

JESÚS LUQUE
M^a DOLORES RINCÓN
ISABEL VELÁZQUEZ
(Eds.)

DULCES CAMENAE.
POÉTICA Y POESÍA LATINAS

SOCIEDAD DE ESTUDIOS LATINOS
JAÉN – GRANADA
2010

© JESÚS LUQUE, M^a DOLORES RINCÓN, ISABEL VELÁZQUEZ (Eds.).

© POÉTICA Y POESÍA LATINAS.

ISBN: . Depósito legal:

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Diseño de portada: Josemaría Medina Alvea

Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

PRÓLOGO

Alios ego vidi ventos; alias prospexi animo procellas
Cic., Pis., 9

En estos tiempos, en los que imperan criterios poco compatibles con el espíritu y las tareas del quehacer filológico, puede sorprender que más de un centenar de investigadores decidiera reunirse durante cuatro intensas jornadas para reflexionar sobre *Poesía y Poética latinas*, temas aparentemente tan alejados de un horizonte en donde se enseñorean criterios de transferencia a la sociedad, evaluable sólo en patentes y aplicaciones materiales.

Por eso el encuentro celebrado en Baeza (Jaén) durante los días 27 al 30 de mayo de 2009 contradice el curso de nuestro tiempo y confirma el vigor del espíritu que alienta nuestros estudios al ofrecer, como en ocasiones precedentes, unos resultados *a bonis ad meliora*.

Nos referimos al VI Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos, organizado junto con las Universidades de Jaén y la Internacional de Andalucía, que en su sede «Antonio Machado» nos brindó un espléndido escenario para un encuentro científico y amistoso que recordaremos siempre con satisfacción, encuentro que no hubiera sido posible sin la colaboración de la Universidad de Granada, el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Junta de Andalucía y los Ayuntamientos de Baeza y Úbeda. El VI Congreso de la SELat fue el primero celebrado en Andalucía y en él también se implicaron con su patrocinio las Universidades de Almería, Cádiz, Córdoba, Huelva, Málaga y Sevilla. Gracias a estas instituciones el encuentro transcurrió con éxito. Nuestro reconocimiento y agradecimiento a todas ellas.

A lo largo de aquellas jornadas se desarrollaron en apretado horario ponencias, mesas redondas y comunicaciones que abordaron con eficacia y alto nivel científico la temática del encuentro desde diferentes épocas y planteamientos. Entre las actividades complementarias destacaron la actuación del Coro y Or-

questa de la Universidad de Granada, el recorrido guiado por las ruinas de la ciudad ibero-romana de Cástulo y el museo arqueológico de Linares, las visitas a Úbeda y Baeza y el recital machadiano.

El presente libro nace como complemento de aquella reunión y hemos de agradecer a los Servicios de Publicaciones de las Universidades de Jaén y Granada el que nos hayan ofrecido la oportunidad de editarlo.

También debemos agradecer la colaboración del Proyecto de redes PADCAM S2007-HUM-0543 de la Comunidad de Madrid, tanto en la celebración del Congreso como en la edición.

Un comité científico ha evaluado rigurosamente y revisado con los criterios exigibles en tal modalidad de publicación las diferentes aportaciones para su inclusión en los capítulos del libro *Dulces Camenae. Poética y Poesía latinas* que ha sido estructurado en ocho secciones bajo los epígrafes: La poesía latina hasta el final de la Antigüedad. La poesía latina en la Edad Media. *Carmina Latina Epigraphica*. Poesía y Retórica. La poética en la escuela. Preceptiva poética. Aspectos literarios y de lengua. La poesía latina en el Renacimiento. En torno a la traducción de la poesía latina. La poesía latina revivida en las lenguas modernas.

El formato electrónico es un testimonio más de los esfuerzos de la Filología Clásica por estar a la altura de los tiempos y de su noble vocación, es decir, su compromiso por transmitir a los hombres de hoy y a los que nos sucederán mañana el legado del Mundo Clásico, siempre vivo. Este libro electrónico, la novedad de su soporte y el nivel científico de su contenido permiten actualizar las palabras del Venusino: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*.

LOS EDITORES

I.
LA POESÍA LATINA HASTA EL FINAL
DE LA ANTIGÜEDAD

CÓDIGOS AMOROSOS EN LA LITERATURA ROMANA

MANUEL LÓPEZ-MUÑOZ

Universidad de Almería

Resumen: El análisis de la relación con Lesbia es un tema recurrente de los estudios catulianos. Unas veces, este *corpus* poético se considera a modo de narración autobiográfica dotada de un claro orden cronológico; otras veces, la irrelevancia de la biografía lleva a los estudiosos a afirmar que las autorreferencialidades son harto menos interesantes que la calidad poética del texto. Partiendo de que su experiencia existencial le da al poeta un motivo para escribir un número de versos en los que sus avatares amorosos, sea con Lesbia o con otras personas, se nos muestran, esta comunicación desarrollará un acercamiento a un par de aspectos que deberían tenerse en cuenta al considerar el contexto poético: el amor como bien jurídico protegido y las dificultades de Catulo para adaptarse al comportamiento de las *èlites* romanas.

Palabras clave: Catulo, otium, Lesbia, códigos amorosos, poesía latina.

Summary: Analyzing the relationship with Lesbia is a recurrent topic of Catullan studies. Sometimes, this poetic *corpus* is considered an autobiographic narration with a distinguishable chronological order; sometimes, the irrelevancy of biography leads scholars to state that such self-referential features are far less interesting than the poetic quality of the text. On the basis that his existential experience gives the poet a reason for writing a number of verses in which his love affairs, either with Lesbia or with other persons, are presented to us, this paper will develop an approach to a couple of aspects that should be taken into account when the poetic context is considered: love as a protected juridic good, and Catullus' difficulties to adapt himself to the behaviour of Roman *èlite*.

Keywords: Catullus, otium, Lesbia, love codes, Latin poetry.

1. ¿REALIDAD O IRREALIDAD DE AMOR DE CATULO?

No es nada infrecuente, cuando nos acercamos a Catulo, encontrarnos con la *communis opinio* que hace de su relación amorosa con Lesbia una realidad que justifica y provoca buena parte de las poesías por él escritas¹. Una interpretación tal convierte a Catulo en escritor especialmente moderno, incluso contemporáneo, y en símbolo de las cuitas amorosas². Es el de Verona, en otras palabras, trasunto de la romántica imagen del hombre bueno cuya vida destroza una mujer fatal, licenciosa y lasciva. Lesbia es, por su lado, la Némesis del poeta, la dama casquivana y coqueta que, incapaz de ver más allá de su propia frivolidad, se embarca en un carrusel de amantes que le da la notoriedad por la que ha pasado a la Historia. Pero de Lesbia sólo tenemos referencias parciales y sesgadas: si es la Clodia que se casó con Quinto Metelo Céler y que tenía por hermano a Publio Clodio Pulcher, es la mujer depravada que Cicerón describe en el discurso *Pro Milone*. Ahora bien, como fuente de información, el Arpinate no es precisamente objetivo: tiene una *vendetta* con Clodio y con César, conque atacar a Clodia es una estrategia rentable.

En otras palabras, no nos resulta fácil saber quién era realmente esa Clodia / Lesbia que nos ha llegado desde la antigua Roma, ya que los dos escritores que nos hablan de ella tienen motivos para transmitirnos una imagen negativa. Esto no presupone, con todo, que se ponga en duda el trabajo de los estudiosos³, sino más bien que sea aceptable tomar por reales los testimonios que se le aplican a la Clodia que conocemos⁴. Podemos creer lo que nos dicen, o podemos sospechar de lo que dicen. Al fin y al cabo, ella no nos ha dejado un testimonio propio, conque será difícil que nos hagamos cabal idea.

La pregunta es si de verdad alguna vez pudo Catulo haber tenido con Clodia algo más que un contacto ocasional o algo menos que una relación marcada por un claro síndrome de inadaptación. Para estudiar esto, no será necesario conocer al dedillo la cronología de cada uno de los poemas del *corpus Catullianum*, ya que la información que extraeremos resulta ser autosuficiente y autodescriptiva al margen de fechas y momentos.

1. R. BONIFAZ NUÑO, *El amor y la cólera. Cayo Valerio Catulo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, p.10

2. CH. MARTIN, *Catullus*, New Haven, Yale University Press, 1992, p.3

3. C. DEROUX, «L'identité de Lesbie», en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I.3, pp. 390-416.

4. J. L. ARCAZ POZO, «Un comentario a Catulo 8, 15-18», *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990), pp. 157-162; SH. BAKER, «Lesbia's foot», *Classical Philology* 60 (1960), pp. 171-173; R. BONIFAZ NUÑO, *op.cit.*; G. R. DREW, «The eyes of Clodia Metelli», *Latomus* 55,2 (1996), pp. 381-383; A. LÓPEZ FONSECA, «Lesbia, un ideal poético en la Roma de César», en J. de la Villa, *Mujeres de la Antigüedad*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, 141-165; A. PÉREZ VEGA, «El 'Libro del Passer' de Catulo: notas de lectura», *Exemplaria* 7 (2003), pp. 79-94; H. RANKIN, «Catullus and the 'beauty' of Lesbia», *Latomus* 35 (1976), pp. 3-11; G. N. SANDY, «Catullus 63 and the theme of marriage», *American Journal of Philology* 92,2 (1971), pp. 185-195; E. ZAINA, «La descripción del cuerpo de Lesbia», *Faventia* 17,1 (1995), pp. 19-25; J. ZARKER, «Lesbia's charms», *Classical Philology* 55 (1960), pp. 171-173.

Acercamientos infructuosos

Empecemos con Cat. 2⁵, cuando expresa sus deseos de cambiarse por el pajarillo de Lesbía. Si hacemos el esfuerzo de contemplar la escena desde fuera, veremos una situación en la que ella está concentrando su atención en un elemento irrelevante (el pájaro), acaso para expresar de manera ostensible que no desea hacerle ni el más mínimo caso al poeta. Podríamos pensar que está ella sólo jugando, o bien que está haciéndose la interesante para estimular el ardor de quien la pretende. En este segundo caso, es posible también que él haya caído en la trampa del coqueteo, lo que justificaría ese deseo del cambio de papeles con una mascota.

El poema quinto de la colección ha sido tradicionalmente interpretado como demostración de la existencia de un asunto amoroso intenso entre los protagonistas, que viven su amor a hurtadillas de los maledicentes *severiores senes*. Sin embargo, no nos aparece por ningún lugar que haya una contrapartida de Lesbía. A lo largo de la composición, sólo encontramos una exhortación a la correspondencia amorosa, como si ella hubiera justificado una negativa en el miedo a la censura ajena y Catulo se la hubiera tomado en serio. Si en Cat. 2 encontramos un simple darle largas al pretendiente haciendo ostentación de indiferencia, aquí podemos ver una negativa en acción.

La interpretación que proponemos bien puede ayudarnos a entender Cat. 7 en tanto que respuesta irónica a Cat. 5 formulada como una pregunta de cuántos besos debería darle para dejarlo satisfecho y quedarse ella tranquila. Ambos poemas componen una secuencia de ofrecimiento / denegación que perturba a Catulo. No en vano, es aquí cuando, tras la enumeración infinita, él mismo se moteja de *vesanus*, que podemos interpretar como locura o como el desconcierto de alguien que ha topado con una situación que se le escapa de las manos.

Parece que los poemas 5 y 7 guardan una relación mucho más estrecha si tenemos en cuenta que bien puede estar Catulo acosando a Lesbía, animándola a hacerle caso y a llenarlo de besos después de que ella le haya dado unas irónicas largas escudándose en una desaprobación social que, conociendo a la dama, tiene que ser falsa o la tiene que dejar completamente indiferente. Desde ese punto de vista, Cat. 7 es la respuesta a la irónica pregunta de cuántos besos habrá que darle para que se quede tranquilo y se le pase el arrebató de locura.

El poema octavo es una gran fuente de información⁶. Suponiendo que no ha habido ningún tipo de relación amorosa constante entre Catulo y Lesbía, ese

5. Un análisis estilístico de los poemas 2, 3, 5 y 7 en C. FRY, «Esthétique de la complexité informationnelle: du moineau de Lesbie aux baisers de Catulle (Catulle 2; 3; 5; 7)», *Latomus* 63.4 (2004), 841-856, donde se intenta demostrar, partiendo de la base de la existencia de una relación amorosa real, que Cat. 2 y 7 son un grupo diferenciado de Cat. 3 y 5.

6. Una interpretación distinta, en J. L. ARCAZ POZO, «Un comentario a Catulo 8, 15-18» *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990), pp. 157-162, p. 159: «En un último esfuerzo por convencerla de que no podrá encontrar un amante como él y retenerla así a su lado, Catulo le augura un futuro carente de ese amor verdadero que sólo él le brinda (v. 14). Ahora amplifica esta idea no profetizándole sus futuras

inicio en el que la debe dar por perdida es la constatación de una imposibilidad. Apoya nuestra tesis el propio texto, en el que vemos cómo el veronés ha hecho todo lo que se le ha pedido (8,4: «*cum ventitabas quae puella ducebat*») y ha conseguido algún objetivo más o menos sexual, aun sin la anuencia de ella (8,7: «*quae tu volebas nec puella nolebat*»), merced a constantes ruegos y peticiones de amor que no necesariamente han recibido la reciprocidad esperable en la persona a la que se ama (8,13: «*nec te requiret nec rogabit invitam*»).

No sería descabellado pensar que Lesbia / Clodia se ha cansado del cerco de Catulo y le ha mandado recado para que la deje tranquila, o bien está jugando al coqueteo, a parecer a ratos disponible o inaccesible. En uno u otro caso, el poeta no acepta el mensaje y quiere cambiar las reglas del juego. Si observamos más detalladamente la secuencia de los hechos, el propio Catulo ha conseguido poca cosa en comparación con sus propias aspiraciones, verbigracia, estar cerca (8,16: «*quis nunc te adibit?*»), requebrarla (8,16: «*cui videberis bella?*»), pensarse amado (8,17: «*quis nunc amabis?*»), creerse su dueño (8,17: «*cuius esse diceris?*») y recibir besos ardorosos (8,18: «*quem basiabis? cui labella mordebis?*»).

Al amenazarla, él mismo nos está confesando qué ha obtenido, y bien magro parece el resultado, ya que no ha pasado de los besos apasionados. No parece razonable postular que el uso del verbo *amabis* designe nada más allá de lo puramente espiritual, toda vez que aparece en el centro de una secuencia conductual perfectamente establecida de cercanía, cortejo y escarceos. Un uso diferente de ese *amabis* tendría poco sentido en una exposición tan ordenada y lógica como ésta.

Por demás, aparece en la secuencia un verso (Cat. 8,17) en el que se unen de manera asindética dos términos que no pueden ser casuales ni neutros: amor y pertenencia. Transita Catulo del *quién te amará* al *de quién dirás que eres* prácticamente sin solución de continuidad, lo que nos habla de una mentalidad en la que se conquista el amor de la mujer y se la posee, cosa que desequilibra la relación, que pasa así de la igualdad a la subordinación.

En la ordenación de los elementos, la conquista produce derechos de propiedad, y son éstos los que le llevan a la actividad sexual. La actitud del veronés no puede ser más clara: su expresión de desengaño se convierte en una suerte de maldición que condena a Lesbia a una suerte de destierro, el de la no pertenencia. ¿Está vaticinándole Catulo un negro futuro o, acaso, no entiende que tal es la vida que ella ha decidido llevar, a saber, no pertenecer a nadie por ser, entre otras cosas, esposa ya de Metelo y, luego, viuda de éste?

desgracias, sino proyectando en el futuro (v. 15) su propia experiencia amorosa, todo aquello que con él ha vivido y que no podrá repetirse nunca más; no es un elenco de infortunios lo que le augura a Lesbia, sino la síntesis de un pasado vivido juntamente y ya irrecuperable. Palabra a palabra, verso a verso, pregunta a pregunta, el poeta hace pasar por su mente los momentos cimeros de su relación con Lesbia: el encuentro (v. 16), el enamoramiento (v. 17) y la posesión amorosa (v. 18); porque con ello no plantea un futuro descorazonador, sino un pasado irrepetible; habla del futuro, pero tiene su mente en el pasado.»

Refuerza nuestra interpretación del verbo *amar* como término puramente espiritual lo que leemos en el poema undécimo. Furio y Aurelio, personas tan de confianza que se podría ir con ellas hasta el fin del mundo, son los que reciben el peligroso encargo de transmitirle a Clodia que Catulo ya no quiere cuentas con ella. Deben decirle que es, en realidad, una ninfómana (11, 17-20: «...*cum suis vivat moechis, / quos simul complexa tenet trecentos, / nullum amans vere, sed identidem omnium / ilia rumpens...*»), y acusarla de haberle arruinado la vida al poeta (11, 21-24: «*nec meum respectet, ut ante, amorem, / qui illius culpa cecidit velut prati / ultima flos, praetereunte postquam / tactus aratro est*»).

Ahora bien, ¿qué hace Lesbia con otros que a él tanta desazón le ha causado? Tener relaciones sexuales. ¿Qué no hay en esa conducta y sí debería haber aparecido en relación con Catulo? El amor. Vista así, la acusación de ninfomanía aparece a nuestros ojos revestida de los ropajes de la falta de exclusividad: si el amor engendra posesión, y ésta lleva al tálamo, es el sexo sin amor lo que deja al poeta fuera de juego, y la falta de amor la que ha acabado con él. En realidad, hay una acusación subyacente, que Lesbia se ha acostado con cualquiera menos con Catulo, cosa que a ella la sitúa en el papel de la adúltera, y a él en el de marido engañado⁷.

2. EL AMOR COMO BIEN JURÍDICO PROTEGIDO

Amor, exclusividad y posesión son una tríada muy típicamente catuliana, como podemos ver en el llamado «ciclo de Juvencio». No se trata aquí de discutir si hay o no una preferencia de lo homosexual a lo heterosexual, ni de ver el prendamiento por Juvencio como una manera de vencer el desengaño con Lesbia, sino de señalar algo distinto. Catulo reacciona con violencia al no conseguir la posesión real de los afectos de otra persona. Para él, una relación amorosa implica derechos exclusivos sobre el otro, derechos que adquieren un estatuto casi jurídico que se infringe cuando, por ejemplo, Lesbia se va con Gelio (Rodríguez Bello 1982: 88).

En el poema 30, podemos comprobar cómo se comporta cuando él es el abandonado: le reprocha a Alfeno haberlo seducido y dejado de lado o, en otras palabras, haber faltado a la *fides*, ese vínculo que, cuando se aplica a relaciones comerciales o a pactos, deviene obligación religiosa de cumplimiento. Faltar a la *fides* supone hacer saltar por los aires el mecanismo de la confianza humana (Gallardo López 1990: 26). Hay un claro paralelismo con la línea argumentativa de las heroínas ovidianas: él cree que el amor es exclusivo y duradero, conquie un cambio de pareja se convierte en abandono y, peor aún, traición. La relación

7. T. P. WISEMAN, *Catullus & his world. A reappraisal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p.146.

amorosa es un matrimonio *de facto*, y un matrimonio supone siempre un vínculo religioso (Sandy 1971: 193).

El componente de pacto sagrado que, ante los dioses, obligaría a Lesbia se ve aún con mayor claridad en Cat. 87: «*Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / vere quantum a me Lesbia mea amata est. / Nulla fides ullo fuit umquam in foedere tanta / quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.*» Para Catulo, no hay amor ni sexo posibles sin exclusividad sexual. Así, con el amor como gesto de posesión del otro, el matrimonio es la vía correcta o, si se han producido escarceos previos, la única salida correcta. Pero Lesbia está casada... Más bien, Clodia está casada.

Él se siente engañado por ella, que se va con cualquiera; ahora bien, él sería el cornudo si ella alguna vez hubiera tenido relaciones con él, pero tampoco podría caber en sus esquemas casarse con una mujer ya emparejada. Su fantasía con Lesbia en el papel de novia nos habla, creo yo, de una mujer con la que Catulo no ha tenido el contacto definitivo, que la habría convertido ya en su esposa a todos estos efectos. Así, cuando habla de los amantes de Lesbia y los tilda de adúlteros no propone castigarlos (estaría en su derecho siendo el ‘marido’), sino que los contempla a distancia, sabiendo que es en ese grupo en el que le gustaría estar, pero también sabiendo que es en ese grupo en el que sus orígenes y convicciones le impiden estar. Emparejarse con la jefa del grupo no sería sino una manera de dominarlos él a todos y trepar por encima de sus posibilidades reales.

El punto de inicio de odios tan grandes mucho tiene que ver con el de las heroínas ovidianas (López-Muñoz: 2009), que no reconocen la existencia de un código de conducta, se rigen por otro distinto y, al cambiar la situación, explotan de despecho. Quizá le ocurre eso mismo a Catulo, que se está comportando con los esquemas de un *rusticus* en un ambiente cuyo refinamiento impone una serie de convenciones con las que choca frontalmente.

La conducta que se puede considerar normal no se lo parece a Catulo: Lesbia no le hace caso, y la acusa de ninfómana y cruel; Juvencio se entienda con Aurelio, amenaza a éste; Alfeno se ha ido con otra persona, y le dice que ha traicionado la *fides*... Sin embargo, sí se ve que sabe distinguir con claridad los conceptos. Para él, el sexo es una muestra de dominio, como se puede también advertir en la propuesta que le hace a Ipsitilla en el poema 32, que no tiene nada que ver con cómo se dirigía a Lesbia; a ésta no le ha dicho nunca aquello de: *pertundo tunicam palliumque*.

Adelantándose a Ovidio, el poeta reconoce, igual que en Ov. Am. 1,8, que las artes femeninas dejan indefenso al varón (Cat. 35, 8-12): «*quamvis candida milies puella / euntem revocet, manusque collo / ambas iniciens roget morari. / Quae nunc, si mihi vera nuntiantur, / illum deperit impotente amore*». La clave de interpretación está en ese *impotente amore* que declara su inadaptación al entorno social, un entorno en el que la mujer goza de una cierta independencia que a él le parece, simplemente, escandalosa, como escandaloso es también que otras personas decidan no pasar su vida junto a él (Cat. 38,6: «*Irascor tibi. Sic meos amores?*», le dice a Cornificio).

Esto podemos ver en Cat. 37, cuando vierte su odio contra quienes obtienen los favores de Lesbia (sobre todo, Egnatius, al que ataca furibundamente en Cat. 39, y del que podemos suponer que es el favorito de ella) y le arrebatan la exclusividad por la que tan grandes batallas ha librado (37, 11-15): «*puella nam mi, quae meo sinu fugit, / amata tantum quantum amabitur nulla, / pro qua mihi sunt magna bella pugnata, / consedit istic. Hanc boni beatique / omnes amatis...*» La incontinencia sexual que él interpreta puede ser, no obstante, una promiscuidad de buen tono que, al no entenderla, lo horripila. Desde este punto de vista, la reacción hacia Lesbia y el odio a sus amantes tienen la misma intensidad y origen que la virulenta descripción de su respuesta a los requerimientos de Ameana (Deroux 1969), de la que afirma que no guarda un mínimo de discreción o, peor, que no es selectiva (41,1: «*puella defututa*») y sí insistente (41,2: «*tot milia me decem poposcit*»), cosa que le hace pensar que no anda bien de la cabeza (41,7: «*non est sana puella*»).

No deja de ser llamativo que Catulo diga que Ameana está loca (Cat. 41,7), ya que ese reproche de falta de cordura lo hemos leído bastante antes, cuando él mismo (Cat. 5,11) también ha utilizado un término muy próximo al calificarse de *vesanus*. En uno y otro caso, locura le parece tanta insistencia para tan asombrosa falta de resultados, y por locura debe pasar, además, que Ameana esté, igual que él decía en Cat. 8,13, buscando sus objetivos a través del ruego y la insistencia.

Nuevamente, vemos algo que también va a aparecer en el caso de las heroínas ovidianas: mal asunto es que la mujer desconozca las artes del varón, ya que su desengaño deviene tragedia; pero peor cosa es que la mujer se comporte con las mismas conductas que el varón, pues en ese caso está situándose fuera de los límites sociales e invadiendo esferas que no son las predeterminadas. Fedra acosa a Hipólito, y todos estamos acostumbrados a considerarla prototipo de hembra amenazante; Ameana acosa a Catulo, y éste se siente atacado y responde diciendo, no ya sólo que está demasiado visitada, *defututa*, sino que carece de belleza y elegancia. Actúa con Catulo como éste con Lesbia, luego no está bien de la cabeza y, encima, carece de atractivo. Para esta mentalidad, la mujer activa causa repulsión, y la falta de resultados en un cortejo reiterado y obsesivo sólo puede ser insania. Una persona decente debería comportarse como esos Septimio y Acme a los que les dedica el poema 45, y cuya principal virtud radica en la monogamia y la fidelidad (45, 21-24), valores de poco uso en su entorno social, como vamos viendo.

3. INADAPTACIÓN A UN GRUPO SOCIAL

El famoso poema 51, inspirado en Safo, nos interesa sobre todo por ver cómo afirma Catulo que el *otium* (Boyancé 1970; Dagen 1970; Dangel 1970; Fontaine 1966; Ramírez de Verger 1991; Woodman 1966) es lo que le causa tantos problemas. En la definición de ese *otium*, está claro que no se puede referir a que él

esté inactivo, ya que introduce la idea de que eso ha llevado a la ruina a ciudades enteras y a sus gobernantes (51, 15-16: «*otium et reges prius et beatas / perdidit urbes*»). La propia alusión a la caída de los Estados nos induce a pensar que el ocio comporta algo más que la falta de actividad y que debe de ser, más bien, un estilo de vida que, por el motivo que sea, a él le arrebatara su tranquilidad y le impide razonar con claridad (51, 14-15: «*otium, Catulle, tibi molestum est: / otio exsultas nimiumque gestis*»).

Podemos llegar a entender ese *otium* como un conjunto de actividades que los desocupados de clase alta convierten en el eje de su actividad cotidiana. No hay una formulación explícita de en qué pueda consistir, aunque sí podemos reconstruirlo a través de la censura que advertimos en Catulo y, cómo no, en Cicerón, que nos defiende la idea de un *otium cum dignitate* y nos presenta, en los retratos de Clodia (Cic. *Cacl.* 13, 32 y 14, 33) y Clodio, la imagen de esa clase privilegiada cuyas costumbres y falta de interés en los asuntos serios está poniendo en peligro a la propia República.

Para Cicerón, el estilo de vida basado en la promiscuidad, los banquetes y francachelas, el derroche, los cantos y los conciertos, recibe el nombre de *luxuries*, y es el que se debe reprobar desde el punto de vista de la moral tradicional, personificada, como era esperable, en la figura del viejo Catón. Catulo se opone a esas concepciones o, quizá mejor, a ese grupo generacional, y se adscribe al otro, al de los jóvenes despreocupados que no hablan de *luxuries*, sino de *otium*, término en modo alguno despectivo. Su problema es que, en determinadas cuestiones al menos, él sigue manejando los patrones de conducta tradicionales en un entorno que hace de su negación casi una bandera.

Así pues, nos encontramos con que a un mismo comportamiento social se le asignan dos términos diferentes, cada uno de los cuales va cargado de una serie de connotaciones que identifican con una cierta claridad la mentalidad de quien lo aplica: la *luxuries* que les aplican los *severiores senes* es el *otium* de Catulo y sus conocidos. La peculiaridad está en que, si esto es así, el veronés ha intentado entrar en el círculo del *otium* y ha terminado chocando con él hasta el punto de acabar proclamando que ese *otium* le resulta cargante, molesto y una fuente de desestabilización anímica. Parece claro que existe una peripecia existencial de nuestro autor, que ha intentado ser un hombre a la moda y ha terminado claudicando ante la imposibilidad de adaptarse a los códigos internos del grupo, uno de los cuales está claro que guarda relación con la manera de comportarse en los contextos de cortejo y sexualidad. En el fondo, podemos ver aquí que es un *outsider*, y que como tal se comporta y se le trata en la buena sociedad romana (Wiseman 1985: 158).

En la mentalidad transpadana de Catulo (Wiseman 1985: 105 y 111), el himeneo (Cat. 61), el epitalamio (Cat. 62), el galiambo de Attis (Cat. 63) o el epilio de las bodas de Tetis y Peleo (Cat. 64) se entienden si vemos que son, o bien descripción de dos ceremonias tradicionales que sacralizan el matrimonio (Sandy 1971: 187 señala que el tema central de los *carmina maiora* es, precisamente, éste), o bien dos relatos de amores permanentes y que se rompen por

un destino trágico, no como resultado de un juego de sociedad, del *otium* que tanto odia.

Los cuatro poemas que hemos citado no son un extraño injerto en el *corpus Catullianum*, sino que cierran un ciclo de desazón, le dan un descanso al poeta y le proporcionan un refugio mental en un Universo en el que las personas son menos sofisticadas o, si lo preferimos, más serias en sus planteamientos afectivos. En la misma línea de interpretación, podemos decir que Cat. 66 es una sustitución que le permite abandonar el tono sáfico amoroso y refugiarse en un texto de Calímaco para buscar la serenidad poética y sentimental.

Tras la parte de los *carmina maiora*, algo parece haber cambiado en el tono de Catulo: en el poema 70, desconfía de quien le jura amor eterno; en el 72, parece aceptar (o reconocer, al menos) las reglas del juego (Cat. 72, 6-8). Cada cosa en su sitio: ya sabe de qué va ella («*te cognovi*»), y diferencia su propio ardor y las conductas *immorales* de ella. Aparece el verbo *amare*, cierto es, pero no en relación con *diligere*, que se aplica a otras personas, sino contrapuesto a un sintomático *bene velle*: el amor es sexo y concupiscencia, pero no tiene nada que ver con la benevolencia. Está Catulo empezando a construirse una imagen del funcionamiento de su círculo social o, si lo preferimos, está adaptándose una vez reconocido el primero de los códigos sociales, verbigracia, que no hay que buscar relaciones estables cuando se está inmerso en una especie de baile de parejas.

Para Catulo, cual leemos en el poema 92, el amor físico causa desprecio si no hay también una benevolencia, cosa que nos permite entender ese distanciamiento que hemos identificado y que se corresponde con el de Lesbia: ella profiere maledicencias y él se las devuelve. En realidad, la dama debe de andar ya un poco harta de todo esto y no sabe ya cómo hacerle llegar su desagrado en términos que él quiera aceptar (Cat. 92).

Lo hasta ahora visto nos permite explicar, de un lado, los denuestos que lanza el poeta contra quienes comparten el lecho de Lesbia (o de Juvencio, ya que en ello estamos), pero también la situación de inestabilidad que se advierte en sus poemas cuando no sabe cómo reaccionar ante las conductas de Lesbia / Clodia. De otro lado, también nos permite explicar que, en realidad, la reacción de Catulo indica el desconocimiento de la conducta de la buena sociedad o, si lo preferimos, una ignorancia, real o fingida, de esas normas. Podemos verlas y analizarlas con un cierto detalle, pero acudiendo con las debidas cautelas y reservas a los textos de otro autor, Ovidio, que nos ofrece un rico acercamiento a la etiología del cortejo en Roma y una interesante distinción de los procedimientos y reacciones de hombres y mujeres. Es un mecanismo de interpretación que nos permitiría, también, entender cómo Livio presenta una queja sobre la conducta de las matronas (Mastrososa 2006: 596) y, al proponernos el discurso de Catón, hace un llamamiento a recuperar la hombría frente a las libertades que se toman las mujeres en sus días (Mastrososa 2006: 597)

Bajo la figura de la vieja alcahueta Dipsas, nos ofrece *Amores* I,8 un recetario para conseguir que la tensión del hombre no disminuya, ni tampoco su interés, al

tiempo que la mujer logra no tener que entenderse con él. Las recetas son simples: simular pudor (*am.* I,8,35-38), como se ve en Cat. 2; seleccionar varios amantes (*am.* I,8, 54-56), que es uno de los reproches principales de Catulo a Lesbia; ser esquiva y coqueta (*am.* I,8, 72-81 y 96-99), o mentir (*am.* I,8, 102-105, y 120-121), dos acusaciones explícitas en casi todo el ciclo.

Las idas y venidas que se advierten en la conducta de Lesbia no son tanto pruebas de una relación interrumpida abruptamente cuanto, más bien, indicios de que esa relación no ha tenido lugar, o no en los términos por lo general considerados. Una dama no debe entregarse completamente, ni en exclusiva, so pena de conseguir que el varón la desdeñe. Esto nos permite explicar las conductas de aplazamiento, de interés y de desinterés, de coqueteo, en suma, de Lesbia. Su contraria, la entrega incondicional, puede producir en Catulo reacciones como las que nos describe cuando se refiere a Ameana, *puella defututa*, o como la que vemos cuando invita a Ipsitilla a hacerle una visita a la hora de la siesta.

No es el único caso en el que se nos describen rasgos de conducta femenina que andan en esta gama de comportamiento. Recordemos, por ejemplo, lo que se puede espigar de la Cintia de Propercio (González Fernández 2003: 276-277): es irascible y cruel (I 5,8; 15,2; 17,15; II, 8,12; 18,19), veleidosa (I, 8; II, 9, 1-2; 16,26; 17), autoritaria y apasionada en el amor (II, 15; III, 16,10; IV, 8, 63 ss.), y desea acaparar una fortuna (II, 1612). Por demás, bebe en abundancia (II, 33,25; III, 8,3), convoca a sus pretendientes a la puerta para que luchen entre ellos (I, 3; II, 9; 19,-5), se engalana con joyas (I, 15,7), peina sus cabellos con perfumes de Oriente, gusta de llevar ropas lujosas (I, 2,1 y 3; 15, 5), y tiene ojos negros (II, 3,14), cabellos rubios, manos largas, andares dignos de la diosa Juno (II, 2,5)... La descripción conductual y física nos presenta, básicamente, un ideal femenino. Se compone un retrato poco real (¿rubia, pálida y con ojos negros?) que da la impresión de ser una acumulación de clichés, igual que las conductas descritas. Incluso la mención de las riñas de sus enamorados pueden recordarnos los *grandes combates* que dice Catulo haber luchado por Lesbia. Son demasiadas las coincidencias.

4. CONCLUSIONES

En suma, y por no alargar más el espacio de la que es, simplemente, comunicación de unas reflexiones que han ido agregándose en el tiempo, diremos que es perfectamente posible considerar la existencia de una referencialidad autobiográfica en los poemas amorosos de Catulo, aunque no en el sentido habitualmente planteado: no habría habido una relación y una ruptura, sino un rito de apareamiento que no ha llegado a buen puerto. ¿El motivo? Se trata de dos personas que, por no tener, no tienen en común ni siquiera el más simple de los elementos: Lesbia / Clodia se comporta como se espera en una dama romana de alcurnia, pero también como líder de un grupo diferenciado dentro de la sociedad romana (Wiseman 1985: 38-39) y como una mujer claramente independiente (Wiseman 1985: 51);

Catulo ignora o desconoce esos modos y espera de Lesbia / Clodia una respuesta que no va a obtener.

La reacción de Catulo ante el modo de vida de las clases pudientes está ya clara: su forma de concebir las relaciones humanas no es la de su entorno social, lo que hace de él un inadaptado. Lesbia le ha ofrecido algo ocasional y se ha alejado cuando él le ha pedido mayor nivel de compromiso; Juvencio decide irse con Aurelio, por más que a éste lo amenace Catulo; Aurelio, la persona con la que el de Verona iría al fin del mundo, no vacila en quitarle a Juvencio; Aameana le resulta despreciable porque tiene múltiples amantes y quiere que él engrose la lista...

La desazón de su poesía, eso que nos lo hace tan tremendamente moderno y tan aprovechable para demostrar a nuestros estudiantes que nada ha cambiado desde que el mundo es mundo, parte de la contraposición de dos códigos amorosos diferentes. Quizá no sea tan descabellado pensar en que la lucha de contrarios mueve el mundo.

LA LENGUA DE LA POESÍA AMATORIA DE CATULO

ÁNGELA SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS
Y FRANCISCO LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Murcia

Resumen: En esta comunicación, se ha estudiado la lengua amorosa en los *carmina* de Catulo desde el punto de vista de la función conativa de la lengua, en relación con los modos verbales y los pronombres personales. Por otra parte, se ha estudiado la influencia de este lenguaje amoroso en la literatura española, realizando una breve inmersión desde el Siglo de Oro hasta nuestros días.

Palabras clave: Catulo, números, flor, arado.

Abstract: In this paper, the language of love in Catullus's *carmina* has been studied from the point of view of the conative function of language, as related to verb mood and personal pronouns. On the other hand, the influence of this language of love on Spanish literature has been studied, carrying out a brief revision from the Golden Age to the present.

Keywords: Catullus, numbers, flower, plough.

Nos ha parecido que el poeta idóneo para expresar mejor la función conativa de la lengua es, sin duda, Catulo. La doctrina para un análisis de los textos en relación con las funciones de la lengua ha sido estudiada por Bühler¹. Las principales son: la expresiva: expresión del yo hablante, la impresiva por medio de la cual el hablante intenta influir sobre el interlocutor y la declarativa por la que el lenguaje es un signo que se refiere a una situación, a un mundo exterior.

1. *Sprachtheorie, Jena* (Madrid, 1967). Revista de Occidente.

Más tarde será R. Jakobson² quien distinga seis funciones: emotiva, referencial, poética, fática, metalingüística y conativa, correspondientes a los diferentes factores que integran la comunicación verbal: hablante, contexto, mensaje, contacto, código y destinatario.

La lengua cubre todas estas funciones con medios como, el modo verbal, las partículas, las interrogaciones, las interjecciones, el tono, el orden de palabras. Algunos de estos recursos podrían considerarse paralingüísticos.

Es evidente que el modo subjuntivo y el imperativo son los modos por excelencia de la impersividad. Con ellos se expresan las órdenes, los mandatos y también las súplicas y los ruegos. Veremos, en el desarrollo de esta comunicación, como los sentimientos de amor, de añoranza y, también de despecho y de desprecio se expresan con estos modos, además de con los restantes recursos mencionados.

En la poesía amatoria de Catulo predominan los pronombres personales *ego/tu*, en donde a veces *tu* no se refiere a la amada, sino al propio poeta para exhortarse a realizar algo o a salir de una situación incómoda. El modo verbal predominante es el subjuntivo, adecuado por completo al tono imprecativo en que se mueven los argumentos y situaciones de los distintos poemas que analizamos, todos ellos pertenecientes a dos destinatarios: Lesbia y Catulo.

En primer lugar trataremos del poema III en donde la función conativa se manifiesta por medio de la exhortación de Catulo a Venus y Amores para que lloren la muerte del pajarillo de Lesbia, pero también la exhortación es a todos los hombres de Venus, es decir a todos los que amen la belleza:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum (vv. 1-2)*

Después de narrar la pena de la amada por esta muerte y de describir cómo el pajarillo atraviesa el sendero tenebroso de donde nadie vuelve, impreca a las tinieblas del Orco que han arrebatado la alegría a su amada:

*At nobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella demorastis;
tam bellum mihi passerem abstulistis. (vv. 13-15)*

El contraste es obvio. En los dos primeros versos hay una invitación a unirse al llanto de Lesbia y Catulo no sólo a los dioses del amor, sino también a todos los hombres amantes de lo bello. Sin embargo, en los versos 13 al 15 se personifica a las tinieblas del Orco para maldecirlas. Ellas son las culpables de que Lesbia llore al *miselle passer quem plus illa oculis suis amabat*.

2. *Lingüística y Poética* (Madrid, 1981). Versión castellana de Ana María Gutiérrez-Cabello. Ediciones Cátedra.

El archiconocido y archifamoso poema número V es el exhortativo por excelencia. En él hay un vivo juego de subjuntivos yusivos con los que se realiza la función impresiva: «vivamus», «amemus», «aestimemus», «da». Los tres primeros tienen como sujeto a los dos enamorados: Lesbia y Catulo, mientras que «da» solo tiene por sujeto a Lesbia que es quien tiene que realizar la acción de besar:

*da mi basia mille,deinde centum.
dein mille altera,dein secunda centum,
deinde usque altera mille,deinde centum. (7-9)*

Mille y *centum* repetidos alternativamente tienen un cierto poder mágico. La cuestión está en deshacer la cuenta cuando hayan sumado muchos miles con lo que estarán protegidos de que se les envidie y se les pueda «echar mal de ojo»:

*conturbabimus illa,ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum. (vv. 11-13)*

Es decir, la cuestión consiste en no tener la cuenta exacta de los besos para no saberla los propios protagonistas o para que nadie pueda envidiarlos porque sepa cuántos besos fueron. Pero lo cierto es que estas dos circunstancias no están al mismo nivel.

Da la impresión de que esta orden de Catulo a Lesbia y a él mismo está dictada por el miedo, miedo, en el caso de que lo sepan los demás y puedan obrar contra ellos. No olvidemos que en ese momento estaba en boga la creencia del mal de ojo, el temido «fascinum», por ello las personas afortunadas debían precaverse de que no se supiera con exactitud la cuantía de sus bienes para que el «fascinator» no pudiera ejercer ninguna influencia.

Este mismo concepto vuelve a repetirse en VII (9-12):

*tam te basia multa basiare
vesano satis et super Catullo est
quae nec pernumerare curiosi
possint nec mala fascinare lingua.*

Las dos palabras clave son «pernumerare» y «fascinare». El preverbo intensivo da idea de contar sin medida, infinitamente, mientras que «fascinare» se acompaña de «mala lingua» para ejercer todo su maléfico poder.

Este tema estaba ya en la poesía epigramática griega pero Catulo quiere igualar el total de los besos con los granos de arena o con las estrellas:

*Quaeris quot mihi basiationes
tuae,Lesbia,sint satis super
Quam magnus numerus Lybyssae harenae*

*lasarpiciferis facet Cyrenis,
 oraclum Iouis inter aestuosi
 et Batti ueteris sacrum sepulcrum,
 aut quam sidera multa, cum tacet nox,
 furtiuos hominum uident amores (vv. 1-8)*

Ecós de este poema hay muy claramente en Quevedo en el madrigal que comienza:

A Fabio preguntaba
 la divina Florisa, enternecida,
 primero por su vida
 y luego por la fe que le guardaba. Cuántos besos quería
 de su divina boca; y él decía:
 «Para podértelo decir, deseo
 que multiplique el agua el mar Egeo;
 que se aumenten de Libia las arenas,
 y del cielo sagrado
 las estrellas serenas
 los átomos sin fin del sol dorado»

En la composición del poeta español quien habla no es el protagonista de la acción sino una persona distinta, el narrador, pero es imposible que Quevedo, al confeccionar este madrigal no tuviera en cuenta sus lecturas del poeta veronés. Lo que queremos decir es que las semejanzas evidentes no serían fruto de la mera coincidencia.

En uno de los poemas en donde está más patente la función conativa es en el 8. En él Catulo se aconseja a sí mismo para dejar de hacer tonterías y dar por perdido lo que ya se ha perdido: el amor de Lesbia:

*Miser Catulle, desinas ineptire
 et quod vides perisse perditum ducas.(vv.1-2)*

El poeta se manda por medio de subjuntivos yusivos, de orden, y para ello se vale del vocativo al dirigirse a él mismo. Evidentemente hay un desdoblamiento del «yo» del poeta. Después de un fuerte contraste entre cómo brillaban antes los soles y ahora ya no brillan porque la amada ha huido (en donde la naturaleza se alía con el poeta para identificarse con su estado de ánimo, tópico eterno de la literatura) vuelve otra vez Catulo a exhortarse, ahora por medio de un imperativo:

At tu, Catulle, destinatus obdura.(v.19)

Pero también se dirige a Lesbia, si bien no con el «tú» que esperaríamos, sino sacándola de la interlocución mediante la utilización del pronombre de 3ª persona femenino:

Nunc iam illa non volt; tu quoque, impotens noli (v.9)

Sin embargo, el «vale, puella» del verso 12 y el «at tu dolebis» del 14 están dirigidos a la amada, además de la serie de interrogaciones con verbos también en segunda persona y pertenecientes al campo semántico del amor físico:

*quem nunc amabis? cuius esse diceris?
quem basiabis? cui labella mordebis? (vv.17 -18)*

Aquí el interesante juego de los pronombres desborda al propio poema, que se abre y cierra con una segunda persona detentada por el vocativo como recurso poético en el que está presente no sólo la función conativa de la lengua, sino también la función emotiva. Según palabras de Jakobson³, «la lírica orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva».

En pocos poemas catulianos como en éste hay un juego tan intenso de pronombres. Siguiendo a Benveniste⁴, estos son especies diferentes según el modo del lenguaje de que sean signos. Unos pertenecen a la sintaxis de la lengua, otros son característicos de las instancias del discurso. La persona como tal es «yo» frente a «tú», diferencia que se desprenderá del análisis del «yo».

Según este lingüista, «yo» no puede ser definido más que en términos de locución no en términos de objetos como el caso de un signo nominal. Por lo tanto, «yo» significa la persona que enuncia la primera instancia del discurso.

¿Cuál es, pues, la «realidad» a la que se refiere yo o tú? Como ha señalado Benveniste⁵, tan sólo una realidad de discurso.

La forma «yo» no tiene existencia lingüística más que en el acto de palabra que lo profiere. Hay, pues, en este proceso una doble instancia conjugada, instancia del «yo» como referente, e instancia de discurso que contiene «yo» como referido, es decir, «yo» es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística «yo». Por consiguiente, introduciendo la situación de «alocución» se obtiene una definición simétrica para «tú», como el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística «tú».

En cuanto a la «tercera persona» es de veras una no persona, representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona.

Por ello se puede afirmar que la no persona es el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia objetiva.

3. Op. cit., pág. 39.

4. *Problemas de Lingüística General*, vol. I (Madrid, 1991). Siglo XXI, pág. 1.

5. Op. cit., pág. 3.

En el poema VIII podemos darnos cuenta del formidable juego de los pronombres. Hay un desdoblamiento del yo de Catulo pero también hay un desdoblamiento del tú, puesto que además de dirigirse a Lesbia en segunda persona, también lo hace en tercera cuando reflexiona sobre que ahora ella ya no quiere y por lo tanto: «no persigas a la que huye». La que huye y la que no debe ser perseguida es Lesbia que ahora está representada por el pronombre de 3ª persona:

*Nunc iam illa non volt; tu quoque, impotens, noli,
nec quae fugit sectare, nec miser uiue (vv. 9-10)*

Como ha puesto de relieve Benveniste,⁶ la tercera persona es «la no persona». También en el poema XI Lesbia es la persona de quien se habla. Catulo ordena a sus amigos Furio y Aurelio que anuncien a su antigua amada que viva y sea feliz. La función conativa se repite:

*pauca nuntiate: meae puellae
non bona dicta. (vv.15-16)*

Y a continuación, el encargo a los amigos para que Lesbia lo cumpla está lleno de amarga ironía: no solamente le deben recomendar que viva sino también que sea feliz con sus amantes. Ahora el mandato se da con subjuntivos yusivos:

*Cum suis uiuat ualeatque moechis,
quos simul complexa tenet trecentos,
nullum amans uere, sed identidem omnium
ilia rumpens (vv. 17-20)*

La invitación a que no piense más en su amor porque por su culpa ha muerto como la flor en el borde de un prado después de que el arado la tocó:

*nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit uelut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratro est (vv. 21-24)*

La imagen de la flor pisada por el arado es muy bella y sirve para introducir el tópico del amor pisoteado, despreciado. En otros poemas también se habla del desprecio de Lesbia por Catulo. Y conectado con el tema de la flor, aunque de otra manera, en este caso no está tocada por arado alguno, aunque después se

6. Ibidem.

corta por la punta de la uña y ya no es deseada por jóvenes ni doncellas, sirviendo a Catulo para hacer una comparación con la flor de la virginidad de una doncella, en el poema LXII (39-47) se insta a los jóvenes a llamar al Himeneo, con lo que también está presente la función conativa:

*Vt flos in saepiis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber;
multi illum pueri, multae optaure puellae;(vv.39-42)*

Es importante la imagen de que es ignorada por el rebaño, acariciada por las auras, fortalecida por el sol y alimentada por la lluvia y, sin embargo, para desecharla, para no desecharla sólo hace falta que algo tan débil como la uña pueda romperla. A partir de aquí la comparación con lo que sucede a una virgen está servida:

*sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iocunda manet, nec cara puellis.
Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae!*

También Virgilio utilizó la imagen del arado y la flor aunque en contexto muy distinto al del carmen catuliano. Así en el libro IX, cuando se refiere a la temprana muerte de Euríalo:

*Voluitur Euryalus leto, pulchrosque per artus
it cruor, inque umero ceruix conlapsa recumbit:
purpureus ueluti cum flos succisus aratro
languescit moriens, lassoue papauera collo
demiserit caput,pluuia cum forte grauantur (vv. 433-437)*

La comparación se hace aquí más violenta porque ya no se trata de poner al mismo nivel la flor de la virginidad mancillada con la flor real pisoteada por el arado, sino que es la propia muerte quien trunca la flor de la juventud de Euríalo. Las imágenes contenidas en las palabras dan cuenta de este hecho. Así «cruor» «purpurea» «flos», «papauera» indican el color rojo de la sangre y de la flor cortada por el arado. El arado es la muerte que tiene el poder de deshacerlo todo.

Ovidio también se refiere a la muerte de Jacinto (su nombre ya es el de una flor) poniéndola en parangón con una flor moribunda. Es en el Libro X de las *Metamorfosis*:

*Vt si quis violas rigoque papaver in horto
liliaque infringat fuluis haerentia linguis.
murcida demittant subito caput illa gravatum*

*nec se sustineant spectentque cacumine terram,
sic uultus moriens iacet, et defecta uigore
ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. (vv. 190-195)*

Después de su muerte, él mismo se convertirá en flor por el favor de Apolo:

*ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas,
desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro
flos oritur formamque capit quam lilia, si non
purpureus color his, argenteus esset in illis. (vv. 110-113)*

La flor que nace de la sangre es la que había señalado la hierba. Hay en estos versos un estupendo contraste de colores: el verde de la hierba, que no está expreso, el rojo representado por «cruor» y «Tyrio ostro» y el blanco simbolizado en «argenteus».

Veamos ahora qué sucede con este tópico en la literatura española⁷. En nuestra Literatura clásica ecos de la flor pisada por el arado se pueden encontrar en una égloga de Garcilaso, la II:

[...] o en el campo
cual queda el lirio blanco que el arado
crudamente cortado al pasar deja
del cual aún no se aleja presuroso
aquel color hermoso o se destierra. (vv. 257-261)
¡Tal está el rostro tuyo en la arena,
fresca rosa, azucena blanca y pura! (vv. 265-266)

El contexto es de muerte. El rostro al que se alude es el de Don García, muerto en combate. También la muerte está presente en la Fábula de «Adonis y Venus» de Lope de Vega. Es un diálogo entre el pastor Frondoso y la pastora Albania:

Albania.- ¿Es muerto el bello Adonis?
Frondoso.-Cual cándida azucena
del labrador pisada,
inclina la cabeza;
cual oriental jacinto
cuando la noche llega,
las olorosas hojas
marchita, humilla y cierra. (acto III)

7. Este tema ha sido tratado con exhaustividad por V. Cristóbal en su estudio *Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna*, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, nº 2, 1992.

En estos versos se anticipa la metamorfosis que Venus realiza en Adonis convirtiendo su cuerpo en flores:

Mas pues que los amores
pocas veces nos rinden mejor fruto
de sus hermosas flores,
memoria de tu muerte y de mi luto
quedará de esta forma.
Tu cuerpo en flores mi dolor transforma.

Como se ve, las flores son a través de toda la historia de la Literatura símbolo de la muerte y también de la pérdida de la virginidad. A este respecto cabe recordar en nuestras letras a Cervantes, quien en una de sus *Novelas Ejemplares*, *La Gitanilla*, hace responder a la protagonista, Preciosa, al caballero que la pretende: «Flor es la virginidad que, a ser posible, ni aun con la imaginación no había de dejar de defenderse. Cortada la rosa del rosal, ¡con qué brevedad y facilidad se marchita! Éste la toca, aquél la huele, el otro la deshoja y, finalmente, entre las manos rústicas se deshace». El tema es recurrente, siendo justamente la rosa el emblema de la virginidad. Así lo recoge B. González de Escandón⁸.

Es casi imposible que, llegados a este punto, no venga a la memoria el famoso poema de Garcilaso cuyo comienzo es: «en tanto que de rosa y azucena se muestra la color en vuestro gesto»... Maridaje entre la rosa (se espera roja) y otra flor blanca se encuentra ya en Safo, en quien se ha trasladado la comparación de la muerte del guerrero con la flor tronchada que aparecía en Homero en varios pasajes de la *Iliada*, al terreno del amor como en Catulo: «Como al jacinto en los montes lo pisan los pastores, y por tierra la flor purpúrea...» (fr.105b Voight, traducción de Jorge Guillén).

Sin duda Safo estuvo muy presente en la vida y en la obra del poeta veronés, así el propio nombre de Lesbia dado a Claudia, su famosa estrofa sáfica y su no menos famosa imitación de la oda de la poetisa en su carmen LI, sobre todo en sus tres primeras estrofas:

*Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare diuos
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audi*

Volviendo al tema de la flor cortada, pisada o tronchada y que Catulo ha recogido, se transmite de manera recurrente en la poesía española. Además de en Lope y Cervantes, podemos detectarlo en una breve composición de Bécquer, la rima XIX:

8. *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938.

Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.

Se repite el motivo de la cabeza inclinada sobre el pecho, que en otros contextos significa la muerte del guerrero y que aquí indica el recato de la amada.

Pero el poeta español en donde mejor se percibe la huella de Catulo, en lo que a este tema se refiere es, a nuestro entender, García Lorca: así, cuando la gitana Thamar ha sido violada por su hermano, el poeta recurre al símil flor-virginidad:

Alrededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada.

También está muy presente el tema de la muerte en su *Romancero* entroncado con la flor como sangre:

Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.

De nuevo el contraste entre el rojo ennegrecido de la sangre y el blanco que se destaca, se supone, en la camisa. Original es también el dato de que sean trescientas las rosas simbolizando las heridas, como número que indica exceso y representa la magnitud del suceso.

En la relación con el número ingente de cosas es preciso volver al poema número V y esta vez para ver qué huellas han quedado de él en un poeta español del siglo XX: Pedro Salinas. No hemos sido los primeros en detectar esta influencia pero sí quisiéramos destacarla con todo el rigor que se merece. Como ha señalado R. Cortés Tovar⁹, cuando nos enfrentamos al estudio de la tradición clásica en un poeta del XX surgen no pocas dificultades. Entre los dos escritores median siglos de tradición, por lo que es muy difícil saber si las semejanzas son de imitación directa o mediante la imitación de otros. También, naturalmente, pueden existir semejanzas casuales sin que haya imitación del poeta antiguo por el moderno. ¿Es éste el caso del poema de Salinas y el de Catulo? En ambos está presente la progresión numérica y el desbaratar las cuentas, aunque en Salinas es anterior a este poema de *La voz a ti debida*, el afán por el motivo del número,

9. *Catulo en Pedro Salinas*, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, nº 10. Servicio de Publicaciones U.C.M. Madrid, 1996.

casi siempre con connotación negativa. Pero veamos el poema: ¡Sí, todo con exceso / la luz, la vida, el mar! / Plural, todo plural, / luces, vidas y mares. / A subir, a ascender / de docenas a cientos, / de cientos a millar, / en una jubilosa / repetición sin fin / de tu amor, unidad. / Tablas, plumas y máquinas, / todo a multiplicar, / caricia por caricia / abrazo por volcán. / Hay que cansar los números. / Que cuenten sin parar, / que se embriaguen contando, / y que no sepan ya / cuál de ellos será el último: / ¡qué vivir sin final!

Cualquiera que conozca el carmen V de Catulo no puede pasar por alto que el argumento es el mismo; más profundo en sus concepciones el poeta español y más festivo, quizás, el latino. Los soles y la breve luz de Catulo: *soles occidere et redire possunt...cum semel occidit brevis lux* tienen su equivalencia en «luc-ces, vidas y mares» de Salinas. La invitación a vivir está patente en uno y otro poeta: *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*. ¡Qué vivir sin final!

Es cierto, como ha puesto de manifiesto R. Cortés Tovar¹⁰, que en Salinas no se menciona a la amada y no hay amenazas que acechen a los amantes, viejos que censuren, ni envidiosos que echen mal de ojo. Pero en lo que ya no estamos de acuerdo es en que no se aluda a la muerte como «arrebataadora» de todo. En el grito «¡qué vivir sin final!» nos parece detectar la prisa por vivir, por gozar. Si nos fijamos en los dos versos anteriores «y que no sepan ya / cuál de ellos será el último». Este «último» ¿es el último de la vida, el último para el amor...? A continuación, una estrofa en donde nos parece percibir un salto cualitativo: «Que un gran tropel de ceros / asalte nuestras dichas / esbeltas al pasar, / y las lleve a su cima. / Que se rompan las cifras, / sin poder calcular / ni el tiempo ni los besos.» Es el *conturbabimus illa* de Catulo, aunque en éste el motivo de embrollar la cuenta de los besos esté más concretamente expresado. En Salinas es el anticipo del paroxismo de la pasión. Los versos siguientes dan muestra de ello: «Y al otro lado ya de / cómputos, de sinos, / entregarnos a ciegas / — ¡exceso, qué penúltimo!— / a un gran fondo azaroso / que irresistiblemente / está / contándonos a gritos / fúlgidos de futuro». Aquí podemos observar cómo recuerda al *fulsere quondam candidi tibi soles* del poema VIII de Catulo.

Y el abrupto final con una exhortación a buscar en los amantes mismos como con una voz en «off»: «Eso no es nada, aún, / Buscaos bien, hay más». La invitación es a alcanzar un amor ilimitado.

Algunos críticos de Pedro Salinas, como F.J. Díez de Revenga¹¹, han señalado que su concepción del amor es existencial y que gracias a él se puede triunfar sobre la nada y crear una existencia más auténtica. ¿Es ésta la concepción del amor que Catulo presenta en sus poemas...? Nos atreveríamos a decir que también el poeta latino participaba de esta manera de ver el mundo, en donde la realidad del amor por Lesbia supera la existencia, va más allá de la muerte: él y su amada deben dormir una noche eterna, pero se deduce que juntos: *nobis cum semel occidit brevis lux / nox est*

10. Op. cit., pág. 96.

11. Introducción a la edición de *Poemas Escogidos*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1991, pp. 35-36.

perpetua una durmienda. Creemos que el *nobis* del verso 5 del carmen 5 no se refiere a la humanidad en general, sino a Lesbia y al propio Catulo, o, mejor dicho, dentro del pronombre cabe la humanidad entera pero, especialmente, ellos, protagonistas de un amor que trasciende esta existencia. La salida mejor a la amenaza de morir es amarse. Por eso: *Da mi basia mille, deinde centum* (v, 7). Que en el poeta español tiene su equivalente en: «Sí, todo con exceso / la luz, la vida, el mar».

No cabe duda que Salinas ha incorporado a su espacio poético los motivos de la poesía catuliana pero dándoles su peculiar enfoque, quizás más profundo que el del poeta veronés. El mismo Salinas nos lo ha explicado: en su ensayo sobre Jorge Manrique afirma que la afinidad profunda entre la esencia de un poeta antiguo y otro más moderno es la única que permite a este último «re-crear» la tradición. De esta manera el poeta moderno puede escapar a la «tradición poética pasivamente restaurada» o «imitación repetidora». En este mismo comentario pone de manifiesto que «no basta imitar superficialmente los modelos del pasado y dejar su huella en coincidencias verbales o estilísticas, sino que más importante que estas es la similitud en el modo de aproximarse poéticamente a un tema, aunque difieran las palabras y las fórmulas por fuera».

Enlazando con esta imitación de Catulo por Salinas y, según hemos visto en este trabajo, de otras imitaciones de otros escritores españoles podemos basarnos en ellos para tratar de indagar qué clase de imitación se da en nuestros poetas, Para ello empezaremos por tratar de indagar en el concepto de «Literatura Comparada»¹². En primer lugar, un concepto muy somero. Podría definirse como la modalidad de la Historia Literaria que busca establecer relaciones entre textos literarios pertenecientes a ámbitos distintos. Sus clases serían diacrónica, diatópica y la que compara textos literarios que contrastan simultáneamente en el nivel cronológico y lingüístico. Ésta es la modalidad que se aplica con más frecuencia a los estudios de literatura clásica. Una vez establecido este criterio, será más fácil hablar de Tradición Clásica como una parcela particular del ámbito más general de Literatura Comparada, en su modalidad simultáneamente diacrónica y diatópica.

Los textos que hemos comparado de autores españoles en relación con Catulo entran en la modalidad diacrónica: pertenecen a distinta época y en la diatópica porque están escritos en lenguas diferentes: latín y lengua derivada castellano. Una cuestión sería determinar si el imitador ha conocido directamente al imitado o a través de traducciones, a veces difícil de poder saber. Otra cuestión que podría plantearse es si la imitación ha sido consciente o si la apariencia de semejanzas se debe a la poligénesis.

Creemos, sin embargo, que en todos los casos que hemos expuesto hay verdadera imitación. No hemos pretendido ser originales, sino poner una vez más de manifiesto cómo temas universales —en este caso el amor— permanecen y se hacen eternos reescribiendo los poetas actuales lo que un día salió de la mente y el cálamo de un poeta de la Antigüedad.

12. M. SCHMELING, *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa, 1984.