

MOVENS SINE MOTIONE: ESPACIO Y ACCIÓN EN LA POESÍA DE SULPICIA

Agustín Avila

Universidad de Buenos Aires
agusavil@hotmail.com

Resumen

Los poemas del ciclo de Sulpicia, transmitidos al final del libro tercero del *Corpus Tibullianum*, son aún hoy motivo de discusión. Hay quienes sostienen que se trata del único registro de escritura femenina del final de la República y, por otro lado, quienes se inclinan por considerarlos obra de un poeta masculino que adopta, como lo han hecho Propertio y Ovidio, una máscara poética femenina. Este trabajo estudia determinados aspectos presentes en la poesía de Sulpicia acerca del espacio de la mujer romana y su actividad, con el propósito de aportar a las hipótesis de la autoría femenina (Parker, 1994; Stevenson, 2005), y si bien está centrado en el análisis del *carmen* III.9, se establecen significativas relaciones con el resto del ciclo y con la obra de sus predecesores y contemporáneos grecolatinos que ponen en evidencia algunas configuraciones propias de la escritura femenina.

Palabras Clave: Sulpicia – escritura femenina – *Corpus Tibullianum* – *domus* – mujeres en Roma – género

Abstract

The poems of the Sulpician cycle, included at the end of the third book of the *Corpus Tibullianum*, remain a matter of discussion today. There are those who claim that it is the only testimony of

feminine writing from the Late Republic and, on the other hand, those who prefer to deem them the work of a male poet who assumes, like Propertius and Ovid did before, a feminine *persona*. This paper analyzes some traits existing in Sulpicia's poetry concerning the space of the Roman woman and her activity, in order to contribute to the hypothesis of feminine authorship (Parker, 1994; Stevenson, 2005). It is centered in the examination of *carmen* III. 9, but it also establishes significant relationships within the rest of the cycle and the texts of her Greek and Latin precedents and contemporaries, which expose some characteristic outlines of feminine writing.

Keywords: Sulpicia – feminine writing – *Corpus Tibullianum* – *domus* – Women in Rome - Genre

El problema de la autoría del libro tercero del *Corpus Tibullianum* continúa aún hoy encontrando posiciones enfrentadas en la crítica, en particular, el ciclo de poemas atribuidos desde la antigüedad a Sulpicia. Al respecto hay quienes sostienen que contamos aquí con el único registro de escritura femenina perteneciente a las últimas décadas de la República en estado completo y también quienes suponen que Sulpicia es simplemente una máscara poética bajo la cual se esconde algún conocido autor, como el propio Tibulo. Si bien el asunto está lejos de encontrar una solución definitiva, es el propósito de este trabajo analizar ciertos rasgos y temas presentes en la poesía de Sulpicia que serían una manifestación de escritura femenina, considerando el supuesto de que a lo largo del tiempo y en diferentes culturas los modos de escribir masculinos y femeninos se construyen con conciencia de sí

mismos y presentan ciertas características que distinguen a unos de otros.

El ciclo de Sulpicia consiste en once poemas de diferente carácter y extensión que seguramente circulaban independientes durante el período augustal hasta que, al igual que el resto de las obras del libro tercero, terminaron por ser anexados al *corpus* de los dos libros del Tibulo auténtico, posiblemente por pertenecer todas estas obras a amigos y asociados de Mesala, autores de aquel círculo literario, del cual Tibulo fue el protegido más sobresaliente (Stevenson, 2005: 36). El *corpus* quedó así configurado desde la Antigüedad, probablemente ya para la época de Suetonio tenía la estructura con la que ha llegado a nosotros¹. Y Sulpicia, ya sea su yo lírico creación de otro autor o no, es una figura históricamente atestiguada, definida y que estaba en estrecha relación con este grupo de poetas. Era ella la hija de Servius Sulpicius Rufus, de familia patricia, y Valeria, hermana de Mesala, de manera que tenía con este un lazo familiar estrecho e importante: él era su *avunculus*, su tío materno. Al morir su padre, aquél pasa a ser su pariente masculino más destacado y Sulpicia queda bajo su tutela². Sin duda favorecida por esta circunstancia y dotada a su vez de una notable capacidad poética, le fue posible frecuentar los ambientes intelectuales de la época (Stevenson, 2005: 37).

¹ Soler Ruiz (2011: 20) así lo propone en su introducción a la obra de Tibulo, argumentando que, si la fuente de la anónima *Vita Tibulli* se remonta a *De Poetis* de Suetonio, las breves epístolas amorosas a las que se hace referencia serían en realidad los poemas de Sulpicia.

² Esta identificación, que acepta el consenso de los estudiosos, fue primero propuesta por Haupt (1871). Keith (1997: 308, nota 5) enlista todos los especialistas que trabajan sobre esta hipótesis, consientan o no que Sulpicia sea la autora efectiva del *corpus*.

Por lo tanto, tenemos una idea precisa de quién fue la figura histórica. El problema de Sulpicia se da en el plano literario y concierne a si es esta figura histórica la autora efectiva de los poemas a ella atribuidos. En primer lugar es necesario señalar que el ciclo se divide *a priori* en dos grupos: por un lado los breves poemas III.13-18, una suerte de *epistulae amatoriae* (cuya autoría generalmente los críticos coinciden en otorgársela a Sulpicia); y por otro, los poemas III. 8-12, más extensos y evidentemente diferentes de los otros. A este último grupo se le ha dado tradicionalmente el nombre de “Guirnalda de Sulpicia” y consiste en elaboraciones influenciadas por la obra de Tibulo (son probablemente posteriores), hechas a partir de los poemas del primer grupo, por la mano –según los críticos– de algún poeta (hombre) de mayor capacidad artística. Las posturas frente a este problema son numerosas, por lo que solo las que cuentan con mayor respaldo serán expuestas y discutidas.

Encontramos en principio los juicios más extremos, de un lado quienes atribuyen todo a Sulpicia, del otro quienes niegan la existencia de tal figura. Sucede a menudo que las opiniones sobre el tema no adoptan la rigurosidad académica esperada, de manera que si bien hay una investigación y postulación de ideas valiosas, las conclusiones parecen un tanto forzadas, para ser conciliadas con concepciones de las que los autores no pueden abstraerse. Es el caso de Hubbard, cuyo artículo “The invention of Sulpicia” (2004) (tomamos por ser bastante reciente y reunir a su vez numerosas opiniones anteriores) intenta demostrar que, aunque la persona de Sulpicia en los poemas se construye como una voz femenina, no hay razón para asumir que se trate de la obra de una mujer “biológica”. Sin embargo, llega a la conclusión de que tampoco puede asumirse incuestionablemente la autoría

masculina, y hace hincapié en el carácter de construcción generacional que tiene toda tradición, incluyendo a la propia Sulpicia. Desde el comienzo, se refiere a la postura de Gruppe (quien propone que Sulpicia compuso el grupo de poemas breves y que la Guirnalda es elaboración ajena) como una “naive reading”, sin siquiera considerar la posibilidad de que algún poema de la Guirnalda pudiera pertenecer también a ella. Encuentra problemático –en verdad lo es– que la familia y la sociedad acepten sin más las confesiones de Sulpicia y lo casi explícitamente sexual de sus poemas, incluso si estos son solo “sueños románticos de una adolescente” y Cerintho una fantasía de su imaginación, sin ninguna inspiración en la realidad. Pero no parece tener ningún problema en plantear que un autor masculino cercano al círculo de Mesala (como el propio Tibulo) escriba una serie de poemas cortos asumiendo la voz de una jovencita conocida para Mesala (nada menos que su sobrina) y sus amigos, “particular if she were in on the joke” (182). Teniendo en cuenta las interpretaciones –por lo demás, razonables y verosímiles– de que Cerintho es en realidad Cornuto, el posterior esposo de Sulpicia, el autor propone que el contexto y el propósito de quien compuso los poemas III.13-18 son los mismos que los del poema II.2 de Tibulo: la celebración del matrimonio de ella y Cornuto. Unos presentan los eventos desde el punto de vista de la novia y el otro desde el punto de vista del esposo. Pero en verdad el poema II.2 dista mucho de la apropiación de voz que se realizaría en los poemas de Sulpicia. Hubbard relaciona estas prácticas con los versos fesceninos, tomando como caso similar el *carmen* 61 de Catulo, como si estos poemas cumplieran una función social de iniciación que trajera a la pareja alivio cómico y desensibilizara a la novia de toda reserva o timidez

sobre su sexualidad insinuando que ya es un sujeto muy sexualizado. Una vez más Hubbard de alguna manera encuentra un tono jocoso en los poemas de Sulpicia que es verdaderamente difícil de observar. En el caso de que lo hubiere, las bromas del *carmen* 61 están siempre dirigidas al esposo y no hay ninguna referencia explícita al posible adulterio que podría cometer la novia –como afirma el autor (187). De manera que es una postura contradictoria sostener que la sociedad y la familia no verían con buenos ojos que Sulpicia hiciera estos escritos pero no tendrían problemas con que un poeta –para colmo, conocido, perteneciente al círculo literario de su tío– pusiera estas palabras en boca de ella, sea cual fuere el propósito. Como afirma Stevenson,

the adoption of a feminine persona by a male poet is far from unknown in Augustan poetry. But there is a serious difference between writing a poem in the persona of a female contemporary disguised under a poetic name such as ‘Arethusa’, and writing in the persona of another member of the same social circle *who is also a poet*, using her own name. We could hardly imagine Ovid appropriating the voice of Propertius. (2005: 38-9)

Y lo mismo para los dos poemas en primera persona de la Guirnalda:

Sulpicia, as a poet, might reasonably resent being presented as a ‘wooing lady’ by a male acquaintance, but she was not merely a poet. She would also be entitled to resent this as a marriageable young lady of good family, as would

Messalla, a man who certainly could not be offended with impunity. (2005: 39)

Sin embargo, el problema persiste: sigue siendo sorprendente que una mujer romana de buena familia escriba tales poemas. Si bien los dictámenes del decoro romano podrían no haber sido tan rigurosos como nuestros conocimientos los plantean, se nos ofrece también la solución de que los poemas sean de escritura o publicación tardía, de una Sulpicia más vieja y ya casada, que recrea sus sentimientos de joven, sentimientos que por otro lado se orientarían a quien es su actual esposo, Cornuto. No parece haber incompatibilidad entre la actividad poética femenina y un matrimonio casto y respetable. En verdad, a partir de los textos que nos llegan tenemos testimonio de que hubo en Roma mujeres de los más altos rangos educadas en cuestiones literarias y que incluso escribían versos³. Y el que no nos hayan llegado más obras de escritoras romanas no puede considerarse indicio de lo contrario, sino que deben tenerse en cuenta posibles razones socio-culturales y, finalmente, también el azar.

³ Sobre la actividad poética femenina durante el período latino clásico cf. Stevenson (2005: 31-48). Sobre la figura recurrente en la elegía de la *docta puella*, la mujer que – entre otras gracias– tiene cierta competencia y sensibilidad literaria, cf. Alvar Ezquerro (1993: 15-32). Además, acerca de la práctica de la lectura de la mujer en Roma, Cavallo (2011: 118) dice: “Lejos de las ocupaciones de la vida pública, la mujer, instruida de algún modo, podía construirse un espacio propio como lectora, probablemente de literatura de evasión, en la cual reconocerse. Esta lectura, silenciosa o al máximo en voz baja, debía ser bien diferente de la retórica, que se hacía en voz alta, considerada «masculina». El escenario de las lecturas femeninas, como las imágenes griegas del período tardío, conservadas en Pompeya, es la de una casa familiar en la que una mujer lee sola, absorta, mientras desenrolla un libro”. Si bien se intenta aquí sostener la hipótesis de la composición femenina, desconocemos la manera en que circulaban luego estos poemas y es un tema que escapa a nuestros objetivos. Sin embargo, a nuestros propios fines, me interesa resaltar esta insistencia en el lugar íntimo en que la mujer interactúa con la literatura.

Otro problema que debe observarse es la aparición en los poemas de ciertos *loci similes* con respecto a la obra de Tibulo, Propertio y Ovidio. Sobre la base de esto, algunos críticos resuelven concederles la autoría de los poemas. Sin embargo, en un campo literario donde se estima tanto la alusión como recurso de composición e identidad poética, ¿por qué una mujer debería obrar diferente? Por lo demás, estas coincidencias son esperables en poetas que trabajan en grupo, tal como lo hacían los del círculo de Mesala. Se desarrollaban conjuntamente, por lo que no hay que descartar que los rasgos estilísticos del más capaz, en este caso Tibulo, ejerzan sobre el resto su influencia. Pero, ¿cómo saber a quién pertenece y hasta qué punto la innovación? Los rasgos pueden, en fin, ya pertenecer a todo el círculo o bien ser característicos del género elegíaco.

Podemos aceptar, por lo tanto, que los poemas III.13-18 sean de la creación de Sulpicia. Del mismo modo, sería razonable que los poemas en primera persona de la Guirnalda también lo sean⁴. En efecto, Parker (1994) sugiere que todos los poemas en primera persona los compuso ella, mientras que los tres que están en tercera persona son de otra mano, señalando que otras antologías tampoco agrupan su contenido por autor sino por otros criterios como el tema o la extensión. Stevenson adhiere a esta teoría e indica que estos tres poemas difieren mucho de los de primera persona y muestran varias características que

⁴ Lowe (1988) hace un análisis de la sintaxis los *carmina* III.13-8 para desmentir la idea instalada de que presentan un registro del latín pobre y carente de arte, sostenida en gran parte por presupuestos y la tradición crítica. No hay una toma de posición vehemente acerca de la autoría femenina ni tampoco trabaja con los poemas de la Guirnalda. Sin embargo, los rasgos peculiares advertidos por ella se dan también en el *carmen* que nos ocupará, el III. 9, y en las otras composiciones del grupo. Este aspecto escapa a los propósitos del trabajo y es evidente que demanda un estudio aparte en profundidad.

podrían sugerir una autoría masculina⁵. De manera que, siguiendo en general a esta autora, consideramos que la obra de Sulpicia comprende por lo menos los poemas III.9, 11, 13-18.

De este grupo, el poema III.9 en particular manifiesta claramente algunas características acerca del espacio de la mujer romana y su actividad que podrían ayudar a confirmar esta hipótesis, características que, por otro lado, están presentes de alguna manera en el resto de los poemas de Sulpicia, revelando una íntima relación entre todos ellos y seguramente la coincidencia en la autoría. En el análisis, se trabajará siempre sobre el plano de lo literario pero, si bien no debe confundirse la personalidad histórica con el yo poético, es evidente que en los poemas hay mucho de autobiográfico, a lo que se hará referencia para aclarar ciertas cuestiones.

A su vez, se verá también que el poema establece notables relaciones con las obras de autores anteriores y contemporáneos, tanto griegos como latinos, y que deja ver ciertas configuraciones que tomará la escritura femenina posterior. Una característica esencial de la literatura es su composición autoconsciente y, en particular, tratamos aquí con la producción poética de una época cuya sensibilidad estética era extraordinariamente refinada. De manera que toda semejanza, diferencia o tensión que establezca la poesía de Sulpicia con autores épicos, líricos y elegíacos grecolatinos será decisiva y hará manifiestas las características particulares que, en última instancia, hacen que nos volquemos por la hipótesis de la autoría femenina.

⁵ Para más profundidad cf. la demostración de Stevenson (2005: 39-42).

Una *domus* propia

El poema III.9 (y en cierto modo todos los del ciclo) está dirigido al amado de Sulpicia, Cerintho, quien está ausente, puesto que ha abandonado la ciudad para ir de cacería:

*Parce meo iuveni, seu quis bona pascua campi
seu colis umbrosi devia montis aper,
nec tibi sit duros acuisse in proelia dentes:
incolumen custos hunc mihi servet Amor.
Sed procul abducit venandi Delia cura.*(III.9, 1-5)⁶

(Respeto a mi joven, jabalí que habitas ya los buenos pastos de la llanura ya los desvíos del sombrío monte, y que no sea para ti el afilar tus duros dientes para la batalla. Que me lo guarde sano Amor custodio. Pero lo retira lejos Delia con su pasión por cazar.)

Cerintho ha sido retirado (*abducit*, v.5) por Delia, nombre de Diana –por su lugar de nacimiento–, diosa virginal de la caza. Ya desde el principio el poema tiene su causa eficiente en la ausencia del ser amado. Los primeros versos son precisamente una petición al jabalí de no dañar al hombre y al dios Amor de que custodie su seguridad y le permita regresar indemne. La distancia existente entre Sulpicia y Cerintho es lo que produce su canto, y en el medio aparecen figuras que parecerían tener el control de sus destinos, figuras favorables a las que se les pide

⁶ Sigo para el texto latino la edición de Georg Luck (1998), excepto en el verso 5 donde sigo a la mayoría de los códices (*Delia*) frente a la conjetura que toma el editor (*in devia*). Todas las traducciones me pertenecen.

ayuda y figuras contrarias a las que se intenta disuadir de actuar (*parce*, v.1).

A lo largo de los poemas del ciclo vemos cómo Cerintho desarrolla las actividades propias del varón romano. En este caso, sale de la ciudad en una cacería⁷, lo cual despierta en el ego poético una mezcla de irritación e incompreensión:

*O pereant silvae, deficientque canes!
Quis furor est, quae mens, densos indagine colles
claudentem teneras laedere velle manus?
Quidve iuvat furtim latebras intrare ferarum
candidaque hamatis crura notare rubis?* (III.9, 6-10)

(¡Oh, perezcan los bosques y mueran los perros! ¿Qué locura es, qué ocurrencia, esa de que tú cerrando las espesas colinas con trampas quieras dañar tus tiernas manos? ¿O de qué sirve entrar furtivamente en las cuevas de las fieras y marcar tus blancas piernas con las ganchudas zarzas?)

Vemos entonces que Cerintho se mueve, ya sea por sus propios medios o llevado por Diana. Sulpicia, por su parte, no se mueve. Está en un punto fijo y en toda su poesía ella parece manejarse en un espacio muy delimitado. Su ámbito de acción es en principio la casa, la *domus*, lo cual es esperable para una mujer romana de buena familia, casta y atenta a las tareas domésticas. Así es descrita por lo menos en el poema III.8 por el autor no identificado. No podemos confiar demasiado en la pintura que hace de Sulpicia, pero seguramente debe tener

⁷ Sobre la actividad cinegética en Roma cf. Paoli (1964: 321-9).

buenas razones para afirmar que a ella *componuit furtim subsequiturque Decor* (v. 8). Pero también se observa tanto en estos *carmina* en tercera persona como en los suyos propios la asistencia de Sulpicia a determinadas festividades, apariciones públicas en contextos de culto a las divinidades. En el poema III.15 presenciamos la alegría de Sulpicia de estar en Roma para la fiesta de cumpleaños de su amado, en la que se harían ofrendas al “dios del cumpleaños”, Natalis o el Genius, celebración de la cual formarían parte también mujeres, como puede verse en II.2⁸, poema que en efecto está de alguna manera conectado con el ciclo de Sulpicia. De modo que podríamos siempre suponer que ella contaba con permisos extraordinarios gracias a su tío y tal vez, como parte de su círculo literario, salía con más frecuencia de la casa que otras mujeres romanas, pero hay total seguridad de que por lo menos realizaba las apariciones públicas mínimas protocolares tanto como aquellas.

Esto contradice quizá el modelo de mujer *domiseda* que nos presenta la literatura latina, pero no debemos olvidar que este es, en fin, solo un modelo y que desconocemos qué tipo de relación existía con la mujer real. Ciertamente, la mujer romana no tenía el mismo *status* que su equivalente griega. Al respecto, Cantarella (2015: 200) dice:

“La donna romana non era discriminata, come la donna greca. Come mette giustamente in evidenza Cornelio Nepote, nella Prefazione alle Vite degli uomini illustri, i

⁸ El segundo poema del libro II de Tibulo está dedicado a un tal Cornuto, que se identificaría con aquel que está detrás del nombre Cerintho en la poesía de Sulpicia. Tibulo escribe esta elegía para el cumpleaños de su amigo, haciendo referencia además a su reciente o inminente boda.

romani consideravano onorevole, per una donna, un comportamento che i greci non lo avrebbero mai consentito. Non pensavano, ad esempio, che essa dovesse vivere prevalentemente in casa, che non potesse banchettare con gli uomini o uscire liberamente nelle strade”.

Sulpicia es una figura en verdad singular: la libertad de movimiento y su dedicación a la escritura la alejan de los modelos de mujer romana que conocemos. Y debemos entender esta situación privilegiada como fruto del parentesco y tutela de Mesala⁹. Así, permaneciendo arraigada siempre a la *domus*, también se maneja por la *urbs*, y se convierte esta en metonimia de la casa. No podríamos calificarla, sin más, de *ambulatix*¹⁰,

⁹ Virginia Woolf ha escrito en su conocido ensayo *A Room of One's Own* (1977:58) que una de las mayores dificultades para las mujeres que quieren escribir es poder tener una habitación propia, una habitación tranquila. En sentido figurado tal vez se refería a esto: no cualquier mujer podía escribir, sino que eran necesarias algunas circunstancias extraordinarias, las cuales hemos visto que Sulpicia tiene. Por otro lado, si tomamos las palabras de Woolf en sentido literal, incluso a pesar del tiempo que separa a una escritora de la otra, arrojarían luz sobre la experiencia de la poetisa en la República: “One has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one's face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all these millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force [...] But this creative power differs greatly from the creative power of men. And one must conclude that it would be a thousand pities if it were hindered or wasted, for it was won by centuries of the most drastic discipline...” (p. 95).

¹⁰ *Domiseda* y *ambulatix* son términos opuestos, que funcionarían como modelo y contra-modelo respectivamente de conducta para una *matrona*. Si bien la idea de que la mujer digna debe evitar salir de la casa más de lo necesario aparece frecuentemente en la literatura latina, encontramos en una sola inscripción funeraria la palabra que mejor resume este concepto: en CIL VI 11602 leemos *lanifica, pia, pudica, frugi, casta, domiseda*. Por otro lado, encontramos el término *ambulatix* en Catón Agr. 143. 1: *vicinas aliasque mulieres quam minimum utatur neve domum neve ad sese recipiat; ad cenam nequo eat neve ambulatix siet*. Por lo demás, el editor de Lucilio Marx (1904-5, vol. II: 322) hace uso de este término para definir a la mujer retratada en los fragmentos 992 y 993-4 M, que dicen: *aut operatum aliquo in celebri*

aquel tipo de mujer que busca cualquier excusa para abandonar la *domus* y pasear por la ciudad, puesto que sus salidas no son excesivas y tampoco parece haber en ella un deseo enorme de salir a las calles, sino que acepta con naturalidad su posición. Podemos observar entonces que Sulpicia, teniendo como núcleo más recóndito de pertenencia el hogar, es capaz de ampliarlo e incorporar otros espacios a su campo de acción.

Al respecto, me parece relevante lo que plantea Salmoraighi (2009) en diversos escritos acerca de un modo de heroísmo diferente, relacionado con lo femenino, frente a la matriz que notan Campbell (1972) y Propp (1971) en los relatos tradicionales, que consiste en el camino lineal del héroe, donde pone a prueba sus virtudes. El “no-camino” de la heroína, como lo llama, consistiría en una ampliación del espacio en círculos concéntricos que no implican un abandono del lugar de origen ni salida hacia lo desconocido, sino un crecimiento en los terrenos ya abarcados.

Volviendo a Sulpicia, no debemos suponer que ella reniegue de esta situación, sino que, al contrario, la acepta y hace propia. Son estos los espacios en los que ella sabe y puede manejarse y se muestra reticente a abandonarlos, como se ve en el poema III.14 (v. 3-4): *dulcius urbe quid est? an villa sit apta puellae atque Arretino frigidus Arnus agro?* (¿Qué hay más dulce que la ciudad? ¿Acaso es apropiada para una muchacha la casa de campo y el helado

cum aequalibus fano, aut cum iter est aliquo et causam conmenta viai, aut apud aurificem, ad matrem, cognatam, ad amicam. Una enumeración similar de lugares donde una mujer podría estar de paseo se puede apreciar en Plauto *Mil.* 250-5. A partir de estos testimonios, no sería exagerado suponer que este carácter de la mujer *ambulatoria* era más o menos frecuente en la literatura latina, sobre todo en aquella especializada en señalar los males de la sociedad, al fin y al cabo es un tipo femenino no deseable para los varones romanos.

Arno en la llanura aretina?). Esta es la reacción de Sulpicia ante la idea de abandonar la ciudad, conforme a las decisiones de su tío, Mesala. Dejar Roma para la fecha significaría perderse la fiesta de cumpleaños de Cerintho, pero hay además una imagen muy negativa del exterior, de lo agreste. Está presente, como también en el poema que nos ocupa, la oposición campo-ciudad: uno representa todo lo frío e inhóspito, la otra es lo más dulce, lo conocido. Como dice más adelante a Mesala, (v. 7-8) *hic animum sensusque meos abducta relinquo: arbitrii quin tu me sinis esse mei* (aquí mi alma y sentidos abandono, al ser retirada. ¿Por qué tú no me permites estar a mi voluntad?). Hay un fuerte vínculo con la casa y la ciudad, abandonarlas es perder parte de sí misma. El reclamo está orientado a que su tío le permita quedarse, pues ella no tiene ningún tipo de deseo de visitar el afuera de la ciudad, un territorio extraño.

Y sin embargo, en el poema III.9 ella afirma que con tal de estar al lado de Cerintho, iría incluso a los bosques.

*Sed tamen, ut tecum liceat, Cerinthe, vagari,
ipsa ego per montes retia torta feram,
ipsa ego velocis quaeram vestigia cervi
et demam celeri ferrea vincula cani.
Tunc mihi, tunc placeant silvae, si, lux mea, tecum
arguar ante ipsas concubuisse plagas:
tunc veniat licet ad casses, illaesus abibit,
ne Veneris cupidae gaudia turbet, aper. (III.9, 11-8)*

(Pero con todo, para que sea permitido andar errante, Cerintho, contigo, yo misma llevaré las retorcidas redes por los montes, yo misma buscaré las huellas del veloz ciervo y

quitaré las férreas cadenas al ligero perro. Entonces a mí, entonces me placerían los bosques, si fuera acusada, luz mía, de haberme acostado contigo ante las mismas trampas. Entonces, aunque llegue hasta los lazos, ileso se alejará el jabalí, para no perturbar los goces de una Venus deseosa.)

Ahora bien, los verbos (*feram, quaeram, demam*), en futuro y dentro de tal período, indican que estas acciones se dan solo en el plano de lo virtual. ¿Son posibilidades reales para Sulpicia? ¿Son, por lo menos, una expresión de sus deseos más profundos? Todo parece indicar que no es así, sino que tienen más bien una función poética, como se verá más adelante. Estas acciones no son más que proyecciones fantasiosas relacionadas con lo literario: al final del poema Sulpicia muestra que en efecto ella no se ha movido:

*Nunc sine me sit nulla Venus, sed lege Dianae,
caste puer, casta retia pange manu:
et quaecumque meo furtim subrepet amori,
incidat in saevas diripenda feras.
At tu venandi studium concede parenti,
et celer in nostros ipse recurre sinus. (III.9, 19-24)*

(Ahora ninguna Venus exista sin mí, sino que –de acuerdo a la ley de Diana–, casto muchacho, con casta mano fija las redes. Y cualquiera que se acerque furtivamente a mi amor caiga en las rabiosas fieras para ser desgarrada. Pero tú cede a tu padre el afán por cazar y tú mismo regresa veloz a nuestro seno.)

El ego poético termina por aceptar que su amado se distancie y también, en el último verso, hace bien manifiesto este lugar íntimo y seguro al que lo llama, en el que ella está arraigada, inmóvil, y que se identifica con *nostros sinus*. Esta palabra, *sinus*, hace referencia en principio a una superficie curva, sobresaliente o cóncava, de una vestimenta, por ejemplo. De ahí, por su forma semicircular, se relaciona con el seno o el regazo, donde un niño se refugia, de modo que está presente también esta idea de protección, de lugar íntimo o parte más interior, más recóndita de una casa, un lugar de ocultamiento. Por lo tanto, el espacio de Sulpicia parecería tener la estructura de círculos concéntricos que mencionaba Salmoiraghi, que va de lo más nuclear a lo más externo, ampliándose, pero sin moverse del centro: *sinus-domus-urbs*. Desde ahí enuncia y pide a Cerintho que él mismo se mueva y vuelva (*recurrere*, v.24) rápido a ella.

Lo mismo podemos observar en otros poemas. Sulpicia no sale a buscar lo que necesita sino que, por alguna razón, lo que necesita lo recibe o viene hacia ella. El *carmen* III.11 comienza diciendo *qui mihi te, Cerinthe, dies dedit, hic mihi sanctus atque inter festos semper habendus erit* (el día que te entregó a mí, Cerintho, este será para mí sagrado y entre los festivos siempre deberá ser tenido, v. 1-2) y notamos que, aunque Cerintho parece ser pasivo también, se mueve y es entregado a una Sulpicia que no cambia de lugar. Y lo mismo en el III.13, 1, *tandem venit amor* (al fin ha venido el amor), donde *amor* puede hacer referencia al sentimiento, al amado o a la divinidad Amor, y más adelante, en v.3-4, *illum Cytherea [...] attulit* (lo trajo Citerea¹¹). La relación que tiene Sulpicia con Venus y su hijo (como vimos, *incolumen custos*

¹¹ Es curioso que de todo el *Corpus Tibullianum* solamente aquí se use este sobrenombre de Venus, que refiere a su lugar de nacimiento.

hunc mihi servet Amor III.9, 4) parece ser bastante íntima, de confianza, y ellos asisten a sus pedidos¹² (cf. el largo y específico encargo que se hace a Venus en III.11). Ellos no aparecen aquí tanto como seres caóticos, que dan todo vuelta, sino como ordenadores, trayendo armonía entre las personas (véase, por ejemplo, III. 11). Así pues, vemos que están los dos entre las figuras favorables de las que se habló antes: el tópico del *servitium amoris* se da muy moderado en la poesía de Sulpicia, como veremos más adelante.

En suma, esta condición del sujeto, pasiva en apariencia, el arraigamiento antes mencionado y la relación íntima con la divinidad, que no se atiene a los tópicos elegíacos, me parece que manifiestan ciertas características propias de un yo poético femenino que pueden observarse en Safo, quien ciertamente es una influencia central en la poesía de Sulpicia y un antecedente no muy estudiado. Desde el fragmento 1 (ed. Voigt) podemos observar cómo Safo llama a Afrodita a hacerse presente:

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,

¹² En general, los elegíacos tienen una imagen bastante negativa del dios Amor. A menudo es descrito como desfavorable y cruel. En el mismo Tibulo, no hay ninguna alusión a él como divinidad compañera y asistente, sino que es más bien un personaje engañoso y violento. Véase por ejemplo l.6, 1-4 *Semper, ut inducas, blandos offers mihi vultus, post tamen es misero tristis et asper, Amor. Quid tibi saeve, rei mecum est? an gloria magna est insidias homini composuisse deum?* y II.4, 3-4 *servitium sed triste datur, teneorque catenis, et nunquam misero vincla remittit Amor*. La lista no podría estar completa sin agregar las imágenes de violencia y opresión del dios en los inicios de los libros primero de Propertio y primero de *Amores* de Ovidio. En Propertio (1,1), el comienzo de su escritura está directamente ligado al momento en que Amor lo somete, luego de mostrarle los ojos de Cinthia; mientras que *Amores* nos presenta al poeta totalmente subyugado al poder del dios (1,1), quien decide qué tipo de poesía escribirá y lo incorpora más tarde (1,2) a su cortejo triunfal como uno más de tantos cautivos.

παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μὴ μ'ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,
ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ' [...] (fr. 1 V, 1-5)

(Inmortal Afrodita de bien trabajado trono, hija de Zeus, urdidora de engaños, te imploro, no sometas ni con disgustos ni con penas, señora, mi corazón, sino ven aquí...)

A partir de este llamado (ἔλθε), el trato de la poetisa con la diosa será más bien amistoso: comparada con las divinidades de otros poetas arcaicos, la suya no es un ser apartado sino protector y asistente, más humano. Al final (v.27-8) le pide a la diosa que se ponga de su lado: σὺ δ' αὐτὰ σύμμαχος ἔσσο (tú misma sé mi compañera de lucha). El amor sí es una guerra, pero la divinidad no está en contra, sino que –a razón de ruegos y cantos– puede venir y disponerse a favor.

Hay también una referencia a la venida de la amada en el fragmento 48 V, que consiste en dos versos:

ἦλθες, καλ'ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμάομαν,
ὄν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομένην πόθωι

(Llegaste, hiciste cosas bellas, y yo te buscaba,
y refrescaste mi corazón que ardía por el deseo.)

Aquí y al igual que en el fragmento 31 V el estado melancólico, de espera, en el que se halla sumergido el yo, es el modo original que tiene Safo de representar el amor. A diferencia de otros poetas arcaicos en los que este es algo inmediato, en Safo está

atravesado por la separación, la expectativa y la memoria. Como señala Gentili, “for Sappho [love is] also a memory, alive in space and time, of shared feelings of joy in the life of the *thiasos* and one that even at a distance can reawaken feelings of longing and torment” (1988: 78). En este fragmento sí hay de hecho un reencuentro, pero más allá de eso, parecería ser que lo normal para Safo es que no lo haya, y que la vida esté siempre atravesada por el sentimiento de ausencia, de ansia y de búsqueda infértil, que nunca logra su cometido. El deseo (πόθος) es causa de síntomas físicos en el cuerpo y huellas que condicionan la φρήν y la memoria. Safo entonces se construye a sí misma como un paciente, es decir, que hay una total incapacidad por parte de ella de generar un cambio dentro de sí. La curación autónoma es imposible. El cambio necesariamente tiene que provenir de un afuera.

Si bien en la poesía de Sulpicia el encuentro es posible y su ciclo termina justamente con la feliz unión de los amados en el poema III.13 (un poema central en todo aspecto), me interesa destacar la semejanza en los estados de ánimo del yo poético y las alusiones al tópico del *morbis amoris*¹³, así como también la ausencia del ser amado que es remediada (y trae remedio) tanto en ese poema como en el fragmento 48 V. Un remedio que en cierta manera proveen los dioses favorables: Venus y Amor.

Acción en la inmovilidad

Ahora bien, ¿de qué manera Sulpicia se gana el favor de Venus? Lo dice explícitamente en los versos 3-4 del poema III.13: *Exorata meis illum Cytherea Camenis attulit in nostrum deposuitque*

¹³ Este tópico aparece en III.11 y es aún más evidente en III.17. En ambos casos pueden apreciarse los síntomas que desde el fragmento 31 V de Safo son referencia obligada en el diagnóstico de la enfermedad de amor.

sinum (Ablandada por mis Camenas lo trajo Citerea y depositó en mi seno). Vemos nuevamente que el amor o amado es depositado en el seno de Sulpicia, ella no tiene que moverse. Pero sin embargo, en toda esta inmovilidad, debe haber ciertamente algún tipo de actividad. En efecto, Venus ha sido *exorata*, y el verbo alude al convencer por medio de súplicas, pero no son simples ruegos los que persuaden a la diosa sino las Camenas de Sulpicia, en principio divinidades propias de las fuentes de agua pero que desde la poesía arcaica son identificadas con las Musas griegas¹⁴, de manera que (por metonimia) es la poesía, el canto, lo que convence a Venus. En medio de la inmovilidad, la poetisa reconoce sin embargo una actividad muy concreta y de gran poder, por lo que podemos hablar de un sujeto inmóvil, fijo, pero no inactivo. Y considero que este punto es esencial para diferenciar e identificar su poesía como escritura femenina frente a otras experimentaciones de escritura masculina con la voz femenina, como se verá más adelante.

Este poder de la escritura y poesía parece ser un elemento central en el *carmen* en cuestión, sobre todo para entender las proyecciones imaginarias de Sulpicia. La acción del *cantus* se da sobre tres planos superpuestos. En principio sobre el espacio. Todos los contrastes vistos entre *urbs* y *silvae* están presentes también en este caso y por supuesto los bosques, lo agreste, llevan la carga negativa para Sulpicia por ser un lugar desconocido, de peligro y sobre el cual no tiene control ni fácil acceso. La súplica del inicio del poema intenta proteger a su

¹⁴ Esta identificación es verdaderamente temprana y podríamos afirmar que existe desde el mismísimo principio de la literatura latina, puesto que está ya en el primer verso de la *Odisea* de Livio Andronico: *virum mihi, Camena, insece versutum* (fr. 1 Mariotti).

amado de estos peligros, encarnados en la figura del *aper*. Como representante de este mundo hostil y ajeno a ella está Diana, quien vendría a oponerse a Venus y Cupido, constituyendo una figura contraria (*Amor servet, Delia abducit*). El rechazo, junto a la incompreensión (*quis furor? quae mens*), hacia este espacio queda plasmado con toda su fuerza en el verso 6: *O pereant silvae!*. Pero, lejos de conformarse con la simple invectiva, la escritura comienza a obrar y a transformar el espacio. El yo poético empieza a proyectar situaciones virtuales (*feram, quaeram, demam*) en las que parece ceder al rechazo e incluso da un giro completo a su anterior expresión, afirmando que, con tal de contar con la compañía del amado, *tunc placeant silvae*. Ahora bien, el adverbio *tunc*, que se repite tres veces en estos versos, marca un cambio: las *silvae* pertenecen ya a otro tiempo y se han vuelto un espacio placentero y pacífico, ideal para el encuentro sexual (*concubuisse*), que no será interrumpido por los potenciales peligros del bosque. El jabalí se acercará a las trampas pero no atacará, se alejará para no interrumpir los *gaudia* de los amantes. Y a la vez, los amantes en su pasión ya no buscarán herir al jabalí, no les interesan ni siquiera las *ipsas plagas*, de manera que el jabalí se retira *illaesus*. Han cesado las hostilidades y reina en las *silvae* una coexistencia pacífica. El *tunc* marca entonces el inicio de un tiempo aparte, con ciertos ecos de la Edad de Oro.

Estrechamente ligada a la metamorfosis del espacio está la acción del *cantus* sobre el siguiente plano, el de lo literario. En efecto, la alteración del ambiente conlleva también una transformación de tipo genérico. Los bosques son el escenario donde se desarrolla la caza, afición aristocrática introducida desde Grecia en el período arcaico. La caza funcionaba a menudo

como una suerte de sucedáneo de la guerra, que asistía a la educación de los jóvenes en la virtud¹⁵. Las referencias a esta actividad son frecuentes en los mitos heroicos, de manera que fácilmente la asociamos a la épica. En particular, la caza de jabalí tiene una larga tradición mítico-literaria: están en principio los relatos del jabalí de Erimanto, cuyo sometimiento era uno de los trabajos de Heracles, y del jabalí de Calidón, episodio muy frecuentado por los poetas, por ejemplo Homero, que en la *Iliada* lo incluye como parte del discurso de persuasión de Fénix, en los versos 527-605 del canto 9¹⁶. También se narra la caza de un jabalí en *Odisea* 19. 392-466, en un largo pasaje que explica cómo Odiseo en su juventud se hizo la herida por la que finalmente es reconocido por la nodriza. Finalmente, en la *Eneida* también podemos observar a Ascanio en VII 493-501 practicar la caza tras llegar al territorio itálico, a causa de lo cual comienzan las hostilidades entre los troyanos y los latinos. En resumen, la caza es usualmente practicada en los textos por los héroes y funciona como símil de la guerra. Como tal, supone a las *silvae* como escenario para la épica, el género literario masculino por antonomasia, encargado de mostrar y transmitir la ἀρετή.

Frente a esto, la transformación del bosque en un espacio pacífico e ideal produce que los elementos épicos se vuelvan más

¹⁵ Jenofonte en su tratado *De la caza* 1, 18 afirma: ἐγὼ μὲν οὖν παραινῶ τοῖς νέοις μὴ καταφρονεῖν κυνηγεσιῶν μηδὲ τῆς ἄλλης παιδείας· ἐκ τούτων γὰρ γίνονται τὰ εἰς τὸν πόλεμον ἀγαθοὶ καὶ εἰς τὰ ἄλλα ἐξ ᾧ ἀνάγκη καλῶς νοεῖν καὶ λέγειν καὶ πράττειν (En efecto, yo recomiendo a los jóvenes no despreciar la caza ni las otras educaciones, pues por ellas llegan a ser buenos en las cosas de la guerra y en aquellas otras por las que es necesario pensar, hablar y obrar bien).

¹⁶ También Estesícoro compuso un poema sobre la caza del jabalí de Calidón. Si bien se trata de poesía lírica, los elementos épicos y, aún, homéricos saltan a la vista en el tema, el lenguaje y la métrica.

cercanos a lo idílico. La pugna de estos rasgos puede verse desde el principio del *carmen*, en determinados lexemas. En los versos 1-2 hasta que no se menciona al *aper* uno espera que lo que describe Sulpicia sea ciertamente un ambiente bucólico. La referencia a las *bona pasqua* y al monte *umbrosus* es fácilmente asociable al ámbito pastoril. Incluso el verbo *colo*, además de “habitar”, alude al cuidado de los animales y cultivo de la tierra (en su etimología, está emparentado con el verbo βουκολέω, de donde procede el nombre del género βουκολικός). Inmediatamente después, con la mención del jabalí en final de verso, cerrando el dístico, se disuelve esta agradable primera imagen, para pasar a los elementos hostiles del tercer verso (*duros, acuisse*) e introducir de manera explícita la imagen de la guerra (*proelia*).

El breve cuadro del *locus amoenus* que se construye entre los versos 15-18 también es parte de la incursión de los elementos idílicos. Pero especialmente estos pueden observarse a partir de las resonancias que tiene el poema con la bucólica 2 de Virgilio¹⁷, la más temprana de su colección de *Eclogae*, compuesta hacia el 42 a.C. Podemos reconocer un diálogo entre el poema de Sulpicia y este canto del pastor Coridón para ganarse el amor del joven Alexis. En los versos 51-55 de la bucólica el amante expresa que él mismo, *ipse ego*, recogerá regalos para convencer a su amado (cf. *ipsa ego* en anáfora en III.9 v.12-13), a lo que sigue una invitación

¹⁷ Keith (1997: 296) muestra cómo los años aproximativos en que Sulpicia vivió (su nacimiento habría sido alrededor del 40 a.C.) y escribió (la antepenúltima década del siglo I a.C.) coincidirían con el período en el que lo hizo Virgilio, partes de cuya *Eneida* habían sido accesibles en recitaciones públicas y en circulación reducida. El trabajo de Keith se centra en las relaciones de la poesía sulpiciano con los temas e imagerie de esta obra, más concretamente, del episodio de Eneas y Dido, de quienes la poetisa sabe recuperar y reelaborar las perspectivas para construir su propia *persona*.

a habitar los bosques: *quem fugis – a! – demens? habitarunt di quoque silvas Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces ipsa colat: nobis placeant ante omnia silvae* (¿De qué huyes, ¡ah! loco? También los dioses habitaron los bosques y el dardanio Paris. Que la misma Palas more en las ciudadelas que fundó. Que a nosotros nos plazcan ante todo los bosques, v. 60-2). Las primeras palabras, que expresan la perplejidad de Coridón ante la huida del amado, guardan cierto parecido a aquellas de Sulpicia (*quis furor, quae men? v. 7*) frente a la partida de Cerintho. Pero es particularmente notable la organización del espacio que plantea Virgilio. La ciudad aparece en su aspecto más físico y orientado a la guerra: *arx* alude a la ciudadela o fortaleza, connotación acentuada por la referencia a Palas, diosa guerrera. Frente a esta se alzan las *silvae* como lugar ideal y pacífico, oportuno para el encuentro amoroso homosexual. Precisamente por esto, es llamativo que la ciudad esté representada por una figura femenina, que en su asociación con la romana Minerva recibe los matices domésticos que tenía la divinidad en su origen, pero además es férreamente casta y rechaza todo deseo sexual. La *urbs* y las *silvae* constituyen en ambos poemas espacios femeninos y masculinos, respectivamente. Solo que en cada caso, los valores están invertidos: para el punto de vista femenino, la ciudad es positiva, el afuera negativo; para el punto de vista masculino, justo lo contrario. En verdad, así debemos comprender la sutil diferencia en el uso del *silvae placeant* en ambos poetas. En Virgilio, el subjuntivo indica deseo: los bosques ya le placen a Coridón, solo desea que no haya nada por encima de ellos. En cuanto a Sulpicia, el subjuntivo es potencial y está automáticamente

seguido de una condición algo imposible, como si dijera “podrían llegar a agradarme los bosques, si se diera esta situación ideal”.

Sin embargo, a duras penas es incluso una potencialidad. Jamás podríamos pensar que ella aceptaría dar un paseo por las *silvae*, sino que todas estas manifestaciones constituyen más bien un acto de persuasión. En todo caso, el acuerdo no está en esa posibilidad, sino que es mucho más realista. El adverbio *nunc* del verso 19 marca el cierre del *locus amoenus* y contrasta gravemente con el *tunc* ideal que de ninguna manera se cumpliría, introduciendo una situación más cercana a la realidad. Lo que sigue en los versos 19-22 es una suerte de pacto con la figura de Diana, un intento de rescatar de ella algo positivo. Y de hecho, Sulpicia lo encuentra: su castidad. Pide entonces que así como Cerintho se ocupa de la actividad cinegética de Diana, también tome –mientras la lleva a cabo– esta otra cualidad de la diosa: que cace cuanto quiera, pero que mantenga su castidad. Y si alguna mujer intenta romper este orden, la misma Diana se encargará de castigarla (v.21-2).

De esta manera, vemos cómo el poema lleva la intención de persuadir a sus destinatarios, ablandarlos y ponerlos de su lado, ya sea a las distintas divinidades o, en este caso, al propio Cerintho. Esta búsqueda de cierto efecto perlocutivo es, en fin, el último plano de acción de la escritura: el de la realidad. Todo el poema es un acto de persuasión cuya intención, que Cerintho vaya hacia ella, podemos ver en el último verso del poema: *et celer in nostros ipse recurre sinus* (24). El poder de la poesía sobre la realidad es, para Sulpicia poeta, un poder sin dudas eficiente. Ella confía plenamente en que su *cantus* pueda transformar la realidad y de hecho, vemos que así ocurre en el *carmen* III.13 cuando Venus es convencida por las Camenas y le trae a

Cerintho. Sin moverse de su lugar, entonces, Sulpicia pone en movimiento su entorno a través de la poesía, un remedio eficiente, y opera sobre la realidad para conseguir lo que desea.

Consideraciones finales

Como se ha dicho antes, encuentro que esta manera de ver la voz de la mujer constituye un indicio de que se trata de escritura femenina ya que ciertas características son novedosas y no aparecen en otros autores. En particular, es inevitable la comparación con las experimentaciones que realiza con la voz femenina Propercio, quien, si bien logra captar ciertos elementos de esta escritura, hay otros que no percibe o, mejor, no acepta.

Propercio recrea la voz femenina en más de una ocasión, pero nos centraremos en dos poemas, el I.3 y IV.3. En este último, la voz poética pertenece a una tal Aretusa (nombre que, insistimos, no se refiere a ninguna personalidad histórica concreta) que envía una carta a su esposo. Puede apreciarse el tipo de actividad que ocupa al yo lírico en la ausencia de su amado, principalmente las labores (*noctibus hibernis castrensia pensa laboro* v.33), interrumpidas por supuesto por el llanto (*haec erit e lacrimis facta litura meis* v.4). El poema está lleno de reproches y tal vez su clímax esté en la declaración que hace en los versos 43-8. En este punto, llamando afortunada a Hipólita y envidiando su suerte, se atreve a decir *Romanis utinam patuissent castra puellis!* (;Ojalá los campamentos se hubieran abierto para las muchachas romanas!). El subjuntivo junto con el *utinam* muestra que se trata de un desiderativo. Ciertamente, muy lejos está esta actitud del yo poético de Sulpicia y más cercana, en cambio, a la Medea de Eurípides, que afirma en los versos 250-1 de la tragedia preferir tres veces luchar con un escudo que

soportar los dolores del parto una sola vez. Y sin embargo, debemos aceptar ciertos *loci similes* entre este poema y los de Sulpicia, de manera que puede haber algún tipo de influencia. Ahora bien, ¿por qué no podría darse el caso de que Propertio, al querer representar la voz femenina, se inspire directamente en tal escritura? La influencia siempre podría estar funcionando en el otro sentido¹⁸.

Por otro lado, a Cinthia también¹⁹ le da voz Propertio en el tercer poema del libro I y coincide también en ciertas características con Aretusa: en la ausencia del amado Cinthia se ocupa en la costura (*nam modo purpureo fallebam stamine*

¹⁸ El libro IV de Propertio es bastante tardío respecto del conjunto de su producción (fue publicado después del 16 a.C) y sin problemas podría haber recibido la influencia de la poesía sulpiciana. Incluso nos es muy sugerente el dístico 49-50 del poema de Aretusa: *omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior: / hanc Venus, ut vivat, ventilat ipsa facem*. Podemos ver que, más allá de las semejanzas en su psicología, hay un rotundo cambio en la sexualidad que promulgan las *personas* de Cinthia en I, 3 y Aretusa. Si bien para la composición de esta última elegía Propertio podría haber dejado de lado los preceptos usuales del género en vistas a estar más en consonancia con las políticas augustales sobre el matrimonio (cf. Maltby, 1981: 246-7), también parecería recuperar (precisamente a estos fines) la experiencia de la escritura de Sulpicia que, como vimos, no estaba dirigida a un muchacho cualquiera –lo que sería la contraparte masculina de la *puella* elegíaca– sino a quien sería o era ya su marido, un *cónyuge apertus* como el de Aretusa. Por lo demás, la composición del *Monobiblos* es contemporánea a la época de Sulpicia y, si tenemos en cuenta el modo en que circulaban las producciones literarias entre estos círculos, tampoco deberíamos descartar *a priori* la influencia de la poetisa en la elegía I, 3.

¹⁹ Vale recordar que detrás del de Cinthia se escondería el nombre equivalente en métrica de una mujer real, Hostia, según nos hace saber Apuleyo en *Apología* 10, donde precisamente se discute la problemática de usar o no usar los nombres verdaderos de las personas en la poesía de tema erótico (ni hablar de apropiarse del nombre y hablar en su lugar). Luego el autor escribe: *et quidem C. Lucilium, quanquam sit iambicus, tamen improbarim, quod Gentium et Macedonem pueros directis nominibus carmine suo prostituerit*. A partir de este pasaje es evidente que la utilización de un nombre ajeno en composiciones de algún modo comprometedoras podía encontrar mucha resistencia en el campo literario romano. En cambio, los poetas parecen no precisar seudónimos para sí mismos y pueden escribir libremente llamando al yo lírico con su nombre propio.

somnum v.41), también llorando frecuentemente (*illa fuit lacrimis ultima cura meis* v.46). Además, desde el principio se la describe como *languida*, inactiva, algo que -como se ha visto- no acepta nuestra poetisa. El retrato de Cinthia es una idealización de la amante ideal de Propertio, la amante elegíaca, que lo espera toda la noche y lanza fuertes reproches y acusaciones por su tardanza (Kaufhold, 1997), al igual que Aretusa. Pero se podrá observar que el yo poético de Sulpicia no carga con ninguno de estos rasgos: ciertamente no es impotente ni se retrata a sí misma como *lanifica*, característica que era ya un lugar común en el modelo de la *matrona*. Esta es, sin ir más lejos, la ocupación a la que se vuelca una de las personalidades más reconocida por su *pudicitia* y *castitas* en la cultura romana: Lucrecia, quien dedica las noches al trabajo de la lana acompañada por sus esclavas, como señala Tito Livio en I, 57²⁰.

Tampoco, en toda su poesía, Sulpicia hace referencia a las lágrimas. De hecho, ella parece tener sobre su pasión un control superior al que sus pares masculinos querrían aceptar. Stevenson nota esta particularidad en el amor de Sulpicia, que es absorbente, sí, pero –a diferencia del de Propertio o Catulo– condicional. Y afirma que ella “is not represented in any of these poems as an abjectly lovelorn damsel (unlike Tibullus or Propertius, both of whom emphasize their mistress’s power over

²⁰ [...] *Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in convivio luxuque cum aequalibus viderant tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt* (...Encuentran a Lucrecia de ninguna manera como las nueras reales, a las que habían visto pasando el tiempo con sus pares, sino dedicada a la lana avanzada la noche sentada en medio de la sala entre las esclavas que trabajaban en vela). Los varones de la familia real abandonan una noche el sitio de Árdea para observar la conducta de sus esposas y encuentran a Lucrecia, mujer de Colatino, coordinando el tejido de sus esclavas bajo la luz de las lámparas. Esto contrasta evidentemente con la conducta de las otras mujeres.

them even when she herself is unfaithful)” y más adelante que “she is most certainly not playing at being Cinthia or Delia, since she makes no claim to be either sexually libertarian or even socially independent” (2005: 41).

Para finalizar, me interesa centrarme en cómo Sulpicia logra desviar ciertos rasgos y tópicos para apropiárselos. En principio, hemos visto en el *carmen* III.9 el cambio del ambiente hostil en uno placentero, que tiene su reflejo en la transformación genérica que pasa de una tradición más bien masculina a una que, si bien no podríamos llamar femenina, adopta el carácter *tenuis* que supone la negación de la poesía heroica, la supresión de los ideales propios de la masculinidad²¹. E incluso dentro de este estilo, Sulpicia encuentra una manera muy auténtica de expresarse, que la aparta de los poetas hombres que en la misma época escribían a la manera de los alejandrinos. En cuanto a la construcción de la *persona* femenina, notamos que los escritores masculinos recurren a modelos que la tradición romana les brindaba o, por el contrario, acuden a tipos presentados por la literatura anterior y, en cierta manera, masculinizados. El yo lírico de Sulpicia elude ambas cosas, logrando romper incluso la dicotomía instalada de *domiseda* o *ambulatrix*: no es ni una mujer que ame estar recorriendo las calles y las casas de la ciudad ni tampoco una que tema o no sepa cómo moverse fuera de la *domus*, dejando pasar los días entre las lágrimas y la lana. Fijando su centro en un mismo punto inmóvil, se mueve también y busca sumar otros espacios y otras actividades a su esfera de acción: la de la poesía, por ejemplo, mediante la cual

²¹ En este sentido, no compartimos que la poesía de Sulpicia se articule dentro de un “obstinately male genre”, como dice Lowe (1988: 193), sino que, al contrario, la elegía pudo haber funcionado como un vehículo adecuado para la expresión de las escritoras en la Antigüedad.

moldea mundos posibles. Escapa entonces a que podamos identificarla con cualquiera de aquellos modelos, poniendo de relieve, quizá, cuánto de artificial había en ellos.

En conclusión, considero que se manifiesta en la poesía de Sulpicia un tratamiento del papel de la mujer que difícilmente habrían admitido los poetas masculinos de la Antigüedad –y cuánto menos incorporado a su propia escritura. En el puesto fijo que le toca a Sulpicia en su sociedad y cultura –un puesto que, por lo demás, nunca rechaza ni abandona– aparece sutilmente la actividad de la escritura, a la que se le adjudican resultados efectivos, que no debe ser despreciada ni tomada como un caso aislado, por más que solo este haya llegado a nuestro conocimiento. El caso aislado es, a lo sumo, el de la transmisión exitosa. Si bien seguramente no fue alentada ni difundida, la escritura femenina debió ser un fenómeno más frecuente y menos inviable y contraventor de lo que pensamos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar Ezquerro, A. (ed.). (1993). *Poesía de amor en Roma. Catulo, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propertio*. Madrid: Ediciones Akal.
- Camps, W. A. (ed.). (1961-1965). *S. Propertius Elegies*. Cambridge.
- Cantarella, E. (2015). *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*. Torino: Feltrinelli Editore.
- Cavallo, G. (2011). Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano. En Cavallo, G. & Chartier, R. (eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus. pp. 99-128.
- Gentili, B. (1988). *Poetry and its public in Ancient Greece*. London: The John Hopkins University Press.
- Haupt, M. (1871). *Varia*. En *Hermes* 5. 32-4.
- Hubbard, T. K. (2004). The invention of Sulpicia. En *The Classical Journal* 100 (2). 177-194.

- Kaufhold, S. (1997). Propertius 1.3: Cynthia Rescripted. En *Illinois Classical Studies* 22. pp. 87-98.
- Keith, A. (1997). Tandem Venit Amor: A Roman Woman speaks of Love. En Hallett, J. & Skinner, M. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton University Press. pp. 295-309.
- Luck, G. (ed.). (1998). *Albii Tibulli aliorumque carmina*. Teubner.
- Lowe, N. J. (1988). Sulpicia's Syntax. En *CQ* 38 (1). pp.193-205.
- Maltby, R. (1981). Love and marriage in Propertius 4.3. En *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 3. pp.243-247.
- Marx, F. (ed.). (1904-5). *C. Lucilii Carminum Reliquiae. Recensuit, enarravit Fridericus Marx*. Leipzig.
- Mynors, R. (ed.). (1969). *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford.
- Paoli, U. (1964). *Urbs. La vida en la Roma Antigua*. Barcelona: Editorial Iberia.
- Parker, H. (1994). Sulpicia, the *Auctor de Sulpicia*, and the authorship of 3.9 and 3.11 of the *Corpus Tibullianum*. En *Helios* 21 (1). pp. 39-62.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Salmoiraghi, P. (2009). El no camino de la heroína en *Mujer de cierto orden* de Juana Bignozzi. En *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario.
- Soler Ruiz, A. (trad.) (2011). *Tibulo. Elegías. Introducción, traducción y notas*. Madrid: Gredos.
- Stevenson, J. (2005). *Women latin poets. Language, Gender and Authority, from Antiquity to the Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Voigt, E. (ed.). (1971). *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Polak & van Gennep.
- Woolf, V. (1977). *A Room of One's Own*. London: Garfton.