

LITERATURA

SULPICIA: UNA SOBREVIVIENTE DE LA LITERATURA FEMENINA EN ROMA

Henry Campos Vargas

A mi esposa Denia

RESUMEN

Este artículo ofrece una traducción en verso de los seis poemas de Sulpicia. Incluye, además, una introducción al contexto de la obra y la personalidad de la autora, con un glosario del poemario.

Palabras clave: Sulpicia, Roma, lírica romana, Mesala, Cerinto.

ABSTRACT

This paper offers a translation of six Sulpicia's poems. Also it includes an introduction about personality of the authoress and context of her work with a glossary of poems.

Key works: Sulpicia, Rome, roman lyric, Mesala, Cerynt.

1. Introducción

Pocas son las escritoras latinas de las cuales tenemos notificación: Claudia (autora de un epitafio en verso), poetisas como Cornificia, Perilla, una Sulpicia de la época de Marcial, la cristiana Proba y Sulpicia de la época de Augusto, hija de Servio e integrante del Círculo de Mesala.

Hay numerosos testimonios de la existencia de mujeres cultas en la poesía de Catulo, Propertio y Ovidio, y en las cartas de Plinio; y la invectiva de Juvenal contra las pedantes debe haber tenido alguna base para ser de hecho una sátira efectiva. Se han conservado algunas obras menores escritas por mujeres o al menos se sabe que existieron; pero la pureza del latín hablado por mujeres de buena familia ha sido resaltada por Cicerón y Plinio. (Kenney y v. Clausen 1989: 22)

M.L. Henry Campos Vargas. Profesor. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica.
Correo electrónico: hcamposv@yahoo.es

Recepción: 14- 04- 2011

Aceptación: 23- 05- 2011

Sulpicia es considerada por von Albrecht como autora epigramática (1997: 325). Ella pertenece, junto a Tibulo y Ovidio, al Círculo de Mesala, un grupo que reunía a una especie de élite social literaria, a diferencia de Mecenas, quien, en este aspecto, mostraba una apertura mucho mayor. Kenney y v. Clausen expresan sobre Sulpicia: “es culta (debe haber leído al menos algunos de los autores aconsejados por Ovidio, *Ars. Am.*, 3, 329 sigs.) y maneja bien el lenguaje y la métrica” (1989: 456).

Desde un punto de vista formal las composiciones de Sulpicia podrían considerarse elegíacas: usa la primera persona singular para expresarse, trata temas preferentemente amorosos, escribe en dísticos elegíacos. A Horacio debemos que fijara el “sentido original de la elegía como poema destinado a expresar la queja (querimonia) y, más tarde, el júbilo también” (Alvar 1997: 192). En efecto, en su *Ars Poetica* se indica:

versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. (75-78)

En versos desparejadamente juntos el lamento primero,
luego se incluyó la expresión del deseo cumplido.
Ahora bien, los eruditos disputan qué autor difundió
los exiguos versos elegiacos y aún la lid está sub júdice. (Horacio 1996: 540-541)

En Roma, el tema elegíaco amoroso diverge del tratamiento griego. Es quizá Cornelio Galo quien introduce esta importante variante: como centro está “la idea de la entrega a la amada (*servitium amoris*) y de la obediencia absoluta del enamorado (*obsequium*)” (von Albrecht 1997: 692), que dista sobremanera del modelo griego, donde la mujer figura como esclava del hombre. Tal concepto es llevado a una de sus máximas expresiones en el poemario de Sulpicia, en el que la tierna poetisa se rebela, incluso, contra su poderoso tío, Mesala. El papel pasivo de la mujer es transformado ante una personalidad dinámica como la de Sulpicia.

Su amado recibe el nombre de Cerinto, el cual es un pseudónimo, rasgo que comparte con la poesía elegíaca precedente. Su apelativo proviene de la voz griega *kérinthos*, nombre del alimento de las abejas (Sebastian 1964: 773) o de la miel en panal (Blánquez 1985: 313), en una clara alusión amorosa. La novedad del tratamiento de Sulpicia reside en tener por objeto a un hombre, no a una mujer. La identidad de Cerinto no es precisa,

[...] a quien insistentemente se considera de condición servil; se trataría, pues, de la más chocante y desequilibrada historia pasional entre una muchacha de elevada condición y un esclavo, probablemente de la familia; y, sin embargo, nada hay en los poemas que permita hacer semejante afirmación, a no ser una interpretación sesgada de III 16 (=IV 10), 6. Por eso tampoco faltan quienes suponen que bajo el pseudónimo de Cerinto se esconde el nombre de Cornuto (de equivalente valor etimológico), el amigo de Tibulo a quien se dirige la elegía tercera del libro II; por tanto, de condición social próxima a la de la propia Sulpicia. (1997: 202)

Sus poemas son sumamente breves, lo que la distingue en el *Corpus Tibullianum* y la diferencia sobremanera de Tibulo. No obstante se asemeja a Tibulo, en el distanciamiento de la poesía helenística a través de una separación de las referencias míticas griegas (por ejemplo, el uso de *Camenas*).

Los libros III y IV de dicho *Corpus* ofrecen 19 poemas de autor, o autores, desconocidos. Algunos se identifican con el nombre de Lígdamo, otros con los de Sulpicia. Si

bien su nombre no fue aceptado por la tradición antigua, tiene derecho a verse incluida en la actualidad. Sobre su identidad expresa Antonio Alvar:

Por estas y otras razones, no es de extrañar que haya habido quienes supongan que se trata de una nueva impostura y que o bien son elegías escritas por alguien del propio círculo de Mesala (Tibulo mismo en edad juvenil) o por otro poeta o por la Sulpicia que acreditó fama de poetisa mucho después, en tiempos de Marcial. (1997: 202)

Como más adelante se verá, respecto de la erudición característica de los poetas elegíacos, Sulpicia parece distanciarse en alguna medida. A diferencia de Tibulo, no evita el empleo de palabras de tres o más sílabas en la posición final de los versos, tal y como confirma el empleo de su propio nombre (un tetrasílabo) al final del cuarto verso del poema IV.

Al igual que en la producción de Tibulo, en los poemas de Sulpicia el mito prácticamente no desempeña función alguna (sobre esta característica en las composiciones de Tibulo y Propertio, véase Alvar 1997: 192), se trata de una visión secularizada del mundo. No parece existir en Sulpicia un *plan literario claro*: se trata solo de la expresión de sus sentimientos. Tampoco hay reflexiones expresas sobre su obra como autora.

Kenney y von Clausen, así como la mayor parte de los estudiosos, no considera auténtico el primer grupo de poemas (3, 8-12 = 4, 2-6). En ellos, es un tercero, un “observador”, quien escribe sobre el amor de Sulpicia. Sobre la autenticidad de los poemas, von Albrecht señala que “deben ser obra de un verdadero poeta y no simple juego literario de un diletante con dotes” (von Albrecht 1997: 710). En efecto, él considera que en estas composiciones hay “una sobria erudición” (von Albrecht 1997: 710), destacando por “su brevedad, por su coherencia temática y finalmente por su comprensión de la psique femenina” (von Albrecht 1997: 710).

2. Sobre la traducción

Uno de los objetivos del presente estudio es aproximar al lector a la poesía latina. Dos son las vías escogidas con esta finalidad: por un lado, el texto latino tiene las indicaciones prosódicas y métricas adecuadas. En este sentido, las vocales largas han sido identificadas mediante un ápice –una pequeña raya horizontal– sobre las vocales largas por naturaleza o largas por alguna licencia poética. Además, cada hemistiquio (mitad de verso) está separado por dos líneas diagonales (//), estas identifican la cesura del verso, es decir, la breve pausa en el interior de ellos. Adicionalmente, la conjunción de letra negrita e itálica identifica la vocal tónica de las palabras, recurso empleado incluso con los adverbios monosilábicos, dada su naturaleza tónica.

La traducción al español no trata de imitar el ritmo elegíaco, sin embargo, se ha procurado poner en contacto al lector con un poema, no con prosa. Es por esto que, en vez de una traducción literal, se publica una literaria, que ha procurado respetar el sentido de cada poema. Puesto que la rima no fue un instrumento esencial en la constitución del ritmo latino, su empleo en esta versión pretende realzar la impresión de que se trata de poemas. En este sentido, se escogió rima pareada (AA, BB...), donde la rima se presenta como el recurso que integra cada par de versos que forma el dístico.

Al traducir los poemas se empleó el verso alejandrino. Este verso, dada su extensión (14 sílabas), se aproxima en esta característica al verso latino, lo que, en principio, puede ofrecer un poema final que no sobrepase la extensión de su original. El alejandrino posee dos hemistiquios (mitades de verso), cada uno con siete sílabas. Si bien solo posee un

acento constitutivo en la sexta sílaba del primer hemistiquio, se logró que todos los versos tuvieran también un acento en la sexta sílaba del segundo hemistiquio (para los principios de composición poética consultar Vicuña 1929).

El ritmo latino se construye sobre varios recursos: determinados tipos de pie y verso, diversas formas de estrofas, la fonética de las voces empleadas y la distribución de los acentos en relación con el ictus de cada pie (sobre este tema se hará una breve digresión más adelante).

El pie es el elemento fundamental en la construcción del verso, un sistema heredado a los romanos por la poesía griega. Consiste en la secuencia de un número determinado de sílabas que, de acuerdo con las características de la lengua latina, podían ser breves o largas. Los pies se agrupan en función de su duración, por ejemplo, existen pies de tres tiempos como el yambo, el troqueo y tríbraco (pies ausentes en la obra de Sulpicia por las razones que más adelante se expondrán); pies de cuatro tiempos como el dáctilo, el anapesto y el espondeo.

La ausencia de este rasgo lingüístico en español hace imposible reproducirlo con exactitud en esta y cualquier otra traducción. Sin embargo, en la versión en latín, cada pie se identifica mediante la secuencia ‘subrayado – sin subrayar – subrayado’, por lo que el primer pie de cada verso (y del segundo hemistiquio del pentámetro) aparece siempre subrayado, el segundo pie está sin subrayar, el tercero se subraya y así sucesivamente. Esta disposición se realiza para que el lector que tenga inquietudes al respecto, pueda apreciar la técnica de la autora. Sobra decir que modestamente se recomienda al lector recitar los poemas, tanto en español como en latín, en voz alta, tal y como fueron concebidos desde un inicio.

Resta apuntar que, en no pocas ocasiones, el estudio métrico ayuda para una correcta traducción. Exigencias de tal naturaleza permiten comprender que en el verso I,1 *uenit* es pretérito (es decir, debe leerse *uēnit*, no *uenit*); puesto que con esta palabra inicia el segundo pie de un hexámetro, cuyo primer elemento debe ser largo. En II,7, *hic* es un adverbio (*hīc*), no un pronombre demostrativo, ya que la primera sílaba de un hexámetro siempre fue una sílaba larga. De esta manera, el verso inicia: *aquí, el espíritu [...]*, no *este espíritu [...]*.

Estas confusiones no las habría sufrido un ciudadano romano, al menos en la Urbs, durante la época clásica; puesto que él, como nosotros en la actualidad, tuvo sus primeros contactos con la poesía de su cultura desde el seno de su familia y también una vez que ingresó en el “sistema educativo”, a partir de sus primeras letras. Infortunadamente, el estudiante moderno solo se aproxima a los ritmos latinos ya avanzado el estudio de la lengua que, en el peor de los casos, se estudia independientemente de su literatura.

3. Algunas notas sobre el ictus

El ictus es un elemento de la poesía latina que encuentra numerosos detractores, aunque no pocos adeptos. Identifica el miembro fuerte de cada pie. En el hexámetro, el ictus se encuentra en la primera sílaba de cada pie, de forma que el esquema métrico es el siguiente: ‘~/'~/'~/'~/'~/'~ (cada símbolo equivale a una sílaba, mientras que la diagonal separa cada uno de los pies). Sin embargo, debe tenerse presente que este verso ofrecía muchas variedades de construcción: los cuatro primeros dáctilos podían sustituirse por espondeos (el empleo de un espondeo en el quinto pie es extraño), lo cual representaba para el poeta la posibilidad de trabajar con dieciséis tipos de hexámetros.

El pentámetro también posee un ictus al inicio de cada pie, no obstante, dado que se divide en dos hemistiquios cataléticos (incompletos), el último elemento de cada uno de ellos

es una sílaba larga, sobre la que recae un ictus. Su esquema es éste: ‘~|’~|’//’~|’~|’. Puesto que se admitía que cualquiera de los dos primeros dáctilos fuera reemplazado por un espondeo, había, al menos, cuatro distintas construcciones para el pentámetro.

Aunque algunos estudiosos niegan la existencia del ictus (el tiempo fuerte de cada pie), hay muchas razones para pensar en su existencia y uso. Primero, y lo más importante, debe recordarse que la poesía nació vinculada con la música: los poetas de la antigüedad componían tanto la forma escrita de su obra como la música que debía acompañarla. En música, los diferentes ritmos tienen tiempos fuertes. Además, el intercambio de sílabas acentuadas y átonas en la posición de los ictus permitió a los autores crear versos mucho más variados. A manera de ilustración, en la literatura española, los versos de arte mayor tienen reglas y licencias para ubicar y desplazar los acentos en ciertas sílabas.

En realidad, pareciera que se tiende a confundir el concepto de “ictus” con el de acento. En este caso, el acento natural de las palabras sería sustituido por un acento artificial que coincidiría siempre con el ictus. Esto exigiría que el lector debería ser capaz de escandir visualmente un poema, lo que le permitiría reconocer el verso que se le presenta (senario yámbico o hexámetro), las cesuras, las variaciones y licencias aplicadas en el verso. Ipso facto, debería discernir dónde un yambo ha sido sustituido por un dáctilo y dónde un dáctilo por un espondeo. Además, debería dominar la tendencia a pronunciar las palabras donde corresponde su acento gramatical para imponer el acento “artificial” y “técnico” asociado con el “ictus” del poema.

Contra esta tendencia, existe la experiencia que demuestra cuán desagradable es escuchar una pronunciación inadecuada de las palabras: además, es evidente que se dificulta la intelección del sentido, tanto de las palabras, como de las ideas expresadas, con una pronunciación “artificial”. Esto lleva a desechar esta interpretación. En realidad, el ictus, si existió (lo cual también se discute) es uno de los distintos recursos de que disponía el poeta en la antigüedad para crear su poema. Al variar la coincidencia del ictus con el acento de las palabras podía crear ritmos más coloridos. Dado que la naturaleza del ictus difiere de la del acento de las palabras, es usual que no coincidan siempre, incluso en autores de la talla de Virgilio, Horacio u Ovidio.

Algún autor, sin embargo, ha propuesto que los ictus por sí mismos modificaban la acentuación normal de las palabras. Para este grupo de teóricos, los versos debían recitarse acentuando solamente las sílabas de los ictus, neutralizando el acento natural de cada palabra. Al respecto, el lector puede hacer ese ejercicio, rápidamente descubrirá la falta de criterio estético que conlleva tal construcción y la carencia de base sociolingüística para su postulación: la poesía es un código que transforma las lenguas naturales, no las degenera. Poco o ningún éxito habría tenido una literatura que no pudiese leerse con naturalidad. Olvidan sus defensores que los poemas y cantos latinos se enseñaban a los infantes desde los primeros años de escuela. De estar en lo cierto estos autores, primero sería necesario conocer el tipo de verso para poder leerlo correctamente. Sin embargo, la métrica no se aprecia a simple vista, por el contrario, conforme se lee un poema se descubre su ritmo.

La libertad de que se ha hablado permitía a los poetas romper la eventual monotonía en composiciones de todo tipo. Otro recurso para este mismo objetivo era la posibilidad de sustituir ciertos pies por otros. Por ejemplo, los cuatro primeros dáctilos del hexámetro y los dos primeros del pentámetro podían reemplazarse por espondeos. Este solo cambio implica para el hexámetro dieciséis distintos tipos de verso. Para el pentámetro, representa cuatro formas distintas de composición.

Partiendo del hecho de que todas las palabras latinas tienen acento (salvo las preposiciones, que integran un grupo fónico con el sintagma que rigen), se colige que Sulpicia hizo uso de ambos instrumentos. Ella hace coincidir acentos e ictus en un cincuenta y cinco por ciento del total de los versos.

Solo un hexámetro (II,3) ubica sílabas tónicas en todos los tiempos fuertes de sus seis pies. Para este tipo de verso, son pocos los casos en que tal coincidencia es mínima. Su menor valor es dos ocasiones, en IV,1 y IV,5; versos que, además, tienen otra característica en común: son versos “agudos”, puesto que su última sílaba es tónica (*mē* y *est*, respectivamente), una especie de “rima” asonante.

Al examinar el poemario, el índice de coincidencia del acento con el ictus oscila entre un sesenta y uno por ciento (61%), poema V, y un cuarenta y cuatro por ciento (44%), poema IV. Los resultados son los siguientes: sesenta por ciento (60%) en el poema II, cincuenta y cinco (55%) en el I, cincuenta y cuatro (54%) en el III, y cincuenta y dos (52%) en el VI.

La proporción de ictus tónicos en los hexámetros y pentámetros en cada uno de los poemas oscila entre los valores antes apuntados. El mayor valor obtenido por los hexámetros es un setenta por ciento (70%) en el poema II (con un 50% para los pentámetros de este poema), frente a un cincuenta y cinco por ciento (55%) para los pentámetros en el poema V (en el que los hexámetros obtienen un 66%). En cambio, el menor valor de ambos tipos de verso es cuarenta y cuatro por ciento (44%) para los hexámetros del poema IV (composición en la cual los pentámetros presentan idéntico valor) y treinta y ocho por ciento (38%) respecto de los pentámetros en el poema VI (donde los hexámetros tienen un 66% de coincidencias). Considerada la totalidad del poemario, esta proporción de ictus tónicos respecto de cada tipo de verso tiene los siguientes valores: un sesenta y uno por ciento (61%), en los hexámetros y cuarenta y ocho (48%), en los pentámetros.

El ritmo del poemario se construyó mediante la acentuación de todos los hexámetros (excepto IV,1) en la primera sílaba del quinto y sexto pie. En este tipo de verso, en la coincidencia de los acentos con los ictus, predomina el empleo de versos con cuatro ictus tónicos (11 veces en total: I,1, I,7, II,5, II,7, III,1, III,3, IV,3, V,1, V,3, V,5 y VI,3). En este grupo, la acentuación del tiempo fuerte del primero, segundo, quinto y sexto pies es la que presenta mayor número de ocurrencias (I,1, I,9, III,3, IV,3, V,3 y V,5), seguida de la del primero, tercero, quinto y sexto pies (II,5, II,7 y V,1). También, hay cinco hexámetros con tres ictus acentuados (I,3, I,5, I,7, II,1 y VI,5), uno con seis (II,3) y otro con cinco (VI,1).

En cuanto a los pentámetros, la principal dificultad para un poeta romano reside en la acentuación de la última sílaba de los hemistiquios. Tal y como se apreció en el esquema de este verso, cada hemistiquio consta de dos pies completos y una sílaba larga como cierre, sobre la cual recae un ictus. Las únicas formas de que tal sílaba fuera tónica serían ubicar en ella o una palabra monosilábica tónica, es decir, un adverbio, un sustantivo personal o un pronombre; o una palabra aguda. Sulpicia obra de acuerdo con la primera alternativa. Aunque son dos los versos que ubican un acento en esta posición del verso (I,6 y V,4), junto a este elemento en común, ambos versos acentúan también los dos primeros pies del segundo hemistiquio, lo cual confirma su posibilidad técnica y su empleo en la poesía romana.

En los pentámetros de Sulpicia, el número de ictus tónicos más usado es el de tres, esto tiene lugar en trece versos (I,6, I,10, II,2, II,4, II,6, II,8, III,4, IV,4, IV,6, V,4, V,6, V,12 y VI,4). Nueve de ellos (I,10, II,2, II,4, II,6, II,8, III,4, IV,6, V,6 VI,2) acentúan sus ictus en tres posiciones idénticas: primera sílaba del verso y los dos primeros ictus del segundo hemistiquio.

Cabe destacar que, tal y como podrá comprobar el lector, en el poema II todos los pentámetros siguen este modelo.

Sin embargo, el mayor número de ictus acentuados es de cuatro, lo cual tiene lugar en tres pentámetros del poemario (I,2, I,8 y V,2) donde, además, coinciden al disponer el acento en la primera sílaba de cada uno de los pies completos de los dos hemistiquios.

Solo en un verso (VI,6) hay un único ictus tónico. Esto no parece casual. Su contexto es especial: Sulpicia ha abandonado a su amado Cerinto la noche anterior. La separación física del amado encuentra paralelo en la separación del esquema métrico. Conviene recordar que este amor se apartaba de la rígida moral augústea, por lo que no es accidental que el verso se aleje concomitantemente de la regla –aunque sea en el aspecto acentual–. Sin lugar a dudas, se trata de un recurso fónico-métrico empleado por la poeta para transmitir sus emociones. Por lo tanto, es válido colegir que este fue un recurso importante en la construcción rítmica del poemario.

4. El poemario de Sulpicia

CARMEN I

Tandem uēnit amor. // quālem tēx̄isse pudōrī
quam nūdāsse alicuī // sīt mīhi fāma magis.
 Exōrāta meīs // īllum Cytherēa Camēnīs
attulit in nostrum // dēposuitque sinum.
 Exsoluit prōmissa Venus: // mea gaudia narret,
 dīcētur sī quis // nōn habuisse sua.
 Nōn ego signātis // quicquam mandāre tabellis,
 nē legat id nēmō // quam meus ante, uelim.
 Sed peccāsse iuuat. // uultus conpōnere fāmae
 taedet: cum dignō // digna fuisse ferar.

EL AMOR VINO

Por fin, el amor vino: viví con tal pudor,
 que, al declararlo a alguno, tenga fama mayor.
 La Citerea diosa, mis Camenas, oyó,
 llevolo a mis brazos, y a mi seno entregó.
 Mis votos libró Venus: narre mi alegría,
 dígame si alguno, no la tuvo algún día.
 No he de confiar nada, a una carta firmada,
 Antes, nadie la lea, que por quien seré amada.
 Da gusto haber pecado: ¿mis facciones?, ¿mudar?
 ¡Bah!, pues con quien me es digno, digna voy a estar.

Mediante una composición de gran sonoridad y riqueza léxica (pocas voces se repiten), Sulpicia construye un poema confesional, un verdadero panegírico a sus sentimientos. Además, muestra una vehemente rebelión contra la hipocresía de la época de Augusto. El atrevimiento de la autora al publicar sus sentimientos y conducta asociada llega incluso al cinismo en

expresiones como *peccasse iubat* I,9 (ayuda haber errado), así como *uultus componere famae taedet* I,9,10 (adecuar las facciones a la reputación: hastía).

A pesar del valor que muestra la poetisa al expresar sus sentimientos por escrito en un poema, es consciente de la amonestación social que podría pender sobre su persona *non ego signatis quidquam mandare tabellis ... uelim* I,7,8 (no quisiera enviar algo en tablillas firmadas). Su rebelión es patente en los versos *dicetur si quis non habuisse sua* I,6 (dígase si alguien no ha tenido tales gozos) y *cum digno digna fuisse ferar* I,10 (al haber sido digna, seré llevada con quien me es digno).

El amor es un valor por encima del orden social. Su origen es divino (Venus, la Citerea diosa, es su origen), lo cual permite comprender que en la mente de la autora *pudor* y *fama* no sean conceptos antitéticos, sino complementarios. Declarar su amor al amado (*nudare amorem alicui*) es un deber con el que corresponde al don divino recibido. Asimismo, es un acto de sinceridad, el cual, contrasta con la hipocresía de la moral de élite propuesta por Augusto.

Cada dístico desarrolla una idea concreta: el primero, el segundo y el tercero, la procedencia divina del amor; el cuarto, la confesión de uno de sus temores; y el último, su liberación. El inicio y el final cierran en composición anular semántica, ya que no hay ningún disvalor en su conducta.

La autora habla consigo misma (y de esta manera con el lector) para dar una visión general del estado de su amor. Lo que para otros es *peccatum*, para ella es *dignitās*, tal es el sentido de I,9 y I,10. A este respecto, sobra decir que el sentido de “pecado” no se identifica con el que es propio del judeo-cristianismo, se trata de una falta, sí, pero sin una perspectiva teológica o transcendental.

El primer hemistiquio de este epigrama (*Tandem uēnit amor*) alitera las nasales m y n. Tal repetición aparece en todo el poema y en particular en el final del verso I,2 (*sit mihi fama magis*), en el cual refuerza fónicamente el sentido de este primer dístico, y en I,8 (*quam meus ante uelim*). También, el primer verso ofrece una secuencia vocálica idéntica para cada una de sus mitades: A-E-E-I-X-O-X. Ambos hemistiquios están compuestos por tres palabras, factores que propician una lectura pausada y una cadencia muy hermosa. De igual manera, la anáfora del prefijo “ex” en los versos I,3 y I,5 es parte de esta sonoridad.

Se ofrece una rima primitiva (recuérdese que la rima no es un elemento capital en la composición poética latina). En realidad, se trata de una forma especial de aliteración). *Camēnīs* (I,3) / *tabellīs* (I,9); “a” tónica en la penúltima sílaba, larga ésta además, de los versos I,2 (*magis*); I,5 (*narret*) y I,9 (*fāmae*). La “e” es tónica en la misma posición de verso en I,3 (*Camēnīs*); I,7 (*tabellīs*); I,8 (*uelim*) y I,10 (*ferar*).

Con base en el latín vulgar, podría establecerse algún tipo de relación adicional entre el verso I,1 y I,6, ya que la *ō* y la *ū* estarían próximas en su emisión fónica (recuérdese que “o” larga tiende a cerrarse, mientras que la “u” breve a abrirse, lo que propiciaría su aproximación). En idéntico sentido, la “i” breve de *sinum* (I,4), por su apertura estaría asociada al sonido “e” larga de *Camēnīs* (I,3). En las lenguas romances, este es el fundamento de la rima entre los grupos vocálicos e-i, o-u.

La forma vulgar *conpōnere* (I,9) coexiste con la forma clásica *compōnere*. Es coherente con el empleo, si bien por motivos métricos, de las formas contractas de infinitivos *nūdāsse* (I,2) y *peccāsse* (I,9). Ambas se unen a otros cinco infinitivos en la obra, lo que marca un estilo muy particular del poema. Empero, la presencia de construcciones clásicas (el infinitivo sujeto, la oración de infinitivo, el uso del dativo posesivo) son una clara muestra de la educación de la autora. A esto se aúna la compleja sintaxis.

La mención a las Camenas no es casual. Es una carta de presentación para legitimar la escritura femenina en Roma. Identifica toda una tradición literaria seguida por los más grandes poetas de Roma como Virgilio u Ovidio y que nace con Livio Andrónico, el autor del texto literario escrito más antiguo del cual se tiene noticia, *Odussia*, su adaptación en latín a la homónima epopeya homérica. En su primer verso (uno de los pocos que se conservan), Andrónico apela a las Camenas, identificándolas con las Musas griegas:

Virum mihi, Camena, insece versutum (Warmington 2001: 24)

Canta para mí, Camena, sobre el astuto varón (traducción propia)

Sulpicia se identifica con este uso. Mediante este recurso, inserta su poemario en la tradición literaria romana. Así como en los orígenes de la literatura escrita de Roma, su poema se presenta como originario en la lírica femenina.

Es parte de la retoricidad de este poema, donde destacan, a manera de ilustración, el epíteto “Citerea” (I,3), para evitar la repetición del nombre de Venus (I,5) y el encabalgamiento entre los versos I,9 y I,10.

CARMEN II

Inuīsus nātālis adest, // quī rūre molestō
et sine Cērīnthō // trīstis agendus erit
Dulcius urbe quid est? // an uīlla sit apta puellae
atque Arrentīnō // frīgidus amnis agrō?
Iam nīmium Messālla // meī studiōse, quiēscās,
heū tempestīuae, // saeue propinque, uiae!
Hīc animum sensūsque // meōs abducta relinquō
arbitriō quamuis // nōn sīnis esse meō.

UN ODIOSO CUMPLEAÑOS

Odioso cumpleaños, que en el molesto campo,
sin mi Cerinto, he de pasar de espanto.
¿Qué es mejor que mi Urbe? ¿Acaso es una villa
en el frío Arezzo, apta para una niña?
Mucho de mí te ocupas, mi buen tío Mesala,
pero con este viaje, de crueldad haces gala.
Ánimo y sentidos, raptada dejaré,
puesto que no permites, ser según mi querer.

A semejanza del Carmen I, en el presente, cada dístico desarrolla una idea propia que se engarza en el conjunto del poema a los siguientes. Hay un esquema argumentativo muy claro: dada la oposición de la poetisa a la situación que atraviesa, mediante preguntas retóricas (II,3 y II,4) cuestiona la imposición familiar. Concluye con el epíteto aplicado a su pariente (*saeue propinque*, feroz pariente) en correlación con *nīmium*, expresiones irónicas e irreverentes para con la autoridad, representada en este poema en la figura de Mesala, tío de Sulpicia.

La sintaxis es sumamente lógica y pulida. Esto ofrece una expresión simple, como lo es el razonamiento de la autora. Al respecto, nótese que la separación de sintagmas solo tiene

lugar en II,6 (*tempestūae [...] uiae*) y II,8 (*arbitriō [...] meō*). Hay construcciones clásicas como la perifrástica pasiva (*agendus erit* II, 2) y (*sinis esse meō arbitriō* II, 8).

Podría suponerse que el cumpleaños al que alude el poema es el de la poetisa. Sin embargo, se ha procurado mantener esa ambigüedad en la traducción. Asimismo, en el segundo hemistiquio del verso 8, se ha procurado mantener la aliteración de las silbantes (s) y las nasales (m, n) (véase *nōn sinis esse meō*/ ser según mi querer).

Hay una clara oposición *urbs/rus*, donde el primer elemento se refiere a su amada Roma, por antonomasia. Esta perspectiva es poco frecuente en los autores de la época, ya que la “arcadia”, el campo, se ofrecía como el valor por excelencia. Es notorio que uno de los motivos es el alejamiento forzoso de la amante, recalcado por el reforzamiento preposicional en el participio pasado *abducta* (secuestrada, II,7). No obstante, Sulpicia se refiere al *rus* como *molestus* (molesto) en sí mismo, pues el alejamiento es un elemento adicional que agrava el estado de cosas, esto, mediante la conjunción *et*.

CARMEN III

*Scīs iter ex animō // sublātum trīste puellae?
nātāli Rōmae // iam licet esse suō.
Omnibus ille diēs // nōbis nātālis agātur,
quī nec opīnantī // nunc tibi forte uenit.*

CUMPLEAÑOS EN ROMA

¿Recuerdas mi destino y aquella triste faz?
Roma, en mi cumpleaños, permitida ya está.
Mi cumpleaños todos, hemos de celebrar,
sin haberlo pensado, llega ahora casual.

Esta composición y la anterior forman una unidad temática en torno al cumpleaños de Sulpicia. Así como salir de Roma era un castigo para ella, ahora, la licencia obtenida es un precioso regalo. La perspectiva ha cambiado radicalmente: antes, tristeza, ahora, alegría. Llama poderosamente la atención que Cerinto está ausente, aunque, quizá, sea el destinatario de esta epístola poética.

La voz de la poetisa es de gozo y sorpresa. No extraña, por lo tanto, que ahora estén ausentes la rebeldía e irreverencia anteriores. El ritmo del poema es coherente con este nuevo estado de ánimo. Los versos impares muestran el siguiente esquema de acentuación (leídas las sílabas de derecha a izquierda):

III,1: 2-5-7

III,3: 2-5-8

La semejanza es notable, la autora procura separar las sílabas tónicas, lo cual produce, como efecto, que la lectura sea más pausada. Por su parte, los versos pares tienen este esquema:

III,2: 2-4-6-7

III,4: 2-4-6-7

Tanto el plano acentual como el léxico (en cuanto a la extensión de las palabras, ambos hemistiquios cuentan con una voz monosílaba y tres bisílabas, en este orden) coinciden de manera precisa. Esto, aunado a lo anterior, destaca sobremedida el ritmo del poema, el cual, en este caso, es un brillante eslabón que engarza ambos dísticos (sobra decir que se recomienda encarecidamente la lectura en voz alta de los poemas en latín), reforzado con el uso de *nātālis* (cumpleaños) al final del primer dístico y al inicio del segundo, lo cual, se ha mantenido en la traducción.

La aliteración es otro recurso presente en la composición. Destaca la incidencia de la *t*, quizá para representar fónicamente el “golpe” que podría representar el trote de los caballos que la conducirán a Roma. Las nasales también tienen una presencia significativa. En cuanto a las vocales, predomina el grupo de vocales anteriores *e/i*, posiblemente como representación fónica del goce presente en este *carmen*.

El estado psíquico de Sulpicia se origina en el cambio de suerte. Así parecen sugerirlo palabras como *forte* (por casualidad) y *nec opīnantī* (sin figurárselo). Frente a esto, la otrora trémula voz de la autora ha alcanzado un “*licet*” (es permitido, hay derecho a...), una invocación a una especie de permiso que oscila entre lo legal y lo social.

La pulcritud del poema, la ecuanimidad y equilibrio en la expresión sintáctica son una clara manifestación del agradecimiento que Sulpicia transmite a la sociedad en que se encuentra.

CARMEN IV

*Grātum est, sēcūrus // multum quod iam tibi dē mē
permittis, subitō // nē male inepta cadam.
Sīt tibi cūra togae // potior pressumque quasillō
scortum quam Seruī // fīlia Sulpicia:
Sollīcītī // sunt prō nōbis, // quibus illa dolōrī est,
nē cēdam ignōtō, // māxima causa, torō.*

CELOS

Da gusto que, confiado, permitas mucho más;
de súbito, prometo, inepta, no fallar.
Ten, de la toga, el cuidado: cualquier cuero será,
mejor que tu Sulpicia, de Servio hija, ¿verdad?
Quienes por mí sufren, muy inquietos están,
“no ceda a un ignoto”, dicen, “lecho nupcial”.

Un nuevo giro experimentan las emociones de Sulpicia. Ahora hay más libertad en la pareja de amantes, pero se presenta un nuevo elemento. En el plano sintáctico, el encabalgamiento de los versos IV,1-IV,2 y IV,3-IV,4 parece representarlo (un caso de simetría entre el contenido y la forma poética, homología): hay una ruptura en la relación, así como la expresión de sentido no es completa en los versos, aunque sí en el dístico.

La autora responde con irreverencia e ironía: *Sīt tibi cūra togae* (ten el cuidado de la toga IV,3) y *potior pressumque quasillō scortum quam Seruī // fīlia Sulpicia* (es mejor un cuero apretujado en un canastillo que Sulpicia, la hija de Servio IV,3-4). ¿Acaso este cuerillo sea una alusión velada a alguna prostituta de barrio, con la cual ella celaría a su amado?

El destinatario del poema parece ser Cerinto, esto se colige del empleo de *prō nōbis* (por nosotros IV,5), donde el “tú” que la acompaña, corresponde al de los dísticos anteriores (*tibi*, IV,1 y IV,3).

En este contexto, puede concebirse que los poemas II, III, IV, V y VI constituyen una cadena: el cumpleaños fuera de Roma, su celebración en Roma, los celos, el reclamo y la huida.

Sulpicia es consciente de que es *māxima causa*, la causa principal, de todas las angustias (*dolor, sollicitus*) de la familia.

Quizá por esto el segundo dístico (versos IV,3 y 4) alitera la letra “s”. La coincidencia es tal que en cada uno de ambos versos hay tres palabras con esta consonante, con la cual, inician tres versos consecutivos (IV,3, 4 y 5): una posible referencia a la acción de pedir silencio a sus parientes por tanto escándalo para con ella.

CARMEN V

*Estne tībī, Cērīnthe, // tuac pīa cūra puellae,
quod mea nunc uexat // corpora fessa calor?
Ā ego nōn aliter // trīstēs ēuīncere morbōs
optārim, quam tē // sī quoque uelle putem.
At mīhi quīd prōsit // morbōs ēuīncere, sī tū
nostra potes lentō // pectore ferre mala?*

FIEBRE DE AMORES

¿Te ha tocado, Cerinto, cuidar de esta, tu niña,
con tal piedad que un fuego mi exhausto cuerpo agita?
¡Ah!, no distintamente, vencer mi triste fiebre,
quiero, de lo que tú, creo me lo sugieres.
Mas, ¿en qué me aprovecha, esta fiebre vencer,
cuando a tu pecho frío, mi mal puedo ofrecer?

El motivo principal de este poema es el amor como enfermedad (*morbos*). Es un tópico antiguo. En la poesía griega, Safo llevó a una de sus máximas expresiones esta imagen. Sin embargo, la originalidad de Sulpicia consiste en que este *morbos* se ha extendido a un ámbito que sobrepasa el amor de los amantes. Si bien es cierto, ese amor podría identificarse con el calor (*calor*) que aflige (*uexat*) el cuerpo cansado (*corpora fessa*) de la amada; comprende también el contexto social en que se encuentran los amantes que, en este caso, se presenta como un conjunto de problemas, males (*mala*).

Sulpicia se esfuerza considerablemente por superar las dificultades (*euincere morbos*), pero sus fuerzas no dan abasto. La actitud de Cerinto no es la esperada, de ahí que ella se defienda con una litotes, *lento pectore* (pecho frío) y una evidente ironía (*potes nostra mala ferre lentō pectore*, puedes sobrellevar nuestros males en tu frío corazón). En este sentido, el primer dístico bien podría interpretarse como un ironía.

Sin embargo, hay una sumisión completa de la amada, tal y como ella confiesa: *nōn aliter [...] optārim, quam tē sī quoque uelle putem* (no escogería nada distinto a lo que yo misma creo que tú quieres). Sulpicia es consciente de que no le corresponden como ella esperaba, ante lo cual sufre en la mayor soledad, el abandono y la ingratitud.

CARMEN VI

Nē tibi sim, mea lux. // aequē iam feruida cūra
ac uideor paucōs // ante fuisse diēs,
sī quicquam tōtā // conmīsi stultā iuuentā,
cūius mē fatear // paenituisse magis,
hesternā quam tē // solum quod nocte relīquī,
ardōrem cupiens // dissimulāre meum.

PASIÓN

Como férvida cura, no sea yo, ¡oh, Luz mía!
 cual creo haber sido, hace escasos días.
 Sincera, yo confieso, estar arrepentida
 más de mis locas faltas, de joven cometidas,
 que por dejarte solo, la noche anterior,
 al tratar de ocultar, esta fuerte pasión.

Son pocos los epítetos familiares empleados por Sulpicia. En II,6, llamaba a Mesala *saeue propinque* (feroz pariente), aquí, se refiere al amado como *mea Lux* (mi luz, mi sol VI,1), un apelativo que contrasta sobremanera con la huida nocturna (*nocte relīquī*, te abandoné en la noche VI,5) y el ocultamiento de su pasión (*ardōrem cupiēns dissimulāre meum*, procurando disimular mi pasión, VI,6).

El esquema acentual del primer verso de cada dístico es perfectamente idéntico en VI,1 y VI, 5, a saber, sílabas 2,5,6,8, aunque VI,3 se adecua en las sílabas 2,5.

Los pentámetros también presentan simetrías entre sí: los acentos finales en las sílabas 2 y 4, además, cada uno de ellos ofrece un verbo en infinitivo como penúltima palabra en el segundo hemistiquio, en los versos VI,2 y VI,4. Esto es particularmente significativo, ya que se trata de infinitivos de pretérito, los cuales, por su morfología, permiten una forma especial de aliteración.

La voz *cūra* es una especie de eslabón con el poema precedente. De nuevo, el amor es una enfermedad. Sin embargo, aquí hay una duda en el corazón y espíritu de la poetisa: no quiere ser reducida a un objeto sexual (*feruida cūra*). Este tema atraviesa la composición completa: su *quicquam tōtā conmīsi stultā iuuentā* (cualquier cosa hecha en toda mi tonta juventud VI,3) y *meus ardor* (mi pasión VI,6) dejan entrever este impulso.

En este contexto, el abandono del amado *hesternā nocte* (anoche) se presenta como un recurso defensivo, a la vez que punitivo, por la incertidumbre que se ha sembrado en su seno. La hipérbole *tōtā iuuentā* (en toda mi juventud) es coherente en este contexto. Por eso, es justo que él se sienta *sōlus* (solo) y no vea satisfecha la totalidad de sus deseos. La extensa litotes empleada (una estructura comparativa de cuatro versos) para significar su supuesto “poco” arrepentimiento por esta acción, es compensada con la confesión, no del pasado, sino de su sufrimiento, que ella misma califica de *ardor* (pasión). Es esta una ruptura con la sintaxis que se ha encontrado en los poemas anteriores, donde cada dístico expresaba una idea completa. El cambio sintáctico muestra una simetría con el cambio de actitud (una nueva homología), ya que antes Sulpicia luchaba por no separarse de Roma y su amado, en cambio, ahora, ella, de manera activa, ha decidido abandonarlo, aunque sea por una sola noche.

5. Unas breves observaciones sobre el léxico

El conjunto de los seis poemas presenta 256 palabras, las cuales, una vez eliminadas las repeticiones y formas declinadas y conjugadas de un mismo lexema, se reducen a 176. El primer valor, dado que el conjunto del poemario comprende 40 versos, arroja un promedio de 6.4 palabras por verso. Nueve son nombres propios, 3 de diosas, 2 topónimos y 4 de varones (Mesala, Cerinto y Servio).

El poema I es el de mayor riqueza léxica, ya que presenta 61 palabras en diez versos, esto, en términos absolutos, pues en promedio, realmente ofrece 6.1 palabras por verso, mientras que el poema III (el más breve con 4 versos), aunque solo tiene 26 palabras, el promedio es de 6.5 palabras por verso. Desde esta perspectiva, es el poema V el que ofrece el promedio más alto de palabras por verso (7), con 42 palabras en total.

En el poemario, predomina el léxico concreto por sobre el abstracto, lo que permite colegir que su poesía no es erudita ni libresca, lo cual la separa de otros autores romanos y la poesía helenística típica. La reducida aparición de interjecciones identifica una tendencia a expresar más las ideas que los impulsos. Con base en las formas verbales (41 en total), es posible afirmar como característica del poemario su intimismo.

Ahora bien, aunque no sobrepase el ámbito de la especulación, el glosario sugiere que la autora sería joven. Seguidamente, se ofrece el léxico completo del poemario, con indicación del poema y línea en el que se ubica.

ā	V,3	iam	IV,1	quam	I,2
abducta	II,7	iam	VI,1	quam	I,8
ac	VI,2	id	I,8	quam	IV,4
adest	II,1	ignōtō	IV,6	quam	VI,5
aequē	VI,1	illa	IV,5	quam	V,4
agātur,	III,3	ille	III,3	quamuis	II,8
agendus	II,2	illum	I,3	quasillō	IV,3
agrō	II,4	in	I,4	quī	II,1
alicuī	I,2	inepta	IV,2	quī	III,4
aliter	V,3	inuīsus	II,1	quibus	IV,5
amnis	II,4	iter	III,1	quicquam	I,7
amor	I,1	iuuat	I,9	quicquam	VI,3
an	II,3	iuentā	VI,3	quid	II,3
animō	III,1	legat	I,8	quid	V,5
animum	II,7	lentō	V,6	quiēscās	II,5
ante	I,8	licet	III,2	quis	I,6
ante	VI,2	lux	VI,1	quod	IV,1
apta	II,3	magis	I,2	quod	V,2

arbitriō	II,8	magis	VI,4	quod	VI,5
ardōrem	VI,6	mala	V,6	quoque	V,4
Arrentīnō	II,4	malē	IV,2	relinquō	II,7
at	V,5	mandāre	I,7	relīquī	VI,5
atque	II,4	māxima	IV,6	Rōmae	III,2
attulit	I,4	mē	IV,1	rūre	II,1
cadam	IV,2	mē	VI,4	saeue	II,6
calor	V,2	mea	I,5	scīs	III,1
Camēnīs	I,3	mea	V,2	scortum	IV,4
causa	IV,6	mea	VI,1	sēcūrus	IV,1
cēdam	IV,6	meī	II,5	sed	I,9
Cērinthe	V,1	meīs	I,3	sensūsque	II,7
Cērinthō	II,2	meō	II,8	Seruī	IV,4
conmīsī	VI,3	meōs	II,7	sī	I,6
conpōnere	I,9	Messālla	II,5	sī	V,4
corpora	V,2	meum	VI,6	sī	V,5
cūius	VI,4	meus	I,8	sī	VI,3
cum	I,10	mihi	I,2	signātīs	I,7
cupiens	VI,6	mihi	V,5	sim	VI,1
cūra	IV,3	molestō	II,1	sine	II,2
cūra	V,1	morbōs	V,3	sinis	II,8
cūra	VI,1	morbōs	V,5	sinum	I,4
Cythērēa	I,3	multum	IV,1	sit	I,2
dē	IV,1	narret	I,5	sit	II,3
dēposuitque	I,4	nātālī	III,2	sit	IV,3
dīcētur	I,6	nātālis	II,1	sollicitī	IV,5
diēs	III,3	nātālis	III,3	sōlum	VI,5
diēs	VI,2	nē	I,8	studiōse	II,5
digna	I,10	nē	IV,2	stulta	VI,3
dignō	I,10	nē	IV,6	sua	I,6
dissimulāre	VI,6	nē	VI,1	subitō	IV,2
dolōrī	IV,5	nec	III,4	sublātum	III,1
dulcius	II,3	nēmō	I,8	Sulpicia	IV,4
ego	I,7	nimum	II,5	sunt	IV,5

ego	V,3	nōbis	III,3	suō	III,2
erit	II,2	nōbis	IV,5	tabellīs	I,7
esse	II,8	nocte	VI,5	taedet	I,10
esse	III,2	nōn	I,6	tandem	I,1
est	IV,1	nōn	I,7	tē	VI,5
est	IV,5	nōn	II,8	tē	V,4
est	II,3	nōn	V,3	tempestūae	II,6
estne	V,1	nostra	V,6	tēxisse	I,1
et	II,2	nostrum	I,4	tibi	III,4
ēuincere	V,3	nūdāsse	I,2	tibi	IV,1
ēuincere	V,5	nunc	III,4	tibi	IV,3
ex	III,1	nunc	V,2	tibi	VI,1
exōrāta	I,3	omnibus	III,3	tibī	V,1
exsoluit	I,5	opīnantī	III,4	togae	IV,3
fāma	I,2	optārim	V,4	Torō	IV,6
fāmae	I,9	paenituisse	VI,4	tōtā	VI,3
fatear	VI,4	paucōs	VI,2	trīste	III,1
ferar	I,10	peccāsse	I,9	trīstēs	V,3
ferre	V,6	pectore	V,6	trīstis	II,2
feruida	VI,1	permittis	IV,2	tū	V,5
fessa	V,2	pia	V,1	tuae	V,1
fīlia	IV,4	potes	V,6	uelim	I,8
forte	III,4	potior	IV,3	uelle	V,4
frīgidus	II,4	pressumque	IV,3	uēnit	I,1
fuisse	I,10	prō	IV,5	uenit	III,4
fuisse	VI,2	prōmissa	I,5	uexat	V,2
gaudia	I,5	propinque	II,6	uiae	II,6
grātum	IV,1	prōsit	V,5	uideor	VI,2
habuisse	I,6	pudōrī	I,1	uīlla	II,3
hesternā	VI,5	puellae	II,3	urbe	II,3
heū	II,6	puellae	V,1	uultūs	I,9
hīc	II,7	puellae	III,1	Venus	I,5
iam	II,5	putem	V,4		
iam	III,2	quālem	I,1		

Bibliografía

- Albrecht, Michael von. 1997. *Historia de la Literatura Romana. Volumen I*. Barcelona: Empresa Editorial Herder
- Alvar Ezquerra, Antonio. 1997. *La elegía latina entre la República y el siglo de Augusto*. En Codoñer, Carmen (ed.), 191-212.
- Blánquez, Agustín (dir.). 1985. *Latín diccionario Latín/Español A/L*. 1ª. Edición. Barcelona: Editorial Ramón Sopena.
- Codoñer, Carmen (ed.). 1997. *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Horacio. 1996. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kenney, E. J. y von Clausen W (eds.). 1989. *Historia de la Literatura Clásica II. Literatura Latina*. Madrid: Editorial Gredos.
- Sebastián Yarza, Florencio I (dir.). 1964. *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Gráficas Ramón Sopena.
- Vicuña Cifuentes, Julio. 1929. *Estudios de Métrica Española*. Chile: Editorial Nascimento.
- Warmington, E. H. (ed.). 2001. *Remains of old latin. Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius, Accius. Volume II*. London: Leob Classical Library.

