoy podríamos ver como ‘plagio’, ni tampoco simplemente deseaba impresionar a su audiencia por la habilidad con la que podía jugar el juego de la paráfrasis métrica, que por el siglo doce al menos era un juego más bien agotado. Su finalidad era considerablemente más atrevida: de la tradición clásica extrajo el conocimiento cosmológico de un Ovidio y de un Isidoro y se lo reasignó a los bretones, a Gildas, a Taliesin, y a Merlín (todos los cuales precedieron en todo caso a Isidoro ‘históricamente’). En la *Vita Merlini*, tanto como en su *Historia*, Geoffrey actúa como un apologista a favor de la grandeza Británica. Se adaptaba a su propósito el hecho de reclamar parte de la erudición latina de Ovidio como propiedad británica.

El autor que finalmente mencionaremos es Baudri de Bourgueil, uno de un trío de escritores del siglo once (los otros son Marbod de Rennes y Hildebert de Lavardin) que han recibido una considerable atención a causa del declarado clasicismo de sus versos. El poema más famoso de Baudri, probablemente compuesto en algún momento entre 1099 y 1102, está dirigido a Adela, condesa de Blois, una hija de Guillermo el Conquistador.²⁵ Es una considerable composición en elegíacos, que comprende cerca de 1400 versos. El cuerpo del poema consiste aparentemente en un sueño -una forma literaria enormemente popular en la Edad Media; en este caso el sueño de Baudri lo provee con una visión de la habitación de Adela, a la cual imagina decorada esplendorosamente con tapices y cuadros, que representan las siete artes liberales, el cielo y las estrellas, la geografía de la tierra, y también la historia del mundo, tanto la divina como la secular; esta última sección incluye la conquista de Inglaterra en 1066, y el obvio paralelo con la tapicería Bayeaux, otra razón de por qué este poema ha llamado inevitablemente la atención.²⁶ Y así el primer cuadro que Baudri encuentra en la habitación de Adela representa la Creación, lo cual tal vez no resulta sorprendente, como vemos en el siguiente pasaje (*Carmen* 134.93-112):²⁷

Obstipui, fateor, substans in limine primo
 Elisios campos esse ratus thalamos.
 Nam thalamos operis aulea resentís obibant.
 Que cum maltheries, tunc pretiare opus.
 Serica materies opus est, quod vivere credas,
 Quod nobis iteret historias veteres.
 Hinc videas elementa novo moderamine iuncta

²⁵ Sobre textos concernientes y poemas dirigidos a Adela (incluyendo el de Baudri) ver Bend (1995) cap. 5 y también el cap. 2, donde Bend discute el rol de Baudri al fundar una ‘subcultura ovidiana’. Estoy muy agradecido a Sue Griffiths, bibliotecaria de ‘St Catherine’s College’, en Cambridge, por permitirme consultar este volumen.

²⁶ Por ejemplo, Tilliette (1981) y Bond (1995) caps. 1 y 2.

²⁷ Edición de Hilbert (1979) 151-2; la edición más vieja de Abrahams (1962), en la cual nuestro poema está numerado como 196, aún contiene algunas notas útiles. La traducción es mía.

Et librata suis singula ponderibus
Antiquumque chaos videas in parte sequestra:
Aer, terra manent insinul, ignis, aqua.
Astiterat dictans operantibus ipsa puellis
Signaratque suo quid facerent radio.
Erumpit caelum, tellus manet, ignis et aer
Iam velut evadunt mobilitate sua.
Corpora iuncta simul faciunt et corpora vivunt:
Desuper, et decuit, est opifex operi.
Pigras dilabens terras interluit amnis:
Unde concrete conficiunt maria.
Vivunt impariter iumenta, volatile, repens:
Omnibus his superses, ut dominetur, homo.

Confieso que me sorprendí mientras estaba de pie en el mismo Umbral de su habitación, puesto que los tomé como los campos Eliseos.

Estaba circundado por tapicería de reciente confección, los cuales estaban enriquecidos tanto por su material como por su contenido; el primero era de seda, mientras que podrías haber creído que el último vivía, puesto que volvía a promulgar antiguas narraciones para nosotros. Aquí uno podía ver los elementos nuevamente armonizados bajo una nueva dirección, cada uno equilibrado por su propio peso; y en otra parte, el antiguo caos, con el aire, la tierra, el fuego y el agua aún mezclados todos juntos. La condesa Adela se había parado detrás de sus muchachas, dándoles instrucciones mientras ellas trabajaban, y había señalado qué debían hacer con su propio báculo: ahora los cielos explotan, la tierra permanece inmóvil, y el fuego y el aire separados como si fuera por su propia vitalidad. Ellos modelaban y combinaban cuerpos, y estos cuerpos vivían: sobre el trabajo estaba su creador, tal como era apropiado. Ríos deslizantes fluían a través de la perezosa tierra y se encontraban para formar el mar. A las bestias del campo y del aire y las cosas rastreras se les dio vida separadamente; y sobre todas ellas estaba el hombre, para ser su amo.

El *Génesis* y Ovidio se encuentran aquí una vez más. Pero para las tejedoras de Adela, Creación y recreación se han convertido ahora en lo que muchos de estos pasajes ya han sido para su audiencia, una forma de recreación. En su recreación y en la recreación de Baudri (un *opus recens* que reelabora la *historie veteres*), una reminiscencia cercana a la Creación de Ovidio puede ser detectada en el verso 100, *et librata suis singula ponderibus* (comparar con *Met.* 1.13 *ponderibus librata suis*); más aún, la influencia de Ovidio es visible, tanto aquí como en otras partes.²⁸ De hecho, casi inmediatamente después de este pasaje, Baudri continúa describiendo el diluvio de Noé (versos 121-40), y partes de su relato ofrecen un auténtico pastiche de detalles de la inundación de Deucalión en *Met.* 1.²⁹ Aún más, vemos luego (en los versos 141-207) que estaban enfrentados unos a otros en las paredes de la habitación de Adela, los héroes del Antiguo Testamento alineados en frente de los héroes del mito, incluyendo aquellos favoritos ovidianos como, entre otros, Faetón, Io, Píramo y Thisbe, Orfeo, y Narciso. El acomodamiento físico de los dos tapices en

²⁸ Stephen Hinds, por ejemplo, me señala la relación entre el verso 96 *que cum matheries, tum,opus*, y *Met.* 2.5 *materiam superabat opus* (en la descripción de Faetón al ver el palacio del Sol), el cual acciona muchas alusiones potenciales, particularmente porque Baudri ha comparado a Adela con Circe, hija del Sol, en el verso 81 *et coram Circe sic multi dirigere*. Como veremos, la relación de Baudri con su patrona contiene más que un asomo de tensión sexual, y quizás incluso de peligro.

²⁹ Ver Abrahams (1926) 235-36.

cuestión en ambos casos recuerda, y juega un desempate con, la yuxtaposición de los cuadros tradicionales del Antiguo y Nuevo Testamento en las naves de las iglesias medievales, y así Baudri muy literalmente establece a Ovidio en oposición a la Biblia.

La parte que Ovidio juega en la Creación de Baudri es, entonces, mucho más prominente que en los otros que ya hemos considerado. Pero aún queda una dimensión más para que explorar. La mayoría de las descripciones de la Creación que hemos leído hasta ahora pueden por su propia naturaleza, ser llamadas cómodamente efrásticas. Sin embargo, la éfrasis misma propiamente dicha, término con el cual me refiero a la descripción de un cuadro o de un objeto físico, fue popular en la poesía medieval tanto como en la antigüedad, siendo testigo de esto, entre muchos otros, el poema de Baudri que nos interesa ahora. De hecho, al describir un tapiz en el cual está pintada la Creación, Baudri era doblemente efrástico. Sin embargo, estaba lejos del primero que lo fue. El tejido recreativo de la condesa Adela y sus doncellas inmediatamente trae a la mente, por ejemplo, las tan familiares tejedoras de Ovidio como Minerva y Aracne en *Met.* 6, cuyos productos Ovidio describe en detalle, y en el mismo libro Filomela, cuya red revela y anuncia nuevamente su propia y triste historia.

Un paralelo mucho más cercano para el tejido de Adela sin embargo, puede ser encontrado en un imitador más temprano de Ovidio, del siglo IV.³⁰ Cerca del final del primer libro de su *De raptu Proserpinae*, un poema que fue ampliamente leído en la Edad Media, Claudiano había pintado a su condenada heroína tejiendo inocentemente un regalo para su madre Ceres, y en éste estaba representada aún otra versión de la Creación de Ovidio (versos 246-68):³¹

Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu
Inrita texebat rediturae munera matri.
Hic elementorum seriem sedesque paternas
Insignibat acu, veterem qua lege tumultum
Discrevit natura parens et semina iustis
Discessere locis: quidquid leve fertur in altum;
In médium graviora cadunt: incanduit aer;
Legit flamma polum; fluxit mare; terra pependit.
Nec color unus erat: stellas accendit in auro.
Ostro fundis aquas, attollit litora gemmis
Filaque mentitos iamiam caelentia fluctus
Arte tument: credas illidi cautibus algam
Et raucum bibulis inserpere murmur harenis.
Addit quinque plagas: mediam subtegmine rubro
Obsessam fervore notat; squalebat inustus
Limes et adsiduo sitiebant stamina sole.
Vitals utrimque duas, quas mitis oberrat
Temperies habitanda viris; in fine supremo
Torpentes traxit geminas brumaque perenni
Foedat et aeterno contristat frigore telas.
Nec non et patruí pingit sacraria Ditis
Fatalesque sibi Manes; nec defuit omen.
Praescia nam subitis maduerunt fletibus ora.

³⁰ Como fue señalado por Abrahams (1926) 235 n.10.

³¹ El texto y la traducción son los de Platnauer (1956) II 310-313.

Proserpina misma, serenando a la casa con una dulce canción, estaba cosiendo totalmente en vano un regalo contra el retorno de su madre. En esta pieza bordó con su aguja la concurrencia de átomos y la morada del Padre de los dioses y pintó cómo su propia madre Naturaleza ordenó el caos elemental, y cómo los primeros principios de las cosas se dispersaron, cada uno hacia su propio lugar-aquellos que eran luz habían nacido en lo alto, y los más pesados caían en el centro. El aire creció brillante y el fuego eligió el polo como su sede. Aquí fluía el mar; allí colgaba la tierra suspendida. Muchos eran los colores que ella empleó, encendiendo a las estrellas como oro e inundando el mar con púrpura; la orilla la estampó con piedras preciosas y astutamente empleó bordados elevados para imitar las olas hinchadas. Podrías haber pensado que veías las algas marinas golpeando contra las rocas y oías el murmullo de las olas silbantes inundando las sedientas arenas. Agregó cinco zonas: indicando que la central era la zona tórrida bordándola con estambre rojo: sus confines desiertos son áridos y el hilo que usó estaba reseco por el calor infalible del sol. A cada lado se sitúan las dos zonas habitables, favorecidas con un clima benigno adecuado para la vida del hombre. En lo alto y en lo bajo situó las dos zonas heladas, retratando el horror del invierno eterno en su tejido y la penumbra del interminable frío. Además bordó la sede maldita de su tío, Dis, y los dioses inferiores, sus compañeros de destino. Y no pasó inadvertido el presagio, puesto que como proféticas acerca del futuro, sus mejillas se humedecieron con repentinas lágrimas.

Se podría dedicar fácilmente un artículo entero a este solo pasaje; antes de volver a Baudri, señalaré que las lágrimas que llora Proserpina cuando borda el mundo subterráneo, su propio futuro hogar, constituyen una impecable inversión de aquellas que Eneas vierte en Cartago, cuando contempla otra éfrasis, la *pictura inanis* de su pasado Homérico; Claudiano también era un hábil tejedor intertextual.

Si comparamos la Creación como fue bordada por Baudri con aquella de Claudiano, que indudablemente la influenció, la versión medieval es mucho menos barroca; pero en otro sentido Baudri, por medio de un complejo acto de *contaminatio*, ha entramado juntos a Claudiano y a Ovidio, como por supuesto también el Génesis. Hay, sin embargo, otras resonancias en la recreación de los poetas del siglo XI: el papel del Creador se explora también de diversas formas. Si realmente existió o no el tapiz de Adela, tal como es descrito por Baudri, es también producto de su propia imaginación y habilidad poética; él fue su creador tanto como ella. El poeta y su patrona aristocrática están entonces puestos al mismo nivel, reunidos por un acto conjunto de creación. Un hilo erótico insinuante comienza así a ser evidente en los versos elegíacos de Baudri acerca de los adornos de la habitación de Adela, un hilo que, de hecho, ya ha sido esbozado hasta cierto punto por el paralelo con la Proserpina de Claudiano y su tejido. Quizás no sorprende que al principio del poema Baudri es algo evasivo acerca de la exacta naturaleza de su visión en sueños de Adela y su habitación, en la cual su noble esposo, Stephen de Blois, es aún más conspicuo por su ausencia.³²

Concluiré considerando otro ejemplo de esta conjunción de dos creadores. Volvamos a los versos 107-8 de los elegíacos de Baudri, “Ellos modelaban y combinaban cuerpos, y estos cuerpos vivían; por encima del trabajo estaba su creador, y era apropiado”.

³² Una vez expresada nuestra duda acerca de la fecha precisa del poema, no está claro si fue o no escrito durante una de las ausencias de Stephen en la primera cruzada (aunque fue probablemente completado antes de que éste fuera asesinado en 1102).

En el verso 197 tanto como en el verso precedente, ¿deberíamos entender “ellos” como los elementos aire, tierra, fuego y agua, de los cuales todas las criaturas vivientes están constituidas; o más bien “ellas”³³ como las doncellas de Adela, cuyos trabajos con la aguja dan vida metafóricamente a la Creación tan vívidamente representada en su tapicería? Aún más intencionalmente, en el verso 108, ¿la referencia al *opifex* denota al Dios del Génesis, realmente pintado en la tapicería por encima del mundo que ha hecho -aunque esto puede ser artísticamente algo no convencional; o ¿es en cambio la misma Adela, quien por medio del diseño del todo y de dirigir su confección -de pie sobre sus muchachas como si lo fuera- de hecho representa nuevamente el papel de Dios en la creación bíblica? Por medio de esta ambigüedad preñada, Baudri sugiere que su dueña[♦] (¿acaso *domina* ahora en ambos sentidos de la palabra?) es para él una diosa, y que su tocador, un mundo en microcosmos, los campos Elíseos, el Cielo. En un análisis final, entonces, el rol de la condesa Adela como tejedora bien puede, como hemos visto, sutilmente participar de lo erótico, pero ella está lejos de ser presentada como una víctima como la Filomela de Ovidio o la Proserpina de Claudiano.

Ya es hora de reunir los hilos de este artículo. El pasaje de *Metamorfosis* 1.5-88 fue un comienzo, el otro fue el *Génesis*, capítulo 1. Los lectores cristianos de ambos comienzos debieron enfrentar la autoridad de las tradiciones clásicas luchando con aquella de Dios. Una respuesta consistió en el rechazo de la primera; pero una solución más habitual para el caos potencial reside en la recreación. Hemos visto cómo desde el siglo IV al XII, los escritores sometían la creación de Ovidio o elementos de ésta, a una variedad de transmutaciones tan proteicas como cualquiera en su producción. Algunos se contentaban con un nuevo orden en el cual se doblegaba e integraba a Ovidio; otros menoscababan su *auctoritas*, explorando y explotando las metamorfosis que podía padecer; o dramatizaban el papel del poeta -e implícitamente el propio- en la(s) Creación(es) que efrásticamente trajeron aparejadas o recordaron. El espejo se rompió, y sus fragmentos reflejaron formas cambiadas.*

³³ El pronombre personal de tercera persona del plural no lleva marca de género en el inglés; por lo tanto su referente puede ser tanto femenino como masculino y a eso se refiere el autor. (N de T).

♦ En inglés la palabra es *mistress*, que puede denotar tanto “señora, dueña” como “amante, concubina”.

* Traducción y NT de Julieta Cardigni. Supervisión general, corrección y notas a la traducción del volumen: María Eugenia Steinberg .