

## LA LENGUA DE SULPICIA<sup>1</sup>: *CORPUS TIBULLIANUM* 4.7-12

*José C. Miralles Maldonado*  
*Universidad de Murcia*

La lengua de Sulpicia no puede ser tomada como exponente del latín femenino clásico: sus rasgos peculiares más sobresalientes aparecen en otros poetas y un poeta del círculo de Mesala pudiera «enmascararse» tras su nombre. El análisis estrictamente lingüístico de los poemas sulpicianos pone de relieve una gran preocupación formal y un amplio dominio de la técnica que echan por tierra la supuesta sencillez, ingenuidad y espontaneidad que la crítica tradicional ve en ellos.

The language of Sulpicia cannot be taken as a prime example of the Latin of a female classical author: its most striking peculiarities also appear in other (male) poets, and a male poet from the circle of Messala could well be "hiding" behind the name. A strictly linguistic analysis of the poems of Sulpicia clearly demonstrates a great preoccupation for form and a considerable mastery of technique, which leave without foundation the supposed simplicity, candour and spontaneity that critics have traditionally seen in them.

<sup>1</sup> Para introducirnos en la bibliografía sobre Sulpicia conviene consultar la obra de H. Harrauer, *Bibliography to the Corpus Tibullianum* (Hildesheim 1971) 59-60 y Schanz-Hosius, *Geschichte der römischen Literatur* (München 1927) II, 189-190. Entre los trabajos más importantes de la investigación sulpiciana cabe destacar: O. F. Gruppe, *Die römische Elegie* (Leipzig 1838) 27-64; A. Petersen, *De quarti libri Tibulliani elegidiis eorumque auctore* (Glückstadt 1849); E. Wölfflin, "De Sulpiciae elegidiis", *Acta Sem. Philol. Erlangensis* I (1878); H. Belling, *Albius Tibullus Untersuchung* (Berlin 1897) 1-84; K. F. Smith, *The elegies of Albius Tibullus* (reimp. Hildesheim 1971 = 1913<sup>1</sup>); P. Rasi,

Los poemas 3.13-18 (=4.7-12)<sup>2</sup> del *Corpus Tibullianum* añaden a su intrínseco valor literario el aliciente de lo misterioso. Numerosas interrogantes se ciernen sobre ellos: ¿Quién o quiénes son los artífices de dichos poemas? ¿Se puede identificar a Sulpicia y Cerinto con seres reales? ¿Es posible deducir la existencia de un latín femenino “standard” a partir de las elegías sulpicianas? Estas y otras cuestiones conexas han concitado el interés de no pocos investigadores.

A modo de resumen conviene señalar que la discusión sobre la Latinidad Femenina se ha querido ilustrar a través de Sulpicia, dado que sus poemas constituyen el único documento de poesía escrita por una mujer en el período clásico. Sin embargo, Sulpicia, mujer extraordinaria donde la haya, no se deja fácilmente encasillar dentro de los límites trazados por el uso. Sus *elegidia* no pueden caracterizarse como específicamente arcaicos ni prosaicos: el doble dativo (4.7.2), la doble negación (4.7.8) y el uso de *quamuis* + indicativo (4.8.8), por ejemplo, aparecen en otros poetas y no son rasgos distintivos del habla de la mujer. Tampoco son exclusivos de ella la falta de conexión lógica ni los abigarrados períodos sintácticos. Es en sus esquemas de pensamiento (transiciones abruptas, fuerte expresividad, ironía, leitmotiv del tema de la fama) y en sus silencios (elipsis de palabras y situaciones) donde aflora la joven que sufre y ama.

Sobre la controvertida figura de Sulpicia mucho se ha escrito, poco se sabe. Al lanzarnos al terreno movedizo de las hipótesis nos arriesgamos a dar un paso en falso. En el estado actual de la cuestión sólo podemos caminar firme sobre el análisis de los poemas sulpicianos. Así pues, nuestro objetivo prioritario es llevar a cabo un acercamiento estrictamente filológico a *Corp. Tib.* 4.7-12. A través del análisis de la lengua intentaremos poner al descubierto algunos errores interpretativos muy extendidos en la tradición sulpicianiana.

*Una poetessa del secolo di Augusto* (Padova 1913); A. Cartault, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum* (Paris 1909); A. Cartault, “Notes explicatives sur Tibulle et Sulpicia”, *RPh* (1912) 141-147; J. J. Hartman, “De Tibullo poeta”, *Mnemosyne* (1911) 369-411; E. Stampini, “I sei carmi di Sulpicia figlia di Servio”, *Nel mondo latino* (Torino 1915); R. J. Radford, “Tibullus and Ovid”, *AJPh* 44 (1923) 1-26; M. Schuster, “Zu den Gedichten der Sulpicia”, *Mitteilung des Vereins der Humanistischen Gymnasiums* (Wien 1924) 19-29; M. Schuster, *Tibull-Studien* (Wien 1930); G. Provasi, “Il ciclo tibulliano Sulpicia-Cerintho e le sue principali interpretazioni”, *RFIC* 15 (1937) 343-354; E. Bréguet, *Le Roman de Sulpicia* (Genève 1946); L. Herrmann, “Reconstruction du livret de Sulpicia”, *Latomus* 9 (1950) 35-47; G. Luck, *Die römische Liebeselegie* (Heidelberg 1961) kapitel 6: der Sulpicia-Kranz, 100-116; J. P. Guépin, “De krans van Sulpicia”, *Hermeneus* 36 (1965) 209-217; M. S. Santirocco, “Sulpicia reconsidered”, *CJ* 74 (1979) 229-239; H. Macl. Currie, “The poems of Sulpicia”, *ARNW* II 30.3 (1983) 1751-1764; F. di Monaco, “Adulescens poetria in litteris latinis. Sulpicia”, *VL* 95 (Avignon 1984) 24-26; N. J. Lowe, “Sulpicia’s syntax”, *CQ* 38.i (1988) 193-205; V. U. Merriam, “Some Note on the Sulpicia Elegies”, *Latomus* 49 (1990) 95-98.

<sup>2</sup> De ahora en adelante aludiré a ellos como 4.7-12 para evitar confusiones.

ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y TEXTUAL DE LOS POEMAS<sup>3</sup>

IV.7 : En la crítica moderna existe cierto acuerdo por considerar este poema como la culminación del amor entre Sulpicia y Cerinto. La mayoría (Cartault, Smith, Currie)<sup>4</sup> opina que cronológicamente sería el último de los poemas, compuesto por Sulpicia a modo de prefacio de la colección. Los filólogos llaman la atención sobre su marcado carácter literario frente a la “espontaneidad” del resto. También se ha observado que es el único poema dirigido al público, lo cual explicaría su naturaleza programática dentro del sexteto de poesías atribuíbles a nuestra poetisa.

La voz discordante de N. J. Lowe<sup>5</sup> ha puesto en duda tan extendida interpretación. En su opinión el dogma persistente e insidioso de que estos poemas son documentos epistolares que reflejan una experiencia real ha conducido a los filólogos, desde Voss hasta Currie, a reordenar<sup>6</sup> la secuencia de estos poemas según una supuesta cronología de los sucesos relatados. además la referencia (4.7.10) a un contacto íntimo entre Sulpicia y Cerinto mueve a algunos estudiosos, en su intento de moralización, a considerar 4.7 como la consumación matrimonial de una borrascosa pasión. Para estos investigadores la identificación Cerinto-Cornuto resulta muy atractiva, puesto que Cornuto es descrito como recién casado en *Corp. Tib.* 2.2. Sus argumentaciones, sin embargo, carecen de toda base lingüística<sup>7</sup>.

*Tandem uenit amor, qualem texisse pudori  
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.  
Exorata meis illum Cytherea Camenis  
attulit in nostrum deposuitque sinum.  
Exsoluit promissa Venus: mea gaudia narret,  
dicetur si quis non habuisse suam.  
Non ego signatis quicquam mandare tabellis,  
ne legat id nemo quam meus ante, uelim,  
sed pecasse iuuat, uultus componere famae  
taedet: cum digno digna ferar.*

<sup>3</sup> Sobre las ediciones y comentarios de Tibulo, cf. F. Moya del Baño, “Notas sobre ediciones y comentarios de Tibulo desde el humanismo”, *Simposio Tibuliano* (Murcia 1985) 59-87 y G. Luck, prólogo a su edición de *Tibullus*, Ed. Teubner (Stuttgart 1988). Entre los comentarios antiguos hemos dispensado especial atención a los de Bernardino el Veronense (1475), Aquiles Estacio (1568), Van Broekhuysen (1708), Vulpio (1749), Heyne-Wunderlich (1817-19) y Lachmann-Dissen (1835).

<sup>4</sup> Cartault *art. cit.* 144, Smith *op. cit.* 81 y Currie *art. cit.* 1760.

<sup>5</sup> N. J. Lowe *art. cit.* 203.

<sup>6</sup> Sirvan como ejemplo las reordenaciones de Smith *op. cit.* 81-82 y Herrmann *art. cit.* 36-37.

<sup>7</sup> La relación pseudoetimológica del nombre de Cerinto (gr. Κήρυθος) con χέρας = *cornu*, en la que algunos fundan la identificación Cerinto-Cornuto, resulta insuficiente para corroborar esta hipótesis. Cf. A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina* (Torino 1964) vol. II, 205.

Hemos respetado, por concordancia de pareceres, el texto ofrecido por G. Luck. La mayoría de las lecturas son comúnmente admitidas, con excepción de *suam* (4.7.6). Algunos editores modernos (Dissen, Helm, Smith, Ponchont, Postgate y Lenz) prefieren *sua*, alternativa que ya propuso Escalígero a partir del *codex Cuiacianus* (F). Según esta versión, Sulpicia se sirve de un zeugma para omitir *gaudia*, palabra citada en el verso anterior.

Los defensores de *suam* (Luck, Moya del Baño y otros) se remontan al *codex Ambrosianus* (A) y a los antiguos comentaristas del *Corpus* (Cilenio y Aquiles Estacio, especialmente). Algunos <sup>8</sup> consideran que esta teoría est suficientemente apoyada por Propercio 3.8,22:

*Me doceat liuor, mecum habuisse meam*

De admitir esta hipótesis podríamos establecer una isoglosa en la lengua de Sulpicia: uso pronominal de los posesivos con referencia al amado/a (Cf. *Corp. Tib.* 4.7.8: *meus*).

En 4.7 el primer dístico funciona como un encabezamiento formal y temático del resto del poema: *tandem...amor* se desarrolla ulteriormente en 3-5b y *qualem...magis* desde 5b hasta el final. Desde el principio se delimitan los dos núcleos temáticos: el AMOR, por una parte, y el binomio PUDOR-FAMA <sup>9</sup>, por otra. Este último par constituye la verdadera dinámica del poema, sobre la cual se sustenta el juego de oposiciones. En la conciliación de tales miembros, en la reinterpretación de la moral tradicional con el fin de justificar su actitud es donde reside la dificultad del poema. Sulpicia persigue un difícil equilibrio entre la abierta proclamación de sus amoríos y una conciencia pecaminosa que le impulsa a mantenerse dentro de los límites tradicionales del decoro <sup>10</sup>.

Este debate interno se refleja ampliamente a nivel formal a través de oposiciones léxicas (*pudori / fama; texisse / nudasse; iuuat / taedet*), bruscas transiciones temáticas, *variatio* sintáctica (*mandare / ne legat*) y temporal-aspectual (*pecasse / componere*).

Algunos filólogos basan en esta secuencia inicial (*tandem uenit amor*) sus teorías en torno a la posterioridad cronológica de este poema (*tandem*) <sup>11</sup> respecto de

<sup>8</sup> Cf. Heyne-Wunderlich *op. cit.* 265; Vulpio *op. cit.* 327; J. van Broekhuizen *op. cit.* 400.

<sup>9</sup> Cf. M. S. Santirocco *art. cit.* 235: "The poem is not just about love but also about reputation".

<sup>10</sup> Cf. Ana Iriarte, *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego* (Madrid 1990) 124: "En el pensamiento griego el *aidós* es uno de los principales atributos del concepto de feminidad. El pudor es la expresión del tipo de autocontrol requerido en la esposa y especialmente en la doncella, y supone para éstas la adopción de una actitud distante respecto al hombre; actitud que se materializa con su permanencia en el interior de la casa así como con la expresión de un lenguaje indirecto que las mantiene, al igual que el espacio cerrado del *oikos*, alejadas del dominio público".

<sup>11</sup> Estoy en desacuerdo con Santirocco *art. cit.* 234 y con cuantos afirman que *tandem* implica necesariamente que 4.7 constituye la conclusión de 4.7-12. Más acertado se nos antoja el juicio de Cilenio *op. cit.* 70: *tandem ait post rem multum desideratam*.

toda la colección y a la consumación matrimonial (*amor*) de la pasión entre Sulpicia y Cerinto. Una breve revisión nos permite comprobar lo débiles que son los pilares lingüísticos sobre los que se cimentan tales hipótesis. Tras la rotundidad de estos tres vocablos la expresión se hace laberíntica (*qualem...magis*) a la par que el concepto, del cual es vehículo, se hace más complejo.

La proposición relativa *qualem* introduce una estructura de doble dativo con *fama*, de la cual dependen los infinitivos *texisse* y *nudasse*. A esta construcción se superpone el comparativo *magis...quam*.

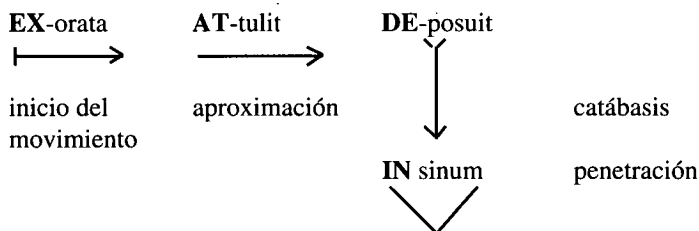
En este primer dístico empiezan a mostrarse algunos rasgos típicos de la lengua de Sulpicia: uso de infinitivos de perfecto (en ocasiones sincopados) y preferencia por las estructuras comparativas.

¿Estas tendencias son propias de la expresividad de la lengua femenina o son simplemente elementos peculiares del estilo de Sulpicia?

**Primera parte** (v.3-5a): En el segundo dístico se fundamentan especialmente las hipótesis acerca de la literariedad de 4.7 frente al estilo más “austero” del resto de la colección. Palabras como *Cytherea*, *Camenis*, *Venus* hablan de un mundo mitológico que apenas tiene cabida en la pequeña crónica de los amores de Sulpicia. El autor de *Corp. Tib. 4.2-6* introduce en sus versos a Juno, Marte y Apolo. Sulpicia, en cambio, aunque cumple sus compromisos religiosos<sup>12</sup>, sólo dirige sinceras preces a Venus.

La llegada del amor (*uenit*) es descrita con toda suerte de medios sugeridores de movimiento: abundancia de dáctilos, aliteración (especialmente de -u-, -l- y -s-), rima interna del pentámetro (*nostrum / sinum*), juego de preposiciones y preverbios, etc.

Los preverbios, al modo clásico<sup>13</sup>, parecen poseer vida propia e independiente de los verbos a los que anteceden. Esquematizan las distintas fases del movimiento con brevedad y precisión:



<sup>12</sup> Cf. *Corp. Tib.* 4.6.1-6.

<sup>13</sup> En la descripción del movimiento César emplea esta técnica con singular maestría. Cf. Caes. *B.G.* 5.44.6: *Pullo pilum in hostes inmittit atque unum ex multitudine procurrentem traicit.(...) Transfigitur scutum Pulloni et uerutum in balteo defigitur*. La aliteración, la rima interna y el homoioteleuton nos sugieren el fragor de la batalla.

Este cuadro describe el camino que recorre *illum* hasta llegar a *sinum*. ¿A quién se refiere *illum*? ¿Al amor, como propone Dissen, o al propio Cerinto, según sostiene Smith? Ambas interpretaciones nos parecen legítimas, dado que Sulpicia es intencionalmente indefinida en la expresión (*ambiguitas*, que no *obscuritas*). Como complemento a estas interpretaciones y moviéndonos de lo general a lo particular, nos atreveríamos a proponer una nueva lectura *turpi sensu*, según la cual se haría alusión a un contacto sexual entre los amantes. El uso de *sinus* como metáfora de la vagina puede dar consistencia a esta teoría. Con este valor, según registra Adams<sup>14</sup>, aparece también en Tibulo 1.8.36: *teneros conserit usque sinus* y en Ovidio *Fast.* 5.256: *tangitur et tacto concipit ille sinu*.

Probablemente esta metáfora nace de un tropo muy común en la Literatura de todos los tiempos, aquel que identifica la mujer con una ensenada (*sinus*) adonde arriba el hombre cual barco.

### Segunda parte (v.5b-10): PUDOR-FAMA

La división entre las partes no es tajante: *gaudia* establece un puente con lo anterior ya que parece referirse a las relaciones íntimas de Sulpicia y Cerinto.

Sin solución de continuidad se introduce el tema de la murmuración (*narret, dicetur*) que el estilo de vida de Sulpicia suscita. Desde la esfera de la objetividad (*attulit, deposuit*) bruscamente pasamos al reino del yo (*narret, uelim*) donde la fama, en su doble sentido<sup>15</sup> de “murmuración” y “renombre”, y el pudor libran una batalla definitiva.

Aunque Sulpicia pregona a los cuatro vientos sus amoríos, el decoro propio de su condición jams la abandona, adivinándose a través de muchos rasgos:

— La **indefinición** (*alicui, illum, siquis, quicquam*) sirve como eje de la *ambiguitas* que recorre todo el poema. Estos pronombres indefinidos, reforzados con pausas métricas, diluyen los límites de la realidad suavizando sus contornos.

— La **elipsis** situacional (4.7.9 *sed*) y léxica (4.7.6 *suam*; 4.7.8 *meus*) también contribuye a crear una atmósfera arcana. No obstante, del uso pronominal de los adjetivos posesivos con referencia al amado/a hay constancia desde antiguo en la lengua coloquial<sup>16</sup>, según observa el gramático Prisciano (Keil, *G. L.* III 173-4): *frequenter...etiam sine nomine licet huiuscemodi possessiua proferre, et maxime cum de dominis uel coniugibus uel amicis mentio fit; (...) et omnibus maritis mos est de uxoribus suis dicere 'mea'. et inuicem uxoribus de suis maritis dicere 'meus' per defectionem nominis.*

— Para evitar la alusión directa al contacto sexual, nuestra poetisa utiliza el **eufemismo**: *esse cum*. Esta tendencia fue recogida por Varrón en *De lingua latina*

<sup>14</sup> J. N. Adams, *The latin sexual vocabulary* (London 1982) 90; véase también G. Vorberg, *Glossarium eroticum* (Roma 1965) 595.

<sup>15</sup> Cf. M. S. Santirocco *art. cit.* 234.

<sup>16</sup> Cf. J. B. Hofmann, *El latín familiar* (Madrid 1858) 206; E. Bréguet *op. cit.* 44.

6.80 : *aeque eadem modestia potius cum muliere fuisse quam concubuisse*, si bien aplicada a la continencia verbal de ciertos hombres.

Así pues, a la luz de la íntima relación entre fondo y forma, aquellos elementos que la crítica achacaba a la falta de dominio técnico (**vitia**) de Sulpicia conviene reconsiderarlos como adecuados (**decorum**) al confuso estado de ánimo que se pretende expresar. Entre éstos cabe señalar:

— la “dislocación” de *uelim*, que, a nuestro entender, no es tal, puesto que este verbo no sólo rige el infinitivo *mandare* sino también la oración introducida por *ne*.

— la inversión: *quam...ante*<sup>17</sup>,

— la abundancia de negaciones<sup>18</sup> : *ne...nemo*, etc.

Con un elíptico *sed* (4.7.9) para marcar la conclusión se reintroducen los presentes de indicativo dotados de una impersonal subjetividad: *iuuat, taedet*. A través de antítesis léxicas (*iuuat / taedet*), aspectuales (*pecasse / componere*) y métricas<sup>19</sup>, empieza a perfilarse la conciliación de miembros opuestos que se acuñará definitivamente en el verso final:

<u><i>cum digno digna</i></u>	<u><i>fuisse ferar</i></u>
<b>dec-or</b>	<b>fama</b>

La aliteración y la agrupación dos a dos tiene que ver con la unidad interna y el carácter gnómico de esta fórmula. A juicio de K. F. Smith<sup>20</sup> la repetición o reduplicación retórica del sustantivo enfatiza la idea de igualdad. Este juego de palabras es característico del latín arcaico<sup>21</sup> y coloquial. Es especialmente frecuente en los proverbios (ej.: *manus manum lauat*).

Finalmente nuestra poetisa ha puesto del revés los valores tradicionales intentando justificar su pecaminosa conducta<sup>22</sup>.

4.8: *Inuisus natalis adest, qui rure molesto  
et sine Cerintho tristis agendus erit.  
Dulcius urbe quid est? an uilla sit apta puellae  
atque Arretino frigidus amnis agro?*

<sup>17</sup> Cf. Prop. 2.25.25: *septima quam metam triuerit ante rota*. No creemos que en este caso ni en el que nos ocupa el rechazo ante una posible elisión sea la causa principal del hipérbaton.

<sup>18</sup> Cf. Leumann-Hofmann-Szantyr, *Lateinische Grammatik* (München 1963) II, 805; Kühner-Stegmann, *Lateinische Grammatik* (Darmstadt 1982) II, 1828.

<sup>19</sup> Cf. 4.7.10: *adet cum digno / digna fuisse ferar*

<sup>20</sup> K. F. Smith *op. cit.* 508.

<sup>21</sup> Cf. Plaut. *Capt.* 200: *indigna digna habenda sunt erus quae facit*; Poen. 1270: *eueniunt digna dignis*.

<sup>22</sup> Por distintos motivos y siguiendo un movimiento contrario, también Dido iguala su pudor y fama extintos, si bien aquí *fama* sólo designa la reputación de la reina de Cartago. Verg. A. 4.321-323: *te propter eundem / extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama priore*.

*Iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas,  
 neu tempestivae saepe propinque uiae.  
 Hic animum sensusque meos abducta relinquo,  
 arbitrio quamvis non sinis esse meo.*

4.9: *Scis iter ex animo sublatum triste puellae?  
 Natali Romae iam licet esse tuo.  
 Omnibus ille dies nobis natalis agatur,  
 qui necopinanti nunc tibi forte uenit.*

En lugar de *amnis* (4.8.4) Heinsius propuso la lectura *Arnus* a partir del *codex Thuaneus*. Esta conjetura fue admitida por muchos comentaristas antiguos (Voss, Bach, Heyne-Wunderlich<sup>23</sup>, Lachmann-Dissen<sup>24</sup> y otros) que veían confirmada su teoría a través de Estrabón V,2.5: ὁ Ἄρνος ποταμὸς ἐξ Ἀρρητίου φέρεται.

Aunque modernamente ha sido retomada por Luck<sup>25</sup>, esta hipótesis no nos parece suficientemente corroborada por las razones geográficas que se aducen. Preferimos, por tanto, mantener *amnis*, lectura que ofrecen la mayoría de los códices y editores (Hiller, Helm, Lenz, Postgate, Smith y Ponchont).

El verso 4.8.6<sup>26</sup> constituye una de las mayores *cruces interpretum* de que consta el *Corpus Tibullianum*. Pocos han sido los editores que se abstuvieron de formular sus conjeturas a este verso. Ofrecer un cuadro de algunas de ellas sería tarea farragosa y ajena a los objetivos de este pequeño trabajo. Dejando a un lado las piruetas conjeturales del ingenio filológico, preferimos atenernos al texto transmitido e intentar dar respuesta a las dudas que plantea. Dos parecen ser los nudos que dificultan la interpretación de este pasaje:

1/—La mejor tradición *neu* (A, V, etc.) arrastra problemas sintácticos que invitan a conjeturar nuevas lecturas.

Así M. Schuster<sup>27</sup> y Vretska<sup>28</sup>, entre otros, defienden *heu* (V *secunda manu*) como la versión más antigua y sostienen que la confusión entre ambas proviene de la escritura de las mayúsculas. Otros manuscritos (*codex Cuiacianus*, *Vaticanus*

<sup>23</sup> Heyne-Wunderlich *op. cit.* 391.

<sup>24</sup> Cf. Lachmann-Dissen *op. cit.* 453.

<sup>25</sup> G. Luck, *Tibullus* Ed. Teubner (1988).

<sup>26</sup> Entre los trabajos específicos acerca de este verso merecen especial atención: A. Kurfess, "Varia", *Mnemosyne* (1913) 393; A. Lesky, "Zu Corp. Tibull. IV 8 (Sulpicia)", *RhM* (1941) 341-346; L. Alfonsi, "Elegiaca", *Latomus* 12 (1953) 22-24; y K. Vretska, "Tibull IV 8,6", *Gymnasium* 64 (1957) 83-89.

<sup>27</sup> M. Schuster, aceptando la tesis de Gaar, propone la lectura *heu* en *Tibull-Studien* (Wien 1930) 169-170. En un trabajo anterior, "Zu de Gedichten der Sulpicia", *Mitteilung des Vereins der Humanistischen Gymnasiums* (Wien 1924), 24, defendía *non*, versión avalada por Haupt, Vahlen, Belling y muchos otros.

<sup>28</sup> K. Vretska *art. cit.* 86-89.



*Pal. lat.* 910, a. 1467) y ediciones (Plantiniana, Vicentina, etc.) se limitan a evitar el problema ofreciendo *non*, lectura que han adoptado algunos editores modernos (Lachmann, Ponchont, Postgate y otros).

El mantenimiento de *neu* supone admitir un giro sin paralelos en la Literatura Latina: el elemento copulativo (-*ue*) uniría los dos vocativos (*studiose / propinque*), mientras que la partícula negativa recaería sobre *tempestiuae*. El uso de *neu* en lugar de *nec* podría estar favorecido por el contexto yusivo<sup>29</sup> (*quiescas*) en el que se engloba. Posiblemente estaba destinado a introducir un nuevo subjuntivo de mandato que no llega a aparecer. ¿Estaremos ante un anacoluto?

2/—La interpretación de *propinque* representa otro hito importante en la crítica textual del *Corpus Tibullianum*. Hay quienes, como Unger, Rigler, Postgate, Ponchont y Hartman, sostienen que designa una indeterminada relación de parentesco. ¿Por qué -podríamos objetar- se alude a Mesala con un término tan extensivo como el de “pariente”?

Por otra parte, desde Escalígero<sup>30</sup> ha tomado fuerza la hipótesis según la cual se trataría de un calco de la estructura griega ἐγγὺς εἶναι τινος (= lat. *accincte, suscepture*). Cf. Pl. R. I, 5, 330d: ἐπειδὴν τις ἐγγὺς τοῦ ὄλεσθαι τελευτήσσειν.

Cualquiera de estas dos teorías presupone una fuerte dosis de **innovación** sin parangón<sup>31</sup> en la literatura latina clásica. ¿Qué nos queda, entonces, del supuesto conservadurismo lingüístico de las mujeres?

Así pues, pese a las dificultades que plantea para el lector moderno, preferimos mantener las formas *neu* y *propinque* (con el valor de *suscepture*), dado que su innovación sintáctica puede entenderse fácilmente en el contexto de los poemas atribuidos a Sulpicia.

En cuanto a 4.8.8 no vemos la necesidad de adoptar las conjeturas que Heinsius (*arbitrii...mei; quoniam*) y Aquiles Estacio (*sinit; quam uis*) extraen de algunos *itali*, dado que la mejor tradición (A, V) nos ofrece una versión unánime y coherente.

Por otra parte, la conservación de *tuo* (4.9.2) en los mejores códices (Ambrosiano, Cuiaciano, Guelferbyitano) y en modernas ediciones (Luck, Postgate, Ponchont, Levy, Calonghi) en detrimento de *suo* y *meo*, *lectiones* de la edición Aldina (1502) y Huschke respectivamente, parece justificada por el principio de variación que gobierna la estructura de estos dos poemas.

<sup>29</sup> Cf. Ernout-Thomas, *Syntaxe Latine* (Paris 1984) 150-151; y K. Vretska *art. cit.* 89.

<sup>30</sup> Aquiles Estacio *op. cit.* 265, Vulpio *op. cit.* 328, Wunderlich *op. cit.* 393, Dissen *op. cit.* 454 y Smith *op. cit.* 510 son algunos de los más importantes valedores de esta teoría. De acuerdo con esta interpretación A. Kurfess *art. cit.* 393 glosa este giro del siguiente modo: πολλάκις ἐγγὺς ὦν τοῦ ἀκαίρον ὄδον ὀδεύειν i.e. *qui saepe in eo es, ut iter intempestium mihi que molestum /suscipias*.

<sup>31</sup> El valor *propinque* = *suscepture*, a nuestro entender, no está suficientemente constatado en Lucano 6.1-2: *postquam castra duces, pugnae iam mente propinqui, imposuere iugis*, discutible ejemplo aportado por Vulpio *op. cit.* 328.

En el espacio de tres versos (4.9.1-3) Sulpicia se refiere a sí misma como ajena al acto de comunicación (*puellae*), como partícipe (*tuo*) y como autora (*nobis*) del mismo. Siguiendo un movimiento introspectivo nuestra poetisa se va despojando de las máscaras (*personae*) literarias hasta volver a la esfera del -yo- e incorporar a su amado (*tibi*) a la alegría por la anulación del viaje. Esta sorprendente variación del eje referencial podría esquematizarse del siguiente modo:

No persona	2ª persona	2ª persona
<i>puellae</i>	<i>natali tuo</i>	<i>nobis</i>

La fuerte trabazón entre 4.8 y 4.9 aconseja un estudio unitario de estos poematas. Esta íntima relación no se limita a meros paralelismos léxicos y a unos temas comunes sino que radica en la estructura interna del conjunto. Ambos constituyen un ciclo cerrado (Ringkomposition) en torno al tema del natalicio de Sulpicia:

*Inuisus natalis adest*.....(4.8.1)

.....(4.9.4) *tibi forte uenit*.

La unidad es constatable a través de los paralelismos léxicos: *natalis / natali tuo / dies natalis; uiae / iter; arbitrio meo / ex animo; agendus erit / agatur*.

Junto a la **repetición** de los miembros, el ritmo se articula también mediante la continua **variación** léxica (sinonimia: *inuisus, molesto, tristis*; antítesis: *urbe / rure*), entonativa (mezcla de modelos suprasegmentales) y estilística (unión de giros coloquiales y poéticos).

Los tópicos del *genethliakon* y *propemtikon* y el clásico debate campo-ciudad reciben un tratamiento humorístico que invierte sus resoluciones tradicionales, según observó Currie<sup>32</sup>. El cumpleaños de Sulpicia deviene una fecha triste, puesto que no le es dado celebrarlo junto a Cerinto. Además la joven muestra abiertamente sus preferencias por la ciudad en detrimento de la vida campestre, desprovista a sus ojos de cualquier resonancia idílica.

*Dulcius urbe quid est?* (4.8.3)

El HUMOR es la clave que ofrece cohesión al conjunto. A través de él se explican fácilmente los continuos cambios tonales y estilísticos así como su sintaxis más ligera y libre de hipotaxis.

Con la unión, monstruosa para la Poética Antigua<sup>33</sup>, de rasgos tan dispares se persigue un efecto cómico, una colorista digresión de las tensiones amorosas.

<sup>32</sup> H. Mcl. Currie *art. cit.* 1757.

<sup>33</sup> Cf. Hor. *A.P.* 1-5.

¿Este mosaico espléndido de alegrías y tristezas, de ilusiones y decepciones, refleja una experiencia real o es un mero ejercicio literario? Aunque no desechemos su carácter autobiográfico, tampoco debemos menospreciar el considerable despliegue técnico de que hace gala nuestra poetisa.

En 4.8 a ritmo de dístico se produce un continuo cambio de los modelos supra-segmentales siguiendo este orden: 1/enunciado declarativo, 2/enunciado interrogativo, 3/enunciado exclamativo y 4/enunciado declarativo.

El cambio en la modulación se hace vertiginoso en 4.9, donde cada verso posee una entonación diferente: enunciado interrogativo, declarativo, exclamativo y declarativo.

La variación y repetición modular confiere unidad a las partes y crea en el lector-oyente la sensación de una estructura cíclica.

La mezcla de tonos alcanza también al léxico. Junto a reconocidos usos poéticos (*quamuis con indicativo*<sup>34</sup>; *Arretino agro* ablativo sin preposición; valor de *propinque*<sup>35</sup>) se presentan giros coloquiales o, en cualquier caso, dotados de la expresividad propia de la lengua familiar. Veamos algunos:

— preguntas retóricas: 4.8.3 *dulcius urbe quid est?*; 4.9.1 *Scis iter ex animo sublatum trite puellae?*<sup>36</sup>,

— **Léxico familiar:** *quiescas*<sup>37</sup> (4.8.5) con el valor de “permanecer tranquilo, cesar de” es propio de la Comedia y también aparece en Hor. *Serm.* II 1,5; igualmente el empleo de *iam* en contextos yusivos podría calificarse como coloquial; *relinquo*, a juicio de Esther Bréguet *op. cit.* 49, es un uso familiar de *praesens pro futuro*. En lo que respecta a *necopinanti*, estamos ante una expresión popular que jamás concurre en los poetas agústeos.

— Otros fenómenos como la redundancia (*nimum...studiose*<sup>38</sup>) y la aliteración (*uilla / puella*) también podrían explicarse como índices de expresividad.

A veces el humor deriva no sólo del enredo de tonos y estilos sino también del uso de un vocabulario rico en connotaciones. No en vano anteriormente reconocíamos la **ambigüedad**<sup>39</sup> como parte fundamental dentro de la técnica expositiva de Sulpicia.

<sup>34</sup> Cf. E. Bréguet *op. cit.* 49.

<sup>35</sup> Cf. supra pag.

<sup>36</sup> Para E. Bréguet *op. cit.* 49 estaríamos ante un uso familiar de interrogación sin partícula interrogativa. Cf. Hofmann *op. cit.* 64.

<sup>37</sup> Cf. E. Bréguet *op. cit.* 43.

<sup>38</sup> El autor de 4.2-6 parece tener presente este giro en 4.6.15: *mater studiosa*. Cf. A. Ernout, *Les adjectifs latins en -osus et en -ulentus* (París 1949) 50.

<sup>39</sup> Esclarecedoras a este respecto son la palabras de A. Iriarte *op. cit.* 119: “La ambigüedad inherente al lenguaje, dicho *femenino*, que no es para el hombre sino una ‘imagen’ que necesita ser descifrada, se opone al carácter unívoco y firme del *logos* masculino. Y a estos dos medios antagónicos de dicción corresponden dos actitudes bien diferenciadas: el lenguaje figurado es el fruto de un comportamiento instintivo e irreflexivo que difícilmente puede disociarse del delirio; el *logos*, por el contrario, es el resultado del dominio de sí que debe ejercer el *aner*, el hombre consumado”.

En este sentido, por ejemplo, la relación de *quiesco* con contextos funerarios parece confirmada por el *Corpus Tibullianum*:

*et `bene` discedens dicet `placideque quiescas  
terraque securae sit super ossa leuis`.*  
(*Corp. Tib.* 2.4,49-50)

*sic bene sub tenera parua quiescat humo.*  
(*Corp. Tib.* 2.6,30)

A partir de la interconexión de estos dos valores de *quiesco*, “permanecer tranquilo” y “reposar el sueño eterno”, Sulpicia se burla de Mesala con toda la mordacidad de que es capaz una romana contrariada en sus deseos.

Frente a la adversidad conserva toda la altivez de su rango cuando afirma:

*Hic animum sensusque meos abducta relinquo*

Baltasar Gracián resume con agudeza este lugar común de la Literatura de todos los tiempos: *el alma más vive donde ama que en el cuerpo donde anima*.

La soberbia de Sulpicia pronto se torna en alegría (4.9) al descubrir que el plan ha sido abandonado. Todo fue en vano: el fuego de artificios desplegado por nuestra poetisa, ese vaivén entre la tristeza, la altanería y el regocijo, que nos ha tenido el alma en vilo, resultó inútil. La narración termina en el mismo punto (4.9.4 *uenit*) en que la emprende (4.8.1 *adest*). De este modo nosotros, los lectores, hemos sido objeto de la última y más ingeniosa burla.

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

Hemos mantenido el texto con mayor tradición bajo los auspicios de ediciones tan importantes como las de Helm, Smith, Postgate, Ponchont y Lenz. Las conjeturas de Heinsius (v.2: *promittis*; v.3: *si*) y Haupt (v.5: *doloris*<sup>40</sup>), recientemente incluidas en la edición de Georg Luck, resultan innecesarias y nacen de una mala comprensión del conjunto. A nuestro entender, las formas *permittis* (4.10.2) y *sit* (4.10.3), que propugna la mejor tradición manuscrita, resultan adecuadas al tono coloquial y paratáctico del discurso.

<sup>40</sup> M. Schuster *op. cit.* 173 demuestra la validez de la lectura *dolori est* aportando otros ejemplos de doble dativo con *causa*: Tac. *Ann.* 16.14 <*cupidinem*> *causam multis exitio esse*; Plin. *Ep.* 4.28.1, etc.

En cuanto a las precisiones textuales de Escalígero (v.6: *ne*) y Aquiles Estacio (v.6: *cedam*), la simetría estructural del poema<sup>41</sup> nos invita a aceptarlas.

Para algunos estudiosos<sup>42</sup> este poema es el más difícil de la colección. El motivo generador o *Keimzelle*, según la terminología de M. Schuster, es la sospecha de que Cerinto le ha sido infiel. A partir de este concepto germinal se pone en movimiento el poema.

Las continuas fluctuaciones de Sulpicia entre la ironía, la falsa indiferencia, la irritación y el despecho se corresponden con repentinos cambios en el orden y la sintaxis. La estructura de este poema refleja el estado emocional de su autora<sup>43</sup>.

De esta íntima relación entre fondo y forma se apercibió plenamente Hartman: *Hic quoque prae iracundia sibi ipsa imperare nescit Sulpicia; non loquitur sed balbutit* (art. cit. 402). Este balbuceo, sin embargo, no debe considerarse producto de una carencia técnica sino de una firme voluntad de estilo. La propia complejidad de los sentimientos expresados conlleva la necesidad de una “hipotaxis conculsa”, según la denominación de Lowe<sup>44</sup>.

Cada dístico engloba tres ideas oblicuamente expresadas e interrelacionadas por complejos vínculos de subordinación. Pese a su apariencia dispersa las partes guardan entre sí una amplia simetría.

El concepto que sirve como eje y que confiere unidad al poema es el de *cura*. Este término es muy frecuente en el lenguaje amoroso<sup>45</sup>. Según Bréguet<sup>46</sup>, es un vocablo ambiguo que designa tanto la “preocupación amorosa” (4.11.1) como el “objeto del amor” (4.12.1). Mediante la recurrencia temática de *cura* Sulpicia describe sus amoríos como “cuitas”.

La etimología popular de *cura*, de la que se hace eco Varrón *L. L.* 6,4: *cura quod cor urat*, nos habla de esta pasión amorosa como ardor y encendimiento. El concepto de “cuidado” funciona como hilo conductor de la acción a través de los tres dísticos, según observamos en este cuadro:

41 Cf. *ne cadam / ne cedam*. También Santirocco art. cit. 232 se hace eco de esta correspondencia: “The poem moves from *cadam* at the beginning to *cedam* at the end, from falling in love to falling from favor”.

42 Cf. Smith op. cit. 83;

43 Cf. H. Mcl. Currie art. cit. 1762.

44 N. J. Lowe art. cit. 201.

45 Cf. R. Pichon, *Index verborum amatorium* (Hildesheim 1966) 120.

46 En op. cit. 45 ofrece muchos ejemplos de este uso.

PREOCUPACION-AMOR	OBJETO DE LA PREOCUPACION
1/ SECURUS	+ de me - ne...cadam
2/ CURA	+ togae
3/ SOLLICITI	+ pro nobis - ne...cadam

Simbología

+ = relación inmediata  
- = relación mediata

Lo común a estos giros simétricos es la **innovación sintáctica**:

— El uso de *securus* seguido por *de* es prosaico y raro (Cf. Cic. *Att.* 12.53.3; Petr. *Sat.* 18; Liv. 36.4; Tac. *Ann.* 16.2). En poesía normalmente se construye con genitivo.

— Asimismo el empleo de *cura* con genitivo objetivo (v.3) supone una atractiva variación respecto a la estructura más común de doble dativo: *sit tibi curae*.

— También la utilización de *pro* + ablativo como complemento de *solliciti* puede considerarse novedosa, dado que el resto de los testimonios conservados son muy posteriores: Tac. *Hist.* 4.58; App. *Met.* 5.99; Gell. *N.A.* 19.1, etc.

Algunos nudos y errores interpretativos nacen del vocabulario de 4.10:

v.1: GRATUM EST. Fórmula de agradecimiento frecuente en el lenguaje de las cartas, según testimonian los más de 30 ejemplos de Cicerón. Sobre este y otros rasgos se ha pretendido cimentar el supuesto carácter epistolar de 4.7-12, olvidando el contexto irónico en el que dicha expresión se enmarca.

Aunque un detallado análisis pone al descubierto las falsedad de tales tesis, el mito, impulsado por Gruppe, sobre el carácter epistolar de estos poemas ha dejado una huella indeleble en la crítica sulpiciano. Así Georg Luck<sup>47</sup>, estudioso de incuestionada probidad, tampoco puede sustraerse al extendido prejuicio en torno al -Briefcharakter- de los poemas de Sulpicia.

v.2: NE...CADAM. Esta acepción de *cadam*, tenida por Smith<sup>48</sup> como popular y propia del habla femenina, ha sido objeto de debate por los investigadores. Aunque Santirocco lo interpreta como sinónimo de “enamorar” (fall in love), la crítica suele ser unánime al considerar que se hace referencia a cierto “decaimiento

<sup>47</sup> G. Luck *op. cit.* 104.

<sup>48</sup> K. F. Smith *op. cit.* 513.

moral". A esta corriente de opinión se adscribe Adams<sup>49</sup> cuando afirma que algunos verbos y expresiones de movimiento constituyen una importante clase de eufemismos para actos sexuales. Entre estos giros se incluye el verbo *cado* (Cf. Plaut. *Pers.* 656: *libera eris actutum, si crebro cades*).

v.3: QUASILLO: es un término raro en la tradición literaria (Cic. *Phil.* III 10.4; Prop. 4.7.41) y probablemente usual en el lenguaje cotidiano. La expresión *scortum pressum quasillo* ha sido objeto de muchas paráfrasis explicatorias. Forcellini<sup>50</sup> comenta este ejemplo del siguiente modo: *h.e. ancilla quasillaria, uel scortum pauperrimum et lanam faciens uitae tolerandae causa*. ¿Cabría también una interpretación *sensu obscaeno* de *quasillo*?<sup>51</sup>

TOGAE (v.3) / SCORTUM (v.4). Desde el Veronense los comentaristas del *Corpus Tibullianum* consideran *togae* como sinécdoque de *scortum*. La explicación de Cilenio<sup>52</sup>, primer comentarista de Tibulo, permanece totalmente vigente en nuestros días: *cura togae, togati scorti, i.e. adulterae et meretricis. Nam togata pro scorto Hor. in Sermon. 1.2.63 ponit et Porphyrii commentum testatur deprehensas in adulterio mulieres togam induisse*.

En efecto, la toga, que en los hombres marcaba la exclusiva dignidad ciudadana, era en el caso de las mujeres el vestido propio de las prostitutas y de aquellas mujeres declaradas culpables de adulterio<sup>53</sup>. ¿El uso metonímico de *toga* responde a un intento de cosificación y desprecio de la persona aludida o es un eufemismo para evitar la mención de "prostituta"?

Sulpicia vacila entre la prudencia que su dignidad le ordena (ej. eufemismos: *inepta, cadam* y *cedam*) y la acritud de su despecho incontenible (ej. *scortum*).

4.11: *Estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae,  
quod mea nunc uexat corpora fessa*<sup>54</sup> *calor?*  
*A ego non aliter tristes euincere morbos  
optarim, quam te si quoque uelle putem.*  
*At mihi quid prosit morbos euincere? quid? tu  
nostra potes lento pectore ferre mala.*

<sup>49</sup> J. N. Adams *op. cit.* 193-194. Véase también E. Montero Cartelle, *Aspectos léxicos y literarios del latín erótico* (Santiago de Compostela 1973) 177, n. 8.

<sup>50</sup> A. Forcellini, *Lexicon totius latinitatis* (Patavii 1965) III, 1005.

<sup>51</sup> Cf. J. N. Adams *op. cit.* 41.

<sup>52</sup> Cyllen. *op. cit.* 70.

<sup>53</sup> Cf. J. P. V. D. Balsdon, *Roman Women* (London 1965) 252.

<sup>54</sup> El sintagma *corpora fessa* aparece también en *Corp. Tib.* 4.4.10. El motivo de ésta y otras isotopías entre 4.4 y 4.11 permanece sin desvelar. Aunque atractiva resulta indemostrable la explicación de Cartault según la cual 4.4 es una reformulación poética de una experiencia real referida por Sulpicia en 4.11.

Hemos aceptado la variante *pia cura* (v.1), conjeturada por Heinsius (ex Ov. Tr. 2.514) y van Broekhuysen (ex codice Ursini), en lugar de *placitura* que ofrecen la mayoría de los manuscritos.

En lo que respecta a *si* (v.5), propuesto por Dousa y Heinsius a partir de una lectura *secunda manu* de los códices Guelferbyitano y Vaticano, no creemos que la predilección por las construcciones condicionales ni la simetría hipotáctica de 4.11 sean razones suficientes para mantenerlo. Estamos de acuerdo con Schuster<sup>55</sup> al considerar que se trata de una corrección de un lector del *Corpus* en un ulterior intento de “regularizar” este poemita y acomodarlo a los estilemas sulpicianos.

La versión de los códices Ambrosiano, Cuiaciano y Vaticano (*quid*) aconseja una interpretación paratáctica del último dístico de 4.11:

*At mihi quid prosit morbos euincere? quid? tu  
nostra potes lento pectore ferre mala.*

Entendemos que esta lección es la más sorprendente y acertada. La riqueza entonacional, la expresiva repetición (*quid...? / quid?*) y el juego de los pronombres (*mihi / tu nostra*) son algunos de los rasgos que abonan esta teoría.

Por el contrario, el *quod* causal, que M. Schuster<sup>56</sup> defiende a partir de correcciones aparecidas en los códices Wittiano y Guelferbyitano, no nos parece satisfactorio pese a su pretendido paralelismo con el *quod* de 4.11.2. Los editores parecen olvidar que la *variatio* es tan característica del estilo de Sulpicia como la simetría.

Los dos últimos poemas de la colección (4.11 y 4.12) introducen el tema de la **enfermedad**<sup>57</sup>, lugar común de la elegía romana (Cf. *Corp. Tib.* 1.5.9-18; 4.4; Prop. 2.9.25; 2.28; Ov. *Am.* 2.13; *Her.* 20 y 21; A.A. 2.315-336). Como ocurre con los demás tópicos que se dan cita en la obra de Sulpicia (natalicio, campo-ciudad, viaje), también éste recibe un tratamiento original.

Sirviéndose de la ambigüedad nuestra poetisa confunde la fiebre del enfermo con el ardor del enamorado, aunándolos a los ojos/oídos del lector/oyente. El fuego, sea de la pasión o del estado febril, funciona como aglutinador de 4.11 y 4.12 a través de paralelismos léxicos: 4.11.2: *calor*, 4.12.1: *feruida* y 4.12.6: *ardorem*.

A este motivo principal se añade la recurrencia temática de *cura*, en su doble significado de “preocupación amorosa” (1) y “curación” (2), que apunta hacia 4.10.3 y 4.12.1. La plurisignificación de este sustantivo dota al pasaje de una gran riqueza interpretativa: Cerinto, a los ojos de Sulpicia, no es sólo su amante (*cura*-1) sino también un nuevo Apolo de manos sanadoras (*Corp. Tib.* 4.4.4: *medi-*

<sup>55</sup> M. Schuster *op. cit.* 173.

<sup>56</sup> M. Schuster *op. cit.* 174-175.

<sup>57</sup> El amor como *morbus* es un tópico de gran rentabilidad en la poesía erótica latina. Véase A. La Penna, “Note sul linguaggio erotico dell’ elegia latina”, *Maia* 4 (1951) 207-208.



*cas...manus*), puesto que en su deseo está cifrada la recuperación (*cura*-2) de la amada.

El pentámetro del primer dístico está introducido por una oración de *quod* de difícil clasificación (Cf. *quod* 4.10.1). Este uso de *quod* intermedio entre el valor completivo y causal es característico del habla cotidiana donde las lindes entre ambas estructuras son apenas perceptibles.

La anfibología que recorre este dístico primero se hace ostensible también en *uexat*<sup>58</sup>. Este verbo, junto al valor de “vejación física”, lleva aparejado el de “daño amoroso” en contextos eróticos. *Vexare*, dice Pichon<sup>59</sup>, *est inquietum sollicitumque facere amantem* (ej. *Ov. Am.* 2.19.15: *sic ubi uexarat tepidosque refouerat ignes*).

En esta pareja inicial de versos comienza a perfilarse el juego de pronombres y adjetivos personales que traspasa todo el poema. El duelo entre Sulpicia (yo: emisor de la enunciación) y Cerinto (tú: receptor de la enunciación) se pone de manifiesto mediante una artística disposición de los pronombres:

Dístico 1:	<b>tibi...tuae mea</b>
Dístico 2:	<b>ego te</b>
Dístico 3:	<b>mihi...tu nostra</b>

El *poliptoton* de los pronombres, su colocación eminente (en inicio o final de verso y seguidos de pausas) y su perfecta correspondencia son pruebas irrefutables de las pretensiones literarias de Sulpicia.

En el segundo dístico se formula el concepto central de 4.11: Sulpicia quiere restablecerse de su enfermedad sólo en el caso de que Cerinto así lo desee. Esta idea viene expresada por una construcción *aliter...quam* a la que se añade una oración condicional, estructuras muy del grado de nuestra poetisa.

El lenguaje se pone al servicio de una mayor expresividad mediante el uso de perfecto sincopado (*optarim*), interjección (*A*), lítotes (*non aliter*), anteposición temática (*te si quoque*<sup>60</sup>) y énfasis pronominal (*ego*).

*AT* encabeza el último dístico de 4.11. La interrogación dubitativa (*prosit*) funciona como paralelismo del primer dístico. En el pentámetro se reintroduce el

<sup>58</sup> Cf. J. N. Adams *op. cit.* 200.

<sup>59</sup> R. Pichon *op. cit.* 293.

<sup>60</sup> Cf. Hartman *art. cit.* 403. La anteposición del pronombre (Cf. 4.11.5: *mihi quid prosit?*) responde a una consciente tematización de los participantes en el acto de comunicación.

modo indicativo que apareció en la primera pareja de versos, sugiriendo una estructura anular. También el orden envolvente o *sandwiched word order*, según la terminología de Currie<sup>61</sup>, de los versos primero y sexto redunda en la idea de circularidad (*Ringkomposition*):

4.11.1: *Estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae*

4.11.6: *nostra potes lento pectore ferre mala*

La dureza de la afirmación final se acrece con la aliteración de las oclusivas (p/t/k) y vibrantes (simple y compuesta) y con la elección del vocabulario: 4.11.6 *lento pectore. Lentus dicitur saepe qui amantem non redamat sed frigidus remanet*, explica Pichon<sup>62</sup>.

4.12: *Ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida cura  
ac uideor paucos ante fuisse dies,  
si quicquam tota commisi stulta iuuenta,  
cuius me fatear paenituisse magis,  
hesterna quam te solum quod nocte reliqui  
ardorem cupiens dissimulare meum.*

Este poema aparece unido al anterior en casi todos los manuscritos (A, V, X) y las ediciones antiguas. Según confiesa Heyne<sup>63</sup>, Escalígero fue el primero en separarlos. Si bien los estudiamos aisladamente, las conexiones entre 4.11 y 4.12 nos resultan innegables.

El texto transmitido es unánimemente aceptado por los editores modernos: Smith, Ponchont, Postgate y Luck. Sin embargo, el hecho de que 4.12 represente la única excepción a la autonomía del dístico ha suscitado algunas voces discrepantes. Recientemente R. Merkelbach<sup>64</sup>, para eliminar la "dificultad" del texto, ha propuesto en el verso 3 leer *nil* en lugar del *si* tradicional. Esta interpretación, además de que complica innecesariamente el texto<sup>65</sup>, carece de apoyo en los manuscritos antiguos.

La preocupación por la forma, presente en todo el ciclo, se hace obsesiva en este último poema. Los rasgos característicos de la lengua de Sulpicia se acumulan en una especie de redoble final atronador y magnífico:

- uso de subjuntivos yusivos y potenciales
- los infinitivos, especialmente de perfecto, aparecen en el penúltimo lugar del pentámetro dependiendo de construcciones pasivas personales.

<sup>61</sup> H. Mcl. Currie *art. cit.* 1754, n. 24.

<sup>62</sup> R. Pichon *op. cit.* 186. Consúltese también la obra de F. Moya del Baño, "El realismo expresivo de Cynthia (Prop. 2.29,31-38 y 3.6,23-28)", *Homenaje al Prof. A. Holgado*, en prensa.

<sup>63</sup> Heyne-Wunderlich *op. cit.* 398.

<sup>64</sup> R. Merkelbach, "Ein Billet der Sulpicia", *RhM* 127 (1984) 25.

<sup>65</sup> R. Merkelbach considera el *ne* del verso 1 como una conjunción final cuya oración principal es omitida.

- el *iam* enfático
- el recurrente empleo de *cura*
- las cláusulas introducidas por *quod*
- la predilección por las construcciones comparativas y condicionales

4.12 es una buena muestra de la idiosincrasia de la sintaxis sulpiciana: el poema contiene un período hipotético desarrollado en tres dísticos interrelacionados por una compleja red de subordinaciones múltiples.

La retorcida estructura sintáctica, desglosada con acierto por Lowe<sup>66</sup>, es la perfecta correlación formal del estado de ánimo de Sulpicia.

En el último dístico emerge la paradójica relación entre el hecho objetivo (el abandono de su amante) y su motivación subjetiva (no porque no lo deseara sino porque quería ocultar la intensidad de su pasión). Esta aparente contradicción en su comportamiento es reflejada en la complicación progresiva de las relaciones sintácticas.

Esa continua duda, esos silencios plenos, ese digo y me desdigo, ese quiero y no quiero, ¿acaso **revelan** los zigzagueos del alma femenina?

Sulpicia, llevada por un nuevo sentimiento de autocrítica (v.3-4) y humildad, abandona el tono jovial y altivo del resto de sus composiciones. Sus palabras parecen suavizadas por el amor (4.12.1: *mea lux*<sup>67</sup> : única invocación cariñosa del ciclo) y la edad (4.11.3: *tota iuuenta*<sup>68</sup>).

Los conceptos de culpabilidad (*paenituisse*) y fama (*fatear, dissimulare*) que parecían superados por la Sulpicia de 4.7 resurgen fortalecidos. El recato, que creíamos anulado por la pasión, le empuja a abandonar a su amante y a disimular su “ardor”, palabra pretendidamente ambigua.

En consecuencia, la simulación y el engaño condenados al ostracismo en 4.7 (*componere uultus famae / taedet*) vuelven por sus fueros en el último verso de la colección:

4.12.6: *ardorem cupiens dissimulare meum.*

Lowe llama la atención sobre la fuerza sugerente de este último pentámetro que aporta un sorprendente final.

Este flujo y reflujo de temas, su recurrencia circular, nace de un prodigioso despliegue técnico basado en la recombinación dinámica de un limitado repertorio de motivos: AMOR, FAMA, PUDOR, CURA, etc. En cada poema varía la anécdota pero los elementos que componen el universo de Sulpicia permanecen constantes e inmutables a lo largo de *Corp. Tib.* 4.7-12.

<sup>66</sup> N. J. Lowe *art. cit.* 198-199.

<sup>67</sup> Cf. R. Bürger, “Studien zu Lygdamus und den Sulpiciagedichten”, *Hermes* (1905) 331 y R. Pichon, *op. cit.* 193.

<sup>68</sup> Cf. Hartman *art. cit.* 404: *agnoscisne mulierem iam paulo maturiorem? Quis enim de tota sua iuuenta loquitur nisi sentit eam aut praeterisise aut certe aliquos iam impleuisse annos?*

Según Lowe el elevado formalismo de 4.12 se manifiesta también a través del juego de niveles temporales que el poema abarca: el presente de *iam* (1), el pasado inmediato de *hesterna nocte* (5), el pasado a corto plazo de *paucos ante...dies* (2) y el pasado a largo plazo de *tota iuuenta* (3).

Asimismo debemos notar que cada pentámetro contiene un infinitivo situado en el penúltimo lugar y regido por un verbo en primera persona cuyo modo varía:

2	<i>uideor</i>	<i>fuisse</i>
4	<i>fatear</i>	<i>paenituisse</i>
6	<i>cupiens</i>	<i>dissimulare</i>

Vislumbrado apenas el esqueleto de 4.12, ¿queda alguna duda del amplio dominio técnico de Sulpicia?

La supuesta espontaneidad y austeridad formal de nuestra poetisa, defendida desde Gruppe (1838) hasta Currie (1984), ha resultado falsa a la luz del análisis sintáctico. La estructura de los poemas evidencia una gran preocupación formal cercana al manierismo. Estéticamente estos poemas están más próximos al epigrama erótico de Catulo que a la elegía de Tibulo y Propertio.

Respecto a la autoría de 4.7-12 carecemos de datos suficientes para pronunciarnos. Sulpicia, quienquiera que sea, actúa y escribe como una joven zarandeada por la pasión. Si el autor de *Corp. Tib. 4.7-12* es la propia Sulpicia o un poeta del círculo de Mesala que adopta su personalidad, probablemente jamás lo sabremos.

Sin caer en exageraciones como las de Ezra Pound, que igualaba a nuestra poetisa con monstruos de la talla de Catulo y Ovidio, esperamos, al menos, que este trabajo haya servido para reivindicar el digno puesto que Sulpicia debe ocupar en la Historia de la Literatura Latina.