



V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

Centro de Estudios Latinos

en colaboración con la Cátedra de Literatura Española Medieval
y el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

La *Copa*: una taberna en clave bucólica

G.Daujotas, V.Diez, R.Nenadic, J.Palacios, M.Pozzi, A.Schniebs

Universidad de Buenos Aires

gusdaujotas@gmail.com, vividiez@yahoo.com, rnenadic@gmail.com, jimepal@gmail.com,
marpozzi@gmail.com, rauca1@fibertel.com.ar,

Resumen

Aunque el desvelo por afirmar o negar su autoría virgiliana ha sido dejado de lado hace tiempo, la escasa producción crítica sobre *Copa* sigue en parte aferrada a una línea de análisis que tiende a privilegiar sus vinculaciones con textos prestigiosos, entre ellos, la *Égloga* 2 de Virgilio, y a interpretarla en términos de mera imitación. Desde una postura crítica que considera la arbitrariedad subyacente en la determinación del canon tradicional, analizamos en *Copa* la factura de los tipologemas bucólicos y el modo como esto evidencia el funcionamiento de los géneros literarios como matrices discursivas susceptibles de permanente resemantización.

Palabras clave: *Copa* – bucólica – matrices genéricas

La *Copa*, uno de los textos que conforman la así llamada *Appendix Vergiliana*, es un poema breve en dísticos elegíacos, en el que un enunciador, que la crítica oscila en identificar con la tal taberna, con la taberna misma o con su dueño,¹ invita a un *viator* a

¹ Para un estado de la cuestión sobre este tema, cf. Goodyear (118-120) y Franzoi (38-39).

detenerse y disfrutar del descanso y los placeres ofrecidos por el local. Los trabajos sobre este poema son escasos y se consagran en gran medida a cuestiones de ecdótica, datación y autoría, tema privilegiado en este caso por su presunta filiación virgiliana, hoy ya desechada por completo. A su vez y como suele suceder con los textos relegados fuera del canon, buena parte de estos estudios se sustenta en juicios de valor y tiende a privilegiar las vinculaciones de la *Copa* con obras y autores prestigiosos, entre ellos la *Égloga* 2 de Virgilio, lazos que interpreta en términos de mera imitación. Este tipo de lecturas, que no hace sino convalidar la arbitrariedad subyacente en la determinación del canon tradicional, responde a una mirada que considera los géneros literarios como formas cristalizadas cuya verdadera y única esencia está determinada de una vez y para siempre por la obra de algún autor en particular, y que recurre a los *loci communes* solo para señalar, tácita o explícitamente, presuntos modelos, sin detenerse en el estudio de su posible función. Frente a esto, y desde una postura crítica que concibe el comportamiento de los géneros literarios desde la perspectiva no del resultado sino de la producción y recepción, analizamos en la *Copa* la factura de los tipologemas bucólicos y el modo como esto evidencia el funcionamiento de los géneros como matrices discursivas susceptibles de permanente resemantización.

El esquema compositivo del poema es claro, sencillo y responde a lo esperable en cualquier texto que presente o, mejor dicho, represente, una escena de enunciación directa: descripción del personaje (1-4), discurso directo dirigido al *viator* (5-36), y respuesta de este (37-38). En cuanto al enunciador del discurso directo, a nuestro modo de ver es la propia tabernera, cosa que explica la descripción inicial, tendiente a presentar al lector, tal como sucede con la alcahueta ovidiana en *Amores* 1.8, la *persona* a cuya identidad se adecuan, como señala Rosivach, las palabras proferidas.

Dicho discurso directo incluye, como argumento esencial para persuadir al *viator* de que ingrese al lugar, una descripción del mismo que abarca los elementos que, según lo demostrado por Kleberg, eran usuales en estos sitios, que solían estar a la vera de los

caminos, a la entrada de las ciudades o incluso dentro de ellas: comida, bebida, espacios de reposo y sexo. Aunque jalónada por la recurrencia anafórica del verbo *sum* (7, 11, 13, 17, 18, 20, 21, 23) y de formas verbales yusivas (25, 26, 29, 31, 32), que operan como ordenadores de la materia descripta, el efecto resultante es un conjunto heterogéneo y algo caótico, que imposibilita la reconstrucción del referente. Consideramos que esta heterogeneidad y su consecuente no referencialidad son deliberadas y están tematizadas en el verso que introduce la descripción. Se trata del verso 7, que dice: “Sunt topia et calybae, cyathi, rosa, tibia, chordae” (Hay jardines y refugios, vasos, rosa, flauta, cuerdas).² Como podemos ver, este verso consiste en una enumeración abigarrada, asindética y de ritmo vertiginoso derivado del carácter holodactílico del hexámetro, donde se suceden términos griegos y latinos, en singular y plural, que no guardan entre sí ninguna relación lógica excepto la de conformar el espacio artificioso e híbrido de estos lugares fabricados para proveer un simulacro de efímera vida gozosa a los fatigados viajeros. Más precisamente, en nuestra opinión esta idea de artificio está denotada por la primera palabra elegida para iniciar esta descripción: *topia*. Este término de origen griego que, como su agnado *topiarius*, es poco usual en la poesía, conlleva en sí mismo ese tono de hibridez y ambigüedad, que caracteriza al poema todo, pues designa a la vez dos formas de artificio o representación: los jardines ornamentales resultantes de la intervención de la mano del hombre, como leemos en Cicerón (*Q.fr.* 3.1.5) y Plinio (*NH* 4.29.8; 16.140.5; 18.265.9; etc.) y las pinturas que, a su vez, reproducen esa representación, como refieren Plinio (*NH* 35.116) y también Vitruvio (7.5.2).³ Más aún, Plinio define el jardín ornamental como una pintura: “trahitur etiam in picturas operis topiarii” (*NH* 16.33.60) y de hecho Gómez Pallarés ha hecho un interesante estudio de los cruces de nuestro poema con diversas formas de representación plástica. Así pues, artificio del artificio, estos *topia* no son sino el hiperónimo de todo lo que se describirá después.

² Para la *Copa* seguimos el texto fijado por Franzoi.

³ Para un análisis detallado del campo semántico de este término, cf. Thomas.

Ahora bien, tratándose de un discurso persuasivo, la topotesia responde, como es de esperarse, a la representación del *locus amoenus*, estereotipo discursivo que toda la literatura grecorromana identifica con un espacio placentero, a veces combinado con el tópico de la vida rústica. Ciertamente es que el *locus amoenus* suele considerarse como uno de los tipologemas del género bucólico y esto es así sin duda. Pero esto no es excluyente, como lo prueba el hecho de que este tópico recorre todo tipo de géneros como la épica (Hom. *Od.* 5.63-74; Virg. *A.* 8.30-35), la tragedia (Eur. *Hip.* 73-81), la prosa filosófica (Pl. *Phdr.* 228e-229b), la elegía (Tib. 1.1.25-34) y, en particular, el epigrama demostrativo y hortatorio, que ya Morelli vincula acertadamente con la *Copa*, como sucede con *AP IX 669* donde leemos:

“Ven aquí, viajero, ven a sentarte un momento bajo la sombra de este bosque y a reposar tus miembros de las fatigas de un largo camino. Aquí, en medio de los plátanos, un agua fresca brota naturalmente de las numerosas bocas de una bella fuente. Aquí, sobre los surcos de una tierra rojiza, florece en primavera la delicada violeta mezclada con rosas. Mira cómo la hiedra, que cubre el suelo de una pradera húmeda de rocío, extiende los lazos de su magnífica cabellera. Aquí, incluso, un río corre a lo largo de un banco de hierba, bordeando la base de un valle o de un bosque [...]”

En este sentido, dentro de la *Copa*, responden a este estereotipo del *locus amoenus* elementos tales como los lugares sombreados (8, 31), el murmullo del agua (12), el canto de la cigarra y el huido del lagarto (27-28), las flores (13-14) y los frutos comestibles (18-19, 21). Sin embargo, tal como nos lo advirtió el poeta con el término *topia*, este *locus amoenus* no es ese espacio natural privilegiado que leímos en el epigrama sino un mero simulacro, donde la sombra no la dan los árboles sino las glorietas y las parras, donde las flores, lejos de crecer libremente por los prados, aparecen ya cortadas y transformadas en guirnaldas o coronas, y donde la presunta apacibilidad inherente a estos sitios, convive con el espacio cerrado y ruidoso, lleno de humo y movimiento, en que se desarrolla la danza de

la tabernera, ella misma también una especie de artificio, por su condición de siria que cubre su cabeza con un turbante a la vez frigio y griego.

Ahora bien, esta artificiosidad de la tabernera y del espacio descrito, se enfatiza con el modo como el poeta elige activar la valencia específicamente bucólica del *locus amoenus*, cosa que concreta a través de dos estrategias discursivas complementarias: la presencia de tipologemas propios de este género literario y la intertextualidad, esto es, en términos de Conte-Barchiesi, la remisión al modelo genérico y al modelo ejemplar. La primera de estas estrategias ocurre en los versos 9-10: “en et Maenalia quae garrat dulce sub antro / rustica pastoris fistula in ore sonat” (y suena también en la boca de un pastor la rústica flauta que canturrea dulcemente en la gruta del Ménalo). Este dístico produce un extrañamiento pues resulta impensable ubicar una cueva del Ménalo en semejante escenario y, por ende, provoca una ruptura en la descripción que, hasta aquí, podría haberse leído en términos realistas. De hecho, parte de la crítica sostiene que tanto esta figura como otras que aparecen en el poema corresponden a pinturas que seguramente decorarían las paredes del lugar. Más allá de que, como señala Jashemski, este tipo de establecimientos solía tener un jardín con paredes pintadas con escenas de naturaleza que guardaban cierta continuidad con el espacio que limitaban, creemos que este tipo de interpretación obtura una reflexión más profunda respecto del estatuto del poema como texto literario. En nuestra opinión, lejos de apuntar a la referencialidad, este dístico incorpora los tipologemas bucólicos por antonomasia: el Ménalo, epónimo indiscutible de la Arcadia, el pastor, la flauta rústica y la cueva. A su vez, la localización geográfica precisa confiere un significado especial a la acumulación de términos griegos del ya comentado verso de apertura (*topia, calybae, cyathi, chordae*). En efecto, esta opción léxica que podría pensarse como una sofisticación del poeta, es una remisión al origen griego de la bucólica y, a la vez, al híbrido mundo casi griego de las églogas virgilianas donde, a la manera de nuestra ubicua tabernera, un pastor llamado *Tityrus* es asistido en Roma por un *iuvenis* que lo protege de una confiscación de tierras resultante de las guerras en suelo itálico.

La segunda estrategia, la intertextualidad, aparece primero en el dístico 15-16: "et quae virgineo libata Achelois ab amne / lilia vimineis attulit in calathis" (y lirios que, tomados de junto a una corriente virginal, trajo en cestos de mimbre una hija de Aquelóo). Como puede observarse, este dístico tiene notables semejanzas formales con el recién considerado, lo cual invita al lector a relacionarlos. En efecto, ambos presentan: (a) un término ("fistula", v.10, "lilia", v.16) perteneciente al mismo campo léxico que otros dos referidos en el dístico anterior ("tibia, chordae" v.7; "violae ... rosa" vv.13-14), (b) un gentilicio griego ("Maenalia", v.9, "Achelois" v.15), (c) una estructura sintáctica que ubica en el hexámetro una relativa anticipada con anástrofe del atributo en la estructura preposicional ("Maenalia quae ... sub antro", v.9, "quae virgineo ... ab amne" v.15), y (d) una escena cuyos personajes y acciones resultan incompatibles con el entorno tabernario mentado en los versos iniciales. Pero, a su vez, el dístico implica una remisión a dos versos de la *Égloga 2* de Virgilio, que corresponden a un pasaje que guarda otros ecos con la *Copa*: "lilia plenis / ecce ferunt Nymphae calathis" (Virg. *E.*2.45-46). Como podemos ver, nuestro autor introduce dos modificaciones sobre el modelo ejemplar: el modo de designar a la ninfa y el tiempo verbal. En cuanto al primero, el cambio del indeterminado "Nymphae" por el específico "Achelois" implica en términos espaciales un doble extrañamiento: por un lado, el que tiene que ver con el espacio concreto descrito (la taberna) y el de la posible circulación de este poema romano; por el otro, el derivado de la indeterminación geográfica que, aun en el ámbito de Grecia, supone la referencia a dos puntos tan distantes. Dicho de otro modo, resulta imposible que la ninfa del Aquelóo haya traído sus flores a la cueva del Ménalo donde canturrea la flauta del pastor, y, ninguno de los dos podría compartir el espacio ni de la tabernera, ni del *viator*, ni del lector. Esto refuerza el carácter de artefacto no solo del poema todo, sino del mismo género bucólico incluido en él. Se trata de literatura, pura literatura, cuestión que se confirma con la segunda transformación, que ha pasado desapercibida a la crítica: el pasaje del presente del verbo virgiliano ("ferunt") al perfecto de un compuesto del mismo verbo cuyo aspecto resultativo

está intensificado por el preverbio *ad-* (“attulit”). Juego literario, si los hay, estos lirios que adornan la taberna no son otros sino los que trajo alguna vez una de las ninfas de la bucólica. En esta superposición de lo escrito y la escritura, el uso del perfecto es, creemos, la marca misma de la labor intertextual: el poeta, como la ninfa, trajo a este texto / espacio textual los lirios de la bucólica.

Esta activación de lo bucólico por la vía de la intertextualidad se completa en los versos 18-19: “sunt autumnali cerea pruna die / castaneaeque nuces...” (hay ciruelas otoñales del color de la cera y castañas), que remiten al mismo pasaje de la égloga virgiliana donde leemos: “castaneasque nuces [...] / addam cerea pruna” (52-53). La apropiación del hipotexto incluye, como en el caso anterior, la introducción de una variante, “autumnali...die”, que ha preocupado a la crítica realista por la incompatibilidad de ofrecer estas frutas en una época explícitamente indicada al comienzo del poema como verano: “aestivo ... pulvere” (5). Ciertamente es que, como señala Jashemski, las pinturas de estos lugares solían reunir flores y frutas de distintas épocas del año, cosa en la que se apoya la crítica para explicar esta anomalía. Sin embargo, al remontar la tradición virgilina de este pasaje de la *Égloga* 2, que, como se recordará, es el *Idilio* 11 de Teócrito, encontramos una respuesta ofrecida por la misma literatura. En efecto, en su discurso persuasivo para seducir a Galatea, en un todo equivalente al de Corydón, Polifemo hace especial mención de que las flores ofrecidas pertenecen unas al verano y otras al invierno por lo cual, detalle realista e irónico propio de Teócrito, no podrá dárselas al mismo tiempo (Theoc.11-56-59).⁴ En nuestra opinión, este extrañamiento temporal, equivalente al espacial antes mencionado, apunta a llamar la atención sobre el juego literario intertextual y a la vez intergenérico como matriz productiva de la composición. En otras palabras, si de apelar al modelo ejemplar se trata, qué mejor que combinar en un único verso a los autores bucólicos por antonomasia, Virgilio y Teócrito, y de hacerlo precisamente a partir de este pasaje de la

⁴ Aunque algunos paralelos resultan algo forzados, el rastreo más completo de los *loci communes* entre la *Copa*, Virgilio y Teócrito, es el de Drew.

segunda bucólica que contiene, como señala Leach, uno de los enunciados metapoéticos más claros del mantuano respecto del carácter irreal del paisaje bucólico.

El análisis efectuado es suficiente, creemos, para demostrar que, sin por ello subestimar la consideración acerca del género de los textos, tema insoslayable en la literatura clásica, en determinadas producciones, tal vez particularmente en las no canónicas, la genericidad no funciona como un condicionante que coloniza todo el texto y sirve para ubicarlo en una casilla determinada del sistema literario sino como un conjunto de matrices que interactúan simultáneamente y cuyo análisis permite un abordaje que enriquece y trasciende el debate acerca de la asignación de una obra a un único género. Todo texto es un espacio de heterogeneidad ya que aun las obras que claramente pertenecen a un género por la voluntad compositiva y por la abundancia de tipologemas, presentan elementos que resultan ajenos, aunque estén opacados por el género dominante. Baste recordar, para ejemplificar con un autor canónico, el *epyllion* de Aristeo y Orfeo en las *Geórgicas* o el sesgo didáctico y cosmogónico de la *Égloga* VI. Pero además, hay algunos textos que construyen el sentido a partir de la hibridez, como es el caso del *Arte de amar* o las *Metamorfosis* de Ovidio, del *Satiricón* y, en nuestro caso, de la *Copa*. En esta hibridez, puede suceder incluso que alguno o algunos de los géneros interactuantes se vacíe del efecto de sentido que tiene cuando opera como único o dominante. Para seguir con la bucólica, el caso más conocido son las *Metamorfosis* ovidianas donde, como ha demostrado claramente Segal, la placidez del lugar en el que los pastores lamentan sus penas amorosas deviene el escenario privilegiado de los raptos y violaciones. A nuestro modo de ver, este mismo efecto es el que se produce en la *Copa*, pues ni el entorno ni los personajes ni la materialidad de la experiencia referida se corresponden con el tono delicado y melancólico de su modelo, la bucólica virgiliana. En el caso de nuestro poema, las operaciones examinadas permiten verificar el modo en que el empleo de la matriz bucólica contribuye a marcar su carácter de artefacto literario, cosa que está en la base de su producción y su recepción y que, al mismo tiempo, implica una forma de concebir la literatura como un

juego que, lejos de preocupaciones referenciales, encuentra su sentido en la elaboración de redes de sentido específicas y solo significativas al interior del campo literario.

Bibliografía citada

- Conte, G.- Barchiesi, A. "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intermedialità", en: Cavallo, G.- Fedeli, P.- Giardina, A. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Salerno Editrice, Roma, 1993, 81-114.
- Drew, D.L. "The *Copa* I", *CQ* 17, 1923, 73-81.
- _____ "The *Copa* II", *CQ* 19, 1925, 37-43.
- Franzoi, A. *Copa. L'Ostessa. Poemeto pseudovirgiliano*, Padova, Programma, 1988.
- Gomez Pallarés, J. "La vida silenciosa: Arte y Epigrafía en *Copa*", *Habis* 33, 2002, 213-234.
- Goodyear, F.R.D. "The *Copa*: a Text and Commentary", *BICS* 24, 1977, 117-131.
- Jashemski, W. F. "A Pompeian *Copa*", *CJ* 59.8, 1964, 337-349.
- Kleberg, T. *Hôtels, restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine*, Almqvist & Wiksells, Upsala, 1957.
- Leach, E.W. "Nature and Art in Vergil's Second Eclogue", *AJ P* 87.4, 1966, 427-445
- Morelli, C. "Note sulla '*Copa*'", *SIFC* 19, 1912, 228-236.
- Rosivach, V. J. "The Sociology of the *Copa*", *Latomus* 55.3, 1996, 605-614.
- Segal, Ch. *Landscape in Ovid's Metamorphoses*, Franz Verlag, Wiesbaden, 1969.
- Thomas, J.-F. "Sur l'expression de la notion de paysage en latin: observations sémantiques", *RPh* 80, 2006, 105-125.
-