



## Dimensiones intertextuales de Cupido en la *Medea* de Draconcio<sup>1</sup>

Gabriela Andrea Marrón\*

En los hexámetros del poema titulado *Medea*, Blosio Emilio Draconcio<sup>2</sup> –un poeta cristiano que escribe en latín, en el norte de África, durante la segunda mitad del siglo V– reutiliza sintagmas procedentes de distintas obras, tanto de temática mitológica como cristiana, para caracterizar a Cupido y configurar el contexto narrativo de las distintas escenas en las que dicho dios interviene. Con relación a ello, el propósito de este trabajo será demostrar, a partir de una selección de ejemplos puntuales, algunas de las estrategias desplegadas por el poeta para presentar de manera positiva al dios del amor<sup>3</sup> –en términos contrastivos respecto a la cruel conducta de la diosa Diana en la misma obra–, pero a la vez como una divinidad tan nefasta como aquella desde la perspectiva cristiana<sup>4</sup>.

---

1 Una versión preliminar de este trabajo –desarrollado en el marco de proyectos de investigación financiados por la Universidad Nacional del Sur (PGI 24/I 271), por la Universidad Nacional del Nordeste (PI 21H005), por la de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT 233-E/20) y por el CONICET (PIP N° 112202101 00211CO)– fue presentada en el *XXVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos* de la AADEC.

2 Sobre el nombre del poeta, su origen y la *gens Blossia*, cf. Moussy y Camus (1985, pp. 8-12). *Medea* ocupa el décimo lugar en la colección de poemas de temática mitológica transmitida por el *Codex Neapolitanus* IV E48 (s. XV-XVI), única fuente de los *Romulea* de Draconcio. El manuscrito contiene otros tres miniaturas épicas (*Romul. 2: Hylas; Romul. 8: De raptu Helenae*), dos epitalamios (*Romul. 6: Epithalamium in fratribus dictum; Romul. 7: Epithalamium Ioannis et Vitulae*), tres piezas retóricas (*Romul. 4: Verba Herculis cum videret Hydrae serpentis capita pullare post caedes; Romul. 5: Controversia de statua viri fortis; Romul. 9: Deliberativa Achillis an corpus Hectoris vendat*) y dos prefacios (*Romul. 1; Romul. 3*).

3 Sobre la representación de Cupido en la *Medea* de Draconcio, cf. Selent (2011, pp. 182-189) y Gosserez (2015); sobre la representación del amor en la obra del poeta en general, cf. Kaufmann (2017).

4 Cf. Kaufmann (2005, p. 80): “[I]n *Medea* (*Romul. 10*) Dracontius does (implicitly) contrast the gods with the Christian God both in the epilogue and by revealing

El planteo narrativo general del poema de Draconcio presenta algunas particularidades con respecto a otras versiones del mito<sup>5</sup>. Medea es una sacerdotisa consagrada, como Ífigenia, al sacrificio de extranjeros en el altar de la Diana Táurica. Jasón, que llega a la Cólquide en busca del vellocino de oro, salta solo de la nave Argo, llega a nado hasta la costa y se separa de sus compañeros, que se alejan navegando. Los servidores de Eetes lo capturan y Juno acude en su ayuda cuando ya está siendo llevado hacia altar del sacrificio. La diosa le pide a Venus que envíe a Cupido para flechar a Medea, conseguir que se enamore de Jasón y hacerla abandonar el casto culto de Diana. Venus accede, envía a Himeneo a buscar a Cupido, le transmite las indicaciones de Juno, y Cupido obedece, evitando el sacrificio. Enamorada, Medea desiste de inmolar al extranjero, deja el sacerdocio y se casa con él. Luego suceden dos cosas. Por un lado, Diana se entera de lo ocurrido y lanza sobre Medea una maldición que anticipa el repudio de Jasón, la muerte de los hijos y su irreversible condición de extranjera. Por otro lado, Baco interviene espontáneamente para que el padre de Medea acepte el enlace, desista de resarcir a la diosa matándolos a ambos y privilegie el amor filial sobre los deberes religiosos. Olvidada la motivación inicial del vellocino de oro y sin que Jasón deba sortear prueba alguna, la pareja permanece cuatro años en la Cólquide, donde Medea da a luz dos hijos. La segunda mitad del poema se desarrolla a partir del momento en que Jasón le pide a Medea poder regresar a su patria, ver a los suyos y luego volver a su lado. Ella accede, pero le propone acompañarlo: duerme al dragón, roba el vellocino de oro, mata a su hermano y escapa con su esposo y los niños. Todo esto ocurre velozmente en apenas veinticinco versos. Luego llegan a Tebas (no a Yolcos, ni a Corinto), donde Jasón le entrega el vellocino de oro al rey Creonte y la princesa Glauque se enamora de él sin que intervenga ninguna divinidad específica: el rey sostiene que el amor de Glauque obedece al designio de Júpiter, de Láquesis y los hados. Al aceptar casarse con la hija del rey tebano sin que su esposa lo sepa, Jasón se dispone a recuperar el vellocino de oro como dote, pero Medea descubre los preparativos para la nueva boda en el palacio. A

---

their chaotic organisation or missing hierarchy and [...] by doing so he criticises them”.

5 Cf. Scafoglio (2022, p. 206): “Les deux innovations les plus importantes concernant précisément le thème du sacrifice humain, qui est au cœur de ce poème, l’une portant sur le rôle de Médée et l’autre sur le meurtre de ses enfants”.

diferencia de lo ocurrido en otras versiones, en el poema de Draconcio el desenlace se configura a partir de cinco sacrificios orientados a compensar la fallida inmolación inicial de Jasón como extranjero. Los hijos de la pareja no sólo son los últimos en morir, sino que tampoco le entregan a Glauque la fatal corona preparada por Medea: cuando la princesa se encuentra ardiendo en medio de las llamas, mueren calcinados junto a ella tanto su padre como su reciente esposo. Una vez ofrecidas estas tres primeras víctimas expiatorias, Medea mata a sus hijos con el mismo cuchillo que debió haber usado para sacrificar a Jasón en la Cólquide. Su principal objetivo no es vengarse del padre de los niños, como en otras versiones, sino restaurar el vínculo con Diana y volver a observar su culto.

Por un lado, Draconcio reelabora el mito colocando en un lugar central los componentes ligados con el sacrificio humano: tanto los niños, como Jasón, Glauque y Creonte son víctimas expiatorias<sup>6</sup>. Por otro lado, el poeta también propone un permanente contraste entre el cruento culto de Diana, que conlleva el sacrificio ritual de extranjeros, y el incruento culto de Venus, introducido en la Cólquide por Cupido. Cuando Jasón ve al alado Amor suspendido en la cúpula del templo en el que se disponen a sacrificarlo, por ejemplo, le solicita ayuda con una plegaria que enfatiza ese contraste (vv. 200-208)<sup>7</sup>:

*Sed nauta precatur  
murmure sollicito: 'Numen quod mundus adorat,  
si caelum, si terra tui sunt, alme, triumph  
vel quidquid natura creat, si sanguinis expers  
mortis et infaustae es et sunt tamen hostia flores  
matris et insertae pendent per templa coronae  
sanguine virginei tantum contenta pudoris:  
eripe me his, invicte, malis. Ego victima servor,  
atque utinam server, iaceo feriendus in aris.'*

6 Sobre el tema del sacrificio humano en las obras de Draconcio, cf. Marrón (2026), y el reciente y exhaustivo estudio de Scafoglio (2022); particularmente, el apartado dedicado a *Medea* (pp. 206-217).

7 Cf. Scafoglio (2022, p. 210): "L'amour se situe aux antipodes de la mort, Cupidon (ainsi que Vénus) aux antipodes de Diane. Jason attribue métaphoriquement au dieu de l'amour ce que j'appellerai un sacrifice humain au sens antiphraistique: exactement le contraire du rite sanglant aboutissant à la mort de la victime, car l'amour est plutôt la source de vie, dont il produit le renouvellement".

Y el navegante susurra, solicitándole auxilio: “Numen al que adora el mundo; si el cielo, si la tierra son objetos de tu triunfo, almo, y también todo lo que la naturaleza crea; si no participas de la sangre ni de la funesta muerte, si en cambio las víctimas son flores y entrelazadas penden las coronas por los templos de tu madre, para los que la sangre del pudor virginal resulta suficiente; *librame, invicto, de estos males*. Soy la víctima que aguardan y –¡ojalá alguien me guarde!– yazgo en el altar para ser degollado”<sup>8</sup>.

En este pasaje es posible observar el funcionamiento de la distancia intertextual crítica establecida por Draconcio respecto a los discursos que enuncian sus personajes. Las palabras de Jasón incluyen el sintagma *eripe me his, invicte, malis* (v. 207), que el poeta ha tomado del discurso dirigido a Eneas por Palinuro en la *Eneida* (6.363-365):

*‘Quod te per caeli iucundum lumen et auras,  
per genitorem oro, per spes surgentis Iuli,  
eripe me his, invicte, malis’*

“Por lo tanto te suplico por la grata luz del cielo y por la brisas, por tu padre, por las esperanzas de Julio que crece, *librame, invicto, de estas desgracias*”<sup>9</sup>.

Mediante un giro trágicamente irónico, Jason le pide ayuda al otro hijo de Venus (es decir, a Cupido, no a Eneas), mientras encarna el mismo papel de víctima expiatoria que Palinuro en el poema virgiliano, donde Neptuno le advertía a Venus (5.814-815):

*‘unus erit tantum amissum quem gurgite quaeres;  
unum pro multis dabitur caput.’*

“Solamente habrá uno al que perdido en el mar echarás de menos; una sola vida será ofrendada a cambio de la de muchos.”

---

8 Sigo el texto latino de la edición de Wolff (1996); salvo indicación contraria, todas las traducciones de las citas latinas incluidas en el trabajo son de mi autoría.

9 Sigo el texto latino de la edición de Geymonat (2008); las versiones españolas de las citas son de Estefanía (2023), solo he modificado, en este caso puntual, su traducción del término *invicte* (“héroe invencible”).

En el Hades, cuando Palinuro le pide ayuda a Eneas, el sacrificio exigido por Poseidón ya había tenido lugar. Jasón, en cambio, repite las palabras de Palinuro en un contexto en el que todavía puede ser (y, de hecho, es) salvado por Cupido. Su sacrificio no se concreta, pero precisamente por eso cuatro vidas, además de la suya propia, terminarán siendo ofrecidas por Medea a la diosa Diana en la segunda parte del poema.

Mediante la reutilización del sintagma virgiliano, Draconcio señala y anticipa las fatales consecuencias que tendrá la intervención de Cupido en la trama: subrepticamente, el nuevo culto, presentado como una suerte de alternativa virtuosa a la cruenta religión de Diana, deviene parte del mismo y nefasto engranaje de divinidades olímpicas rechazadas por el poeta cristiano<sup>10</sup>. De hecho, la misma forma verbal en imperativo (*eripe*, v. 207) había sido utilizada algunos versos antes por Juno, al solicitarle a Venus que enviara a su hijo para socorrer a Jason, en un pasaje donde la caracterización de Cupido y de Diana con el mismo adjetivo (*pharetratus* / *pharetrata*) resalta que ambas divinidades se sirven de las mismas armas (vv. 60-65):

*Eripe captivum, retinent quem mille catenae,  
mitte pharetratum puerum, mea Cypris, Amorem,  
igne tuo flammata cadat furibunda virago,  
discat amare furor, tandem sit blanda sacerdos,  
templa pharetratae contemnat virgo Dianae,  
despiciat delubra deae.*

*Libra* al que miles de lazos retienen cautivo, envía al pequeño Amor y *su aljaba*, Cipris mía, que la furibunda virago caiga inflamada por tu fuego, que el furor aprenda a amar, que por fin sea tierna la sacerdotisa, que la virgen desprecie los templos de Diana y *su aljaba*, que desdeñe los santuarios de la diosa.

---

10 Cf. Kaufman (2005, pp. 92-94); y Gosserez (2015, p. 309): “On a pu écrire que le drame tout entier se ramenait à une lutte entre deux divinités ennemies, Cupidon contre Diane, dont les êtres humains sont les jouets”.

## Cupido, Marte y la muerte

Observemos, a partir de otro ejemplo, cómo el distanciamiento intertextual crítico se profundiza cuando la alusión propuesta por el poeta no corresponde a una obra de temática mitológica, sino cristiana. Sucede en un episodio anterior al de la plegaria de Jasón, cuando Venus se dirige a Cupido para transmitirle el pedido de Juno (vv. 127-141):

*Sic blandita iubet: 'Pyrois, mens ignea mundi  
atque vapor fecunde poli, successio rerum,  
affectus natura genus fons auctor origo,  
tu vitae fecunda salus, tu blanda voluptas,  
tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo  
alternant elementa vices et non perit orbis,  
cum pereant quaecunque <creat>, nec sentit ademptum  
successu redeunte nouo. Venit ecce noverca,  
in manibus iam Iuno meis supplexque precatur  
quae fuerant optanda tibi: Medea sacerdos,  
sacrilega quae voce solet compellere caelum,  
invitos accire deos, urgere Tonantem,  
dum precibus elementa quatit mare sidera terras,  
naturam turbare simul, tua tela medullis  
excipiat.'*

Enternecida, le ordena: “¡Pírois, alma ígnea del mundo y fecundo vapor del cielo! ¡Renovación de las cosas, naturaleza, género, fuente, creador y origen del afecto! ¡Tú, fecunda salud de vida! ¡Tú, tierno placer! ¡Tú, guía de la devoción! Amor<sup>11</sup>, contigo al mando, los elementos renovados van alternándose en el mundo, el orbe no perece aunque perezca todo lo que forja, y no experimenta merma porque se renueva la sucesión. ¡Mira! La

---

11 Sobre la puntuación y la traducción de este verso, cf. Wolff (1996, p. 57) y Kaufmann (2006, p. 203): “Es ist schwierig zu entscheiden, ob *Amor* als Vokativ aufzufassen oder mit *pietatis* zu verbinden ist. Für Letzteres spricht, dass *pietatis amor* mehrfach belegt ist, u.a. für den christlichen Gott. Andererseits würde die Assoziation mit dem höchsten Gott hier durch *princeps* abgeschwächt, denn dies setzt andere *pietatis amores* voraus. Es empfiehlt sich daher, *Amor* als Vokativ aufzufassen und *pietatis* auf *princeps* zu beziehen”.

madrastra acude a mis manos y, como suplicante, se anticipa Juno a lo que tú querías: que la sacerdotisa Medea, quien suele someter al cielo con sacrílega voz, hacer presentarse a los dioses contra su voluntad, apremiar al Tonante y, mientras agita con conjuros los elementos, el mar, los astros y las tierras, alborotar a la vez la naturaleza, reciba tus dardos en el corazón”.

A través de los términos iniciales de la expresión *tu princeps pietatis*, *Amor* (v. 131), el poeta alude a un verso del discurso dirigido por Castidad, una de las virtudes personificadas de la *Psicomaquia* de Prudencio, a Libido, el vicio con el que alegóricamente se enfrenta en ese poema (vv. 87-90):

*Dona haec sunt, quod victa iaces, lutulenta Libido,  
nec mea post Mariam potis es perfringere iura.  
Tu princeps ad mortis iter, tu ianua leti;  
corpora commaculans animas in tartara mergis.*

Por estos dones [celestiales] es que yaces vencida, fangosa Libido, y no puedes quebrantar mis leyes después de María. *Tú, guía del camino hacia la muerte; tú, puerta del exterminio*: al mancillar los cuerpos, sumerges las almas en el Tártaro<sup>12</sup>.

El sentido de esta alusión en el discurso de Juno se relaciona con la crítica de Prudencio al amor pasional (*Libido*), alegóricamente concebido como un vicio. Se trata del amor erótico, meramente reproductivo, que propicia la fertilidad y la propagación de la especie, pero supone una muerte terrenal posterior sin la dimensión eterna de la resurrección cristiana (cf. Kaufmann, 2017, pp. 148-149). Ese tipo de amor es el representado por Cupido y Venus en el poema de Draconcio: un amor que triunfa sobre la castidad propia del cruento culto de Diana, pero que tendrá desastrosas

---

12 Sigo el texto latino de la edición de Lavarenne (2016). Prudencio toma como referencia un pasaje de tonalidad himnica previo, perteneciente al proemio de la *Astrología* de Manilio, que alude precisamente al guía de las almas de los muertos (1.30): *Tu princeps auctorque sacri, Cyllenie, tanti* (“Tu, guía y autor, Cilenio, de este conocimiento sagrado tan importante”); sigo el texto latino de la edición de Flores (1996).

consecuencias tanto para Jasón como para Medea<sup>13</sup>. Nótese que Prudencio define también a Libido a partir de un sintagma lucreciano (*ianua leti*, v. 89), que no deja dudas respecto al sentido concreto y material de la muerte asociada a esa clase de amor erótico (Lucrecio, 1, 1111-1113):

*Nam quacumque prius de parti corpora desse  
constitues, haec rebus erit pars ianua leti,  
hac se turba foras dabit omnis materiai.*

Pues en cualquier parte que admitas que los átomos comienzan a faltar, esa parte será *puerta de la muerte* para todo, por allí escapará el tropel de la materia completo.<sup>14</sup>

Ese es también el sentido de las palabras con las que Venus se dirige a Cupido en los versos 131-134 del ya citado pasaje de la *Medea* de Draconcio, describiendo una dinámica de creación y destrucción propia de la concepción epicúrea de la naturaleza<sup>15</sup>. La misma que Lucrecio sintetiza en el proemio del libro inicial su obra, al introducir la imagen de Marte seducido por Venus. Se trata de un pasaje en el que, a modo de acróstico, sobre el margen izquierdo, comienza a formarse el nombre latino del dios de la guerra con las iniciales de los versos (MAR-), hasta el momento en que Marte se reclina sobre el regazo de Venus y, al no encontrarse ya en posición vertical, sino horizontal, la última letra del verso completa la “-S” faltante (Lucrecio, 1, 31-37):

*Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
M-ortalis, quoniam belli fera moenera Mavors  
A-rmipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
R-eicit aeterno devictus vulnere amori-S,  
atque ita suspiciens tereti cervice reposta*

13 Cf. Herren (2016, p. 305): “The four mythological epics –*Hylas*, *De raptu Helenae*, *Medea*, and *Tragoedia Orestis*– are unified by a common theme: the enormous power of sexual love, which is invariably destructive. In three of the four pieces Venus and her boy Cupid are collectively the cause.”

14 Sigo el texto latino de la edición de Valentí-Fiol (1983).

15 Cf. Kaufmann (2017, pp. 158-159); particularmente p. 158: “Cupid’s power in Dracontius is that of a cosmic ruler, comparable to Venus’ rule as described in *Lucr. 1.1-49*”; y Selent (2011, pp. 186-187; 189, nota 281).

*pascit amore avidos inhians in te, dea, uisus,  
eque tuo pendet resupini spiritus ore.*

Pues solo tú puedes regalar a los mortales con una paz tranquila, porque los feroces trabajos de la guerra los rige *Marte*, señor de las armas, quien suele abandonarse a tu regazo, rendido por eterna y amorosa herida, y, *reclinando* así su bien torneada cerviz, levanta hacia ti la vista y apacienta de amor sus ávidos ojos, sin saciarse jamás, y queda tendido, suspenso su aliento de tus labios.<sup>16</sup>

Draconcio parece haber observado el juego verbal propuesto por Lucrecio en el proemio del primer libro del *De rerum natura*, porque en el ya citado discurso dirigido por Venus a Cupido, precisamente en el fragmento de tonalidad epicúrea, las letras finales de los versos 133-136 forman un teléstico con el nombre del dios Marte (vv. 131-136):

*tu princeps pietatis, Amor, te praeduce mundo  
alternant elementa vices et non perit orbis,  
cum pereant quaecunque <creat>, nec sentit ademptu-M  
successu redeunte nouo. Venit ecce noverc-A,  
in manibus iam Iuno meis supplexque precatu-R  
quae fuerant optanda tibi: Medea sacerdo-S*<sup>17</sup>

Mediante la repetición del sintagma *tu princeps*, Draconcio alude a un verso de la *Psicomaquia* de Prudencio, en el que Castidad acusa a Libido

16 Cito el texto latino y la traducción de la edición de Valentí-Fiol (1983). El juego verbal propuesto por Lucrecio no parece haber sido señalado por la crítica. No obstante, el texto presenta indicios de su presencia: 1) la “M-” (v. 32) inicial del nombre pertenece a la palabra *M-ortalis*; 2) la “A-” (v. 32) de *A-rmipotens* también forma la palabra *A-mor* si se la enlaza con las primeras tres letras de *MOR-talis*; 3) la “R-” (v. 33) pertenece al verbo que marca la flexión del dios y del acróstico *R-eicit*; 4) como Marte está en posición supina sobre Venus, con el aliento suspenso de su boca (*ore*, v. 37), la “-S” (v. 34) que termina de articular su nombre integra la palabra *am-ORI-S* (en el contexto del acróstico aparece también *am-ORE*, v. 36).

17 Omito repetir la traducción, que puede leerse en la cita anterior del pasaje completo. Nótese que la “M-” (v. 133) inicial del nombre integra a la palabra *ademptu-M*, cf. *ThLL* 1, 683, 34: “*ademptus* [...] *i. mortuus, occisus*”; y Kaufmann (2006, pp. 205-206).

de ser la “puerta de la muerte” (*tu princeps ad mortis iter, tu ianua leti*, v. 89), expresión que, a su vez, procede del poema de Lucrecio (*ianua leti*, v. 1112). Y, puesto que en la *Eneida*, quien abre las mortíferas “puertas” del templo de la guerra es Juno, Draconcio parece plantear un doble juego alusivo. No solo porque el teléstico con el nombre de Marte se forma con la “-A” final de *noverc-A* (“madrastra”, v. 134), es decir Juno, cuyo nombre Venus menciona en el hexámetro siguiente (*Juno*, v. 135); sino porque Virgilio, en la *Eneida*, también había colocado un acróstico, con el nombre de Marte, en la descripción inicial de las puertas del templo de Jano, que luego abre Juno (7, 601-608)<sup>18</sup>:

*M-os erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes  
A-lbanae coluere sacrum, nunc maxima rerum  
R-oma colit, cum prima movent in proelia Martem,  
S-ive Getis inferre manu lacrimabile bellum  
Hyrcanisve Arabisve parant, seu tendere ad Indos  
Auroramque sequi Parthosque repscere signa:  
Sunt geminae Belli portae (sic nomine dicunt)  
Religione sacrae et saevi formidine Martis;*

Había en el Lacio hesperio una costumbre que en seguida las ciudades albanas respetaron religiosamente y que ahora observa Roma, la más poderosa del mundo, cuando invocan a *Marte* para comenzar el combate, si se disponen a llevar la guerra deplorable a los Getas, o a los Hircanos, o a los Árabes, o llegar hasta los Indos, o a perseguir la Aurora, o a reconquistar las enseñas a los Partos: hay dos puertas de la Guerra (así les llaman) consagradas por la religión y por el miedo al cruel *Marte*.

---

18 Cf. Hilberg (1899, p. 269) y Fowler (1983). Calificados aportes de diversos críticos sostienen que este acróstico no es producto del azar; cf., por ejemplo, Schmid (1983, p. 338); Courtney (1990, p. 11); Morgan (1993, p. 143); Hendry (1994, p. 108); Horsfall (2000, p. 391); Feeney y Nelis (2005, p. 644); y Hanses (2016, pp. 207-208). Las referencias no son exhaustivas, como sostiene Grishin (2008, p. 237): “[this is] perhaps the most celebrated acrostic in Virgil”. Nótese, por ejemplo, la reproducción del procedimiento a través de las primeras letras de esos versos en la traducción inglesa de la *Eneida* realizada por Ahl (2007, p. 177).

## Cupido, Diana y las llamas

En el poema de Draconcio, la dinámica de creación y destrucción se establece, a nivel narrativo, a partir del contraste entre el culto a Diana y el culto a Venus, introducido por Cupido en la Cólquide. No obstante, como ya hemos visto, el poeta también resalta el hecho de que ambas divinidades usen las mismas armas. Además de utilizar inicialmente el mismo adjetivo para caracterizarlos a ambos (*pharetratus*, v. 61; *pharetrata*, v. 64), también hace que Medea confunda el sonido de las armas de Cupido con las de Diana, interpretando como un presagio positivo la repentina irrupción del Amor en el templo (vv. 182-187):

*Sed numen amantum  
furtim templa petit: sonuerunt tela pharetris.  
Exultat gavisa nimis Medea sacerdos:  
telorum strepitum castae putat arma Dianae  
increpuisse tholo, credit sua vota sacerdos  
ante preces audisse deam.*

Entonces el numen de los amantes se dirige furtivamente al templo. Resonaron en su aljaba *los dardos*. Se entusiasma la sacerdotisa Medea, muy complacida. Piensa que el tintinear *de los dardos* son las armas de la casta Diana que han resonado en el tolos, la sacerdotisa cree que la diosa ha escuchado sus votos antes de las plegarias.

A esta confusión inicial se suma también la particularidad de que el léxico de las llamas de la pasión, provocadas por Cupido en la primera parte del poema, se confundan con las llamas en las que arden Glauque, Jasón y Creonte en la segunda parte, cuando Medea intenta revertir la ira de Diana y le ofrece esas tres vidas como sacrificio (vv. 518-521):

*Iam creverat ignis:  
uritur ingratus usta cum virgine nauta;  
cum genero nataeque parat succurrere rector,  
uritur ipso Creon; rogos est mox aula tyranni.*

El *fuego* ya había crecido. El ingrato navegante *se abrasa* junto a la amante *abrasada*. Cuando intenta socorrer a la hija y al yerno, *se abrasa* el mismo rey Creonte. El palacio del tirano es de pronto una *pira*.

En 2023, tras realizar una exposición sobre otros aspectos de la *Medea* de Draconcio, también relacionados con la presencia de acrósticos (cf. Marrón, 2026), el profesor Alexandre Pinheiro Hasegawa, de la Universidad de San Pablo, me señaló la posible relevancia de uno de los epodos de Horacio para iluminar la dualidad entre Cupido y Diana presente este poema. Se trata del *Epodo* 14, en el que Horacio le explica a Mecenas que una divinidad le impide escribir los versos que le había prometido. La crítica ha considerado siempre que el dios elípticamente aludido allí por el poeta era Eros, pero la reciente detección de un acróstico con el nombre de Diana tensiona aquella identificación previa (cf. Lowrie, 2005, p. 527; y 2009, p. 107, nota 32).

*Mollis inertia cur tantam diffuderit imis  
oblivionem sensibus,  
pocula Lethaeos ut si ducentia somnos  
arente fauce traxerim,  
candide Maecenas, occidis saepe rogando:  
D-eus, deus nam me vetat  
I-nceptos olim, promissum carmen, iambos  
A-d umbilicum adducere.  
N-on aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo  
A-nacreonta Teium,  
qui persaepe cava testudine flevit amorem  
non elaboratum ad pedem.  
Vreris ipse miser. quodsi non pulcrior ignis  
accendit obsessam Ilion,  
gaude sorte tua: me libertina nec uno  
contenta Phryne macerat.*

Por qué una blanda pereza me ha llenado, y hasta el fondo, de tanto olvido los sentidos, como si hubiera trasegado con la boca seca las copas que provocan el sueño del Leteo, es algo que sin cesar me preguntas, buen Mecenas; y a fuerza de preguntármelo, me matas. Es un dios –sí, un dios–,

el que me impide llevar a término los yambos otrora comenzados, el poema que te había prometido. Dicen que no de otra manera *ardió*, por Babilo el samio, el teyo Anacreonte, que tanto lloró su amor con su hueco caparazón de tortuga y en metro no muy elaborado. *Tú mismo te abrasas*, desdichado; y si un *fuego* más hermoso no *hizo arder* a Ilión cuando fue asediada, date por contento con tu suerte; pues a mí *me consume* la liberta Frine, a quien un solo hombre no le alcanza.<sup>19</sup>

Al contrastar luego ambos textos, advertí la reutilización del sintagma *uritur ipse* (v. 13, cf. *uritur ipso Creon*, v. 521) cerca del término *ignis* (v. 13; cf. *iam creuerat ignis*, v. 518), además de la repetición de formas del verbo *uror* (*uritur ingratus usta cum uirgine nauta*, v. 519) y del léxico común a la pasión y a las llamas. Más allá del sentido concreto que tuviera la ambigüedad propuesta por Horacio entre Eros y Diana, cuatro siglos después Draconcio parece haber aludido a ese poema para enfatizar el hecho de que ambas divinidades olímpicas resulten igualmente nefastas para Jasón y Medea. Hipótesis de lectura que se verifica, a su vez, por la presencia de otro teléstico, que en este caso forma el término *IRAS* (anagrama de *ARSI*, nominativo plural del participio pasado de *ardeo*), justo en los versos de *Medea* que condensan las alusiones al *Epodo* 14:

*Iam creuerat igni-S:*  
*uritur ingratus usta cum virgine naut-A;*  
*cum genero nataeque parat succurrere recto-R,*  
*uritur ipso Creon; rogos est mox aula tyrann-I.*<sup>20</sup>

La ira de Diana es, precisamente, aquello que la sacerdotisa pretende revertir con los cinco sacrificios prometidos en la última plegaria del poema (vv. 416-417): *Da veniam, Medea precor. Cum clade suorum / non decet ira deos* ("Perdóname, soy Medea, te lo ruego. Cuando supone una calamidad para sus fieles, no conviene a los dioses la ira")<sup>21</sup>. Jasón, Glauque y Creonte

<sup>19</sup> Sigo el texto latino de la edición de Klinger (2008); la traducción es de Moralejo (2007).

<sup>20</sup> Omito repetir la traducción, que puede leerse en la cita anterior del pasaje.

<sup>21</sup> Cf. Scafoglio (2022, p. 208): "On dirait que le sacrifice humain est le point de départ et d'arrivée de l'histoire de Médée, une histoire qui n'a pas de véritable évolution et qui se déroule le long d'un chemin circulaire, ou plutôt en spirale,

arden en las llamas que surgen de la corona fabricada por la hechicera; los niños son sacrificados con un cuchillo por Medea, quien luego arroja los pequeños cuerpos a esa misma hoguera, junto a otro acróstico, forma una interjección de dolor (vv. 552-554):

H-is, inquit Medea, 'rogis, ubi pulchra noverca  
E-t pater ipse Creon vel perfidus arsit Iason,  
V-os, miseri, commendo, meis.'

“A esta *hoguera*”, dijo Medea, “donde *han ardido* tanto la hermosa madrastra y su *propio* padre, Creonte, como el traidor Jasón, los confío yo a ustedes, desdichados míos.”

## Recapitulación

A través del análisis de algunas de las alusiones presentes en dos pasajes puntuales de la *Medea* de Draconcio, que caracterizan a Cupido por contraste con respecto al culto a Diana practicado en la Cólquide, hemos podido observar el funcionamiento de la distancia intertextual crítica que el poeta establece con la temática mitológica de la obra. En el primer ejemplo estudiado, la alusión a un pasaje del libro 6 de la *Eneida* le permite a Draconcio anticipar el sacrificio final de Jasón, evocando la muerte de Palinuro. En el segundo, hemos comprobado: 1) que el distanciamiento se profundiza cuando la alusión remite a un texto de contenido abiertamente cristiano, como la *Psicomaquia* de Prudencio; y 2) que el entramado alusivo propuesto por el poeta se articula con la inclusión de un teléstico temáticamente relacionado con juegos verbales presentes en otras de las obras referidas, como el *De rerum natura* de Lucrecio y la *Eneida* de Virgilio. Finalmente, hemos revisado también la articulación del acróstico central del *Epodo* 14 de Horacio –un poema que explora elípticamente la comparación de Diana y Cupido– con un teléstico ubicado en un pasaje de Medea que se vincula intertextualmente con él.

---

comportant aussi une altération, car les victimes du sacrifice qu'elle effectue à la fin, dans un but d'expiation, lorsqu'elle revient au culte de Diane, sont ses enfants”.

## Referencias

- Ahl, Frederick (2007). *Virgil. Aeneid. A New Translation*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Courtney, Edward (1990). Greek and Latin Acrostichs. *Philologus* 134, 3-13.
- Estefanía, Dulce (Trad.) (2023). *Virgilio, La Eneida. Nueva traducción corregida y aumentada por Dulce Estefanía*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Feeney, Denis y Nelis, Damien (2005). Two Virgilian Acrostics: *certissima signa?*. *CQ* 55, 644-646.
- Flores, Enrico (Ed.) (1996). *Manilio. Il poema degli Astri (Astronomica). Volume 1: Libri I-II. Introduzione e traduzione di Riccardo Scarcia. Testo critico a cura di Enrico Flores. Commento a cura di Simonetta Feraboli e Riccardo Scarcia*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Fowler, Don (1983). An acrostic in Vergil (*Aeneid* 7. 601-4)? *Classical Quarterly* 33, 298.
- Geymonat, Marius (Ed.) (2008). *P. Vergili Maronis Opera edita anno MCM-LXXIII iterum recensuit Marius Geymonat*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gosserez, Laurence (2015). L'*ekphrasis* de Cupidon dans la *Médée* de Dracontius. En Étienne Wolff (Ed.), *Littérature, Politique et Religion en Afrique Vandale* (pp. 303-322). Paris: Institut d'Études Augustiniennes.
- Grishin, Alexei (2008). *Ludus in undis*: An acrostic in *Eclogue* 9. *Harvard Studies in Classical Philology* 104, 237-240.
- Hanses, Mathias (2016). Love's Letters: an *Amor-Roma* Telestich at Ovid, *Ars Amatoria* 3.507-10. En Phillip Mitsis y Ioannis Ziogas (Eds.),

- Wordplay an Powerplay in Latin Poetry* (pp. 199-211). Berlin / Boston: De Gruyter.
- Hendry, Michael (1994). A Martial Acronym in Ennius? *Liverpool Classical Monthly* 19, 108-109.
- Herren, Michael (2016). Dracontius, the Pagan Gods and Stoicism. En Scot McGill y Joseph Pucci (Eds.), *Classics renewed. Reception and innovation in the Latin poetry of late Antiquity* (pp. 297-322). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hilberg, Isidor (1899). Ist die *Ilias Latina* von einem Italicus verfasst oder einem Italicus gewidmet? *Wiener Studien* 21, 264-305.
- Horsfall, Nicholas (2000). *Virgil: Aeneid 7. A commentary*. Leiden: Brill.
- Kaufmann, Helen (2005). Missing Hierarchy: The Gods in Dracontius' *Medea* (*Romul.* 10). *ABob* 27-28, 79-101.
- Kaufmann, Helen (Ed.) (2006). *Dracontius. Romul. 10 (Medea). Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Kaufmann, Helen (2017). Images of Love in Dracontius. En Juan Martos y Rosario Moreno Soldevilla (Eds.), *La tradición erótica en la poesía latina tardía* (pp. 143-160). Nordhausen: Verlag Traugott Bautz.
- Klinger, Friedrich (Ed.) (2008). *Q. Horatius Flacus. Opera*. Berlin: De Gruyter.
- Lavarenne, Maurice (Ed.) (2016). *Prudence. Tome III: Psychomachie. Contra Symmaque. Texte établi et traduit par Maurice Lavarenne. Troisième tirage de l'édition revue, corrigée et augmenté par Jean-Louis Charlet*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lowrie, Michèle (2005). A Commentary on Horace's *Epodes*, by L. C. Watson. *Classical Review* 55, 525-528.

- Lowrie, Michèle (2009). *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. New York: Oxford University Press.
- Marrón, Gabriela Andrea (2026). Dracontius' Allusions and Claudian's Acrostics. En De Vasconcellos, Paulo Sérgio, Rolim de Moura, Alessandro y Carmignani, Marcos (Eds.), *Intertextuality in Latin Literature: Allusive Art, Intersection of Genres, Reception, Translation*, London, Bloomsbury Academic [en prensa].
- Moralejo, José Luis (2007). *Horacio. Odas. Canto Secular. Epodos. Introducción general, traducción y notas*. Madrid: Gredos.
- Morgan, Gareth (1993). *Nullam, Vare... Chance or choice in Odes 1.18? Philologus 137*, 142-145.
- Moussy, Claude y Camus, Colette (Eds.) (1985). *Dracontius. Œuvres. Tome I: Louanges de Dieu. Livres I et II. Texte établi, traduit et commenté par Claude Moussy (Introduction et livre II) et Colette Camus (livre I)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Scafoglio, Giampiero (2022). Le sacrifice humain dans la poésie de Dracontius. *Les Études Classiques 90*, 191-226.
- Schmid, Walter (1983). *Vergil-Probleme*. Göttingen: Kümmerle Verlag.
- Selent, Doreen (2011). *Allegorische Mythenklärung in der Spätantike. Wege zum Werk des Dracontius*. Rahden / Westfalen: Verlag Marie Leidorf.
- Valentí-Fiol, Eduardo (Ed.) (1983). *Lucrecio. De rerum natura*. Barcelona: CSIC.
- Wolff, Étienne (Ed.) (1996). *Dracontius: Œuvres. Tome IV: Poèmes profanes VI-X; Fragments. Texte établi et traduit par Étienne Wolff*. Paris: Les Belles Lettres.

Córdoba - Argentina

ffiyh

Área de  
Publicaciones

ffiyh

unc

Colecciones  
del CifFyH

*Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.*  
Estudios intertextuales en la literatura latina

(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)