

# Mirto. Entre el amor y la muerte

Mónica Calderón Acedo

¡Traed, pajes, traed, vírgenes, traed, siervos y siervas, las copas, las salvas y las guirmaldas para el festín al que la Muerte asiste! Traedlos y presentaos de negro, con la cabeza coronada de mirtos.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*

Entre 1530 y 1535, Tiziano pintaba la que probablemente sea una de sus obras menos conocidas y, al mismo tiempo, más enigmáticas. En un espacio severo y desornamentado, abierto al exterior por una ventana, un hombre de edad madura, barbado y armado, posa su mano sobre el pecho de una hermosa mujer sentada al lado izquierdo. A la derecha, tres figuras alegóricas completan este drama del que aún hoy desconocemos su significado: un pequeño Cupido sosteniendo un haz de flechas, una figura que alza al fondo un cesto de flores y, entre ellos, una mujer de cabello rubio coronada de hojas verdes y pequeñas flores blancas (Fig. 1).



**Figura 1.** Tiziano, *Alegoría conyugal*, óleo sobre lienzo, ca. 1530-1535, Museo del Louvre. Fuente: *Wikimedia Commons*, imagen en dominio público.

Son muchos los intentos que se han hecho por dar con la lectura correcta de este lienzo<sup>1</sup>, sin embargo, la que sigue prevaleciendo a día de hoy es la que hizo Erwin Panofsky<sup>2</sup> al identificar la temática como una alegoría del matrimonio. Se basó para ello en esa figura secundaria y coronada de flores a quien identificó como una personificación de la Fe conyugal; así lo demostraba el gesto de su mano sobre el pecho y, sobre todo, la corona hecha con lo que Plinio llamó *Myrtus coniugalis*<sup>3</sup>, el mirto conyugal.

<sup>1</sup> Los últimos acercamientos a esta controvertida obra se hayan recogidos en Daniel M. Unger (ed.), *Titian's Allegory of Marriage. New Approaches*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Studies in Iconology; Humanistic themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939, pp. 160-164 y, del mismo autor, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York: New York University Press, 1969, pp. 126-129.

<sup>3</sup> Plin. *Nat. Hist.* 15.122

Sin embargo, el mirto tendrá en la Antigüedad clásica un significado mucho más amplio y más complejo que la mera referencia a los vínculos matrimoniales; su poderoso aroma se extenderá desde el lecho compartido hasta la ceremonia fúnebre, desde la victoria en la batalla al triunfo en la poesía, desde el poder público al rito místico, formas todas de atravesar la muerte y superarla.

## El perfume de Afrodita

A pesar de la relevancia cultural, religiosa e incluso política del mirto, los principales mitógrafos de la Antigüedad no dejaron registrada historia alguna acerca de su origen. Tendremos que avanzar mucho en el tiempo para encontrar dos relatos que lo hagan protagonista de una metamorfosis clásica.

El primero de ellos lo encontramos a finales del siglo IV en un comentario de Servio a la *Eneida*. En él, el gramático latino nos cuenta cómo Myrene, doncella y comprometida con un joven rico y noble, fue nombrada sacerdotisa de Venus por sus conciudadanos tras haber capturado a un asesino que había atemorizado a la ciudad. Tiempo después, su antiguo prometido capturó a sus secuaces pidiendo como recompensa la mano de Myrene, a lo que el pueblo accedió sin prever las consecuencias. Venus, airada por el robo de su sacerdotisa, mató al prometido y a ella la convirtió en el árbol del mirto concediéndole, eso sí, en atención a su antiguo cargo, el don de «gozar de un perpetuo y dulce aroma»<sup>4</sup>.

Más tardía aún es la fábula de Myrsine recogida en *Geopónica*, una compilación bizantina de conocimientos botánicos del siglo X. Esta doncella ática, que sobrepasaba a todas las mujeres en belleza y a los hombres en fuerza, era observada complacientemente por la diosa Minerva. No sucedía lo mismo con aquellos adversarios a los que vencía, los cuales, llevados de la envidia, pusieron fin a su vida. La diosa, compadecida, decidió convertirla en la planta del mirto, la cual era «tan grata a la diosa como el olivo»<sup>5</sup>.

De escasa trascendencia, ninguno de estos dos relatos aborda el papel real que jugó el mirto en el mundo clásico: ser una de las grandes plantas sagradas tanto para los hombres como para los dioses y, sobre todo, atributo

<sup>4</sup> Serv. ad *Aen.* 3. 23.

<sup>5</sup> *Geop.* 11. 6.

—junto con las rosas, las violetas, las palomas o las manzanas<sup>6</sup>— de la diosa Afrodita en virtud de su patronazgo sobre las cuestiones amorosas y, sobre todo, los placeres eróticos.

Dichos atributos aparecen ya vinculados al contexto amoroso en la lírica griega arcaica. Lo vemos en una obra tan temprana como la de Estesícoro de Hímera (c. 630-550 a. C.), concretamente en los versos dedicados a una de las bodas más importantes y de más trágicas consecuencias del mundo antiguo: la de Helena de Esparta con el atrida Menelao. En uno de sus fragmentos conservados, asistimos a la alegría de la procesión nupcial hasta la casa del novio donde, entre danzas, antorchas y cantos de himeneos, los asistentes festejaban el nuevo matrimonio con aquello que más vinculado estaba a la diosa protectora, no del matrimonio, sino del amor: «Muchos membrillos arrojaban al rey a su carro, muchas hojas de mirto y coronas de rosas y guirnaldas entrelazadas de violetas»<sup>7</sup>.

Que son los símbolos de Afrodita y no de Hera o de Hestia —diosas del matrimonio y la familia, y cuyo atributo suele ser la antorcha encendida— parece confirmarlo también el poeta Íbico, cantor de la belleza de los guerreros de Troya y no de sus hazañas. Sufridor como pocos de los embates de Eros —al que dice someterse «igual que un caballo sufridor del yugo que compite en los Juegos» [conservar nota]—, Íbico es rehén de un amor insomne y tormentoso que poco tiene que ver con la formalidad de los lazos maritales: «pero el amor no duerme para mí en ninguna estación... entre relámpagos quemándome, el tracio Bóreas, lanzándose, enviado por Cipris, en medio de una furia que lo agosta todo, trayendo oscuridad, falto de miedo, del suelo con violencia (arrebata?) mi corazón»<sup>8</sup>. Así, cuando el poeta cante a los «mirtos y violetas y helicriso, manzanas y rosas y la tierna baya de laurel»<sup>9</sup>, sabremos que está cantando a la dulce y temible Cipris a pesar de que el fragmento no haya conservado su nombre.

En realidad, el vínculo que establece el mundo griego entre la diosa y el mirto no deriva de ningún episodio fabulado ni se vincula de forma

<sup>6</sup> Vid. Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid: Sílex Ediciones, 2008, pp. 233 y ss.

<sup>7</sup> Stesich, fr. 52 (PMG 187), ed. Gredos, p. 214.

<sup>8</sup> Ibic. fr. 14 (PMG 286), ed. Gredos, p. 239.

<sup>9</sup> Ibic. fr. 27 (PMG 315), ed. Gredos, p. 241.

directa con el matrimonio como institución, sino, más bien, con los placeres asociados a él —verdadero reino de Afrodita— en virtud del atributo más sensorial de la planta: su perfume<sup>10</sup>.

Los dioses del Olimpo son deidades profundamente carnales y hedonistas que beben néctar y se ungen con aceites perfumados y fragantes, es decir, con aquello que constituye el lado más luminoso, placentero y hermoso de la existencia. Son siempre jóvenes, eternamente felices y no entran en contacto con la parte corruptible o nauseabunda del mundo<sup>11</sup>. Tanto es así, que su relación con los hombres se establece a través de ritos sacrificiales en los que a ellos les corresponden aquellos elementos que no pueden degenerar ni sufrir podredumbre: el humo de los animales puestos al fuego, el perfume de las resinas olorosas<sup>12</sup> y también el del mirto<sup>13</sup>. Junto al vino o el canto, los aromas benignos son una celebración de los placeres de la vida y no hay divinidad más vinculada a la vida y al placer que Afrodita pues el amor y, sobre todo, el amor erótico, es principio vital y única fuerza regeneradora de la naturaleza.

La importancia atribuida al perfume en el Olimpo no era sino una traslación de su importancia en el mundo de los mortales. Considerado un elemento esencial para despertar el deseo erótico tanto en Grecia como en Roma, los perfumes estaban muy presentes en los ritos previos a una boda, cuando la novia era ungida de mirra antes de ser conducida a la casa del novio; allí, éste la esperaba vestido con un *himatión* blanco, coronado con plantas que se creían afrodisíacas como el sésamo o la menta y perfumado también con mirra<sup>14</sup>. Desde ese día, las relaciones sexuales del matrimonio incluirán, como requisito previo, perfumarse el cuerpo con aceites y ungüentos fragantes como nos muestra el personaje de Mirrina —cuyo nombre no significa mirra,

<sup>10</sup> Para el papel desempeñado por los olores en la poesía de la Antigüedad, *vid.* Saara Liiija, *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*, Helsinki-Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica, 1972 (commentationes humanarum litterarum, 49).

<sup>11</sup> Eur. *Hipp.* 1437-39.

<sup>12</sup> Para un estudio en profundidad sobre los usos y significado del perfume en la Antigüedad y su relación con el mito de Adonis, *vid.* Marcel Detienne, *The Gardens of Adonis*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

<sup>13</sup> «Al hacer sacrificios, [Pitágoras] agradaba a los dioses porque trataba de propiciárselos con harina de cebada, galleta ritual, incienso y mirto» (Porph. *Pit.* 37). «Tiracleón: Ea, que alguien traiga de casa fuego, mirto e incienso para que invoquemos primero a los dioses». (Ar. *Vesp.* 860-861).

<sup>14</sup> Marcel Detienne, *The Gardens of Adonis*, p. 62; John H. Oakley and Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, Madison: University of Wisconsin Press, 1993, p. 16.

como podría parecer, sino mirto— en *Lisístrata* al seducir a su desesperado esposo, Cinesias<sup>15</sup>. Por supuesto, también se usará como arma de persuasión fuera del matrimonio; así, el viejo Lisídamo no dudará en perfumarse con las mejores lociones para seducir a la esclava Cásina —derivado también de la aromática cassia<sup>16</sup>—, en la comedia homónima de Plauto<sup>17</sup> y Faón se convertirá en el más hermoso de los hombres gracias al bálsamo que le entregó la propia Afrodita<sup>18</sup>.

De este modo, Afrodita no hará sino repetir un gesto común y humano cuando, para seducir al mortal Anquises en el monte Ida, acuda a los perfumes para amplificar aún más sus poderes de seducción:

Encaminándose a Chipre penetró en su fragante templo, en Pafos, donde tiene un recinto y un altar perfumado. Allí empujó al entrar las resplandecientes puertas y allí las Gracias la bañaron y la ungieron con el divino aceite que cubre a los dioses que por siempre existen, de ambrosía, exquisito, que se había perfumado para ella. Preciosamente ataviada con toda su hermosa vestimenta sobre su cuerpo, y adornada de oro, la risueña Afrodita se encaminó presurosa a Troya, tras abandonar el huerto fragante, haciendo raudamente su camino por las alturas, entre nubes<sup>19</sup>.

El mirto, con su aroma intenso, dulce y ligeramente cítrico, y su follaje denso y siempre verde, estaba destinado a convertirse en la planta sagrada de la diosa de la belleza y los placeres amorosos. Su vinculación resultará tan estrecha que incluso las Gracias —aquellas que siempre acompañan a Afrodita y cuidan de su belleza— lo adoptarán como atributo propio<sup>20</sup>. Fue Pausanias quien

<sup>15</sup> Ar. *Lys.* 937-941.

<sup>16</sup> Catherine Connors analizó el valor de los olores y su asociación con los nombres en la obra de Plauto en Catherine Connors, «Scents and Sensibility in Plautus' *Casina*», *The Classical Quarterly*, vol. 47, Issue 01 (1997), pp. 305-309 doi:10.1093/cq/47.1.305

<sup>17</sup> Plaut. *Cas.* 2.3. 227-229 y 236-241.

<sup>18</sup> Aeli. *Var. Hist.* 12.18.

<sup>19</sup> Hom. *Hymn Aphr.* 55-70. En la *Ilíada* encontramos otro famoso pasaje en el que el perfume juega un rol principal en las relaciones eróticas. Hera, en un intento por seducir a Zeus y así entretenerlo para que los dioses puedan participar en la batalla y ayudar a los aqueos, se lavó con ambrosía la piel «y se ungió con graso aceite divino y delicado, que estaba ya perfumado para su uso. Sólo con agitarlo en la morada, de bronceino piso, de Zeus, exhaló una fragancia que llegó igual a la tierra y al cielo» (Hom. *Il.* 14. 170-174).

<sup>20</sup> El helenista Gregory Nagy propone una lectura muy interesante, aduciendo que la palabra *kharis*, aplicada en este contexto a las Gracias o *Kharites*, también se aplica en otros con-

nos relató cómo en el ágora de Elis, en la Élide, había un santuario dedicado a ellas; la primera tenía una rosa, la del centro, un astrágalo y la tercera, una pequeña rama de mirto, aduciendo que esto era así porque rosa y mirto estaban consagrados a la diosa.<sup>21</sup> El geógrafo griego nos da una pista aún más interesante al decirnos que ambos atributos están conectados con la leyenda de Adonis, el eterno amante de la diosa, y es que a su encuentro acudía siempre la diosa con el cabello adornado de mirto al que Nono de Panópolis llama, muy sugerentemente, la «flor del Amor»<sup>22</sup>.

## El lado oscuro del deseo

Vemos, pues, cómo los mitos no solo servían para explicar en forma de fábula ciertos acontecimientos para los que no se tenían respuestas o el origen de determinados elementos naturales, sino que son en sí mismos una proyección de la realidad social y cultural de la que surgen y en la que se incardinan. La complejidad de esta realidad, sus contradicciones, encontrarán su eco en el Olimpo donde cada dios parece contener en sí mismo una lucha de contrarios. Afrodita es paradigma de esta dualidad pues, si bien representa la unión y la concordia, sus frutos pueden ser tanto dulces como amargos y su reino, el de la luz o el de la oscuridad. Hesíodo reúne entre sus atribuciones «las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura»<sup>23</sup>; Platón dedicará su *Banquete* a su doble naturaleza terrena y celeste<sup>24</sup>, y uno de los himnos órficos la identificará con la Noche, quizás no tanto por su carácter tenebroso como cree Pierre Vernant<sup>25</sup>, sino por ser la noche

textos a la flor del mirto, llegando incluso a traducir pasajes de la *Ilíada* en los que algún héroe ha caído y gotas de sangre caen por su cabello, introduciendo esta comparación. Gregory Nagy, "The theo-eroticism of mythmaking about Aphrodite's love for boys like Adonis", *Classical Inquiries*. [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.eresource:Classical\\_Inquiries](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.eresource:Classical_Inquiries) (consultado el 10 de septiembre de 2024).

<sup>21</sup> Paus. 6. 24. 6-7.

<sup>22</sup> Nonnus. *Dion.* 32. 260.

<sup>23</sup> Hes. *Theog.* 205-206.

<sup>24</sup> Cicerón llegará aún más lejos contabilizando hasta cuatro Venus distintas (Cic. *Nat. D.* 59).

<sup>25</sup> Pierre Vernant, *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 53, aborda la ambigüedad de la diosa a la que presenta como «la Afrodita de oro», pero también como «Afrodita *Melainís*, «La Negra», es decir, la oscura, la tenebrosa, la que trama sus artimañas en las tinieblas».

«engendradora de dioses y hombres» y «origen de todo»<sup>26</sup>. Así, entre los múltiples epítetos de la diosa, nos encontramos con el desconcertante Melénide («la oscura» o «la negra») con el que, según Pausanias, se le rendía culto en Arcadia o en Corinto.<sup>27</sup>

De todos los atributos de Afrodita, pocos asumirán este carácter complejo como el mirto, pues no solo adornó el jardín o los cabellos de Afrodita, sino que bajó al mundo para convertirse en epónimo del erotismo más humano. Lo hizo en su forma domesticada como vehículo para tener una descendencia legítima, vulgarizado en el lenguaje común, como admonición o queja de amantes despechados y, en su vertiente más subversiva, simbolizando la lascivia y sus nefastas consecuencias.

Sin duda, el uso más prosaico —y el más real, probablemente— sea el que le dio el habla popular. Tan identificado estaba el mirto con el erotismo —en particular, con el siempre peligroso y voraz erotismo femenino— que llegó a convertirse en un eufemismo para designar el clítoris o los genitales de la mujer. Lo vemos, de nuevo, en Lisístrata, donde Aristófanes, en la que el comediante, con grandes dosis de chocarrería, hace quejarse amargamente a uno de los personajes del abandono de las mujeres del lecho conyugal hasta que los atenienses parasen la guerra:

Prítanis: ¿Y cómo lo lleváis?

Heraldo: Fatal: recorremos la ciudad encorvados como si lleváramos lámparas, pues las mujeres no permiten siquiera que se les toque el mirto hasta que todos, con decisión unánime, concertemos un pacto de paz para la Hélade<sup>28</sup>.

Algo más comedido se mostró el poeta Horacio. Enarbolando el mirto de Afrodita y la hiedra de Dioniso, reprochaba a Lidia su desdén recordándole que ya su juventud estaba pasando y que ese deseo con el que ahora atormentaba a los hombres —sobre todo a él— muy pronto se daría la vuelta para ser su verdugo. En sus versos, el mirto encarna, no ya el deseo abstracto, sino la consumación real de ese deseo:

<sup>26</sup> *Hymn. Orph.* 3.

<sup>27</sup> Paus. 8.5; 2.4.

<sup>28</sup> Ar. *Lys.* 1001-1007.

porque la alegre juventud prefiere  
 el mirto oscuro y la verdeante yedra  
 y al Euro, compañero del invierno,  
 da la hojarasca<sup>29</sup>.

No será el único en quejarse. Ovidio alzaré su reproche hasta el mismísimo Eros, el discolo hijo de Afrodita que triunfa sobre todos causando más daños que bienes, sobre todo cuando el objeto de deseo no corresponde al amor que despierta. Declarando su derrota, nos ofrecerá una de las primeras figuraciones del *topos* conocido como «Triunfo de Cupido»:

Entrelaza con mirto tu cabellera; pon bajo el yugo las  
 palomas de tu madre; tu padrastra en persona te dará  
 el carro que más te convenga, e irás de pie sobre él,  
 mientras la gente aclama tu triunfo<sup>30</sup>.

Pero de todos los ejemplos de este mirto asociado a las pasiones humanas, quizás el ejemplo más crudo y al mismo tiempo más simbólico sea el de Fedra, la heroína trágica immortalizada por Eurípides y Séneca que fue víctima de un amor incestuoso al enamorarse de su hijastro Hipólito. No hablamos, sin embargo, de un amor romántico entendido a la manera decimonónica, sino de un deseo irrefrenable que subyuga a la mujer y que es alimentado por la visión constante del muchacho. Pausanias, con una economía de palabras encomiable, es capaz de transmitir toda la frustración de la heroína, haciendo que descargue su deseo sobre un mirto armada con un alfiler de sus cabellos<sup>31</sup>:

En la otra parte del recinto hay un estadio llamado de Hipólito, y más arriba de él un templo de Afrodita Catascopia<sup>32</sup>, pues dicen que desde allí, cuando Hipólito hacía sus ejercicios, lo miraba Fedra enamorada. Allí todavía crece el mirto, que, como antes he dicho, tiene las hojas agujereadas. Cuando Fedra estaba desesperada y no encontraba ningún consuelo para su amor, se dedicaba a estropear las hojas de este mirto<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Hor. *Carm.* 1. 26. 16-20.

<sup>30</sup> Ov. *Am.* 1.23-26.

<sup>31</sup> «En Trecén hay un mirto con las hojas agujereadas por todas partes; dicen que no era así al principio, sino que llegó a serlo por el disgusto de amor de Fedra y por el alfiler que tenía en sus cabellos». Paus. 1. 22. 2.

<sup>32</sup> Afrodita «vigilante».

<sup>33</sup> Paus. 2. 32. 3.

Plinio debía estar haciéndose eco de la explicación en clave mítica de los pequeños agujeros que pueden verse a contraluz en las hojas de algunas especies de mirto y que no son sino las glándulas productoras de su aceite esencial. No obstante, y gracias a Aristófanes, es difícil leer con inocencia este gesto y este mirto.

Con todos estos amores contrariados, impuros, lascivos o no deseados, es natural que el mirto descendiera un escalón más y abandonara el mundo de los vivos para poblar el territorio mismo del Tártaro. Lo encontramos a su entrada, en aquel zaguán donde vagan las almas de aquellos que inmolaron su vida en el fuego de un deseo no correspondido y que Virgilio llamó elocuentemente los «campos de las lágrimas». Allí estarán Fedra, Procris, Erífile, Evadne, Pasifae, Laodamía, Ceneo y la reina Dido mostrando «su herida abierta todavía». Nuestra cultura judeocristiana, tendente a asimilar el Tártaro con el infierno cristiano, imagina aquél como un lugar desolado donde nada puede crecer ni sobrevivir o, en todo caso, como el vacío oscuro en el que los pecadores carnales de Dante giran y se empujan como bandadas de estorninos. No es así en el caso de Virgilio: «Allí escondidas sendas los acogen en los claros de una umbría de mirtos. Ni en la misma muerte les abandona su ansiedad»<sup>34</sup>.

La inopinada presencia del mirto en semejante lugar no obedece a ningún criterio estético del poeta ni a la simple fórmula mirto-deseo; antes al contrario, el hecho de que aparezca a la entrada misma del Inframundo nos da ya un atisbo de sus múltiples funciones dentro del mundo clásico y sobre las que volveremos más adelante.

### ***Materna Myrtus***

Como el resto de dioses olímpicos, la Afrodita griega no se convirtió en la Venus romana manteniendo las mismas atribuciones y valores de la primera, sino que incorporó en ella las particularidades propias de la nueva realidad social, cultural y religiosa a la que se incorporaba, eliminando aquellas características que se oponían a los rígidos principios morales romanos. La exclusión más importante, probablemente, será la de todo aquello que tenga que ver con el erotismo y la sexualidad no reglamentada; al fin y al cabo, Venus

<sup>34</sup> Virg. *Aen.* 6. 442-443.

es el ancestro mítico de los romanos a través de Eneas —el fruto de aquel perfumado idilio con Anquises que citábamos al principio—, quien huyó de Troya con su padre a cuestas para fundar en el Lacio lo que, con el correr de los siglos, sería la gran Roma. Como tal, la Afrodita griega puramente carnal que gobernaba el deseo de hombres y mujeres sin respetar si eran o no casados, o si estaba destinado o no a la pura y legítima procreación, será mirada con profunda sospecha y cambiada por una versión más acorde con el pensamiento romano.

Ocuparán su lugar en el culto oficial *Venus Victrix*, a la que Pompeyo dedicó un templo anejo a su teatro; *Venus Cluacina*, protectora de las aguas subterráneas romanas, o la que probablemente sea la más paradigmática de todas, *Venus Genetrix*, a la que Julio César rendirá culto reclamándola como madre, no ya del pueblo romano, sino de la *gens* Julia a la que él pertenece. El veleidoso mirto griego pasó entonces a vincularse con el poder mismo: «[A Augusto] y te reciba entonces toda la tierra como autor de los frutos y moderador del tiempo, ceñidas tus sienes del materno mirto»<sup>35</sup>.

Del mismo modo que *Venus* se consagró como ancestro divino del pueblo romano, el mirto también adquirió un carácter casi fundacional en la ciudad de Roma. Será Plinio el Viejo quien nos relate que, aun siendo una planta griega, estuvo donde está Roma ya desde su fundación,

pues cuenta precisamente la tradición que los romanos y los sabinos, cuando pretendieron luchar por causa del rapto de las doncellas, después de deponer las armas, se purificaron con ramas de mirto en el lugar que ocupan ahora las estatuas de *Venus Cluacina*. En efecto, en la antigüedad «purificar» se decía *cluere*<sup>36</sup>.

Esta función purificadora del mirto responde a la nueva *Venus* quien, como veremos, seguirá siendo protectora del amor, pero siempre dentro de los límites del orden social. Consciente de su uso tradicional, Plinio justifica ese uso del mirto por ser *Venus* patrona de las uniones y de la planta misma; al fin y a la postre, de eso es de lo que trata el mito de los romanos y las sabinas, de una unión, aunque sea por la fuerza.

No abandonará el escritor comasco aquí el mirto, sino que lo convertirá en el primer árbol plantado en los lugares públicos de Roma e imagen de la

<sup>35</sup> Virg. *Georg.* 1. 27-29.

<sup>36</sup> Plin. *Hist. Nat.* 15. 119.

tensión ancestral entre patriciado y plebe. De este modo, relataba cómo en el templo de Rómulo, uno de los más antiguos de la ciudad, «existieron dos mirtos sagrados durante largo tiempo delante del mismo templo: a uno se le daba el nombre de «patricio» y al otro de «plebeyo»<sup>37</sup>. Por supuesto, ante tal sobreabundancia de mirto, no podía faltar un templo dedicado a Venus Mirtea «que ahora llaman Murcia»<sup>38</sup>.

El mirto quedaba así consagrado como atributo de primer orden de Venus, aunque a costa de perder con ella sus características más sensuales y comprometidas, al menos, como ya hemos dicho, en la esfera oficial. De hecho, Ovidio nos da en sus *Fasti* una curiosa explicación para el patronazgo de la diosa sobre la planta en consonancia con ese acto de purificación que nos contaba Plinio: haber protegido la desnudez de la diosa de las miradas de los sátiros, «gente desvergonzada», cuando salía del mar y se secaba «el pelo chorreante de rocío en la playa»<sup>39</sup>.

Esta alusión al pudor como una de las virtudes de Venus —siendo como es la diosa del amor y del placer carnal— puede parecernos incongruente, pero responde con exactitud a este nuevo papel político de la diosa como defensora de las severas virtudes republicanas. Debemos tener en cuenta que los *Fasti* se escribieron pocos años después de la reforma emprendida por Augusto para corregir, entre otras cosas, la cada vez más laxa conducta moral —especialmente la moral sexual— de los ciudadanos y asegurar su vuelta a los perdidos valores de los *Mores Maiorum*, aquellos en los que radicaban no solo el buen orden de la ciudadanía, sino la identidad misma del pueblo romano. De entre estos valores (rectitud, frugalidad, espíritu de sacrificio, valor de la familia, buena fama pública, etc.) sobresalía la llamada *pudicitia*, un concepto moral específicamente romano que puede traducirse como «virtud sexual»<sup>40</sup> y que implicaba contención, pudor, lealtad y cierta

<sup>37</sup> Plin. *His. Nat.* 15. 120.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> *Ov. Fast.* 4. 141. La otra razón que se da por la que el mirto es la planta sagrada de Venus es aún más inocua: por la coincidencia de haber nacido Venus de la espuma del mar y el mirto crecer en abundancia en sus orillas: «*unde etiam myrtus ei consecrata est, quae litoribus gaudet, ut ait «litora myrtetis laetissima»* [De donde también le fue consagrado el mirto, que se regocija en las orillas, como él dice, «las más felices orillas son las del mirto»], en *Serv. ad Aen.* 5. 801.

<sup>40</sup> Para un estudio en profundidad del término *pudicitia* y su importancia en la mentalidad romana, *vid.* Rebecca Langlands, *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

clase de castidad moral, ya que no física, pues la *pudicitia* debía ser común para casados y solteros.

El respeto a dichos valores no solo debía ejercitarse en la intimidad del hogar, sino públicamente acudiendo a las ceremonias y participando en las festividades consagradas por la tradición, los referidos *Mores Maiorum*<sup>41</sup>. El texto de Ovidio al que hacíamos referencia más arriba es, de hecho, una exhortación a las mujeres para que cumplan con la fiesta preceptiva conocida como *Veneralia* dedicada a Venus Verticordia cada primer día de las calendas de abril.

### Entre la veneración y la sospecha

Pese a la fecha y la diosa, el origen de esta fiesta no tiene que ver con ninguna celebración de la primavera ni del amor —al menos, sobre el papel—, sino, antes al contrario, con una llamada a la *pudicitia* de la que hablábamos. Cuenta Ovidio cómo «*Roma pudicitia proavorum tempore lapsa est*» [Roma se desvió del pudor en tiempos de sus antepasados], haciendo alusión a un escándalo sexual acontecido en el siglo II a. C. entre unas vírgenes vestales. Para congraciarse con los dioses, la sibila de Cumas ordenó levantar un templo a Venus<sup>42</sup> que «tomó desde ese instante el nombre de Verticordia» («cambiacorazones»). De este modo, la Venus romana, la misma que se esconde tras un arbusto de mirto para evitar las miradas lascivas de los sátiros, será la encargada de vaciar de lascivia el corazón de las romanas e inocular su mismo pudor entre las asistentes a su fiesta. Entre los ritos de ese día, Ovidio

<sup>41</sup> «Through participation in public ritual, citizens of Rome participated in their community, and before the eyes of their community, and acted out a public endorsement of certain key values that were felt to hold the community together. Through their communal performance of ritual, as well as through their role as spectators of ritual, members of Roman society were able to internalise the structures of moral thought that would make them functioning citizens— or at least so our elite-authored sources would have us believe», en R. Langlands, *Sexual Morality*, p. 42.

<sup>42</sup> Según James. G. Frazer en un comentario a su traducción de los *Fasti*, la imagen de Venus a la que se levantó el templo existiría desde cien años antes de esos sucesos, habiendo sido ordenada su hechura por los Libros Sibílicos «the hearts of maids and matrons should be changed from lust to chastity.», en Publii Ovidii Nasonis, *Fastorum Libri Sex. The Fasti of Ovid*, vol. III, ed., trans. and commentary by S. James George Frazer, Mc-Millan, 1929, p. 194.

urge a cumplir con el preceptivo de lavar a la diosa<sup>43</sup> y emularla bañándose también ellas coronadas por su eterno mirto<sup>44</sup>. Más aún, la misión de aquella Venus Mirtea o Murcia que refería Plinio y cuyo templo se encontraría rodeado de un bosque de mirtos, no sería la de incitar las relaciones carnales, sino todo lo contrario: adormecer el furor erótico de los participantes en los rituales báquicos<sup>45</sup>.

Quizás el signo que mejor muestre este cambio de paradigma en el paso de Afrodita a Venus, especialmente en el período imperial, sea el hecho de que las más nobles y virtuosas romanas se hicieran representar como Venus *Genetrix* sin temor a que ello supusiera mengua alguna en su buena fama o su *pudicitia*. Al revés, asociarse a la diosa a través de la *invocatio in formam Veneris*, era vincularse también a su pudor, su castidad y su belleza.

Hemos venido insistiendo en el carácter oficial de este cambio de significación de Venus y del mirto; en la práctica, sin embargo, la diosa y su planta sagrada seguían siendo consideradas terreno resbaladizo. Para entenderlo, debemos mirar a otra divinidad femenina, Bona Dea, una de las diosas netamente romanas que más problemas causan a los mitólogos. La historia de esta deidad consagrada enteramente a la fertilidad cuenta con varias versiones, pero nos ceñimos aquí a la que da Macrobio en sus *Saturnales*. Él la hizo hija de Fauno, quien sentía un incestuoso apetito por ella y a la que golpeaba «con una vara de mirto, al no haber sucumbido a su deseo, ni tan siquiera embriagada con vino». Como es lógico, Bona Dea abominó de la planta y, por eso, «no es lícito tener una vara de mirto en su templo»<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Tal vez, el baño lustral de las novias previo al matrimonio, pues seguidamente insta a las mujeres a «tomar adormidera triturada con leche blanca como la nieve y miel licuada de panales escurridos. La primera vez que Venus fue conducida ante su deseoso marido, bebió esto: desde ese momento fue una novia».

<sup>44</sup> Plut. *Num.* 18. 3.

<sup>45</sup> Así lo infiere Francesco Padovani a partir de la traducción de un comentario de Servio a la Eneida (8.636), en Francesco Padovani, «Bona Dea e Afrodite Myrtria in Plut. *QR* 20. Un caso di analisi erudita comparativa», *Chaos e Kosmos*, n° XXI (2020), pp. 10-11.

<sup>46</sup> Macr. *Sat.* 1. 12. 25-26. Para un estudio completo de la historia de su culto y sus fuentes, vid. Hendrik J. Brouwer, *Bona Dea*, Leiden. New York. Kobenhavn. Klön: Brill, 1989; el capítulo dedicado a Bona Dea de H. S. Versnel, *Inconsistences in Greek and Roman Religion*, vol. 2, Leiden, New York: E. J. Brill, 1990, pp. 228-288 y, del mismo autor, H. S. Versnel, «The Festival of Bona Dea and the Thesmophoria», *Greece & Rome*, vol. 39 (1992), pp. 31-55 doi:10.1017/S0017383500023974.

Considerar que esta prohibición del mirto en el templo de Bona Dea se debe solamente a haber sido su instrumento de tortura supondría obviar el carácter marcadamente sensual y, sobre todo, sexual de la planta. Podría parecer paradójico teniendo en cuenta que hablamos de una diosa consagrada a la fertilidad, la primera es lícita y cumple con la *prudicitia* mientras que la segunda es una concesión al placer y a la voluptuosidad más peligrosos<sup>47</sup>. Esta implicación difícil de olvidar hará que Plutarco, al hablar de su festival en el que solo podían participar mujeres y que requería una abstinencia sexual completa, se pregunte lo siguiente:

¿Por qué las mujeres, cuando adornan en sus casas el lugar sagrado de la diosa de las mujeres, que llaman «Buena» no le llevan mirto, a pesar de su preocupación por hacer uso de todo tipo de plantas que broten y florezcan?

[...]

¿O celebran aquel sagrado rito, puras de muchas cosas y especialmente de los placeres de Venus? Pues cuando llevan a cabo los ritos acostumbrados en honor de la diosa, no solo sacan de casa a sus maridos, sino que también expulsan de la casa a todo ser masculino y evitan por razones religiosas el mirto ya que está consagrado a Venus. Y a la que ahora llaman Venus Murcia, la llamaban antiguamente, al parecer, Mirtia»<sup>48</sup>.

Volvamos a Grecia. El festival de Bona Dea ha sido puesto en conexión con uno de los más importantes festivales griegos, las célebres Tesmoforias dedicadas a Deméter en las que también la sexualidad estaba fuertemente restringida. En este caso no hay prohibición del mirto<sup>49</sup>, sin embargo, aparece un elemento que podría considerarse su verdadero antídoto. Durante los tres días de festival, las mujeres salían de sus casas y permanecían en el Tesmoforion; allí dormían sobre unos camastros hechos con las ramas de una planta llamada *lugo*, un tipo de sauce reconocido por sus propiedades anafrodisíacas<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> El hecho de tratarse de una vara de mirto y no de cualquier otra planta se ha llegado a interpretar como un símbolo de fertilidad o con alguna antigua magia de fertilidad, en August Steier, «Myrtos», *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, v. XVI.1 (1935) 1182.

<sup>48</sup> Plut. *Quaest. Rom.* 20.

<sup>49</sup> Deméter está, de hecho, muy vinculada al mirto, como veremos más adelante.

<sup>50</sup> Versnel, «The Festival of Bona Dea...», pág. 35.

Este *lugo* o *λύγος* —traducido a veces como «mimbre»— suele hacer referencia al sauzgatillo, también llamado con el elocuente nombre de «árbol casto» o *Vitex agnus-castus*<sup>51</sup> por sus propiedades sedantes y adormecedoras de la libido. Para evitar cualquier raptó de erotismo, también los perfumes estaban proscritos de este festival<sup>52</sup> en el que sus participantes (siempre femeninas) debían exaltar por encima de todo las virtudes de la mujer griega, el *aidós* (pudor público) y, sobre todo, la *sophrosyne* (contención, prudencia).

Deméter no fue la única diosa que recurrió al árbol casto<sup>53</sup>. En el festival de la Tonaia, en Samos, dedicado probablemente al nacimiento de la diosa Hera<sup>54</sup>, la estatua era bañada para su purificación y, después, atada con ligaduras de este virtuoso y sobrio arbusto debajo del cual, según Pausanias<sup>55</sup>, habría nacido.

Visto lo cual, ¿cómo conjugar este temor a los poderes concupiscentes del mirto con su inclusión —al menos en el imaginario popular— en las coronas de las novias griegas y romanas que debían ser, ante todo, púdicas y virtuosas? Existe cierta controversia en este tema, pues, aunque es casi un lugar común el hecho de que las coronas nupciales eran de mirto, lo cierto es que las fuentes no suelen confirmar este extremo. En *The Roman Wedding. Ritual and Meaning in Antiquity*, Karen K. Hersch advierte, casi con sorpresa, que las fuentes apenas dicen de qué estaba hecha la corona o *corolla* romana más allá de alguna alusión a las flores<sup>56</sup> y Hendrick S. Versnel, en *Inconsistencies...* llegará a afirmar que el mirto estaba «conspicuously avoided as material for

<sup>51</sup> Irene M. Weiss, en «Teócrito, id. 1, 97-98: un giro interpretativo», *Studia Philologica Valentina*, anejo n.º 2 (2002), pp. 280-281, nos aclara que por *λύγος* podía entenderse tanto el mimbre como la rama del agnocasto pues, en realidad, refería cualquier rama flexible susceptible de ser trenzada. Aporta, sin embargo, un fragmento conservado del poeta Anacreonte (574-485 a. C.) en el que el *λύγος* se usa como una clara referencia a la abstinencia sexual: «Μεγιστῆς δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆνες ἐπέιτε / στεφανοῦται τε λύγῳι καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα» [el complaciente Megistes hace ya diez meses / que se corona con agnocasto y bebe mosto dulce como la miel].

<sup>52</sup> Marcel Detienne, «The Myth of 'Honeyed Orpheus'», en R. L. Gordon (ed.), *Myth, Religion and Society*, Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press, 1981, p. 102.

<sup>53</sup> Nic. Alex. 619s (fuente obtenida a través de W. Burkert, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid: Abada Editores, 2007, p. 183, nota 53).

<sup>54</sup> Lactancio, en cambio, afirmaba que las fiestas anuales de Hera en Samos celebraban sus bodas con Zeus (Lact. *Inst. Div.* 1.178).

<sup>55</sup> Paus. 7.4.4.

<sup>56</sup> Karen K. Hersch, *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 92.

the bridal Crown in Rome»<sup>57</sup>. Según él, el origen clásico de la tradicional corona nupcial de mirto que mantienen algunos países sería fruto de una confusión provocada probablemente por aquel *Myrtus coniugalis* de Plinio al que nos referíamos al principio. Cita también como posible fuente un pasaje de las *Aves* de Aristófanes. En dicho pasaje, la abubilla se complace de su vida tranquila en los jardines entre blanco sésamo, mirto, adormidera (amapola) y menta, a lo que Pistetero le responderá «¡Vivís una vida de recién casados!»<sup>58</sup>. Estos cuatro atributos, sin embargo, no son elementos formales de la boda ni componen corona nupcial alguna, sino que forman parte de los días siguientes a la boda, el período conocido como *numphios bios*. En esos días —nuestra *Luna de miel*—, los novios tenían licencia para abandonarse a los excesos del placer y la voluptuosidad, y, entonces sí, se coronaban de hierbas afrodisíacas como el mirto o la menta y se alimentaban de pasteles especiados con sésamo y semillas de amapola<sup>59</sup>.

No es este el lugar donde abordar en profundidad esta interesante controversia, pero nos gustaría, al menos, dejar constancia de una pieza de cerámica con escenas relativas a la boda en las que el mirto hace acto de presencia<sup>60</sup>. Se trata de un epínetro —protector cerámico del muslo sobre el que las mujeres torsionaban la mecha de lana en la labor del hilado— del llamado Pintor de Eretria datado en la segunda mitad del siglo V a. C. (Figs. 2 y 3).

La primera escena representa la boda de Harmonía con Cadmo o, más bien, el ritual de preparación de la novia, desplegándose a su alrededor todos aquellos dioses y personificaciones que tienen que ver, una vez más, con las relaciones eróticas (aunque estén ya dentro del matrimonio). De izquierda a

<sup>57</sup> Versnel, *Inconsistencies...*, p. 263, nota 16. Émile Stocquart, a pesar de ocuparse de la legislación del matrimonio en Roma, no nos informa de dicha prohibición, coincidiendo con Hersch en que las coronas estaban hechas de flores, en Émile Stocquart, «Marriage in Roman Law», *Yale Law Journal*, vol. XVI, n° 5 (1907), p. 313.

<sup>58</sup> Ar. Av. 160-161.

<sup>59</sup> Marcel Detienne, «The Myth of 'Honeyed Orpheus'», p. 103; H. S. Versnel, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion*, nota 90, pág. 254 y nota 117, pág. 263. También Michael Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, t. XXXVIII, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1982, p. 80 pone en relación el pasaje de Aristófanes con el *numphios bios*, sin embargo, no pone en duda que la corona de la novia en la boda y posterior banquete sea de mirto.

<sup>60</sup> J. H. Oakley y R. H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, ob. cit., recogen más de cien piezas de cerámica ática con temática nupcial donde el mirto está prácticamente siempre presente, aunque muy raras veces sobre la cabeza de la novia.

derecha aparecen Afrodita —sentada y con lo que podría ser un collar entre las manos— y un Eros efebo abriendo ante ella un cofre; sobre ambos pende una corona de mirto. El grupo central está formado por Peito (la Persuasión, íntimamente ligada a Afrodita), Harmonía y Koré<sup>61</sup> y; en el extremo derecho, Hebe (Juventud) y la única figura masculina del epínetro, Hímero, el dios del Deseo, que ofrece a Hebe un *amphoriskos* probablemente lleno de perfume. De todas las figuras, solo él aparece coronado de mirto.



Figura 2. *Boda de Harmonía*, epínetro de figuras rojas, ca. 430-420 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inv. NAMA 1629). Fotografía: ArchaiOptix, CC BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.



Figura 3. *Epaulia de Alcestitis*, epínetro de figuras rojas, ca. 430-420 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inv. NAMA 1629). Fotografía: ArchaiOptix, licencia CC BY-SA 4.0, vía <https://w.wiki/EKgb>.

<sup>61</sup> Parece evidente por el contexto que no se trata de Perséfone, sino una alegoría de la virginidad o la doncella.

En el lado opuesto aparece un interior doméstico donde varias mujeres de la familia acompañan a Alcestis (derecha) durante la *epaulia* o presentación de los regalos<sup>62</sup>. Todas ellas van tocadas con una *stephane* (diadema) decorada con pequeñas esferas o una *sphendone*, la banda de tejido decorado que recogía el cabello. El mirto está presente, pero no en la cabeza de la novia, sino en la pared del fondo, donde aparece en forma de dos coronas o en el lutróforo, donde una mujer arregla un ramo con sus ramas. Si la figura de Hímero en el lado contrario no nos hubiera dejado claro el sentido del mirto aquí, observemos que Alcestis está apoyada en el lecho nupcial frente a la puerta abierta del *thalamos*.<sup>63</sup>

No obstante, de ser cierta esta restricción, solo afectaría a las novias pues las coronas de mirto aparecen por doquier en la literatura grecolatina en contextos no exclusivos de Afrodita.

### Coronados de mirto

Entre los siglos IV y III a. C. el mundo helenístico asumió un nuevo concepto del lujo asociado al poder y labró en oro las tradicionales coronas vegetales elevándolas a la categoría de joyas. Su hechura, sin embargo, es tan delicada que apenas debían ser aptas para su uso en vida por lo que se dedicaban al ajuar funerario. Pretendían, quizás, acompañar en la otra vida a su dueño y proclamar también allí su estatus o su condición de iniciado o mantener, una vez acabada la vida, el vínculo con lo sagrado<sup>64</sup>. En todo caso, este empeño por eternizar lo que por definición es caduco resume muy bien el carácter simbólico de las coronas vegetales (Fig. 4).

<sup>62</sup> J. H. Oakley y R. H. Sinos, *The Wedding*, p. 41.

<sup>63</sup> *Id.*

<sup>64</sup> Para un estudio en profundidad de los tipos y usos de las coronas en la antigua Grecia, *vid.* Michael Blech, *Studien zum Kranz...*



**Figura 4. Corona de mirto de reina Meda, hallada en la antecámara de la tumba de Filipo II de Macedonia, ca. 300-330. Museo de las Tumbas Reales de Aigai (Vergina). Fuente: Mary Harrsch, bajo licencia CC BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.**

Aunque la de laurel es, probablemente, la más paradigmática del mundo antiguo, las coronas podían hacerse de multitud de vegetales. Artemidoro de Éfeso nos dejó en el siglo II todo un catálogo de ellas (y de su interpretación onírica) que van desde el consabido laurel hasta el fúnebre apio.<sup>65</sup> La corona de mirto ocupará un lugar primordial entre ellas por su uso en contextos tan variados como los referidos al poder, la victoria, la celebración, la poesía, lo sagrado o la muerte.

En su *Discurso contra Midias*, Demóstenes nos revela cómo la corona de mirto que llevan arcontes y temóstetas<sup>66</sup> —cuyas funciones están revestidas siempre de un cariz sacro— les otorga un carácter inviolable en el ejercicio de su poder. Esto es así porque la corona es el emblema público del cargo y está por encima de la persona particular que lo detenta o, dicho de otro modo,

<sup>65</sup> Artem. 1.77.

<sup>66</sup> Magistrados.

el cargo aspira a la continuidad por encima de las contingencias del tiempo y de la carne. En caso de ofender al hombre que ejerce dicha responsabilidad, se resolverá la ofensa con un juicio,

en cambio, si se le hace en su calidad de temósteta, perderá uno de una vez por todas su derecho a la ciudadanía. ¿Por qué? Porque el que obra así está ultrajando, además, de inmediato, las leyes, la corona, que es vuestra pública enseña, y el nombre de la ciudad: pues el nombre de temósteta no pertenece a ningún individuo concreto, sino a la ciudad<sup>67</sup>.

De mirto serán también las coronas asociadas a la victoria, como las otorgadas en Grecia a los ganadores de juegos y certámenes<sup>68</sup>. Sin embargo, nos interesan aún más las coronas romanas por la naturaleza de la victoria con que se asociaban, y es que no todos los triunfos militares implicaban rendir una nación espada en mano. Había también triunfos menores, sofocamientos de revueltas o enfrentamientos con esclavos o piratas que, sin embargo, suponían un gran beneficio para Roma. En ese caso, el general al mando era agasajado a su entrada a la ciudad, no con el conocido *triumphus*, con su cuadriga y su corona de oro, sino con la más modesta *ovatio* en la que el protagonista entraba a pie seguido de músicos. En este caso, su cabeza era coronada, no con laurel, sino con mirto. En sus *Noches áticas*, Aulo Gelio demuestra cierto desdén hacia dicho reconocimiento y su corona amparándose sobre todo en la «clase vil y degradada» de los enemigos; aun así, nos da una clave magnífica para volver a reunir a Venus con su sagrado mirto: «Creyóse que para tejer las coronas destinadas a estos honores secundarios bastaba el follaje consagrado a Venus, porque en estos casos el triunfo no era digno de Marte en cierto modo, y más bien parecía alcanzado bajo los auspicios de Venus guerrera»<sup>69</sup>.

La *ovatio* se ofrecía, sobre todo, ante las victorias diplomáticas, aquellas en las que no hacía falta derramar una sola gota de sangre. Plinio el Viejo nos cuenta cómo Publio Postumio Tuberto fue el primero en recibir la *ovatio* y así, «como había cumplido sus objetivos con moderación y sin derramamiento de sangre, desfiló coronado con mirto consagrado a Venus *Victrix* y logró

<sup>67</sup> Dem. 21. 32.

<sup>68</sup> Simon. *Fr.* 1 (PMG 506), ed. Gredos, p. 257; Pind. *Isthm.* 87-89.

<sup>69</sup> Aul. Gell. 5.6.

convertirlo en un árbol grato incluso para los enemigos»<sup>70</sup>. Pero, sin duda, quien nos ofrece una lectura más positiva de esta corona de mirto o *corona ovalis* es Plutarco en su *Vida de Marcelo*. Nos lo describe del siguiente modo:

a pie en sandalias acompañado de muchos flautistas y tocado de una corona de mirra [*sic*]<sup>71</sup>, de modo que ofrece un aspecto poco guerrero y más amable que imponente. Lo cual es para mí la mayor prueba de que en la antigüedad eran los medios para la acción, y no su magnitud, lo que marcaba el carácter de los triunfos<sup>72</sup>.

Venus vencía a Marte armada del poderoso mirto. Esta pareja de dioses, adúltera en la cultura griega, gozó en Roma de un prestigio distinto. La diosa del amor y el dios de la guerra no eran solamente madre y padre del pueblo romano<sup>73</sup>, sino la expresión de la oposición de contrarios que genera la armonía, principio y límite de la existencia y, por tanto, inseparables el uno del otro. Lucrecio dedicó a esta relación algunos de los versos más hermosos de *De rerum natura*<sup>74</sup> y también Reposiano, en cuyo *Concúbito de Marte y Venus* el mirto queda identificado con la relación erótico-amorosa: «O se le cae la lanza o las rendidas manos la echaron a un lado y, al caer, queda trabada en un mirto que la retiene»<sup>75</sup> y con la guerra transfigurada por el amor: «por armas porta flores, por escudo, coronas de mirto, y la rosa toma el lugar de la espada, ante la que, no sin causa, la humanidad tiembla»<sup>76</sup>.

<sup>70</sup> Plin. *His. Nat.* 15-125. En este mismo pasaje, Plinio nos relata cómo Marco Craso desfiló coronado de laurel después de la guerra contra Espartaco y los esclavos fugitivos, demostrando cuánto de relativa puede tener la vileza de un adversario.

<sup>71</sup> *μυρρίνης στέφανον*: corona de mirto. Esta del mirto y la mirra es una confusión relativamente frecuente, tanto, que algunos autores harán que Mirra (o Esmirna), la madre de Adonis, sea transformada incongruentemente en el árbol del mirto (Serv. ad *Aen.* 5.72).

<sup>72</sup> Plut. *Marc.* 22. 1-6

<sup>73</sup> Si Venus engendró a Eneas, Marte tendrá como hijos a Rómulo y Remo.

<sup>74</sup> Lucr. 1.30-40.

<sup>75</sup> Repos. 87-88.

<sup>76</sup> Repos. 95.



**Figura 5. Escena de simposio y hetaira calipigia, cratera de figuras rojas, ca. 350-300 a. C. Museo Arqueologico Nazionale di Napoli. Fotografía: Saiko, CC BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.**

Como planta sagrada de Afrodita/Venus, tampoco faltarán las coronas de mirto en los simposios cuando, una vez terminado el banquete, se escancie el vino y los asistentes se abandonen a la promesa de placer de un efebo o una hetaira (Fig. 5). También cuando se rinda culto a la palabra, pues una pequeña rama de mirto —el *aisakós*— pasada entre los asistentes en zigzag será la invitación a cantar una pequeña estrofa de un poema lírico o improvisar uno sobre la marcha<sup>77</sup>. Y es que mirto y poesía lírica están íntimamente ligados; los poetas se coronarán de mirto y con mirto invocarán la ayuda de Venus o la musa Erató<sup>78</sup> en un intento por alcanzar lo que todos los portadores de coronas de mirto vistos hasta ahora pretendían: superar a la muerte a través de la memoria inmortal de una institución, una victoria o unos versos. No hay ejemplo mejor ni más hermoso que los de Ovidio, quien pide en *Amores* ser coronado de mirto pues así, «cuando el fuego último me haya consumido, viviré y mucha parte de mí seguirá existiendo»<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Francisco Rodríguez Adrados, «Introducción» a *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid: Gredos, 1980, p. 101.

<sup>78</sup> Ar. *Tesm.* 37; Ov. *Ars.* 3.53-57.

<sup>79</sup> Ov. *Am.* 1.15.37-42.

## El mirto, la muerte, la esperanza

Ante tal derroche de vida, ¿cómo pensar que el mirto también está profundamente relacionado con la muerte? Uno de los ejemplos más sutiles de esta aparente contradicción lo encontramos en la *Alcestris* de Eurípides donde el mirto es tratado como símbolo de la celebración de la vida, pero también de su acabamiento. Mientras la casa de Admeto está sumida en el luto y en el llanto por la muerte de su mujer, Alcestris<sup>80</sup>, Hércules se presenta a sus puertas y pide ser acogido al amparo de las leyes de hospitalidad. Su actitud contrasta fuertemente con el duelo que se vive en la casa, bebiendo vino puro, cantando y pidiendo comida glotonamente. Ante el reproche de uno de los sirvientes, Hércules hará una defensa de los placeres de la vida pues «todos los mortales deben pagar el tributo de la muerte y no hay ninguno que sepa si vivirá al día siguiente»; por esta razón, el héroe invita al sirviente a alegrarse, a beber y a preocuparse solamente de la vida de cada día, honrando a la benévola Cipris<sup>81</sup>. Si el discurso es elocuente, más aún lo es su apariencia pues el sirviente nos lo describe coronado de mirto<sup>82</sup>. Esta corona festiva de Hércules sirve de contrapunto exacto a otro mirto aparecido con anterioridad en la tragedia, esta vez, en manos de Alcestris, justo antes de entregar su vida: «Todos los altares que acoge la casa de Admeto recorrió, ornó con coronas y oró ante ellos, despojando de retoños la rama de mirto»<sup>83</sup>. Dicho gesto de despojar de retoños la rama de mirto no solo evocará la vida truncada y la imposibilidad de seguir produciendo fruto, sino los próximos rituales fúnebres de los que ella será protagonista.

Su uso en los ritos sagrados para invocar el favor de los dioses, su carácter purificador y, probablemente, su algo más prosaica capacidad para encubrir el olor de la descomposición<sup>84</sup>, justificarán este uso funerario del mirto ya sea en el momento de la muerte como en el ornato de las tumbas (Fig. 6). Así, Electra se quejará amargamente cuando descubra la tumba de su padre Agamenón

<sup>80</sup> Admeto había sido condenado por Apolo a morir a menos que alguien muriese en su lugar. Nadie se ofreció voluntario para semejante tarea, excepto Alcestris.

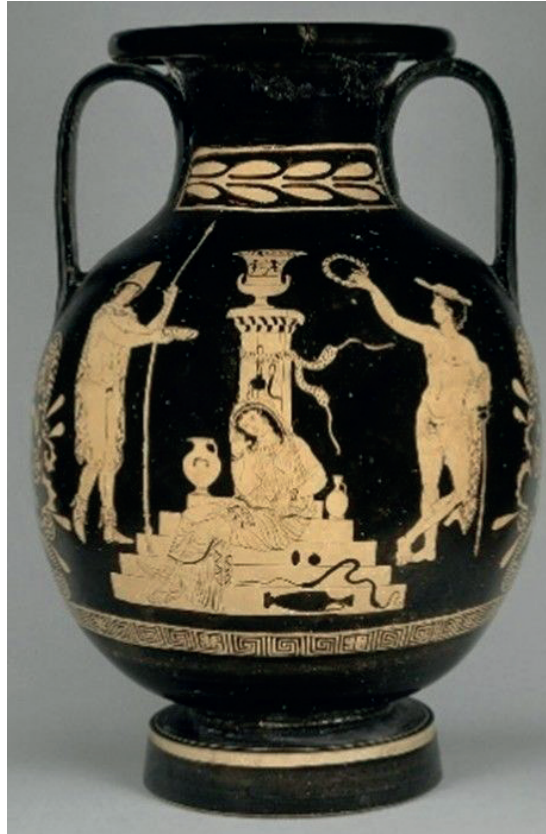
<sup>81</sup> Eur. *Alc.* 782-791.

<sup>82</sup> Eur. *Alc.* 760.

<sup>83</sup> Eur. *Alc.* 170-173.

<sup>84</sup> Robert Graves, obviando su relación con Afrodita, identificará el mirto como «arbusto de la muerte» por consagrarse al último de los trece meses en los que se dividía el calendario griego, en *Los mitos griegos*, vol. 2, Madrid: Alianza Editorial, 198, p. 127.

sin ramos de mirto, redundando en su deshonra<sup>85</sup>, y Eneas honrará la memoria de Anquises en el aniversario de su fallecimiento pidiendo silencio a sus compañeros y que ciñan, como él, una corona de mirto sobre sus sienes<sup>86</sup>.



**Figura 6. Pintor de las Coéforas, Electra y Orestes ante la tumba de Agamenón con Hermes ofreciendo una corona de mirto, ca. 350 a. C. Fuente: Wikimedia Commons, imagen libre de derechos.**

Tampoco Afrodita estaba tan lejana de la muerte como puede parecernos. Plutarco, por ejemplo, se referirá a ella como Afrodita *Epitymbia* («sobre la tumba») al hablar de una estatua de la diosa en Delfos «ante la que invocan a

<sup>85</sup> Eur. *Elec.* 325-326.

<sup>86</sup> Verg. *Aen.* 5.71-72.

los muertos en las libaciones»<sup>87</sup>. En Roma la relación fue incluso más directa pues se la asoció con Libitina, epónimo latino para «muerte». En realidad, aún no se sabe muy bien qué designaba el término Libitina, si a una diosa arcaica de los cadáveres y los enterramientos o al *locus* sagrado en el monte Esquilino donde se concentraba la venta o préstamo de todo lo referido al ceremonial funerario; en todo caso, allí se levantó un templo a Venus que terminó por adoptar el nombre del lugar y su mismo patronazgo: Venus Libitina, Venus de la Muerte<sup>88</sup>.

Nosotros no somos los únicos que nos preguntamos cómo se llegó a tal relación; también lo hizo Plutarco al relatar el deseo de Numa de que no se considerasen impuras todas aquellas cosas relacionadas con los muertos

ya que reciben las más importantes de nuestras pertenencias, y, en especial, a la llamada Libitina, que es una diosa tutelar de los ritos sobre los muertos, ya se trate de Perséfone, o mejor, como suponen los romanos más eruditos, de Afrodita, no incorrectamente ligando a la potestad de una sola diosa las cuestiones que atañen al nacimiento y la muerte<sup>89</sup>.

Será, sin embargo, en *Quaestiones Romanas* donde lea esta relación en clave metafísica, preguntándose si acaso la identificación de Venus con Libitina no era sino «un recuerdo de que todo lo engendrado es perecedero, pues una misma diosa preside los nacimientos y las muertes»<sup>90</sup>. En todo caso, el templo o el *locus* de Libitina actuaba como un registro civil para fallecimientos, mientras que los nacimientos quedaban consignados en el templo de Venus.<sup>91</sup>

Que probablemente la segunda explicación esté más cerca de la verdad lo atestiguan las numerosas figurillas de barro cocido de Afrodita halladas en distintas necrópolis helenísticas de Grecia o de la antigua Dacia. Estas exquisitas representaciones seriadas de la diosa, como las de la necrópolis de Veria, no se mostrarán necesariamente púdicas o luctuosamente vestidas, sino que pueden exhibir abiertamente su carácter erótico quizás porque,

<sup>87</sup> Plut. *Quaest. Rom.* 23.

<sup>88</sup> Adriana Antal, «Funerary Venus cult in Roman Dacia», *Annales d'Université "Valahia" Târgoviște. Section d'Archéologie et d'Histoire*, t. 14, n° 1 (2012). P. 95. doi.org/10.3406/valah.2012.1108.

<sup>89</sup> Plut. *Num.* 12.1-2.

<sup>90</sup> Plut. *Quaest. Rom.* 23.

<sup>91</sup> Harry Thurston Peck, «Acta (3). Acta Diurna», *Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*, New York: Harper & brothers, 1896, p. 14.

como apunta Katerina Tzanavari, «sus atracciones eróticas se consideran lo suficientemente poderosas y capaces de desterrar incluso el dolor de la muerte».<sup>92</sup> Sin embargo, lo más curioso de muchas de estas figurillas es que no se ciñen sobre las sienes ninguna corona de mirto, sino la hiedra y los pámpanos de Dioniso. A cambio, este otro dios de la fertilidad haría de la planta de Afrodita su bien máspreciado, incorporándolo a su historia y a su culto. El mirto entraba así en el mundo de los misterios.

## El mirto y los misterios

El sistema religioso público griego y romano cumplía sus funciones como adhesivo social, mantenedor del orden y base sobre la que asentar su identidad como pueblo; sin embargo, ni el gran panteón de dioses daba respuesta a la crueldad de la muerte, ni el Hades o el Tártaro ofrecían consuelo alguno. Los cultos místicos, especialmente los misterios eleusinos dedicados a Deméter, los dionisiacos o los ritos órficos, intentaron dar una respuesta más personal tanto a la relación del hombre con los dioses como al drama de la vida y la muerte ofreciendo un horizonte de inmortalidad y bienaventuranza.



**Figura 7. Tablilla de Ninnío, terracota, ca. 370 a. C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Fotografía: Francesco Bini, CC BY-SA 4.0, vía Wikimedia Commons.**

<sup>92</sup> Katerina Tsakalou-Tzanavari, *Πήλινα ειδώλια από τη Βέροια. Ταφικά σύνολα ελληνιστικής εποχής* [Figurillas de barro de Veria. Conjuntos funerarios de la época helenística], Atenas: Publicación del Fondo de Recursos y Expropiaciones, 2002, p. 222.

El gran símbolo de iniciación en estos misterios no será ni la espiga de cereal de Deméter ni la hiedra o la vid de Dioniso, sino el poderoso mirto. En los misterios eleusinos (Fig. 7), por ejemplo, los iniciados desfilaban en una magna procesión con sus ropas de fiesta, coronados de mirto y con una vara en sus manos hecha también de ramas y hojas de mirto atadas con hebras de lana llamada *bakchos*<sup>93</sup>. Parece que abría el cortejo el *xoanon* una estatua de madera que no representaba a Deméter, sino de un dios del Hades que componía con Deméter y Perséfone la conocida como Tríada Eleusina. Este dios en apariencia menor —un niño festivo que portaba una antorcha y una corona de mirto, y al que se dedicaban cantos y gritos rituales<sup>94</sup>— llevaba por nombre Yaco o *Iakchos*. Quien se ocultaba detrás de este nombre era, sin embargo, el mismísimo Dioniso<sup>95</sup>.

Esta injerencia del dios del vino en los misterios eleusinos no debería sorprendernos pues su mito está profundamente ligado al Hades, ya sea como hijo de la propia Perséfone en su versión de Dioniso-Zagreo<sup>96</sup>, ya porque habría sido criado por ella, según las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis. Hay, sin embargo, otro episodio en su historia que lo vinculaba aún más al reino de los muertos: el rescate de su madre, Sémele, quien había muerto fulminada por el resplandor de Zeus cuando aún estaba embarazada<sup>97</sup>. Terminado de gestar en el muslo de éste, Dioniso pasó por mil y una pruebas para demostrar que no era un hombre como los demás, sino un dios digno de suceder a su padre en el Olimpo. Tras conseguirlo, su último empeño fue salvar a su madre de la oscuridad del Hades. Apolodoro se conforma con un lacónico «rescató del Hades a su madre, y dándole el nombre de Tione subió con ella al cielo»<sup>98</sup>, así es que, para encontrar los detalles de este rescate, tendremos que bucear en un esolio a las *Ranas* de Aristóteles, unas preciosas líneas que nos confían el secreto, no solo de Dioniso, sino del mirto<sup>99</sup>.

<sup>93</sup> George E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 159; Michael B. Cosmopoulos, *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*, Cambridge University Press, 2015, p. 18.

<sup>94</sup> Ar. *Ran.* 323-330.

<sup>95</sup> Según Estrabón, Yaco era el nombre místico de Dioniso (Estr. *Geogr.* 10.10.); para Nono de Panópolis, Yaco es la tercera encarnación de Dioniso siendo hijo de sí mismo (Nonnus. *Dyon.* 48.238 y ss y 959 y ss.) y para los Himnos Órficos será otro de sus epítetos (*Hymn. Orph.* 42.).

<sup>96</sup> Nonnus. *Dyon.* 6.155-167.

<sup>97</sup> Apollod. *Bibl.* 3.4.3.

<sup>98</sup> Apollod. *Bibl.* 3.5.3.

<sup>99</sup> Friedrich Dubner, *Scholia Graeca in Aristophanes*, Paris: Firmin-Didot, 1883, p. 285.

En él se nos cuenta que, a cambio de Sémele, Hades pidió al nuevo dios que dejara en su reino aquello que le fuera más querido. Podría haber sido la vid o la hiedra y, sin embargo, Dioniso dejó una rama de mirto. Pero ¿por qué esta elección? El escolio nos explica que escogió el mirto porque era la ofrenda natural a los dioses del inframundo, pues para ellos era sagrado; por eso, explica también, los iniciados en sus misterios lo llevaban en las manos y coronando sus cabezas. Pero dice algo más. El escoliasta califica a estos dioses como ctónicos (*χθονίους*), esto es, dioses que viven bajo tierra o están conectados con ella, y que acogen a los muertos al mismo tiempo que procuran la abundancia a los vivos. Perséfone es, por supuesto, una diosa ctónica, pero también Dioniso y Afrodita tuvieron un carácter ctónico desde el período arcaico o, tal vez, incluso antes.<sup>100</sup> Gracias a este calificativo, la oscuridad del Hades deja de ser la oscuridad estéril que sigue a una muerte también estéril para transformarse en sinónimo de fertilidad, la de la tierra negra y nutricia que acoge la muerte y la descomposición para transformarla en alimento, en vida que sustenta más vidas en un eterno ciclo regenerativo. Es, pues, la misma oscuridad de esa Noche «engendradora de dioses y de hombres» con la que se identificaba a Afrodita o la de la negra Afrodita Melénide. La vida se alimenta de muerte y, por ella, permanece.

Entendemos ahora el porqué de esas pequeñas figurillas de Afrodita sobre las tumbas. La diosa del amor y la belleza es también y, en cierto modo, una diosa ctónica a pesar de no vivir bajo tierra, pues a su cargo está el que este ciclo vital se perpetúe.

## Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas hemos ido comprobando cómo, a pesar de no contar con un gran mito de transformación al modo del Dafne, Narciso o Jacinto, el mirto detenta una posición de privilegio en las culturas griega y romana. Asociado firmemente a Afrodita-Venus, está llamado a rebasar lo puramente erótico, mítico o cívico para adentrarse en el territorio de lo trascendente. El mirto convoca y celebra la vida entendida como deseo y por ello colgará

<sup>100</sup> Para el carácter ctónico de Afrodita y su vinculación temprana con los también ctónicos Hermes (cuyo árbol sagrado era también el mirto) y Dioniso, ver Bernard Dietrich, *Tradition in Greek Religion*, Berlin. New York: de Gruyter, 1986; Claude Bérard, *Anodoi. Essai sur l'imaginerie des passages chthoniennes*, Rome: Institute Suisse de Rome, 1974 y G. W. Elderkin, «The Cults of the Eretheion», *Hesperia*, 10, 1941, pp. 113-124.

sobre los tálamos de los recién casados y coronará las cabezas de los simposiastas; se levantará como columna perfumada para obtener la mirada y la complacencia de los dioses; adornará a aquellos cuyos nombres están destinados a perdurar en la memoria de los vivos; exaltará el triunfo de la palabra poética y de la política; se ofrecerá a los muertos como recuerdo de vida y será capaz de comprar la inmortalidad misma a la mortal Semele. Afrodita y mirto —siempre verde, siempre perfumado— devienen una misma cosa: vida, memoria, ciclo, lo eterno.

Volvamos ahora a la *Alegoría conyugal* de Tiziano con que abríamos este capítulo. Erwin Panofsky proponía el lienzo como el doble retrato en clave mitológica de un matrimonio real que habría querido representarse como Venus y Marte. Intentó también explicar la profunda nostalgia que transmite el personaje masculino o la esfera de vidrio entre las manos de ella alegando que, tal vez, la mujer hubiera muerto antes de concluirse el lienzo, pues dicha esfera no aparece en el dibujo preparatorio. Para ello recordaba al lector que, si bien la esfera podía aludir a la armonía de una forma considerada perfecta por carecer de principio y de final, el cristal, en cambio, era símbolo de la *fragilitas humana*, por lo que consideraba que, tal vez, esa esfera fue añadida posteriormente «como una promesa de reunión final en el más allá».<sup>101</sup>

Mientras no aparezca ninguna fuente documental que acredite dicha lectura, seguiremos preguntándonos por el significado de este magnífico y olvidado cuadro. Sin embargo, ahora que ya conocemos los valores liminales y de persistencia de la memoria del mirto, nos gustaría creer, como Panofsky, que solo el amor —desde el tálamo a la tumba— es capaz de vencer a la muerte y superarla.

## Referencias bibliográficas

- Antal, A., «Funerary Venus cult in Roman Dacia», *Annales d'Université "Valahia" Târgoviște*. Section d'Archéologie et d'Histoire, t. 14, n° 1 (2012): 95, doi: <https://doi.org/10.3406/valah.2012.1108>.
- Blechl, M., *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, t. XXXVIII, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1982.
- Brouwer, H. J., *Bona Dea*, Leiden. New York. København. Klön: Brill, 1989.
- Burkert, W., *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid: Abada Editores, 2007.

<sup>101</sup> Panofsky, *Problems in Titians*, p. 129.

- Connors, C., «Scents and Sensibility in Plautus' *Casina*»: *The Classical Quarterly*, vol. 47, Issue 01 (1997). 305-309 doi:10.1093/cq/47.1.305
- Cosmopoulos, M. B., *Bronze Age Eleusis and the Origins of the Eleusinian Mysteries*, Cambridge University Press, 2015.
- Dubner, F., *Scholia Graeca in Aristophanes*, Paris: Firmin-Didot, 1883
- Detienne, M. «The Myth of 'Honeyed Orpheus'». En R. L. Gordon (ed.), *Myth, Religion and Society*, 95-109. Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press, 1981.
- Detienne, M., *The Gardens of Adonis*, Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Elvira Barba, M. A., *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid: Silex Ediciones, 2008.
- Hersch, K. H., *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Langlands, R., *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Lijjia, S. *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*, Helsinki-Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica, 1972 (Commentationes Humanarum Litterarum, 49).
- Mylonas, G. E., *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton: Princeton University Press, 1961.
- Oakley, J. H. and Sinos, R. H., *The Wedding in Ancient Athens*, Madison: University of Wisconsin Press, 1993.
- Padovani, F., «Bona Dea e Afrodite Myrtia in Plut. *QR* 20. Un caso di analisi erudita comparativa», *Chaos e Kosmos*, n° XXI (2020) [revista online <https://www.chaosekosmos.it/>].
- Panofsky, E., *Studies in Iconology; Humanistic themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1939.
- Panofsky, E., *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York: New York University Press, 1969.
- Rodríguez Adrados, «Introducción» a *Lírica Griega Arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid: Gredos, 1980.
- Soliman, S. F., «The *παρὰνυμφος* in Ancient Greece and Byzantium: A Study on the Role and Prosopography», *Byzantina Symmeiktam* vol. 28 (2018), 121-139.
- Steier, A., «Myrtos», *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, v. XVI.1 (1935), pp. 1.171-1.182.
- Stocquart, E., «Marriage in Roman Law». *Yale Law Journal*, vol. XVI, n° 5 (1907): 303-327.
- Tsakalou-Tzanavari, K., *Πήλινα ειδώλια από τη Βέροια. Ταφικά σύνολα ελληνιστικής*

εποχής [*Figurillas de barro de Veria. Conjuntos funerarios de la época helenística*], Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2002.

Unger, D. M. (ed.), *Titian's Allegory of Marriage. New Approaches*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022.

Vernant, P., *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Versnel, H. S., *Inconsistencies in Greek and Roman Religion*, vol. 2, Leiden, New York: E. J. Brill, 1990.

Versnel, H. S., «The Festival of Bona Dea and the Thesmophoria», *Greece & Rome*, vol. 39 (1992).

Weiss, I. M., «Teócrito, id. 1, 97-98: un giro interpretativo». *Studia Philologica Valentina*, anejo nº 2 (2002).