Poética y símbolo en el ciclo de Sulpicia (*corpus Tibullianum,* 3,8 - 3,12 y 3,13 - 3,18)

En el *corpus Tibullianum* existen dos ciclos de poemas relacionados con la figura de Sulpicia, joven patricia romana, sobrina del protector de Tibulo, Mesala. El segundo de dichos ciclos, que comprende los poemas 3,13 (= 4,7) - 3,18 (= 4,12), fue compuesto, según lo más probable, por la propia Sulpicia, mientras que el primero, que comprende los poemas 3,8 (= 4,2) - 3,12 (= 4,6) y trata también de los amores de Sulpicia y Cerinto, es obra de un poeta identificado por algunos con Tibulo. La mayoría de los críticos se inclina en la actualidad, sin embargo, por negar dicha identificación [1].

Dejando a un lado los problemas referentes a la autoría, los dos ciclos de poemas ofrecen una oportunidad única dentro de la historia de la elegía latina. Disponemos en este caso de una ocasión excelente para comparar dos tratamientos diferentes, más elaborado y manierista el uno y más cercano a la experiencia vivida el otro, de una misma materia, precisamente en una época en que las convenciones del género se encuentran en pleno vigor.

1 Cf., para los problemas planteados por ambos ciclos y la autoría de los mismos, A. Petersen, *De quarti libri Tibulliani eorumque auctore,* Gluckstadt 1849; C. C. Knappe, *De Tibulli libri quarti elegiis inde ab altera usque ad duodecimam disputatio,* Duderstadt 1880; G. Larroumet, *De quarto Tibulli libro,* Paris 1882; R. Bürger, «Studien zu Lygdamus und den Sulpiciagedichten», *Hermes* 40 (1905) 321-335; R. J. Radford, «Tibullus and Ovid», *AJPh* 44 (1823) 1-26, 230-259, 293-318; G. Provasi, «Il ciclo tibulliano Sulpicia-Cerinto e le sue principali interpretazioni», *RFIC* 15 (1937) 343-354; L. Herrmann, «Reconstruction du livret de Sulpicia», *Latomus* 9 (1950) 35-47; E. Bréguet, *Le roman de Sulpicia,* Roma 1972.

Universidad Pontificia de Salamanca

Por desgracia, ambos ciclos han sido abordados por la crítica generalmente desde perspectivas no estrictamente literarias. Los estudios relativos al primer ciclo se han referido sobre todo al problema de la autoría, mientras que el segundo ha sido considerado básicamente como un testimonio para acercarse a la realidad femenina de la época, buscándose en él las huellas, por ejemplo, de un «latín femenino», no sin cierto injusto menosprecio hacia el mérito literario de tales obras. La poesía de Sulpicia ha sido vista, por tanto, como la simple expresión espontánea de los sentimientos de la autora [2].

El presente artículo se centrará en el estudio, desde un punto de vista puramente literario, de los poemas que forman el primer ciclo de poemas dedicados a los amores de Sulpicia. Para ello habremos de referirnos necesariamente, por otra parte, aunque sea de forma somera, a los poemas de la propia Sulpicia, que constituyen el segundo de los ciclos referentes a dichos amores en el *corpus Tibullianum*.

Interesantes en este sentido son los poemas que sirven de presentación a ambos ciclos: 3,8 (= 4,2) y 3,13 (= IV,7). El poema 4,2 sirve de introducción a todo el poemario del poeta Tibuliano. El poema tiene como punto de partida la fiesta de las *Matronalia,* para la que se ha engalanado de forma especial Sulpicia.

Significativamente, la ocasión es la misma que la del poema introductorio de otro de los ciclos del *corpus Tibullianum,* el de Lígdamo. Esto nos hace sospechar que dicha festividad tenga un especial significado (a pesar de lo que afirman la mayoría de los críticos, que desdeñan esta semejanza como meramente superficial) con respecto al contenido programático del poema.

Las *Matronalia* se celebraban el primero de marzo y eran una fiesta para las mujeres, que se ataviaban con sus mejores galas y concurrían al templo de Juno Lucina, divinidad de los

2 Excepciones son los excelentes artículos de S. C. Fredericks, «A Poetic Experiment in the Garland of Sulpicia *(Corpus Tibullianum,* 3,10)», *Latomus* 35 (1976) 761-782, para el primer ciclo, y de M. S. Santirocco, «Sulpicia Reconsidered», *CJ* 74 (1979) 229-239, con respecto al segundo.

Universidad Pontificia de Salamanca

nacimientos, pues las calendas de marzo eran precisamente el comienzo del año. Sus maridos, que permanecen ese día en casa para orar ante el altar, suplican *pro conservatione coniugii,* les hacen regalos y les dan dinero. Ellas, por su parte, preparan un festín para los esclavos.

El regalo que hace Lígdamo a Neera en la elegía 3,1 con ocasión de las *Matronalia* es precisamente el propio libro. El poema tiene evidentemente carácter programático, como muestra su clara conexión con el poema 1 de Catulo, respecto a la descripción del libro y la temática del envío [3]. La ocasión del poema está, por otra parte, en evidente relación con la condición de *coniunx,* que reclama Lígdamo con respecto a Neera.

Si aceptamos que el poema tiene carácter programático, la festividad cobra entonces una especial relevancia, pues se trata de un tipo de poesía que gira en torno a la mujer, del mismo modo que el papel protagonista correspondía en la fiesta al mundo femenino, y, al igual que en la fiesta el marido ruega por la conservación del matrimonio, Lígdamo proclama su amor por Neera. Los dos ciclos de Sulpicia presentan, por otra parte, numerosas conexiones con el poemario de Lígdamo, sin que, por tanto, la relación entre los dos poemas iniciales pueda causarnos extrañeza alguna.

El poema sobre Sulpicia guarda además una evidente relación con otra famosa elegía introductoria, la 2,1 de Propercio:

Illius ex oculis, cum vult exurere divos,
Accendit geminas lampadas acer Amor.
illam, quicquid agit, quoque vestigia movit,
Componit furtim subsequiturque Decor.
Seu** solvit crines, **fusis** decet esse **capillis:
Seu** compsit, comptis est veneranda **comis.
*Urit, **seu** Tyria voluit **procedere** palla:*
*Urit, **seu** nivea candida veste venit.*

(4,2, 5-12)

3 Cf., sobre este tema en la literatura latina, M. Citroni, «Le racommandazioni del poeta: apostrofe al libro e contatto col destinatario», *Maia* 36 (1986) 111-146.

Universidad Pontificia de Salamanca

Sive *illam Cois fulgentem* ***incedere*** *cogis,*
Hoc totum e Coa veste volumen erit;
Seu *vidi ad frontem sparsos errare* ***capillos,***
Gaudet laudatis ire superba ***comis;***
Sive *lyrae carmen digitis percussit eburnis,*
Miramur, facilis ut premat arte manus;
Seu *cum poscentis somnum declinat ocellos,*
Invenio causas mille poeta novas;
Seu *nuda erepto mecum luctatur amictu,*
Tum vero longas condimus Iliadas;
Seu *equicquid fecit* ***sive*** *est quodcumque locuta,*
Maxima de nihilo nascitur historia.

(Prop., 2,1, 5-10) [4]

4 Pasajes paralelos son Ovidio, *Amores*, 2,4, y Maximiano, 5, 25-26:

Seu pendent nivea pulli cervice capilli,
Leda fuit nigra conspicienda coma;
Seu flavent, placuit croceis Aurora capillis.
Omnibus historiis se meus aptat amor.

(Ov., *Am.*, 2,4, 41-44)

Grande erat inflexos gradibus numerare capillos,
Grande erat in niveo pulla colore coma.

(Max., 5, 25-26)

Toda una serie de rasgos temáticos y formales relaciona estos pasajes entre sí. En todos ellos el término *capilli* ocupa el final de un hexámetro, mientras que el pentámetro siguiente concluye con *coma*. Cf. también Ovidio, *Am.*, 1,7, 11-12 (también con el motivo del *decor* presente en *dedecuere)*. Los cuatro pasajes coinciden en el estilo balanceado (que será característico de Ovidio), en el que la oración condicional (o sus equivalentes sintácticos) es recogida en la principal de forma pleonástica por un término emparentado semánticamente con los de la oración anterior. Así en el poeta de Sulpicia: *exurere - accendit, vestigia movet - subsequiturque, solvit crines - fusis capillis, compsit - comptis comis* (con juego etimologizante, aunque no se trate de una etimología real, entre *como* y *coma)*. Semejante es también Ovidio, *Amores*, 2,5, 43-46: *spectabat terram - terram spectare decebat; / maesta erat in vultu - maesta decenter erat, / Sicut erant et erant culti, laniare capillos / et fuit in teneras impetus ire genas*, donde no sólo el estilo es el mismo, sino que también aparecen los motivos del *decor* y del cabello. Las anáforas y los paralelismos son igualmente semejantes en todos ellos. Se trata siempre de una descripción femenina. El pasaje de Propercio está enmarcado por una interrogación dirigida al poeta (forma típica de este autor): *Quaeritis, unde mihi totiens scribantur* ***amores*** */ (...) Ingenium nobis ipsa puella facit* (vv. 1-4). Semejante es el poema de Ovidio, en el que éste explica las múltiples razones para estar enamorado: *Non est certa meos que forma invitet* ***amores*** */ Centum sunt cau-*

Universidad Pontificia de Salamanca

La elegía de Propercio es claramente programática. El poeta defiende la temática amorosa de su obra, frente a otras más elevadas, de acuerdo con el tema tradicional de la *recusatio: ingenium nobis ipsa puella facit,* dice Propercio.

La descripción de Sulpicia no es, por tanto, en 4,2 un mero recurso laudatorio; apunta al papel especial de la mujer en este tipo de poesía.

La estructura del poema es significativa al respecto [5]. El cuarteto formado por los dos dísticos iniciales y el formado por los dos finales están unidos por el carácter de invocación, común a ambos. El tema del primero es el amor; el del segundo, la poesía, una dualidad que se entiende mejor en el contexto de un poema programático.

En el primer pasaje se llama a Marte para que contemple la belleza de Sulpicia, engalanada para la festividad. La temática es convencional. El dejar caer los objetos que se tienen entre las manos ante la percepción repentina de la belleza forma parte del elenco tradicional de *signa amoris* y de la temática del enamoramiento súbito. La belleza del amado, capaz de provocar el amor de un dios y de rivalizar con los famosos amantes de la mitología, es tema bien conocido de los epigramas helenísti-

sae, cur ego semper amem (Ov., *Am.* 2,4, 9-10). La similitud se hace mayor si tenemos en cuenta la equivalencia en la poesía elegíaca entre estar enamorado y escribir poesía amorosa. Cf. también con *Am.* 2,4, 10 Prop., 2,1, 12 *(invenio* ***causas mille*** *poeta novas).* Elementos comunes al poeta tibuliano con los otros autores son también:

— Los cabellos esparcidos o adornados: Propercio (v. 7), poeta tibuliano (vv. 9-10), Ovidio (vv. 41-43).
— Las sugestiones de color.
— El ardor que produce la amada: *urit* (Tib., vv. 11-12), *uror* (Ovidio, v. 12), *urebant* (Maximiano, v. 27).

5 Según J. J. Hartman, «De Tibullo poeta», *Mnemosyne* 39 (1911) 369-411 (377), la estructura del poema sería la siguiente:

Invocatio ad Martem	*II disticha*
transitorium distichon	*I*
Sulpiciae veneres describuntur	*III distichis*
vs. 13 sq. transitorium distichon	*I*
Dona Sulpiciae offerenda describuntur	*III distichis*
Clauditur carmen Musarum et Apollinis invocatione	*II disticha implente*

Universidad Pontificia de Salamanca

cos. Estos versos inician una identificación entre Sulpicia y Venus, que se desarrolla en los versos siguientes [6].

Los versos 5-12 forman una unidad temática y formal, a la que responden en la segunda parte del poema los versos 15-20. En la primera sección del poema el tema es el atractivo de Sulpicia, que es aquí el sujeto, a diferencia de lo que ocurre en la segunda, en la que es receptora de regalos, tal y como era costumbre, según hemos dicho, en las *Matronalia*. La última de tales ofrendas no es otra que la propia poesía.

Los versos 5-12 tienen, por otra parte, una estructura compleja. Están formados por dos cuartetos. Los dos dísticos de cada cuarteto están unidos entre sí por el tema y por los recursos formales de la anáfora y el paralelismo. El primero de los cuartetos, vv. 5-8, se relaciona retrospectivamente con los versos iniciales, ya que *cum vult exurere divos* recuerda la referencia a Marte. En cambio, el segundo mira prospectivamente hacia el tema de los versos 15-20 en la segunda parte.

Un paralelismo fácilmente observable existe entre los versos 6 y 8, que se ve reforzado por la anáfora de *illa* y por el paralelismo sintáctico entre los dos miembros de que están compuestas ambas frases:

ILLIUS ex oculis, cum vult exurere divos,
ACCENDIT geminas lampadas acer AMOR.
ILLAM, quicquid agit, quoque vestigia movit,
COMPONIT furtim subsequiturque DECOR.

Sulpicia se ve, pues, asistida por estas dos potencias que personifican y simbolizan su atractivo. La dualidad *Amor / Decor,* presente en este pasaje, se desarrolla a lo largo de todo el poema. Continúa, por otra parte, de este modo la identificación con Venus iniciada en los versos anteriores [7].

6 «Whereas the poem seems to be about Mars' descent to men, it really develops a metaphorical identification of Sulpicia as an Olympian goddess' mortal, and the real theme... is the apotheosis of the *puella* who becomes an object of religious worship» (S. C. Fredericks, *art. cit.*, 776).

7 La forma en que ambas fuerzas son presentadas contrasta, sin embargo, significativamente. Mientras que Sulpicia irradia el atractivo y el fuego que origina el

Universidad Pontificia de Salamanca

No menos llamativa es la estructura del siguiente cuarteto (vv. 9-12). El procedimiento anafórico y el paralelismo entre hexámetro y pentámetro es el mismo en los dos dísticos. Sin embargo, la organización del texto es anular:

A. v. 9: peinado natural.
B. v. 10: peinado artificioso.
B'. v. 11: vestido artificioso, de calle.
A'. v. 12: vestido sencillo, para andar por casa.

La dualidad *Amor / Decor* estructura, por otra parte, todo el pasaje formado por ambos períodos, pues las imágenes del fuego de los versos 5-6 en el primer cuarteto son retomadas posteriormente por 11-12, mientras que los versos 7-10 están unidos por el tema de *Decor,* manifiesto en *componit, Decor* (v. 8), *decet* (v. 9) y *veneranda* (v. 10) [8]. Junto a la composición anular un principio secundario determina la estructura del texto, el del paralelismo, que viene dado por el cambio de perspectiva en la descripción:

	ESTRUCTURA ANULAR		PARALELISMO	
vv. 5-6	A	Fuego	ojos	α
vv. 7-8	B	*Decor*	caminar	β
vv. 9-10	B'	*Decor*	cabellos	α'
vv. 11-12	A'	Fuego	vestidos	β'

Naturaleza y artificio se unen en Sulpicia de forma natural. La comparación con Vertumno, que evoca la elegía 4,2 de Propercio, constituye un poderoso símbolo en este contexto. La segunda parte del poema invierte la posición normal en la elegía latina, pues el texto recuerda los numerosos pasajes en que los poetas latinos rechazan las riquezas o defienden la belleza natural frente al artificio.

amor, *Decor* sigue estrechamente sus pasos. Al carácter centrífugo de la primera representación se opone el centrípeto de la segunda.

8 El tema de *Decor* aparece también en *Mille habet ornatus, mille* ***decenter*** *habet* (v. 14) y en *Sola puellarum* ***digna*** *est...* (v. 15).

Universidad Pontificia de Salamanca

El primer ciclo de poemas sobre Sulpicia constituye, sin duda, una unidad compositiva y los textos están concebidos para ser leídos en conjunto, no como obras aisladas. La arquitectura del poemario está determinada, en primer lugar, por la alternancia con respecto al hablante. Mientras en los poemas pares habla el propio poeta, los impares están puestos en boca de Sulpicia. Por otra parte, las elegías 3,11 (= 4,5) y 3,12 (= 4,6) forman una pareja, pues están claramente unidas por el tema y por multitud de correspondencias temáticas y formales y, del mismo modo, pueden descubrirse numerosos paralelismos entre el resto de las composiciones [9].

9 Algunos críticos no han dejado de encontrar otros paralelismos. Así H. Dettmer, «The *Corpus Tibullianum* (1974-1980)», *ANRW* 30.3 (1983) 1962-1975 (1971), propone el siguiente esquema:

3.8 Ornato de Sulpicia
3.9 Ansiedad y celos de Sulpicia
3.10 Plegaria de Apolo
3.11 Ansiedad y celos de Sulpicia
3.11 Ornato de Sulpicia

Dicha estructura había sido señalada ya por J. J. Hartman, quien pretendía descubrir en el poemario una composición anular *(art. cit.*, 392). Cf. también A. Cartault, *Tibulle et les auteurs du corpus Tibullianum*, Paris 1909, 84. Hartman señalaba la alternancia entre el poeta y Sulpicia como hablantes y la estructura en anillo como principios estructuradores del conjunto. La estructura en anillo iría unida a un equilibrio desde el punto de vista del número de versos entre el bloque formado por las elegías 3,8 y 3,12 (24 + 20 versos) y el formado por 3,9 y 3,11 (24 + 20 versos).

El ciclo gira ciertamente en torno a unos pocos motivos, pero, sin necesidad de discutir el fundamento de las relaciones que tales esquemas presuponen (pues siempre es posible descubrir lazos que unen las distintas elegías que forman una unidad compositiva como ésta), dicha representación no constituye el único modelo posible. Las relaciones intertextuales existentes en el interior de un ciclo poemático pueden ser múltiples, sin necesidad de que formen una figura única. La relación entre los poemas 4,5 y 4,6 es innegable. Ambos constituyen dos aspectos distintos de un mismo cuadro. En cambio, más discutibles resultan los paralelismos entre el resto de los poemas. Pero podemos fácilmente encontrar un nexo de unión entre los poemas 4,3 y 4,4, en cuanto ambos tratan de un peligro que amenaza a uno de los miembros de la pareja. En 4,3 Cerinto corre peligro de muerte en la caza, mientras que en 4,4 la enfermedad amenaza a Sulpicia. Según esto, estaríamos ante dos parejas de poemas, unidos los dos primeros por el tema del peligro que corre uno de los miembros de la pareja, mientras los dos últimos implicarían la consolidación de la relación. Por otra parte, también es posible encontrar una relación entre 4,2, en que es presentada Sulpicia, y 4,3, en que aparece por primera vez Cerinto.

Universidad Pontificia de Salamanca

La elegía 3,9 (= 4,3) presenta a Cerinto entregado a la pasión por la caza. Sulpicia, angustiada por la suerte que puede correr su enamorado, al tiempo que celosa, trata primero de disuadirlo, para sugerir más tarde la posibilidad de acompañarlo en dichos menesteres:

Parce meo iuveni, seu quis bona pascua campi
Seu colis umbrosi devia montis aper,
Nec tibi sit duros acuisse in proelia dentes:
Incolumem custos hunc servet Amor.
Sed procul abducit venandi Delia cura:
O pereant silvae, deficiantque canes!
Quis furor est, quae mens, densos indagine colles
Claudentem teneras laedere velle manus?
Quidve iuvat furtim latebras intrare ferarum
Candidaque hamatis crura notare rubis?
Sed tamen, ut tecum liceat, Cerinthe, vagari,
Ipsa ego per montes retia torta feram,
Ipsa ego velocis quaeram vestigia cervi
Et demam celeri ferrea vincla cani.
Tunc mihi tunc placeant silvae, si lux mea, tecum
Arguar ante ipsas concubuisse plagas:
Tunc veniat licet ad casses, illaesus abibit,
Ne Veneris cupidae gaudia turbet, aper.
Nunc sine me sit nulla Venus, sed lege Dianae,
Caste puer, casta retia tange manu.
Et quaecumque meo furtim subrepit amori,
Incidat in saevas diripiendas feras.
At tu venandi studium concede parenti
Et celer in nostros ipse recurre sinus.

El texto remite intertextualmente, como no ha pasado desapercibido a los comentaristas, a episodios mitológicos como el de Fedra e Hipólito o el de Venus y Adonis [10]. Sulpicia es, en su deseo por acompañar al joven en la caza, compa-

10 Cf., con respecto a las fuentes y paralelos del poema y sus relaciones con los diferentes tratamientos poéticos de los mitos de Atalanta, Fedra y Adonis, E. Maas, «Alexandrinische Fragmente», *Hermes* 24 (1889) 520-529 (523-527) y el detenido análisis (especialmente para las relaciones entre Ovidio y el poeta tibuliano y la contaminación de las historias de Venus y Adonis y de Fedra e Hipólito) de los diferentes motivos aquí presentes en el estudio de E. Bréguet, *op. cit.*, 294-304).

Universidad Pontificia de Salamanca

rable a Fedra y a Venus, y su temor por la suerte de Cerinto recuerda la desgracia de Adonis. Expresiones como *Tunc veniat licet ad casses, illaesus abibit, / Ne Veneris cupidae gaudia turbet, aper,* cobran en este contexto un significado más profundo, al igual que ocurre con la «rivalidad» entre Diana y Venus.

Pero ¿cuál es la función de la intertextualidad? Para responder a dicha pregunta hemos de tener en cuenta los distintos planos de significado presentes en el texto. Junto a la lectura literal el texto nos impone una lectura simbólica. Todo el poema está dominado por las imágenes de las redes y de los lazos, adecuadas tanto a la caza como al amor. Las redes son también instrumento de Venus. Especialmente interesante en este sentido es el último verso, en el que, como cierre del texto, ambos planos se unen definitivamente: *Et celer in nostros ipse recurre sinus.* Sulpicia describe la vuelta deseada del amado a sus brazos en términos que recuerdan las imágenes de la caza. El cazador cae ahora en las redes del amor. Se cierra de este modo una inversión de la situación inicial que preside el desarrollo del texto.

Igualmente significativo es el destino de la supuesta rival, objeto de los celos de Sulpicia, en los versos 21-22: *Et quaecumque meo* ***furtim subrepit*** *amori, /* ***incidat in saevas diripiendas feras.*** *Furtim* ha aparecido anteriormente referido al movimiento furtivo del cazador, que penetra a escondidas en el refugio de las fieras y evoca junto a *subrepit* el movimiento de un animal. Su destino será precisamente el ser despedazada por las fieras, al igual que el Acteón de la mitología.

A lo largo del monólogo, la postura de Sulpicia no permanece invariable. Al principio del poema le son odiosas las cacerías por el peligro que suponen para el amado. En el nivel simbólico esto implica una oposición entre la caza y el amor. Tras dicha oposición se dibuja el contraste entre lo masculino y lo femenino y entre adolescencia y edad adulta. La actividad cinegética es propia del varón y el éxito en ella indica la masculinidad, mientras que el fracaso implica lo contrario. Cerinto es representado como un adolescente que desea realizar las actividades propias del adulto *(at tu venandi studium concede parenti,* v. 23). El universo masculino de la caza se contrapone, por

Universidad Pontificia de Salamanca

tanto, al femenino de Venus. La evocación del mito de Adonis refuerza este sentido implicado simbólicamente en el texto. El eterno adolescente, Adonis, el seductor por excelencia, íntimamente ligado a Venus, será destruido por el jabalí. La seducción de Adonis está unida a su falta de masculinidad.

Significativa al respecto es la evocación de la juventud y la belleza del amado, en contraste con la rudeza de la actividad que ha emprendido: Quis *furor est, quae mens, densos indagine colles* / ***claudentem teneras laedere velle manus?*** / *quidve iuvat furtim latebras intrare ferarum* / ***candidaque hamatis crura notare rubis?*** La referencia a la belleza de Cerinto amenazada por la rudeza de la caza está encuadrada dentro de una rica tradición literaria. Los sufrimientos y los inconvenientes del amado en un ambiente hostil constituyen un tópico bien conocido de la elegía erótica. El verso 8, con su referencia a las heridas de las manos, recuerda incluso verbalmente pasajes como, por ejemplo, Tibulo, 2,3, 9-10 *(nec quererer, quod sol graciles exureret artus* / ***laederet*** *et* ***teneras*** *pussula rupta* ***manus)*** o 1,4, 48 *(aut opera insuetas atteruisse manus)* [11]. En los numerosos ejemplos de este tipo presentes en la elegía se trata siempre del contraste entre mundos opuestos. En la elegía 2,3 de Tibulo (un poema que evoca, como es bien sabido, la égloga 10 de Virgilio) el campo retiene a la amada del poeta. El poeta sueña con hacerse campesino. Se trata del conocido motivo del *officium* del enamorado, tema inverso al de las penalidades del amado y que en el poema de Sulpicia sigue inmediatamente al anterior. El contraste en Tibulo entre ciudad y campo, entre los miembros delicados del amante y la rudeza ambiental, subraya la oposición entre el universo sentimental y romántico de la elegía y el desolado mundo del beneficio económico [12]. A la violación de esa frontera por parte del amado responde el intento de mediación entre ambos mundos del enamorado.

11 Cf. también 1,4, 49-50: *Nec, velit insidiis altas si* ***claudere valles,*** / *dum placeas, umeri* ***retia ferre*** *negent.* Cf. Propercio, 3,7, 48: *Et duro teneras laedere fune manus.*

12 Tradicional en la poesía elegíaca es el tema del enamorado protegido por la divinidad del amor: *incolumem custos hunc mihi servet Amor* (v. 4).

Universidad Pontificia de Salamanca

Pero la oposición entre caza y amor, Diana y Venus, tiene además otra vertiente, tal y como se representa en el mito de Hipólito y Fedra (o en el de Atalanta). La caza constituye entonces el rechazo del amor, de lo femenino. El amor y el matrimonio representan la frontera que separa lo social, el encuentro entre lo masculino y lo femenino, del rechazo de lo sexual y el narcisismo de una perpetua adolescencia bajo la protección de Diana.

La sección media del poema se centra no en el peligro, sino en la separación del amado. Como Fedra antes que ella, como Milanión hizo también con Atalanta, Sulpicia soñará ahora con seguir a Cerinto. La mediación entre ambos mundos se produce así a través del tema del *servitium amoris*. La inversión de la situación inicial está marcada por la repetición: *O PEREANT SILVAE, deficiantque CANES* (v. 6); *et demam celeri ferrea vincla CANI. / Tunc mihi tunc PLACEANT SILVAE* [13]. La alusión a los placeres del amor en medio del ambiente rústico evoca en los versos 15-18 las descripciones de la edad de oro [14].

Al final del texto la oposición se deshace. *Nunc sine me* contrasta el anterior ensueño con la realidad. Sin embargo, amor y caza están unidos en esta sección. Diana no se opone ya a Venus. Si el principio del poema se centra en el peligro físico y, más tarde, en la separación material que la caza supone, ahora el peligro no es ya físico, sino emotivo y sentimen-

13 La exclamación *O pereant silvae* recuerda el comienzo del verso 67 de Tibulo, II,3, a cuya relación con este poema ya nos hemos referido *O valeant fruges*.

14 Cf. Tibulo, 2,3, 71-72. La impresión se incrementa por el contraste con las penalidades a que se hace referencia en los versos anteriores. Especialmente evocadora resulta la expresión *ferrea vincla* (v. 14), que corresponde formal y semánticamente al *retia torta* del verso 12 y que refuerza la sensación de sufrimiento de la joven en pos de su amado. *Ferrea* forma, por otra parte, con el *feram* del verso 12 una constelación de palabras muy sugerente en el contexto de la poesía tibuliana (cf. también *ferarum* en el v. 9 y *feras* en el v. 22). En los primeros versos de la elegía 1,10 juega precisamente con la asociación etimologizante entre *ferus, ferreus, fero* y *fera: Quis fuit, horrendos primus qui* ***protulit*** *enses? / Quam* ***ferus*** *et vere* ***ferreus*** *ille fuit!* (vv. 1-2). Tibulo aprovecha además la conexión entre *ferus* y *fera (feras,* 1,10, 4). La misma constelación de palabras será utilizada, por otra parte, por Lígdamo en 3,2: *Qui primus caram iuveni carumque puellae / eripuit iuvenem,* ***ferreus*** *ille fuit. /* ***Durus*** *et ille fuit, qui tantum* ***ferre*** *dolorem... / Non ego* ***firmus*** *in hoc...* (3,2, 1-5).

Universidad Pontificia de Salamanca

tal. Sulpicia imagina la posibilidad de una rival y desea que Cerinto respete su castidad. El tono es pretendidamente ingenuo, adecuado a la personalidad de la muchacha, adquiriendo así el texto cierto carácter mimético. La instrucción de mantener la castidad en la práctica de la caza tiene el aspecto de un tabú popular; el deseo de un destino desgraciado para la rival afortunada corresponde al tono de las maldiciones amorosas atestiguadas en la elegía latina, pero también en las inscripciones pompeyanas. Pero la conexión que ya hemos señalado con la imaginería del resto del poema deshace esa ilusión de simplicidad, que queda limitada al nivel literal y primario de lectura. El destino de la rival no es otro que el que Sulpicia desea evitar a Cerinto; destino, en este caso, más cerca del de Acteón que del de Adonis.

Los dos versos finales suponen un regreso a la posición inicial del hablante tras los sucesivos ensueños. El verso final *(Et celer in nostros ipse recurre sinus)* recuerda un verso que aparece en el segundo ciclo, obra de la propia Sulpicia: *Attulit IN NOSTRUM deposivitque SINUM*. El contexto le confiere, como hemos visto, un valor suplementario, permitiéndole actuar como cierre adecuado del poema, en el que confluyen los dos planos de las imágenes textuales.

Si en la elegía 3,9 Cerinto corre peligro de muerte en la caza y Sulpicia sospecha de la existencia de una rival, en la elegía siguiente es Sulpicia la que corre peligro por culpa de la enfermedad, mientras que el poeta reconforta a Cerinto, asegurándole no sólo la salvación de la amada, sino el amor de ésta por él. Cerinto no tiene que preocuparse por rival alguno, pues ella lo prefiere por encima de la crédula turba que en vano la asedia. El contraste entre ambos poemas es evidente. Pero las semejanzas entre ambos textos no quedan limitadas a estos elementos temáticos, sino que se descubre, sobre todo, en la técnica poética.

El texto se presenta como una plegaria dirigida al dios Apolo y consta de los elementos característicos de dicho género. Sin embargo, los versos 15-20 no corresponden estrictamente a ese contexto, y se justifican desde este punto de vista apenas como referencia al sujeto de la plegaria. El poema debe, pues, entenderse como algo más que una simple plegaria. El tema de

Universidad Pontificia de Salamanca

la enfermedad de la amada y de las súplicas que el enamorado, de acuerdo con la temática del *officium* amoroso, realiza por su salvación es, por otra parte, común en la poesía elegíaca. El texto juega sistemáticamente en el nivel simbólico de lectura con la ambivalencia enfermedad / amor. Este aspecto del poema fue señalado correctamente por Musurillo y ha sido desarrollado posteriormente, en un excelente artículo, por S. C. Fredericks [15]. Musurillo afirma que la enfermedad adquiere en estos poemas valor simbólico. La auténtica enfermedad es el amor, para el que, según el tópico de la elegía, no existe cura alguna [16].

Significativo al respecto es el uso de *tenera* en el primer verso, pues el término, al tiempo que se refiere a la juventud de la muchacha, en contraste patético con la enfermedad que la domina, indica también sin duda su vulnerabilidad emocional [17]. El poema pasa así, en palabras de Fredericks, «from the realm of the physical to the emotional, from the medical to the psychological». Este contexto diferente explica perfectamente los versos 15-20, que en el nivel literal de la plegaria tienen tan sólo una débil justificación. El término *salva,* en el verso 16, puede entenderse tanto en el sentido de la enfermedad como en el sentido amoroso. La salvación de la *puella* para Cerinto no radica sólo en la curación de la enfermedad, sino en que no existe ningún rival que pueda disputarle su cariño. También *tristior* (v. 18), en el contexto amatorio, tiene un sentido erótico sin que haya lugar esta vez para la ambigüedad, frente al *triste* de la sección anterior (v. 7) [18]. La salvación de la enfermedad equiva-

15 «A Poetic Experiment in the Garland of Sulpicia *(Corpus Tibullianum,* 3,10)», *Latomus* 35 (1976) 761-782.

16 H. Musurillo, *Symbol and Mith in Ancient Poetry,* N. York 1961, 114: «One has the impression that the poems which deal with Sulpicia's illness *(Garland* 3.10, and *Sulpicia,* 3.17) carry overtones of the lovesickness theme, the *morbus taeter* of Catullus; the real sickness is love, a disease for which there is no medicine, as Propertius says (2.i.57-58); its only cure is the presence of the beloved». S. C. Fredericks (art. c. 763-764) sostiene incluso la ambivalencia de Apolo: «The god is himself an ambivalent figure since his use of "potions and spells" for healing suggest, not authentic medicine, but the notorious world of witchraft and irrational *amor* exemplified troughout Latin elegy». Según Fredericks, la función médica de Apolo es tan sólo un pretexto para su papel amatorio.

17 S. C. Fredericks *(art. cit.,* 765).

18 S. C. Fredericks *(art. cit.,* 768).

Universidad Pontificia de Salamanca

le, pues, a la de la relación amorosa [19]. El final del texto lo confirma: la curación de la amada equivale a la de ambos [20].

Junto a la estructura genérica, propia de la plegaria, con su carácter triádico, se desarrolla también una estructura puramente poética. Así, a una sección inicial centrada en Sulpicia, sigue una central focalizada sobre Cerinto, para concluir en la sección final dedicada a la pareja en conjunto.

A diferencia del poema anterior, puesto en boca de la propia Sulpicia, la plegaria de 3,10 aparenta estar puesta en boca del propio poeta [21]. El poeta actúa aquí como hablante substituto del enamorado, al igual que ocurre en el resto de los poemas del ciclo en que habla él mismo, aprovechando la diferencia entre el nivel actancial y el nivel enunciativo [22]. Por otra

19 Fredericks, siguiendo a Musurillo, cree, a la luz de los poemas del segundo ciclo, que se trata del restablecimiento de una relación amorosa ya existente, puesta en peligro por los celos de Sulpicia. La lectura del texto en sí mismo no nos impone, sin embargo, dicha interpretación.

20 Fredericks *(art. cit.*, 767). Resulta interesante, a nuestro entender, el énfasis de los versos finales sobre la idea de felicidad *(laetus*, vv. 23 y 24, *felicem*, v. 25) en contraste con la idea de tristeza en el resto del poema. Cf. el *candida* referido a Sulpicia del v. 19. El dios será feliz evidentemente por el agradecimiento que como recompensa le ofrecerán los enamorados, pero también lo es por proporcionar la curación, como dios médico, tanto en lo referente a la enfermedad como a la relación amorosa. Finalmente será afortunado porque una sola curación ha procurado la salvación de los dos enamorados. El poeta explota, por consiguiente, las diversas posibilidades semánticas de los términos *laetus* y *felix*.

21 Según Fredericks *(art. cit.*, 770-775), existiría también una ambigüedad con respecto al hablante: «The author has arranged that the grammar and syntax of the poem do not permit a final decision as to its speaker» (p. 770). El poema podría estar pronunciado por el poeta, o por Cerinto, o incluso por la misma Sulpicia. Sin embargo, dicha ambigüedad es difícilmente imaginable. En efecto, el poema no puede estar en boca de Sulpicia. Lo excluye ya el verso 4, pues el término *formosae* resultaría entonces injustificable. Más atinada resultaría una lectura que hiciera de Cerinto el hablante y, de hecho, dicha interpretación resultaría posible de no ser por los versos 19-20, en que el poeta muestra conocer lo que el personaje ignora. El que hasta el verso 15 pueda existir la ambigüedad es significativo, sin embargo, de la posición del hablante en el texto. Que el hablante sea el desconocido poeta viene impuesto de forma natural, por otra parte, por el resto del poemario.

22 El término «hablante substituto» es utilizado por F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh 1972, 177-217. Cairns caracteriza el término, sin embargo, de forma únicamente negativa, de modo que su aplicación resulta excesivamente amplia. El silencio de Cerinto y su carácter secundario en el poemario ha sido a veces atribuido a motivos biográficos: sería debido a su carácter tímido o a su condición humilde. Más acertadamente señalaba, por ejemplo, P. Rasi,

Universidad Pontificia de Salamanca

parte, el hablante sabe más que los personajes [23]. Su voz no constituye, por tanto, como se ha sugerido, una especie de vacío que pueda ser ocupado por la voz de los principales personajes. Mediante la objetivación y la alternancia con los poemas en que habla la propia Sulpicia se pone de manifiesto el subjetivismo de los personajes, una función que en los poemas del segundo ciclo sólo cumple la diversidad de actitudes de un texto a otro.

La dos últimas elegías del primer ciclo forman una pareja de poemas concebidos, sin duda, para ser leídos en conjunto. Ambas tienen como pretexto dramático un natalicio: la primera, el de Cerinto, y la segunda, el de Sulpicia. Ambas tienen forma de plegaria: dirigida, la una, al Genio de Cerinto, y la otra, a la Iuno Natalis de Sulpicia.

Numerosos lazos formales y temáticos relacionan los dos poemas. Ambos están compuestos por el mismo número de versos, 20 en los dos casos. Diversos ecos verbales los relacionan, por otra parte. El motivo del mutuo amor y la imagen de las cadenas es común a ambos textos:

Vinctus uterque tibi, vel MEA VINCLA LEVA.

(3,11, 14)

Sed iuveni quaeso, MUTUA VINCLA PARA.

(3,12, 8)

También se reitera el tema del disimulo, pero en un caso referido a Cerinto y en el otro a Sulpicia:

Una poetessa del secolo di Augusto, Padova 1913, 20: «Protagonista è soltanto Sulpicia; Cerinto, se mai, è un deuteragonista, como colui che rispetto a Sulpicia rappresenta una parte secondaria; esso anzi, a rigore, non potrebbe neppure dirsi deuteragonista, perché sulla scena è un personaggio muto e che solo serve quasi si sfondo per dar risalto all'azione della protagonista. La parte di lui è sostenuta dal poeta stesso, il quale, ora come quasi portavoce di questo, agisce direttamente sulla scena, scambiando come una specie di dialogo con Sulpicia in canti alternati».

23 En 3,10, en la parte central (vv. 9-20), el poeta refleja en los primeros versos (9-14) la situación del enamorado, mientras que los versos siguientes (15-20) reflejan su propia posición.

Universidad Pontificia de Salamanca

Optat idem iuvenis quod nos, sed tectius OPTAT
Nam pudet haec illum dicere verba palam.
At tu, Natalis, quoniam deus omnia sentis,
Annue: quid refert, clamne palamne ROGET?

(3,11, 17-20)

Praecipiat natae mater studiosa, quid OPTAT:
illa aliud tacita iam sua mente ROGAT.

(3,12, 15-16)

Diversas tradiciones genéricas confluyen en estos poemas. Desde el punto de vista discursivo ambos textos adoptan la forma de la plegaria. Por otra parte, ambos son ejemplos del «genethliacón», discursos o poemas en celebración del nacimiento, un género muy del gusto, por otra parte, de los poetas elegíacos. Como modelo de uno y otro puede citarse la elegía 2,2 de Tibulo, un genethliacón con fuerte presencia de los temas epitalámicos [24]. También aquí el poeta (en este caso Tibulo) actúa como hablante substituto del protagonista, Cornuto. Con ocasión de su natalicio, éste pedirá buenos augurios para su matrimonio. El texto tiene una extensión similar (22 versos) a la de los poemas de Sulpicia. La imagen de las cadenas y el motivo del matrimonio, que dura toda la vida, corresponden a la temática epitalámica. La forma de plegaria y la combinación del natalicio con temas amorosos será retomada por los poemas de la *Corona de Sulpicia*. La imagen de las cadenas de amor reaparece también en 3,11 y 3,12. Al tema del matrimonio duradero, que no resulta aquí adecuado, corresponde en estos poemas el del amor correspondido, y al augurio de futura descendencia (típico del epitalamio y que supone en éste la consumación definitiva del matrimonio), con que concluye la ele-

24 La proximidad entre el poema de Tibulo y el del *amicus Sulpiciae* ha sido siempre señalada por los comentaristas de Tibulo a propósito de la tradicional identificación de Cerinto con Cornuto. Dicha identificación (basada en la identidad métrica y en una falsa etimología y que provoca graves problemas de cronología literaria) resulta evidentemente indemostrable y poco verosímil y no cuenta hoy con el favor de los críticos, quienes reprochan a sus defensores la concepción moralizante que subyace en dicha hipótesis, aun a riesgo de incurrir ciertamente en el defecto contrario.

Universidad Pontificia de Salamanca

gía de Tibulo, responde la petición, con la que finaliza la elegía 3,12, de que la unión de la pareja formada por Cerinto y Sulpicia se consolide [25]. La referencia a la perpetuación de la familia en Tibulo y al nuevo año en la *Corona* son, por otra parte, perfectamente naturales en el contexto de la celebración del natalicio [26].

También el epigrama amoroso alejandrino y, naturalmente, la elegía latina han dejado su huella en estos poemas. En 3,11 el texto se desarrolla en bloques de cuatro versos, lo que supone la adecuación del metro a la estructura del período ideal, forma que aparece también en la citada elegía 2,2 y en 3,19. El autor evita la posibilidad de monotonía y facilita la transición entre los distintos períodos, recurriendo a la técnica mimético-dramática y a repeticiones léxicas y semánticas que incrementan el carácter dramático del desarrollo del texto (*mutuus ignis adest / Mutuus adsit amor,* vv. 6-7; *per Genium / Mane Geni,* vv. 8-9, etc.). Los paralelismos sintácticos, fónicos y semánticos enlazan, por otra parte, las distintas combinaciones periódicas:

Uror ego ante alias; iuvat hoc, Cerinthe, quod uror
SI tibi DE NOBIS mutuus IGNIS ADEST.

(3,11, 5-6)

Mane Geni, cape tura libens votisque faveto,
SI modo, cum DE ME cogitat, ILLE CALET.

(3,11, 9-10)

25 La imagen de las cadenas de amor de 3,15 tiene, por otra parte, un claro precedente en Propercio 2,15, 25-26: *Atque utinam haerentis sic nos vincire catena / velles, ut numquam solveret ulla dies.* El motivo no se aplica a una relación matrimonial, pero la presencia del tema del amor perpetuo y la comparación con las palomas, propia de la temática erótica y epitalámica, muestran que la imagen tiene evidentes connotaciones epitalámicas. Con la elegía 2,2 de Tibulo puede compararse la 3,3 de Cerinto, que coincide con aquella en la temática matrimonial, aunque sin la combinación con el tema del natalicio, y que utiliza motivos parecidos.

26 No faltan incluso semejanzas de detalle que suponen una relación más estrecha entre el poema tibuliano y las elegías sobre Sulpicia: *Ter tibi fit* ***libo,*** *ter, dea casta,* ***mero*** (3,12, 14), *Atque satur* ***libo*** *sit madeatque* ***mero*** (2,2, 8).

Universidad Pontificia de Salamanca

Así, en el texto de la elegía 3,11 los períodos formados por los versos 9-12 y 13-16 constituyen una especie de epigramas reducidos [27]:

Mane Geni, cape tura libens votisque faveto,
Si modo, cum de me cogitat, ille calet.
Quodsi forte alios iam nunc suspirat amores,
Tunc precor infidos, sancte, relinque focos.

(3,11, 9-12)

Nec tu sis iniusta, Venus: vel serviat aeque
Vinctus uterque tibi, vel mea vincla leva.
Sed potius valida teneamur uterque catena,
Nulla queat posthac quam soluisse dies.

(3,11, 13-16)

En ambos casos podemos encontrar paralelos en los epigramas helenísticos griegos. Especialmente interesante resulta el dilema amoroso, reverso del tema del *mutuus amor* y que responde a una larga tradición en la poesía griega y latina, unido con frecuencia, como aquí, a la plegaria a Venus [28].

Importante para la significación de los dos poemas es la dualidad de las divinidades. Ambas presiden a la vez el nacimiento y el matrimonio. El *genius natalis* era a la vez el del *lectus genialis*. Juno, la diosa que preside el nacimiento de Sulpicia, *Iuno natalis,* es también la divinidad que preside y sanciona el matrimonio, y la misma ambivalencia se da en el caso del Genio de Cerinto.

La dualidad de las divinidades corresponde a un amor predestinado, un *amor perpetuus,* propio del matrimonio. Las divi-

27 Algo semejante ocurre en Tibulo, 3,19, compuesto también en períodos de dos dísticos, en que los versos 5-8 y 9-12 corresponden a la temática del epigrama amoroso: 5-8: es preferible que ella no parezca hermosa a los demás; 9-12: el amado es para el amante una multitud en medio de la soledad.

28 Cf., respecto al motivo del dilema amoroso, *A.P.*, 5, 68, 88 y 97; Terencio, *Eun.*, 91-94; Tibulo, 1,2, 65-66, y Ovidio, *Met.*, 14, 23-24. El pasaje de Tibulo, *non ego, totus ut abesset amor, sed mutuus esset, / orabam, nec te posse carere velim,* recuerda, por otra parte, un verso del poema paralelo sobre el natalicio de Sulpicia, 3,12,18: *Nec liceat quamvis, sana fuisse velit.*

Universidad Pontificia de Salamanca

nidades, dobles de los enamorados, figuras sublimadas de ellos representan una unión indisoluble y duradera, de acuerdo con el ideal del matrimonio permanente romano.

El desarrollo de las imágenes en los dos poemas es significativo. En la elegía 3,11 la referencia al nacimiento de Cerinto conduce a la evocación en el segundo dístico de las Parcas, que al nacer aquél «anunciaron una nueva servidumbre a las muchachas». Las Parcas, hilanderas divinas, predicen (según la concepción romana de tales divinidades, tópica en el «genethliacón» desde el poema 64 de Catulo) los destinos de los mortales en su nacimiento. En el poema de la *Corona* los hilos del destino se transformarán simbólicamente en las cadenas que deben unir a la pareja amorosa y que evocan también el matrimonio, cadenas que sugieren, por otra parte, las de esclavitud, el *servitium amoris,* que las diosas han anunciado a las muchachas. A la dualidad de las divinidades corresponde la ambigüedad de las imágenes del fuego. El fuego de los altares (*focos,* 3,11, 12 y 12,4) se refleja en el fuego del amor: *Uritur ut celeres urunt altaria flammae* (3,12, 17).

El tema de la ignorancia es importante, como hemos visto, en ambos poemas. Este motivo conecta por otra parte el bloque formado por los poemas dedicados al natalicio de los amantes con el ciclo siguiente de Sulpicia. Como ha señalado C. U. Merriam, en los seis poemas de amor de la propia Sulpicia las crisis de la relación amorosa son siempre precipitadas por la ignorancia de alguien con respecto a alguna circunstancia crucial [29]. El tema de la ignorancia y del conocimiento es, pues, fundamental en este ciclo: en 3,13 se trata de sacar a la luz lo que hasta ahora se ha mantenido en secreto; en 3,14 la ignorancia por parte de Mesala de la relación amorosa provoca la separación de los amantes; en 3,18 Sulpicia ha tratado de disimular su amor al propio Cerinto, etc. Pero esta temática es igualmente importante en los poemas del primer ciclo y especialmente en los dos últimos, en los que el motivo de lo oculto es un importante lazo de unión entre uno y otro: en 3,10 él ignora que Sulpicia lo favorece; en 3,11 el joven desea lo

29 «Some Notes on the Sulpicia Elegies», *Latomus* 49 (1990) 95-98.

Universidad Pontificia de Salamanca

mismo que la muchacha, pero lo hace de forma menos abierta; en 3,12 la joven se ha adornado para su natalicio, pero esto es sólo el pretexto, pues en realidad desea gustar a su enamorado; el *furtivus amor* de los enamorados no será sorprendido por ningún guardián; finalmente, la madre indica a su hija lo que tiene que suplicar, pero ella piensa de otro modo.

La alusión a la diferencia entre las instrucciones de la madre y los deseos de la hija ha sido considerada a veces como el testimonio de una oposición familiar a la relación entre la pareja de enamorados, pero simplemente se trata de la ignorancia familiar con respecto a las íntimas inclinaciones de la joven [30]. El tema del final del texto corresponde así a la observación inicial de que la joven se ha adornado con el pretexto de la ceremonia, pero en realidad para gustar al joven. Tampoco el motivo del *furtivus amor* implica, como se ha creído con frecuencia, que se trate de una relación ilegítima. Lo demuestran claramente los versos 9-10 *(Sic bene compones: ulli non ille puellae / servire aut cuiquam dignior illa viro),* versos que con su característica repetición resultarían apropiados para un epitalamio. La constelación de palabras *componere / dignior* recuerda, por otra parte, la utilizada por la propia Sulpicia en 3,13 (= 4,7), 9-10.

Conviene diferenciar entre la realidad extraliteraria y la presentación de los hechos en el texto literario (lo que la obra literaria nos presenta como realidad). Si aceptamos que se trata de un amor legítimo, el tema del ocultamiento y de la ignorancia adquiere un importante valor en relación con las convenciones de la elegía y la novedad de los dos ciclos de Sulpicia. La revelación de la relación amorosa es causa de la censura social en el mundo de la elegía, pero es, por el contrario, necesaria en el contexto de un amor legítimo, destinado al matrimonio. Responde, por otra parte, al despertar de la madurez en los adolescentes, convierte en natural lo que tal vez sea al mismo tiempo el deseo de los parientes, contra lo explícitamente afirmado en los propios poemas.

30 Cf., sobre el sentido de 3,12, 15 y la defensa de la lectura *quod optat,* M. Schuster, *Tibull-Studien. Beiträge zur Erkalrung und Kritik Tibulls und des Corpus Tibullianum,* Hildesheim 1968, 166.

Universidad Pontificia de Salamanca

El poema 4,7 (= 3,13) es evidentemente un poema programático, que sirve de introducción a todo el bloque de poemas compuesto por Sulpicia:

Tandem venit amor, qualem texisse pudori
Quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
Exorata meis illum Cytherea Camenis
Attulit in nostrum deposivitque sinum.
Exsolvit promissa Venus: mea gaudia narret,
Dicetur siquis non habuisse suam.
Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
Ne legat id nemo quam meus ante, velim,
Sed pecasse iuvat, vultus componere famae
taedet: cum digno digna fuisse ferar.

La estructura del poema es elaborada. El primer dístico y el último están unidos por el tema de la *fama*, término que se repite en los versos 2 y 9 [31].

Los dísticos segundo y cuarto están, a su vez, unificados por el tema de la relación entre amor y poesía y por un claro eco verbal en los hexámetros:

Exorata meIS illum Cytherea CAMENIS (v. 3)
Non ego signatIS quicquam mandare TABELLIS (v. 7)

La proximidad fónica entre *Camenis* y *tabellis* sirve de vehículo a una relación en cuanto al sentido. Las Musas son aquí metáfora de la elaboración poética de la experiencia personal y *tabellae* son las tablillas en que se escribe. Ambos dísticos se oponen, por otra parte, ya que el uno se refiere a la producción de la poesía, mientras que el otro lo hace a la divulgación de la obra. Por tanto, el poema responde a una clara estructura en anillo:

31 A la oposición de *pudor* y *fama* (términos semánticamente complementarios) responde en el dístico final la de *fama* y *decor (componere*, v. 9, *digno cum digna*, v. 10). Nótese, por otra parte, la equivalencia fónico-métrica de *famae* y *ferar*, términos semánticamente emparentados por el carácter de verbo de lengua del segundo y la relación etimológica y semántica con dichos verbos de *fama*. La repetición de *fama* en el texto ha sido enfatizada por M. S. Santirocco, *art. cit.*, 234-235, quien afirma: «The poem is not just about love but also about reputation» (p. 235).

Universidad Pontificia de Salamanca

A. vv. 1-2: *Pudor* y *fama*
B. vv. 3-4: poesía y amor, producción poética
C. vv. 5-6: justificación de la poesía por el amor
B'. vv. 7-8: poesía y amor, divulgación poética
A'. vv. 9-10: *fama* y *Decor*

Esta composición ha sido considerada como la última de todo el ciclo desde el punto de vista cronológico. Esta interpretación, indemostrable por otra parte, es ciertamente verosímil. Pero va en general unida a una lectura reductora en que los poemas son considerados ante todo como testimonio de una vivencia amorosa, una especie de diario privado [32].

El texto tiene un nivel de elaboración literaria que demuestra, sin embargo, lo incorrecto de dicho enfoque. A nuestro entender, el poema sólo alcanza su plenitud significativa cuando es leído desde un punto de vista programático.

El tema de la *fama* responde en el poema a un doble plano de significado, pues, si por una parte puede referirse a las críticas a que socialmente daría lugar la divulgación por parte de la muchacha de sus amoríos, por otro tiene claras implicaciones literarias. Así, los términos metafóricos *texisse* y *nudasse,* que se entienden en principio como referidos a la ocultación y desvelamiento de la relación amorosa, cobran una implicación literaria, pues la revelación del amor equivale a hacer públicos los poemas. Sulpicia justifica la revelación de su relación amorosa, defendiéndose de la posible censura social, aduciendo que se trata de un amor «digno», tal que sería más criticable ocultarlo que hacerlo público [33].

Esta temática del secreto, de la ocultación y del desvelamiento de la relación amorosa conecta el poema inicial con el resto de las composiciones del ciclo y también con los poemas

32 Para la mayoría de los intérpretes el poema expresa la alegría desafiante de la escritora ante la consumación amorosa, lo que obliga a dar un valor muy concreto a expresiones como *venit amor* (v. 1), *gaudia* (v. 5) y *fuisse cum* (v. 10), que, si bien aceptan fácilmente tal significado (como eufemismo del acto amoroso), tienen en realidad un sentido mucho más amplio, sin que sea obligada dicha interpretación.

33 Nótese el desafiante enunciado final, *cum digno digna fuisse ferar,* en que la aliteración de *fuisse ferar* responde a la repetición del adjetivo *dignus,* subrayando de este modo que el énfasis recae sobre la condición, no sobre la identidad, y marcando la oposición entre *decor* y *fama.*

Universidad Pontificia de Salamanca

del ciclo anterior y es crucial, a nuestro entender, para la correcta interpretación de esta poesía. Baste, por el momento, señalar que el marco formado por los dos dísticos extremos del poema plantea el problema de la relación entre la poesía de Sulpicia y la *persona* del poeta elegíaco [34].

En efecto, la poesía de Sulpicia supone una importante innovación y un juego con respecto a las conveniencias relativas a la *persona* del poeta elegíaco. La más evidente viene dada por el cambio de perspectiva que supone el que el hablante sea una mujer y no un hombre, como es habitual. Pero implica además cambios menos superficiales. El poeta elegíaco, entregado al amor y alejado del modo de vida tradicional romano, se expone a la censura social. Pero Sulpicia es una aristócrata y el poema muestra el orgullo de la mujer que se siente como tal; por otra parte, su amor es un amor «legítimo», distinto del tipo de relación amorosa habitual en la poesía elegíaca [35].

El segundo dístico introduce el tema de la utilidad de la poesía elegíaca. A través de su poesía, Sulpicia ha podido atraerse a Cerinto. Un paralelismo relaciona el verso 3 con el 5:

34 Cf., sobre el concepto de *persona* en literatura, R. C. Elliot, *The Literary Persona*, Chicago & London 1982.

35 La interpretación tradicional, de la que nos apartamos aquí, ve como causa de la referencia a la censura social en el poema el sentimiento de culpa por un amor ilegítimo con una persona de condición social inferior. L. Alfonsi, *Albio Tibulo e gli autori del «corpus Tibullianum»*, Milano 1946, 94-95, lleva a sus últimas consecuencias esta concepción del poema cuando afirma: «Ma quanto in Saffo è sensazione pura di bellezza e quasi ingenuo abbandonarsi al suo incanto e a una celeste seduzione, in Sulpicia è dramma cupo, fosco, sinistro, di sensi esasperati e di coscienza turbata. E non si tratta quindi qui di giustificare ci, cedendo all'amore, ha ceduto alla bellezza, quanto della rivolta a una moralità convenzionale nella ricerca di un'interiorità più autentica, per cui peccato per peccato, è meno riprovevole quello aperto di quello nascosto (...). Ma qui, per di più, l'amore non legittimo è sentito come peccato: ed ha una sua compiaciuta attrattiva quasi si direbbe più come peccato che come amore. Qui non si dice: chi ama non pecca. Qui si riconosce sì il peccato dell'amore, ma pur si dice "è bello, piace". C'è un ribellarsi della prassi, del sentimento ai riconosciuti schemi della ragione, un porre sè stessi in dissidio con λόγος (la carne, la passione contro lo spirito, direbbero i Cristiani). E insieme un romantico abbandonarsi all'onda travolgente di questa passione, ed una moderna ansia de esperienze complesse per cui da taluno si vorrebbe il peccato come il necessario sale della vita, e come orgogliosa affermazione di umanità senza freno» (p. 95). Es ésta una pintura excesivamente sombría y moderna, poco adecuada a la imagen que resulta de la *Corona* y de los propios poemas de Sulpicia.

Universidad Pontificia de Salamanca

v. 3 ..... *EXOrata* ***Cytherea***
v. 5 ..... *EXOlvit* ***Venus***

De esta forma, las expresiones de los versos 3-5 glosan metafóricamente el simple *tandem venit amor* del primer verso [36].

Los versos 7-8 se contraponen, como hemos visto, al segundo dístico por referirse a la divulgación del texto, mientras aquéllos hacían referencia a su producción. Estos dos versos han sido considerados con frecuencia como testimonio de que el poemario es una obra no destinada al público o incluso de que se trata de simples efusiones sentimentales, epístolas que no fueron siquiera enviadas nunca a Cerinto [37]. Según esto, el poema sería tan sólo una especie de encabezamiento de un diario secreto. Pero el texto se entiende mucho mejor como poema programático [38]. El dístico plantea, pues, el problema de los niveles comunicativos de la poesía de Sulpicia. Ésta adop-

36 El cuadro mitológico tiene aquí evidentemente sentido figurado. La acción de Venus tiene carácter meramente metafórico. Venus está conectada metonímicamente con el *amor* del v. 1. La ambigüedad temporal/espacial y la polaridad final de *venit* se transforma en el juego de oposiciones semánticas a las que sirven de vehículo los preverbios y la preposición *in*. La polaridad temporal inicial de *exorata* (y de *exolvit)* se contrapone a la polaridad local final de *attulit* e *in*. El preverbio *de* en *deposivit* puede interpretarse en sentido local o temporal, indicando polaridad inicial.

37 La frase *Non ego signatis quicquam mandare tabellis, / ne legat id nemo quam meus ante, velim,* supone una de esas dificultades de interpretación a que da lugar con frecuencia la sintaxis de Sulpicia. El dístico permite diferentes lecturas, según cuál se considere que es el alcance de las dos negaciones *non* y *ne* y la incidencia de la subordinada. Esto explica que hayan sido sugeridas interpretaciones opuestas de este pasaje. Según una interpretación, Sulpicia desea ocultar tan poco su amor que no le importaría confiar sus sentimientos a tablillas no selladas. Según la interpretación más habitual y verosímil, Sulpicia desea, por el contrario, mantener el secreto y duda incluso en confiar nada a las *signatis tabellis,* por si pudieran caer en manos no deseadas. Esto supone una interesante paradoja si aceptamos que el texto tiene carácter programático, como parece imponerse por el resto del poema. El posible lector, fuera del amado, aparecería entonces únicamente como lector no deseado. Convendría, pues, distinguir entre el lector rechazado del nivel discursivo del texto y el nivel comunicativo autor/lector del texto en cuanto obra literaria.

38 Cf. M. S. Santirocco, *art. cit.*, 234: «Whereas the other poems purport to be letters to Messalla or Cerinthus, this first poem is without an addressee. For this reason it has sometimes been compared to a diary entry. But this obscures its function since it is, en effect, a preface to the reader». La referencia al hastío de mantener las formas de la moral convencional sólo adquiere pleno sentido en el contexto de un poema programático.

Universidad Pontificia de Salamanca

ta, si nos atenemos al nivel discursivo, salvo en el caso de 3,14, la forma de epístolas personales al amado, pero el poema programático implica la divulgación del texto, la existencia de otros destinatarios, aunque sea tan sólo entre el círculo reducido de poetas y amigos, de tal modo que, si nuestro planteamiento es correcto, el poemario debe ser leído como creación literaria y no como mero testimonio personal.

Los poemas del segundo ciclo, obra de la propia Sulpicia, guardan una estrecha relación, desde el punto de vista temático, con los del primero. Los críticos han intentado con frecuencia reorganizarlos según un hipotético orden cronológico; dichas hipótesis, legítimas tan sólo si se concibe el poemario como mero testimonio sentimental sin ninguna pretensión literaria, son, sin embargo, necesariamente indemostrables. El orden del poemario es, por el contrario, significativo. Los poemas, que adoptan la forma epistolar, se relacionan entre sí, se desdicen a veces, presentando visiones contradictorias de las circunstancias, o se suceden cronológicamente.

A los poemas sobre el natalicio de los enamorados en el primer ciclo corresponden en el segundo dos breves elegías relativas al mismo tema, pero esta vez los dos textos se refieren al mismo acontecimiento y están conectados cronológicamente, resolviéndose en la segunda elegía el conflicto planteado en la primera [39].

39 ¿De quién es el cumpleaños? ¿De Sulpicia o de Cerinto?, ¿o bien se trata de dos cumpleaños diferentes, como en el primer ciclo? Ambos están ciertamente relacionados, al resolver el segundo la tensión planteada en el primero. Los dos poemas deben, por tanto, referirse a un mismo acontecimiento. C. C. Knappe, *op. cit.*, pensaba, por el contrario, que se trataba de cumpleaños diferentes, pero su idea de que los poemas de Sulpicia habrían sido compuestos por el propio Tibulo como bocetos antes de componer el otro ciclo de elegías ha sido rechazada por toda la crítica posterior. La lectura *tuo* de los mejores manuscritos ha convencido a muchos comentaristas de que se trata del cumpleaños de Cerinto. Pero ¿cómo se explica entonces el *necopinanti* (aun cuando se corrija, como hacen algunos editores, en *necopinata)?* La etiqueta de la galantería hace más verosímil, por otra parte, que en 3,14 Sulpicia llame *invisus* a su propio cumpleaños y no al de Cerinto. ¿Calificaría una ferviente enamorada como ella de *invisus* el cumpleaños del amado, aun cuando hubiera sido obligada a separarse de éste? Cf. M. Schuster, «Zu den Gedichten der Sulpicia», *Mitteilung des Vereins der Humanistischen Gymnasium*, Wien 1924, 19-29 (24-27). El cumpleaños debe ser, por tanto, el de Sulpicia, para lo que basta substituir *tuo* por *meo* o *suo*, alteración corriente, por otra parte, en la transmisión textual. Resulta, pues, innecesario pensar, como a veces se ha hecho, que el hablante sea un amigo de Cerinto, a pesar del problema del *omnibus nobis* (v. 3).

Universidad Pontificia de Salamanca

Un viaje indeseado amenaza separar a los amantes en el cumpleaños. En el primer texto el natalicio es calificado de *invisus* contra la convención de la poesía elegíaca. El «genethliacón» era precisamente un tema favorito del círculo de Mesala. Un ejemplo más de esa ritualidad, que, al originar una elaboración preliteraria de la experiencia, constituye un excelente substrato para la poesía.

En el segundo poema (3,15 = 4,9) el viaje ha sido cancelado. Los dos últimos versos invierten los dos primeros del anterior:

Invisus natalis ADEST, qui rure molesto
Et sine Cerintho tristis AGENDUS ERIT.

(3,14, 1-2)

Omnibus ille dies nobis natalis AGATUR,
Qui nec opinanti nunc tibi forte VENIT.

(3,15, 3-4)

La inversión del desarrollo del poema anterior es aún mayor si se tiene en cuenta el eco que une 3,14, 7-8 *(hic animo... / arbitrio... non sinis esse meo)* con 3,15, 1-2 *(ex animo... iam licet esse tuo).*

Los temas propios del «genethliacón» de la ausencia de la amada en el campo y del enfrentamiento con la severidad de los parientes relacionan estos poemas con la tradición de la elegía latina [40]. El tema de la separación forzosa podría, por otra parte, recordar el de la elegía 3,9 del primer ciclo.

Si en 3,9 Sulpicia imagina la existencia de una rival, en 3,16 se muestra celosa y despechada por la falta de atención hacia ella de Cerinto:

Gratum est, securus multum quod iam tibi de me
Permittis, subito ne male inepta cadam.
Sit tibi cura togae potior pressumque quasillo
Scortum quam Servi filia Sulpicia:
Solliciti sunt pro nobis, quibus illa dolori est
Ne cedam ignoto maxima causa toro.

40 M. S. Santirocco, *art. cit.*, 232, cita como paralelos Horacio, *Carm.* 3,12, y Propercio, 1,8a y 8b.

Universidad Pontificia de Salamanca

La elegía 3,16 es una de las de más difícil interpretación del ciclo de Sulpicia y ha sido clave en los intentos de reconstruir la «novela» de Sulpicia. La dificultad más importante para la comprensión del texto radica en la interpretación de *ignoto toro*. En la bibliografía pueden encontrarse dos lecturas diferentes al respecto: 1. *ignoto toro* se referiría a la unión de Sulpicia con Cerinto, que sería de clase social inferior a la de Sulpicia; 2. la expresión aludiría a la rival de Sulpicia, cuyos amoríos con Cerinto han provocado los celos de Sulpicia y *cedam* indicaría entonces «ser postergada» [41]. La segunda interpretación resulta poco verosímil, pues resultaría difícil en ese caso entender la actitud de los *solliciti*. La otra lectura, que hace de Cerinto un joven de oscuro linaje goza, por el contrario, del favor de la mayoría de los críticos que se han ocupado del poemario de Sulpicia [42]. Cerinto es nombre griego, propio de un esclavo o de un liberto. Podría, sin embargo, tratarse de un seudónimo (algo esperable en la poesía amorosa latina). El hecho de que Sulpicia se llame a sí misma por su propio nombre, mientras que su enamorado es denominado con un seudónimo, no constituye problema alguno, pues tal es la práctica precisamente de los poetas elegíacos, si bien en ellos, al ser el poeta un hombre, es la mujer la que recibe el seudónimo [43].

41 E. Stampini, «I sei carmi di Sulpicia figlia di Servio», *Nel mondo latino*, Torino 1921, 229-239 (237), traduce: «non io a ignobil concubina il campo ceda». Cf. M. Schuster, *Tibull-Studien...*, 127; K. F. Smith, *The Elegies of Albius Tibullus*, Darmstadt 1971, 514-515; Santirocco, *art. cit.*, 232, y H. M. Currie, «The Poems of Sulpicia», *ANRW* 30.3, 1983, 1751-1764 (1763).

42 Normalmente se afirma que Cerinto pertenece a una familia honorable y rica, pero que no llega a alcanzar la dignidad de la de Sulpicia. La forma más extrema de esta interpretación es la ofrecida por A. Cartault, *Tibulle et les auteurs...*, 80-87, y «Notes explicatives sur Tibulle et Sulpicia», *RPh* 36 (1912) 141-147. Según Cartault, Cerinto sería un joven esclavo, un *verna*. A la luz de esta hipótesis inicial interpreta este autor las circunstancias de los poemas de ambos ciclos; el adjetivo *necopinanti* en III,15,4 se explica, por ejemplo, por qué nadie habría soñado con celebrar el cumpleaños de Cerinto de no estar Sulpicia en casa; la caza en 3,9 sería una ocupación servil, etc. En cuanto a la supuesta infidelidad de Cerinto en 3,16, resultaría natural pensar que el joven habría aspirado inicialmente a amoríos menos irreales antes que soñar con conseguir a la joven patricia. Las interpretaciones de este tipo son por lo general, sin embargo, menos novelescas, limitándose a afirmar la oscura cuna del protagonista, lo que haría el enlace poco conveniente.

43 Cf., sobre las asociaciones vegetales del término *Cerinthus*, J. P. Boucher, «A propos de Cérinthus et de quelques autres pseudonymes dans la poésie augus-

Universidad Pontificia de Salamanca

Por otra parte, ¿cómo se entenderían entonces expresiones como *digno digna fuisse ferar* (3,13, 10) o *ullae non ille puellae / servire aut cuiquam dignior illa viro* (3,12, 9-10)? Sin duda, tales expresiones no se refieren sólo a la condición espiritual, aunque tampoco necesariamente a la condición social [44].

El texto adopta formalmente una disposición en anillo, puesta de manifiesto por las asociaciones etimológicas, fonéticas y semánticas entre las palabras claves del texto:

téenne», *Latomus* 35 (1976) 504-519. Boucher sostiene, sin embargo, la tesis tradicional, según la cual Cerinto sería el nombre de un joven de oscuro linaje, partiendo de la comparación con el Cerinto de Horacio, *S.*, 1,2. Se trata de una planta común (*et Cerinthae ignobile gramen, Geórgicas*, 4,63) y por su relación con las abejas y la miel el término vendría a significar una especie de «gigolo», un joven atractivo que acompaña a mujeres de alto nivel social. Cf. también, para las relaciones del nombre con la miel, la cera y las abejas y para sus posibles repercusiones desde el punto de vista literario, D. Roessel, «The Significance of the Name *Cerinthus* in the Poems of Sulpicia», *TAPhA* 120 (1990) 243-250.

44 El problema de la interpretación de *ignoto toro* va unido a las otras ambigüedades del texto. Numerosos son los puntos sobre los que los intérpretes del poema discrepan: 1. ¿Cuál es la relación sintáctica del *ne* del verso 2 con las palabras anteriores? ¿Completa a *securus* o a *gratum est?* ¿Es el *ne* completivo o final? S. y V. Probst, «Frauendichtung in Rom: Die Elegien der Sulpicia», *AU* 35 (1992) 19-36 (32), interpretan por su parte la oración introducida por *ne* como independiente, colocando un punto delante de *subito*. ¿La evidente ironía del primer dístico afecta sólo a *gratum est* o continúa también en la oración introducida por *ne* (entendida como explicación irónica de la expresión inicial)? 2. ¿Se refiere *male cadam* a la relación con Cerinto o a otros posibles amoríos provocados por el despecho? 3. ¿A quién se refiere *solliciti?* ¿Debe entenderse esta palabra como sujeto o atributo? La interpretación más habitual ve en este término una referencia a los parientes de Sulpicia. No ha faltado, sin embargo, quien piense que se trata de los rivales de Cerinto, a los que se hace alusión en 3,10. En ese caso, *ignoto lecto* podría no referirse necesariamente al matrimonio. Cualquier interpretación del texto debe tener necesariamente en cuenta los paralelismos que se establecen entre *securus, cura* y *solliciti* y entre *ne cadam* y *ne cedam*. El paralelismo parece implicar la identidad referencial de las dos oraciones introducidas por *ne*. ¿Contrapone tal vez Sulpicia la conducta de él a la de ella? La condición patricia de Sulpicia impediría que ella se rebajara a una conducta semejante a la de Cerinto. Por otra parte, tampoco *ignoto* ha de referirse necesariamente a la condición social. En 3,6, 60 *ignotum torum* está de acuerdo con el lenguaje del matrimonio propio de Lígdamo. La indefinición de las dos oraciones es intencionada. El énfasis recae en todo el texto sobre la condición y no sobre la identidad. De ahí precisamente el efecto de la sinécdoque *togae* en el verso 3, en contraste con el uso de la tercera persona en *Servi filia Sulpicia*.

Universidad Pontificia de Salamanca

A. *securus de me*
ne cadam
B. *cura*
A. *Solliciti pro nobis*[45]
ne cedam

Significativamente la misma constelación de palabras, *securus, cura, sollicitus,* es utilizada por Ligdamo en la elegía 3,6:

Quamvis nulla mei superest tibi CURA, Neaera,
Sis felix et sint candida fata tua.
At nos SECURAE reddamus tempora mensae

(3,6, 29-31)

Nec bene SOLLICITIS ebria verba sonant.
Quid queror infelix? Turpes discedite CURAE

(3,6, 36-37)

La semejanza es aún más significativa si tenemos en cuenta los versos 59-61 de la elegía de Ligdamo, que hacen eco a los citados 29-31:

Non ego, si fugit nostrae convivia MENSAE
Ignotum cupiens vana puella torum,
SOLLICITUS repetam tota suspiria nocte.

(3,6, 59-61)

El verso 60 de este pasaje corresponde precisamente al verso 6 de la elegía de Sulpicia: *Ne cedam IGNOTO maxima causa TORO* (3,16, 6), *IGNOTUM cupiens vana puella TORUM* (3,6, 60).

Finalmente, los dos poemas con que culmina el ciclo de Sulpicia tienen como lazo de unión el tema de la enfermedad, lo que los relaciona con la elegía 3,10, y como en ésta, los términos relativos a la enfermedad connotan la fiebre amorosa.

45 Para la relación de oposición semántica entre *securus* y *sollicitus* puede verse, por ejemplo, Marcial, 4,83.

Universidad Pontificia de Salamanca

El término *cura* vuelve a ser clave en ambos: *Estne tibi Cerinthe, tuae pia cura puellae?* (3,17, 1), *Ne tibi sim, mea lux, aeque iam fervida cura* (3,18, 1). El verso inicial del segundo poema hace eco, sin duda, al del poema anterior.

¿Qué carácter tienen los poemas de Sulpicia? A. Cartault, por ejemplo, afirma: «Les pieces IV, 8-12, qu'on appelle les billets de Sulpicia et dont trois, 9,10,11, ont pourtant un caractère épistolaire, n'ont jamais été envoyées à Cerinthus: ce sont des effusions, qu'elle a consignées pour elle-même, mais qu'elle n'a pas fait tenir à l'intéresé» [46].

Los críticos han hablado a propósito de la obra de Sulpicia de un «latín femenino», convertido en tópico desde la obra de O. Gruppe. No se trataba con este término tanto de afirmar la existencia de una diferencia real en cuanto al código lingüístico en los poemas de Sulpicia (carecemos, por otra parte, de un término de comparación), como de la ausencia de refinamientos artísticos, de una tendencia a la espontaneidad y a una oblicuidad e indefinición del pensamiento, de un rechazo de las constricciones del rigor masculino de la lógica y la sintaxis [47].

Esta equívoca idea del «latín femenino» ha sido favorecida por la concepción de la obra de Sulpicia como reflejo inmediato de la experiencia personal de la autora y por ciertos estereotipos de la femineidad. El interés sociológico, la posibilidad de poder mirar en el interior de una de las «calladas mujeres de Roma», se ha impuesto sobre el interés literario, estudiando la obra ante todo como documento y no como la creación artística que es.

La brevedad de tales composiciones y la concepción del poemario como reflejo de la realidad, pura efusión sentimental, ha hecho comparar las composiciones de Sulpicia con epigra-

46 A. Cartault, *Tibulle et les auteurs...*, 83.

47 J. C. Miralles Maldonado, «La lengua de Sulpicia: *Corpus Tibullianum* 4, 7-12», *Habis* 21 (1990) 101-120, niega, en la línea de N. J. Lowe, la posibilidad de que la lengua de Sulpicia sea tomada como exponente de un «latín femenino», pero mantiene como características femeninas de su estilo la ambigüedad y la indefinición.

Universidad Pontificia de Salamanca

mas y concretamente con las obras de Catulo [48]. Más acertado nos parece estar N. J. Lowe, cuando afirma: «We might see the Sulpician *elegidia* as attempting on the epigram scale what Tibullus explored more diffusely in his longer elegies: the elaboration of a complex inner state by dynamic recombination of a limited repertoire of familiar genre motifs» [49].

En realidad, nada más lejano del carácter reflexivo de los epigramas catulianos de temática amorosa en dísticos elegíacos que la poesía de Sulpicia [50]. Los poemas de Sulpicia son, a pesar de su brevedad, auténticas elegías. Su técnica compositiva raramente recuerda la de los epigramas. Un ejemplo de esta supuesta semejanza podría ser el poema 3,14, en que los hechos esenciales son proporcionados por la autora en el primer dístico y son completados indirectamente por los dos siguientes *(Arretino,* v. 4, *Mesalla mei studiose / ... viae,* vv. 5-6) [51]. En el último dístico, en cambio, prima el sentido ideacional frente al puramente referencial: *Hic animum sensusque meos abducta relinquo* (v. 7). Pero el arte del poema es ante todo el de la sugerencia, capaz de evocar en el lector sensaciones y sentimientos procedentes de experiencias semejantes, datos que han de completarse con nuestra experiencia vital. Los hechos que se nos proporcionan no son los que un lector racionalista consideraría más importantes. Lo esencial en esta poesía son los sentimientos contradictorios que provoca la situación: la tristeza de la festividad que el azar impide realizar en el primer dístico; la anticipada monotonía, la sensación de lejanía de la villa, reflejo de un estado de ánimo, que evoca la experiencia de la pasada adolescencia, la breve

48 Cf. E. Bréguet, *op. cit.*, 32; M. S. Santirocco, art. c. 237; H. M. Currie, *art. cit.*, 1756 y 1761; N. J. Lowe, *art. cit.*, 204; Miralles Maldonado, *art. cit.*, 120. Santirocco ve en la poesía de Sulpicia la combinación de dos tradiciones: la de la poesía elegíaca y la del epigrama elegíaco.

49 N. J. Lowe, *art. cit.*, 198.

50 Cf., sobre la singularidad del epigrama catuliano en la historia de este género, P. Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'epigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris 1989, 183-213.

51 Cf., sobre el sentido de *studiose mei* y sobre las propiedades de Sulpicia, A. Fatucchi, «Le ferie aretine di Sulpicia (Nota topográfica)», *Orpheus* 23 (1976) 145-160. La expresión se refiere sin duda a la labor de Mesala como administrador de los bienes de Sulpicia y no a ninguna oposición a su relación amorosa.

Universidad Pontificia de Salamanca

pincelada del *frigidus amnis* que simboliza la tristeza, en el segundo; el sentimiento de frustración ante el pariente preocupado por los intereses de Sulpicia, pero incapaz lógicamente de adivinar sus sentimientos, en el tercero; la rebeldía final, injustificada probablemente, de la joven, que afirma los derechos del corazón.

Procedimiento opuesto, en apariencia, es el del último poema del ciclo. Aquí la información esencial emerge sólo en el dístico final. El último verso *(ardorem cupiens dissimulare meum)* proporciona un cierre adecuado al texto al condensar la ambivalencia temática enfermedad / amor, ambivalencia que estaba ya sugerida en el verso inicial en *fervida cura* [52]. El aparentemente anodino *mea lux,* cliché propio del lenguaje erótico, cobra, por otra parte, en este verso un valor especial debido al contexto. En el mundo del poema el amante es realmente la salvación para Sulpicia:

Ne tibi sim, mea lux, aeque iam fervida cura,
Ac videor paucos ante fuisse dies,
Si quicquam tota commisi stulta iuventa,
Cuius me fatear paenituisse magis,
Hesterna quam te solum quod nocte reliqui,
ardorem cupiens dissimulare meum [53].

La técnica es, sin embargo, la misma. El poema une en una única frase cuatro momentos distintos de experiencia: el

52 El afortunado giro sugiere la etimología popular de *cura: cura quod cor urat.* En el poema anterior a *cura* en el primer verso se opone en el último *lecto pectore.* La oposición es más significativa si se tiene en cuenta que *lentus* es término conectado igualmente con el fuego. Cf. también *calor,* dicho de la fiebre en 3,17, 2.

53 El texto es difícil. De ahí la conjetura de R. Merkelbach, que proponía para solucionar el problema substituir *si* por *nil* en el verso 3, con lo que el período condicional desaparecería. El texto está formado por un único período condicional. La estructura es la de un juramento amoroso. La relación condicional afecta al compromiso del hablante con respecto a la veracidad del enunciado o a su deseo de que lo expresado por dicho enunciado ocurra, pero lo característico de un juramento de este tipo es que la verdad o falsedad (o el carácter deseable o no) de uno de los dos miembros del período condicional está pragmáticamente presupuesto. De este modo, la condicional implica la afirmación o negación del miembro no presupuesto del período. Así, en 3,18, la conexión entre la formulación del deseo y la condicional equivale a la negación enfática de ésta.

Universidad Pontificia de Salamanca

presente indicado por *iam*, el pasado inmediato *(hesterna nocte)*, el pasado reciente *(paucos ante dies)*, y la extensión del entero pasado *(tota iuventa)* [54]; condensación temporal que sugiere espacios de experiencia indefinidos. N. J. Lowe (art. c. 199) afirma, a propósito del pentámetro final: «The superb four-word pentameter punchline leaves much suggested, little stated; it is left for the reader to supply from experience and human knowledge the inner motive for such contradictory outward behaviour».

Ambos ciclos están estrechamente relacionados en lo que respecta a temas y motivos. La comparación inevitable entre ellos los ha perjudicado, sin embargo, en lo que a su valoración literaria se refiere. Las composiciones de la propia Sulpicia han sido consideradas básicamente como testimonio social, mientras que los poemas del poeta tibuliano han sido vistos como meros ejercicios literarios. La poesía de la propia Sulpicia es, ante todo, una poesía evocativa. La relación con los modelos literarios es en su caso más indirecta, no una relación modelo-ejemplar. Tales modelos no estaban, tal vez, tan alejados de la realidad para un lector romano como a nosotros nos puede parecer; forman parte de una rica ritualidad privada. La indefinición y la ambigüedad, consideradas habitualmente como rasgos femeninos de su obra, forman parte de la *persona* de Sulpicia. El manierismo simbólico del poeta contrasta con el tratamiento de los mismos temas en la obra de la propia Sulpicia. El tema de la enfermedad, por ejemplo, adquiere en su poesía un carácter psico-somático, que se explica por el carácter limitado de la visión de la protagonista y que el lector puede percibir por la comparación entre los distintos poemas. La ambigüedad enfermedad-amor tiene por otra parte un carácter simbólico, que implica evidentemente un nivel autorial distinto.

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ

54 N. J. Lowe, «Sulpicia's Syntax», *CQ* 38 (1988) 193-205 (199), y S. y V. Probst, *art. cit.*, 36.

Universidad Pontificia de Salamanca

RESUMEN

El presente estudio pretende enfocar desde un punto de vista exclusivamente literario (dejando a un lado los problemas de autoría) los dos ciclos de poemas relacionados con la figura de Sulpicia que forman parte del *corpus Tibullianum*. Los poemas con que se introducen ambos ciclos (3,8 = 4,2 y 3,13 = 4,7) tienen carácter programático. La riqueza simbólica del primer ciclo, cuyos poemas deben ser leídos atendiendo a distintos planos de significado (relación entre caza y amor en 4,3 y entre amor y enfermedad en 4,4, por ejemplo), contrasta con el carácter evocativo de la poesía del segundo ciclo.

SUMMARY

The present study seeks to focus on, from a strictly literary point of view, the two cycles of poems related with the figure of Sulpicia that form part of the *corpus Tibullianum*. The poems that are in both cycles (3.8 = 4.2 and 3.13 = 4.7) have a programmed character. The symbolic richness of the first cycle, whose poems should be read paying special attention to the various levels of meaning (the relationship between pursuit and love in 4.3 and sickness in 4.4, for example), contrasts with the evocative character of the poetry of the second cycle.

Universidad Pontificia de Salamanca