
**ESTUDIOS EN HOMENAJE AL PROFESOR
VICENTE PICÓN GARCÍA**

SEPARATA

*¿ARDEMOS EN LLAMAS CUANDO AMAMOS?:
LA METÁFORA DEL FUEGO AMOROSO EN CATULO*

Teresa Jiménez Calvente

«¿ARDEMOS EN LLAMAS CUANDO AMAMOS?:
LA METÁFORA DEL FUEGO AMOROSO
EN CATULO»

TERESA JIMÉNEZ CALVENTE
Universidad de Alcalá

1. El fuego: imagen poética

En el fuego reside un fuerte valor simbólico, como se percibe en numerosos relatos de carácter mítico. De hecho, en este contexto mítico-religioso, el fuego adquiere un valor sacro, de ahí que exista una divinidad encargada de cuidarlo (Vesta o Hestia), función primordial en la religión ciudadana y, por supuesto, en la familiar (en la que los *Penates* y *Lares* latinos eran los protectores del hogar, núcleo central de la primitiva *domus*). A su lado, hay también un fuego sometido y aplicado a tareas más constructivas, como el representado por Hefesto-Vulcano, sin olvidar el enorme poder de destrucción de ese mismo fuego, que todo lo arrasa y destruye, cuando se desboca. Esta identificación de lo divino con el fuego no sólo se da en la mitología grecolatina: en la religión judeo-cristiana, Yavé se manifiesta a Moisés a través de una zarza que arde sin quemarse, una imagen que los judíos recuerdan a través de la menorá o candelabro de siete brazos (Éxodo, 25, 31-40 y 37, 17-24). En muchos casos, los dioses se revelan por medio de luz, rayos, fuego (así las llamas sobre la cabeza de los apóstoles cuando los iluminó el Espíritu Santo), resplandores y demás fenómenos lumínicos; culturas hay, incluso, en

que el Sol es el dios supremo. Ese carácter místico y simbólico del fuego asociado a la divinidad perdura en nuestros días, como las candelas o cirios de los templos, las lamparillas en el culto doméstico, y las hogueras que presiden múltiples celebraciones a medio camino entre la religión y el folclore.

Aquí y ahora, no obstante, me limitaré a un fuego mucho más humilde: el utilizado en la poesía como símbolo o imagen para expresar determinadas pasiones y, más en concreto, la amorosa. Para acotar aún más ese extenso campo, me ceñiré a la poesía de Catulo, que, en su condición de poeta enamorado, hizo uso frecuente de esa imagen. Con todo, antes de llegar a él, me gustaría recalcar unos instantes en nuestro propio universo referencial, en que a los amantes los calificamos de «fogosos» o, por el contrario, de «fríos». El ser ardiente o ardoroso tiene en este contexto un significado muy claro y se asocia, en múltiples ocasiones, con la mujer, como en la famosa rima IX de Bécquer («Yo soy ardiente, yo soy morena/ yo soy el símbolo de la pasión»). Claro está que no siempre es la mujer la que se reviste de esa cualidad de «cálida», por más que abundan las imágenes que identifican la mujer con un horno, una metáfora de amplio recorrido literario y folclórico. Puestos a exagerar y a retorcer esa imagen, algunos varones se definen como auténticos volcanes, donde se añan la simbología de un fuego interno y la capacidad de derramarlo (dicha imagen fue muy querida, entre otros, por Quevedo, quien en sus poemas amorosos se compara a menudo con célebres volcanes –Etna y Vesubio– en contraste con la frialdad absoluta de sus amadas, identificadas con sitios tan gélidos como la mítica Escitia)¹.

Esa descripción de la pasión amorosa como fuego, llama o ardor se corresponde con ciertos síntomas físicos que anuncian el enamoramiento, descritos en un buen puñado de tratados médicos: aceleración del pulso, cambios de color y, por supuesto, sensación de rubor o color en las mejillas, indicios todos de que la máquina del cuerpo experimenta una subida de temperatura (como cuando se tie-

¹ Cf. T. Jiménez Calvente y Á. Gómez Moreno, «Comentario al soneto quevedesco 'Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo' (con una nota sobre la antigua Escitia)», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150.

ne fiebre). De ese modo, es fácil explicar cómo estas sensaciones pudieron expresarse mediante la evocación de un fuego interior, que abrasa pero no llega a quemar, una imagen sencilla y de enorme fortuna en toda la lírica amorosa europea, tanto culta como popular². Esa asociación del amor y el fuego, con sus aspectos positivos y negativos, encontró apoyo en la Mitología, donde Cupido es hijo de Venus, esposa de Vulcano –dios del fuego por antonomasia– y amante de Marte –dios de la guerra y, por tanto, violento–. En estos términos se expresa Meleagro en un conocido epigrama (V 180)³, aunque no es el único de los epigramatistas griegos en explotar esta alegoría⁴:

¿Qué tiene de extraño que dardos ardientes arroje
Eros el asesino con amarga risa?
¿No nació de la esposa de Hefesto, la amada de Ares
que se daba en común a la espada y al fuego?
¿Y madre no fue de su madre la Mar, que rebrama
cuando el viento la azota? Porque padre no tiene.
Así el fuego en su alma se mezcla con la ira del ponto
y las armas de Ares que la sangre mancha.

Con estos ingredientes, la imagen común de Cupido en la Antigüedad, sobre todo a partir del helenismo, fue la de un jovencito provisto de alas, en ocasiones con una venda en los ojos, armado con flechas (unas con punta de oro y otras de plomo) y con una antorcha

² Basta echar un vistazo al formidable trabajo de M. Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, 2003 (2 vols.); aquí, pueden leerse algunas coplillas en las que se compara el amor con el picor que el sol produce (41) u otras en las que simplemente se enuncia el fuego de amor, como la 269 «Ayres, olal, ¡que me abraso en amores toda!», o 602 B y C («Arder, coração, arder! / que vos não posso valer»). De todos modos, no es ésta una de las metáforas más frecuentes, pues en este tipo de coplillas amorosas de corte popular abundan más las referencias directas a la pena o a la muerte misma por culpa del amor, sin recurrir a imágenes intermedias.

³ Cito por la traducción de M. Fernández Galiano, *Antología Palatina*, vol. I, Madrid, 1978, p. 404.

⁴ Sobre la presencia de esta metáfora en la poesía griega, vid. G. Spatafora, «Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino. Il successo del topos in Callimaco, Teocrito e Apollonio Rodio», *Maia*, 58.3 (2006), pp. 449-463.

en la mano. No quiero desaprovechar la ocasión para traer a colación la *Repetición de Amores* de Luis de Lucena, texto de la segunda mitad del siglo XV en el que se repasan las distintas insignias de Amor legadas por la tradición y se concluye que, en definitiva, el fuego se relaciona metafórica y etimológicamente con las preocupaciones que el amor produce (cito por la edición de M. M. García Bermejo)⁵:

La cuarta condición o insignia de Cupido es que tiene hachas ardientes; esto afirma Rabano, *Libro de origine rerum*, e son cosas comunes entre los poetas que tenga Cupido saetas e hacha ardiente...La causa de esto es por la significación, ca, assí como a Cupido dieron saetas dando a entender que llagava el corazón, ansí le dieron hacha ardiendo por significar que quema el corazón...Es el amor un grande cuidado, todos los cuidados son calientes e quemantes; e por esto por *cuidado* dizen en latín *cura*, quasi *cor urens*, que significa «quemar el corazón». Luego el amor será quemante o ardiente.

Sin duda, esa imagen ígnea del amor, convertida en tópico, aparece cada vez que el poeta necesita expresar, evocar o describir unas sensaciones y sentimientos que se erigen en una clave poética válida antes y ahora. En sus manos, las metáforas y alegorías, por su valor iconográfico y evocativo, son el medio más adecuado para llegar al lector: el enamoramiento y los primeros síntomas de la pasión amorosa pueden, así, traducirse fácilmente en llamas, chispas y fuegos. Éstos no sólo evocan el calor y el cosquilleo interno nacidos de los primeros contactos, sino que también permiten incidir en el carácter enfermizo del amor (enfermedad pasajera o crónica); de ese modo, se apela a las cualidades intrínsecas del fuego-calor como elemento que, bajo control, posibilita la vida y que, exacerbado, la destruye. A partir de ahí, la metáfora puede desarrollarse hasta convertir al enamorado en un incendio –tan hermoso como el de Troya, en palabras de Horacio⁶–, en un volcán o en la triste consecuencia de

⁵ Cf. M. M. García Bermejo, ed., Luis de Lucena, *Repetición de Amores*, en P. M. Cátedra, coord., *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid, 2001, pp. 93-160 (p. 123).

⁶ Cf. Horacio, *Ep.* XIV 13-15: *urris ipse miser; quodsi non pulchrior ignis / accendit obsessam Ilion, / gaude sorte tua.*

tales elementos: cenizas o polvo. Si el amor es identificado con el fuego, no faltan tampoco referencias a las luces, lámparas o velas, que pasan a simbolizar a las amadas (al igual que, como se ha visto, podían simbolizar lo divino), pues son ellas las encargadas de iniciar los incendios, muchas veces con una simple mirada (brillante o ardiente, para más señas)⁷; a partir de esas comparaciones, se opera una sencilla translación: al equiparar la amada a la luz, el enamorado puede convertirse en la mariposa que revolotea alrededor de la llama y que, a pesar de conocer el peligro, se acerca hasta quemarse en ella⁸. Con ello, cobra realidad la sencilla ecuación de amor = muerte, de amplio recorrido en el universo del amor romántico.

Por lo común, para muchos poetas, ese fuego representa las primeras fases del enamoramiento (es el amor que se despierta con un simple cruce de miradas o ante la primera visión de la amada). El peligro reside entonces en que el calor, que puede sentirse como algo puntual, se perpetúe hasta extenuar las fuerzas, con lo que ese mal, devenido en locura, podía hacerse crónico, como reconoce Catulo, en el poema 100, en que agradece a Celio sus muestras de amistad justo en el momento en que *vesana meas torreret flamma medullas* (y préstese atención a la fuerza que conlleva *vesana...flamma*, una llama loca que tostaba [*torreret*] la médula de sus huesos). Visto así, no se puede negar que el amor, un fuego o llama que corroe y destruye, es en definitiva una enfermedad, un delirio y, por tanto, algo que compromete la salud del que lo sufre. Esa visión negativa del amor es la preferida por moralistas y filósofos; a este respecto, vale traer a colación las palabras de Catón, recogidas por Plutarco, con las que definía al enamorado como aquel cuya alma «vive en cuerpo ajeno»⁹.

⁷ Al respecto, recuérdese la importancia que cobran en toda la poesía amorosa latina (en especial, la elegíaca) los adjetivos que inciden en el brillo de las amadas; para los poetas elegíacos, sus *puellae* suelen ser *candidae*, con lo que la presencia de la amada adquiere connotación casi divina, pues irradia luz como si fuera una diosa, y sus ojos suelen ser *nigri*. Sobre estos tópicos aplicados a la *descriptio pulchritudinis puellarum*, vid. S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle et les Élegiaques augustéens*, Bruselas, 1999, (Collection Latomus, vol. 249) pp. 39-59.

⁸ Sobre la imagen de la mariposa y la llama, vid. J. M. Pedrosa, «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullob», en «*Estaba el jardín en flor*...Homenaje a Stefano Arata, *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 649-660.

⁹ Esto mismo dice Lucrecio, IV 1122, al enumerar las consecuencias de la pasión amorosa: «adde quod alterius sub nutu degitur aetas».

Peor aún que el enamoramiento era, según la *theoria recepta*, su meta última: me refiero a las relaciones carnales, que, para muchos –como los estoicos–, sólo eran admisibles si perseguían la procreación. Además, existía la creencia de que la simple búsqueda del placer y el abuso de estas prácticas traían aparejadas enfermedades para el cuerpo y el alma, como señala Celso, *De medicina* I 4 (*rarus corpus excitat, frequens soluit*)¹⁰. Ideas similares encontramos en la poesía de inspiración epicúrea de Lucrecio, *De rerum natura*, IV 1037-1208, donde critica a quienes se dejan llevar por la pasión amorosa (repárese en que ‘pasión’ es, particularmente, sufrimiento). En realidad, Lucrecio habla más que de pasión de *ardor* (‘calentura’, ‘quemazón’); a partir de ahí, se refiere al dolor y la llama (*flamma*) que sólo puede apagarse en el cuerpo del ser amado: *namque in eo spes est, unde est ardoris origo/ restingui quoque posse ab eodem corpore flammam* (vv. 1086-1087). Una vez lograda la unión, el *furor* y la *rabies* vuelven a apoderarse del enamorado, hasta el punto de que *incerti tabescunt uolnere caeco* (v. 1120). Esa herida ciega (curioso epíteto que se asocia frecuentemente al amor, que, como sabemos, está privado de vista) consume el cuerpo y, por supuesto, la hacienda, por lo que, de seguir los consejos de Lucrecio, nunca deberíamos dejarnos apresar en las redes de Venus (con lo que damos en otra imagen de enorme éxito: la metáfora venatoria aplicada al amor).

Frente a tales pareceres, los poetas no solían interpretar esa enfermedad en términos tan negativos: algunos incluso perciben cierto dulzor en ese fuego, lo que invita a evocar las penas de amor con melancolía. Otros, sin más, construyeron sus poemarios (tengan éstos lazos reales o no con las peripecias vitales de los poetas) desde tal experiencia, entendida como la única forma posible de vida (al respecto, recuérdense las proclamas de Tibulo y Propertio).

¹⁰ Con relación a la materia médica, pueden leerse los fragmentos de diversos autores, especialmente Galeno y Rufo de Éfeso, transmitidos por Oribasio (médico alejandrino del siglo IV amigo del emperador Juliano). He consultado la vieja edición de Daremberg y Bussemaker, *Oribase. Oeuvres complètes avec texte grec et traduction française*, París, 1851-1876, vol. III, pp. 109 y ss.

2. La metáfora del fuego en Catulo

Antes de centrarnos en Catulo, reparemos por un instante en uno de los testimonios más madrugadores de la lírica latina (y dejo a un lado otros géneros poéticos, como la poesía dramática o la épica), el de Porcio Lícino (Aulo Gelio, XIX 9, 13):

Custodes ouium tenerae propaginis agnum,
Quaeritis ignem? Ite huc. Quaeritis? Ignis homost.
Si digito attigero, incendam siluam simul omnem,
Omne pecus flammast, omnia quae uideo.

En estos dos dísticos, la llama amorosa se asocia a los pastores (una imagen que luego explotaría con indudable éxito Virgilio en sus *Bucólicas*)¹¹, quizás por considerar a estos hombres unos seres primarios y –¿por qué no?– primitivos, en quienes las pasiones se muestran sin freno ni cortapisas. Esos *custodes ouium* andan buscando fuego (símbolo del amor y de la pasión sexual), a lo que el interlocutor del poema responde que él mismo es el fuego (*ignis*), capaz de provocar un incendio en el bosque; más aún, en el breve espacio de dos versos, se ha convertido en pura llama todo el ganado, todo cuanto ve¹². En este sentido, vale la pena destacar que el poeta se disfraza de pastor para sacar al exterior un sentimiento a todas luces excesivo. Pero, justamente en ese ambiente de naturaleza desbordada de bosques y campiñas, es donde se sitúan de manera tradicional los lances más apasionados. No de otro modo se entiende la figura de sátiros y silenos, representados en múltiples ocasiones como seres con patas

¹¹ Sobre este particular, remito al excelente trabajo de A. Alvar, «Virgilio y la palabra poética» en A. M. González de Tobia, ed., *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*, La Plata, 2007, pp. 243-270, a quien doy las gracias por sus múltiples sugerencias al trabajo que aquí presento. También agradezco a J. M. Pedrosa sus utilísimas sugerencias.

¹² Puestos a tirar del hilo, no podemos pasar por alto la asociación de los pastores con el amor e, incluso, dentro del folclore tradicional, la connotación sexual y lasciva de los rebaños de cabras (cf. J. M. Pedrosa, «El herrero, las cabrillas y el horno: léxico y simbolismo eróticos en la *Lozana andaluza* (XIV) y el Quijote (II:41)», *Criticón*, 80 [2000], pp. 49-68). Muy cercana a ésta resulta la imagen sexual del macho cabrío (del cabrón) y sus múltiples connotaciones peyorativas. De ese modo se explica la lascivia de seres semihumanos como los sátiros o Pan, cuyas patas recuerdan a las del macho cabrío.

de macho cabrío, integrantes del cortejo de Baco, y aficionados a perseguir ninfas y ménades por el bosque.

Sin ir demasiado lejos, otro de esos poetas tempranos, Valerio Editio (Aulo Gelio, XIX 9), declara su amor por Pánfila y, tras la senda del célebre poema de Safo (fr. 31) sobre el que volveré más adelante, afirma que las palabras no le salen de la boca y que *per pectus manat subito <subido> mihi sudor*, o lo que es lo mismo: el calor interior se manifiesta, sin más, por el sudor, consecuencia lógica de esa subida de temperatura. Además, ese calor le mana por el pecho, lugar donde se asienta el corazón, órgano que se asocia a las pasiones y, sobre todo, al amor (con una iconografía tan manida que no es preciso recordar):

Dicere cum conor curam tibi, Pamphila, cordis
quid mi abs te quaeram, uerba labris abeunt,
per pectus manat subito <subido> mihi sudor:
sic tacitus, subidus, dum pudeo, pereo.

Pero vayamos ya a Catulo. Éste emplea con frecuencia la imagen de la llama y del calor como metáforas de la pasión amorosa¹³, con lo que se sirve de un tópico poético presente en diversos géneros literarios, como la poesía lírica y el epigrama griegos, sin olvidar la tragedia o la comedia¹⁴. En su caso, esa pasión amorosa es sentida igualmente por el hombre y la mujer, que padecen, a su entender, una terrible enfermedad que los enajena e induce a no cumplir con sus obligaciones¹⁵; de ahí se pasa al delirio y la locura, al *furor*, que provoca alucinaciones y des-

¹³ A este respecto, *vid.* S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle...op. cit.*, pp. 98-110, donde se analizan las diferentes imágenes con que los poetas expresan su amor.

¹⁴ Así, en la comedia, puede ser una imagen tan común que el propio Plauto se burla de ella en alguna ocasión, cuando compara a una mujer con el humo al ver las lágrimas que vierte su interlocutor, como en *As.* 619-620: Leónidas: *Ere, salve, sed num fumes est haec mulier quam amplectare? //* Argirípup: *Quidnum?* Leónidas: *Quia oculi sunt tibi lacrimantes, eo rogavi.*

¹⁵ En este sentido, Catulo da pie a otros poetas elegíacos, que llegan a invertir los papeles, pues sus mujeres no sólo se entregan al amor sino que pueden llevar la iniciativa, una actitud que contravenía claramente la moral tradicional. Por lo demás, este tema ya había sido tratado por Lucrecio, quien en el libro IV 1191 y ss. afirmaba que también las mujeres disfrutaban del amor. Sobre ese cambio de convenciones operado

varíos de una naturaleza similar a la que experimentan los aquejados por altas fiebres. En este sentido, el amor no es más que una dolencia (tópico archiconocido), que se manifiesta por los ardores o calores que recorren la médula de los huesos¹⁶. El enamorado experimenta esos síntomas al caer enamorado por contemplar a la amada; desde ahí, el fuego puede ir a más, con lo que el enamorado compromete su maltrecha salud y experimenta un dolor equiparable a una cruel tortura¹⁷: casi sin solución de continuidad, el ardor inicial y la llama interior pueden intensificarse hasta quemar al enamorado. Así, Catulo, tras múltiples decepciones, se reafirmará en su amor-dolor, expresado a través de sus evocaciones a la enfermedad (con el empleo del adjetivo *miser*, que se aplica con frecuencia a los enfermos) y a la tortura (que se recuerda con la mención de la *crux*). Pero, vayamos por partes.

2.1. Fuego y matrimonio

En su poesía, con todo, el fuego no es siempre sinónimo de padecimiento extremo, pues también existe un calor inicial, una llama incipiente, que es posible atemperar si el amor desemboca en una unión duradera por vía del matrimonio, una institución que permite reconducir las pasiones en favor de la sociedad y de los propios contrayentes. Basta recordar, a este respecto, algunos de los poemas lar-

en la poesía amorosa latina, *vid.* S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle...op. cit.*, pp. 295-335.

¹⁶ A este respecto, es oportuno recordar a Celso, *De Medicina*, III 1-2, donde expone las diferencias entre las enfermedades agudas y las crónicas; según este insigne médico, se puede detectar una enfermedad crónica *si somnus incertus est, si deterior concoctio, si foediores deiectiones, si tardior sensus, si pigrior mens, si percurrit corpus frigus aut calor, si id magis pallet*. Basta leer estos síntomas para descubrir que el enamorado no es más que un enfermo, cuya mente se embota y siente calor interior por más que se muestre pálido. Más adelante, en III 18, refiere las consecuencias de la fiebre, entre las que está la locura (*insania*).

¹⁷ Para la expresión de esas sensaciones, Catulo recurre, como iremos viendo, a los sustantivos *flamma*, *ardor* e *ignis*; también aparecen en sus versos los participios *ardens*, *flagrans* e *incensus* y el verbo *uro*. Estos términos relacionados con el campo semántico del fuego fueron estudiados por R. Pichon, *De sermone amatorio apud latinos elegiarum scriptores*, París, 1902, donde analiza los términos *calescere*, *flagrare*, *urere*, *aestus*, *ardor*, *calor*, *flamma*, *ignis*, a los que añade también el estudio de *uulnus* y *saucius*.

gós de Catulo¹⁸, en los que el matrimonio se convierte en el tema central, como en 61, 62 ó 64, o es una alusión constante, como en 66 ó 67 y 68 a-b (en estos últimos, el poeta se fija en el matrimonio defraudado o adulterio). De ese modo, en el himeneo del poema 61, cuando la procesión nupcial llega a la casa del novio, se describe cómo «en lo más profundo de su pecho, tanto para ella como para él, una llama se quema¹⁹, aunque quizás en él más dentro» (vv. 170 y ss.). También en 62, v. 23, las doncellas se quejan de que, al caer la tarde, una casta joven será entregada por fin a un *iuueni ardenti*. La descripción cuadra también con Peleo, en 64, v. 19, *Thetidis...incensus fertur amore*. En otras palabras, los jóvenes prometidos, encendidos de amor y pasión, anhelan la llegada de sus esposas, con quienes compartirán un lecho que, como indicaba Marcial X 47, ha de ser casto pero no triste²⁰. Ese esposo enamorado y ardiente de pasión puede ser el indicio de que el matrimonio se concebía como algo más que una unión sancionada por la ley para tener hijos legítimos. En Roma, siempre se mostró admiración por aquellos cónyuges que se mantuvieron unidos hasta la muerte, prueba extrema de lealtad y cariño; sin embargo, en tiempos de Catulo, además del respeto, se suponía que entre los jóvenes contrayentes había sitio para el amor, la pasión y el fuego. Por supuesto, lo deseable era que ese amor perdurase hasta alcanzar la

¹⁸ Sobre la estructura del poemario de Catulo se ha escrito mucho; con todo, un buen *status quaestionis* puede verse en la magnífica introducción de J. C. Fernández Corte en J. Fernández Corte-J. A. González Iglesias, trad., *Catulo, Poesías*, Madrid, 2006, pp. 70-90 (sobre los poemas largos en particular, pp. 90-103). Es también muy útil el resumen que sobre este problema ofrece P. Clacs, *Concatenatio Catulliana. A new reading of the Carmina*, Amsterdam, 2002, (Studies in Classical Philology, 9), pp. 12-25.

¹⁹ A este respecto, Fernández Corte (2006, p. 615) repara en lo extraño de la construcción *flamma uritur* empleada por Catulo, pues «hay un verbo en pasiva *uritur* con un sujeto *flamma* que no tiene precedentes: la llama quema a un amante o el corazón o las entrañas del amante son quemadas por la llama, pero la llama no es abrasada».

²⁰ Sobre este particular, vid. P. Watson, «*Non tristis torus et tamen pudicus*: The sexuality of the *matrona* in Martialis», *Mnemosyne*, 58.1 (2005), pp. 62-87, donde señala cómo en tiempo de Marcial, a pesar de las consignas tradicionales a favor de la castidad de la esposa y su renuencia al sexo, se abrían camino nuevos modelos, en los que se abogaba por una esposa fiel a su esposo, al que obsequiaba con «pleasures conventionally associated with the *meretrices*» (p. 62). Con todo, es posible rastrear esta nueva actitud antes, pues eso mismo se refleja en los poemas catulianos ya mencionados.

vejez, un deseo expresado en múltiples poemas y que se convirtió, en manos de los epigramatistas más mordaces, en un verdadero *adýnaton*. Ese amor matrimonial no exento de pasión que recogen los epitalamios (acaso un simple tópico literario asociado a la noche de bodas, tanto en la poesía culta como en la lírica tradicional²¹) era el reflejo de un cambio social presente también en la Grecia helenística. Eso es, al menos, lo que deja entrever la ofrenda de la reina Berenice de un mechón de su cabello a la diosa Afrodita (diosa del amor, y no precisamente del conyugal, en la tradición clásica) para propiciar el regreso del esposo ausente, según se lee en *Catull.* 66, que, como es sabido, traduce un poema de Calímaco. Según nos cuenta el propio mechón, convertido ya en una constelación, la reina, preocupada hasta la médula (*medullas maestras*), había mostrado su desfallecimiento (*sensibus ereptis*) ante la partida de su esposo, vv. 24-25 (estos síntomas de dolor y desfallecimiento de la reina se parecen a los que el poeta expresa en el *carm.* 51, donde enumera los padecimientos del mal de amores):

Quam penitus maestras exedit cura medullas!
Ut tibi tunc toto pectore sollicitae
sensibus ereptis mens excidit!...

Ese sacrificio tuvo su recompensa, pues ese mechón, situado entre los astros celestes, se había convertido en una nueva divinidad a la que debían hacer sus ofrendas las casadas fieles. En definitiva, como señala Fernández Corte (2006, p. 679), este nuevo mito forjado por Calímaco en honor de la nueva soberana (con intención pro-

²¹ Aunque bastante posterior, también en el *Cento nuptialis* de Ausonio la novia aparece llena de ardor, aunque en ese caso se trate más de rubor y vergüenza que de pasión (cito por la traducción de A. Alvar, Ausonio, *Obras*, Madrid, 1990, vol. II, p. 49): «Finalmente avanza / de Venus la muy justa ansiedad, /... mostrando rostro y porte de virgen; / un gran rubor le prende fuego y corre por sus mejillas ardientes; / al dirigir en derredor sus ojos atentos, / quema con su mirada». Más fogoso se muestra el joven, una vez que ambos han alcanzado el lecho, pues éste «recibe la llama natural». A continuación, la joven esposa muestra su turbación con palabras en que, una vez más, resuena el tópico del mal de amores: «Desfallezco. No tiene fuerzas mi lengua, no alcanza mi cuerpo / el vigor que solía, ni la voz ni las palabras acompañan» (p. 52 de la citada traducción).

pagandística manifiesta) incide en la idea de que, en el Egipto Ptolemaico, los matrimonios reales también se hacían por amor. Es posible que ese aspecto no pasase desapercibido a Catulo, quien de ese modo volvía a manifestar ese ideal de la pasión que se vive en el seno de una unión legal, un *foedus* que no pudo firmar con Lesbia por más que él aspirase a que su relación amorosa fuese una unión eterna, asentada, al menos, en la fidelidad de la amada²². La idea de una no cumplida ceremonia nupcial reaparece en el último de los poemas largos, 68b, cuando, tras referir el amor de Protesilao y Laodamía (un matrimonio cimentado, una vez más, en el amor desmedido y enfermizo de una joven esposa, que, por cierto, terminó consumida y suicidándose)²³, se recuerda a sí mismo que su amada nunca cruzó el umbral de la puerta de su casa de la mano de su padre (vv. 143-144): *nec tamen illa mihi dextra deducta paterna / flagrantem Assyrio uenit odore domum*. En realidad, su relación (o, al menos, la relación que él recrea en sus versos) era fruto de un adulterio, por lo que la sensación de malestar no podía sino ir en aumento²⁴. A los ojos de los demás, este amor no podía ser socialmente aceptado; a sus propios ojos, era una verdadera enfermedad para la que no había cura.

²² La consideración de la amada como una verdadera *uxor* se convierte en tópico de la poesía elegíaca, según señala S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle...op. cit.*, pp. 290-295: «On a donc suggéré que, aux yeux de Catulle, sa relation avec Lesbie est un mariage, au sens d'un *foedus*, un contrat, qui dépend, pour sa validité et sa permanence, de l'observation de la *fides*».

²³ Recuérdese que una de las versiones del mito de Laodamía cuenta cómo ésta confeccionó una estatua de cera, fiel reproducción de su esposo difunto, que solía abrazar en secreto. Al verlo su padre, arrojó dicha estatua al fuego; al punto, Laodamía se arrojó también al fuego y murió abrasada. De ese modo, su fuego metafórico acabó convirtiéndose en fuego real, un camino que también siguió la Dido virgiliana, según se recoge en el libro IV de la *Eneida*.

²⁴ Aprovecho la ocasión para señalar un curioso paralelismo, una vez más, con la lírica popular, en la que algunas canciones refieren los males de amor que sufren quienes se enamoran de una mujer casada, como las que llevan el número 296 y 304C del *Nuevo corpus* de Margit Frenk (*op. cit.*, pp. 231 y 238): «Quien de amores tiene / con la casada / ¿cómo duerme / la noche ni el alva?». Si volvemos nuestros ojos a la literatura latina, no hace falta señalar que el amor adulterino se convirtió en un verdadero tópico literario en manos de los poetas elegíacos, que hacen declaración expresa de cómo sus amadas han de sortear la vigilancia de sus maridos.

2.2. Amor, llama y enfermedad

Si, dejados a un lado los poemas largos, nos centramos en los breves, en *Catull.* 2, es Lesbia quien calma su *gravis ardor* jugando con su *passer* (*ut tum grauis acquiescat ardor*)²⁵. Bien mirado, ese ardor es equiparado a una enfermedad (tachada de *gravis*, 'profunda'), que, de vez en cuando, se toma un respiro a través del juego (*acquiescit*), como el descanso que tanto conviene a los convalecientes. Ante esa tierna imagen de su amada y el pajarillo, el poeta manifiesta su tristeza por no haber sido invitado a participar. Claro está que hay diferentes tipos de calor femenino, pues en *Catull.* 6, califica a la amiga de Flavio de *febriculosi...scorti*; en otras palabras, frente al fuego noble del *ardor*, capaz de prender la mecha, la febrícula de la prostituta indica una vulgar enfermedad, en nada atractiva para el simple espectador de la escena (que no es otro que Catulo, para quien la joven es además *inlepada atque inelegans*). Con ello, se incide en una idea que reaparece en otras ocasiones a lo largo del poemario: la de que el amor con tintes de vicio es causa de una enfermedad física y, por supuesto, moral; así le ocurre, por ejemplo, a Gelio en el poema 89, del que se destaca su delgadez extrema y enfermiza por vivir en un ambiente de suma degradación en su propia casa, donde se cometen incestos y adulterios sin cuento (*cf.* también el 88): *quare is desinat esse macer?*

En otros poemas, aquellos en los que Catulo expresa su propia pasión, el poeta hace suyas las palabras e imágenes que, por tradición, estaban más asociadas a las mujeres, cuya naturaleza las hacía más propensas a los excesos: el amor, la envidia y los celos eran, en definitiva, males típicamente femeninos que él asumió como propios. No quiero decir con ello que antes de Catulo las voces masculinas no hablasen del amor-dolor-enfermedad; sin embargo, cuando algunos hombres manifestaban esas súbitas pasiones, se referían por lo general a los inicios mismos de la pasión, pues, una vez satisfecho

²⁵ En este sentido, han sido muchos quienes han visto en ese *passer* una imagen de fuerte carga sexual. Otros críticos, como el propio Fernández Corte (2006, p. 506), ponen en relación este poema con ciertas composiciones de la *Antología Palatina*, en las que los poetas dirigían sus versos a pequeños animales.

su amor, podían volver a enamorarse con una cierta frivolidad; además, si seguimos la senda de los epigramatistas griegos, esa pasión solían despertarla algunas mujeres y jovencitos muy solicitados y, a la vez, muy complacientes (basta leer los epigramas amorosos de Meleagro, donde se hace un continuo uso de la metáfora del fuego amoroso para referirse a distintas relaciones, narradas retrospectivamente a modo de imágenes fijas y estáticas, convertidas en realidad en pequeños cuadros o escenas, que despertaban las quejas del poeta contra el dios Eros, que, como niño juguetero, se divertía quemando al poeta-amante, muchas veces convertido ya en cenizas o rescoldo). Cuando Catulo se refiere a sus amores (tanto a Lesbia como a Juvencio), sus sentimientos siempre tienden a lo extremo, pues adivinamos las diferentes fases de su historia. Quizás esta sensación derive del hecho de que podemos seguir esos amores a lo largo de todo el poemario, con lo que, al final, una vez reunidos los *disiecta membra*, aprehendemos con mayor intensidad la tragedia vital de Catulo-personaje y sus continuas evocaciones al dolor y la enfermedad por unos amores no satisfechos.

2.3. Los síntomas de la pasión: los carmina 51 y 50

Así, dentro de este poemario, el poema en que la metáfora del fuego interno se asocia de manera más clara a su propia pasión masculina es el conocidísimo *Catull. 51*, una imitación de un célebre poema de Safo, que muchos consideran clave para conocer la relación del poeta con su musa, escondida bajo el pseudónimo de Lesbia. Si dejamos a un lado el romanticismo crítico que busca la biografía de Catulo escondida en sus versos²⁶, resulta obvio que el poema tie-

²⁶ Es muy vieja la discusión entre quienes ven en Catulo al poeta romántico capaz de verterse dentro de sus propios versos o quienes, como P. Veyne, *L'épigramme romaine. L'amour, la poésie, l'Occident*, París, 1983, consideran que todo lo expresado en esos poemas es falso y no tiene ninguna relación con la realidad (vid. también G. Luck, *The Latin Love Elegy*, Londres, 1969). Quizás lo más prudente sea abogar por una posición intermedia que, sin negar los lazos con la realidad, no pase por alto las grandes dosis de convención literaria que revelan estas poesías. En este sentido, no está de más recordar el trabajo de A.-W. Allen, «Sincerity and the Roman Elegists», *CPh*, 14 (1950), que seña-

ne una función metaliteraria y programática, pues «vierte» al latín un conocidísimo poema griego en que se trataba el «síndrome amoroso»²⁷. De ese modo, Catulo homenajea a Safo, la gran poetisa griega, una fuente por la que siente tanta pasión como por Calímaco, cuya *Cabellera de Berenice* tradujo a instancias de Hortensio Hórtalo (*Catull. 65 y 66*). Más aún, según señala Fernández Corte (2006, pp. 582-89), el poeta pretende rivalizar, como se desprende del segundo verso (*ille, si fas est, superare diuos*), con la poetisa griega, considerada por la tradición la décima musa (de ahí su divinidad). Esta traducción significa, además, una *translatio* de voces, pues la voz femenina de Safo se transforma en una voz masculina, la de un poeta *miser* (epíteto que Catulo adopta personalmente en el *carmin. 8*), que experimenta en carne propia la enfermedad (ese cambio de voces y de *personae* es una ficción poética explotada con notable acierto por Catulo²⁸, como se ve también en *carmin. 64*, donde es fácil identificar a Ariadna con el poeta, o incluso el 66, en que algunos ven a Catulo en Laodamía, sin pasar por alto la voz del poeta al final del 63, donde manifiesta su empatía con el/la pobre Attis²⁹).

Con todo, algunos críticos han considerado que esta imitación de Safo se rompe en la estrofa final del poema, donde el poeta recupera su verdadera masculinidad y adopta el papel que, en la sociedad, le estaba reservado al rechazar explícitamente el *otium*, entendido aquí como el ocio amoroso, sólo posible en quien no atendía a sus *negotia* (o, en otras palabras, sus deberes ciudadanos). De hecho, esas *beatas urbes* y *reges* perdidos en medio de la desidia y el amor podían tener reminiscencias míticas al recordar nada menos que Troya y su trágico desenlace (una mezcla clara de guerra causada por

la que la «sinceridad» no era entendida en aquella época en los mismos términos que hoy en día.

²⁷ Un detenido comentario de este poema puede verse en V. Becarés y F. Por-domingo, «Lírica Griega, Safo, Fr. 2D = 31 L. -P», en C. Codoñer, coord., *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid, 1979, p. 27-45.

²⁸ Sobre esta «feminización» del poeta, vid. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, 1977, p. 20: «cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminin».

²⁹ Al respecto, vid. E. N. Genovese, *Attis and Lesbia. Catullus' Attis Poem as a Symbolic Reflection on the Lesbia Cycle*, Columbia, 1970.

amor, cuya caída se produjo en medio del sopor producido por la fiesta y el vino, según narró Virgilio, *Aen.* II). A mi entender, esa estrofa final, que incide en unas ideas que podríamos tildar de «muy romanas», es un magnífico broche para el poema, que contemplado desde ese final admite una nueva lectura. Se nos dibuja así un Catulo que, a pesar de sus escarceos y veleidades, no quiere, o quizás no puede, sustraerse a la tradición, que, desde antiguo, imponía el ocio provechoso (el otro, el amoroso, podía acarrear problemas)³⁰. Ese juicio sereno de Catulo parece una verdadera llamada a la cordura en medio de la enajenación o enfermedad³¹ (en los mismos términos podría interpretarse el poema 8, *Miser Catulle, desinas ineptire*, o las palabras del poeta al final del 63, cuando pide a la diosa *procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo*). Esa misma llamada a la cordura o templanza podría estar detrás de su atrevimiento al compararse nada menos que con Juno, que *flagrantem concoquit iram* a pesar de conocer los muchos deslices de su esposo en 68b, vv. 138-140.

Esta contraposición entre l'*amour fou* y la serenidad requerida por las buenas maneras y el *mos maiorum* permiten leer el poema como un simple juego, como una burla, tal y como anunciaba Catulo a su amigo Licinio Calvo³² en el poema anterior (*Catull.* 50); de ese

³⁰ Del concepto del *otium* romano se ocupa el célebre trabajo de J. André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle des romains*, París, 1966.

³¹ No puedo dejar de señalar la curiosa propuesta de A. J. Woodman, «Catullus 51: A suitable case for treatment?», *CQ*, 56.2 (2006), pp. 610-611, quien sugiere que ese *otium* equivale a la *quies* que recetan los médicos en caso de enfermedad (así, cita algunas recomendaciones de Celso), con lo que el poema no sería más que un reconocimiento de sus males, con todos sus síntomas, y su posterior declaración de que la cura propuesta no le agradaba en absoluto (para él, era «peor el remedio que la enfermedad»), por lo que el verso 13 no sería más que una paradoja: el *otium* o descanso le produciría, frente a lo esperable, un mayor mal (*molestum est*).

³² La idea de enlazar los dos poemas es ya vieja; así, M. Lavency, «L'ode à Lesbie et son billet d'envoi», *AC*, 34 (1965), pp. 175-182, defiende que el poema 50 no es más que un billete de envío; también J. Finamore, «Catullus 50 and 51: Friendship, Love and Otium», *CW*, 78 (1984-1985), pp. 11-19, hace hincapié en que las numerosas similitudes entre ambos ponen de relieve el deseo de Catulo de que ambas piezas fueran leídas juntas. De la misma opinión es P. Claes, *Concatenatio Catulliana...op. cit.*, p. 81, que ofrece una lista extensa de cuantos han asociado estos dos poemas y aplica su propia teoría de la concatenación léxica entre estas dos composiciones, aunque extiende sus relaciones hasta el poema anterior, el 49, y el posterior, el 52. Los paralelismos léxicos y

modo, al igual que ocurre en otras ocasiones en el poemario catuliano, el poema no es más que el resultado de un envío, una carta y, por ende, de acuerdo con la tradición epistolográfica, un verdadero regalo en sí mismo (cf. el ya citado *Catull.* 65 o el discutido 68a y b). Si repasamos el poema 50, Catulo afirma que, hasta el amanecer, estuvo bebiendo y jugando a redactar versos (*per iocum*); tras esa velada, se marchó a su casa sin poder conciliar el sueño, prendido como estaba por una extraña e irrefrenable pasión (*tuo lepore incensus*); después redactó el poema (*hoc...poema*). Sería pertinente preguntarse qué poema: ¿el 50 o el 51?; de hecho, como señala Fernández Corte (2006, p. 580), en el 50 Catulo manifiesta los síntomas de una pasión amorosa (falta de apetito e imposibilidad de conciliar el sueño):

Atque illinc abii tuo lepore
incensus, Licini, facetiisque,
ut nec me miserum cibus iuuaret
nec somnus tegetet quiete ocellos,
sed toto indomitus furore lecto
uersarer, cupiens uidere lucem,
ut tecum loquerer simulque ut essem.

De ese modo, el poema 50 se nos muestra estrechamente enlazado con el 51, que por su evocación sáfica no sería sino el modelo o fuente por antonomasia para el tratamiento del tema de los síntomas del mal de amores. Hay además un guiño inicial, pues en esa velada habían participado dos amigos *otiosi* (*Hesterno, Licini, die otiosi*)³³, un ocio –posiblemente literario– que da pie a Catulo para poner el broche final a su particular *ludus* o *nuga* en la estrofa final del poema 51 con su afirmación, tal vez irónica, del ocio dañino, según se ha comentado más arriba.

temáticos (en los que él basa su hipótesis de que el editor del poemario fue el propio Catulo, que cuidó al máximo la disposición de los poemas según el principio de variación) son los siguientes: (*otiosi/otium, otio, otium, incensus/flamma, me miserum/misera...mibi, tegetet...ocellos/teguntur lumina, lucem (ie. diem)/nocte, uidere, perspiceres/spectat, aspexi, tecum...simulque...essem/ sedens aduersus...te, membra/artus, est dea/esse deo (cf. diuos)*).

³³ Sobre este particular, vid. C. Segal, «Catullan 'otiosi'. The Lover and the Poet», *G&R*, 17 (1970), pp. 25-31.

Examinados ambos poemas bajo este nuevo prisma, no cabe duda de que, para Catulo, Safo es la fuente básica cada vez que se refiere a los síntomas propios del amor-pasión. Al mismo tiempo, esa mención le permite establecer un paralelismo entre su amada y la poetisa griega, con lo que se destaca, como se ha señalado en múltiples ocasiones, la cultura literaria de su *docta puella*³⁴. El fuego, la llama que quema las entrañas o la pérdida de sentido no son más que tópicos comunes para hablar de una enfermedad que podía ser real o imaginaria, con lo que esas llamadas finales a la cordura no serían más que notas de ironía al reconocer lo ridículo y perjudicial de esas pasiones desbordadas, en una actitud que podría compararse con la que años más tarde expresa Horacio en sus *Epodos*.³⁵ Quizás pueda intuirse una crítica semejante en Virgilio, quien se distancia en sus *Bucólicas* del amor tal y como lo había cantado y vivido su amigo Galo (*cf. Buc. X*), cuya presencia parece intuirse bajo el ropaje del desdichado Orfeo del libro IV de *Geórgicas*³⁶, muerto cruelmente por no haber sabido poner freno a su pena³⁷.

2.4. Otros fuegos que arden, y algunos fuegos que queman

Para acentuar esa estrecha dependencia de Catulo respecto de Safo al describir los inicios de una pasión amorosa, así como sus pre-

³⁴ De esa imagen de la mujer cultivada habla S. Laigneau, *La femme et l'amour...op. cit.*, pp. 65-81.

³⁵ A. Alvar, «Los epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina», *EClás*, 111 (1997), pp. 7-26, afirma: «estos epodos son, sí, un experimento literario pero no para intentar explorar, con formas distintas, los caminos de la elegía erótica, sino justamente para distanciarse de ellos o para criticarlos sin más...Lo que critica Horacio con estos epodos es, además, la manera elegíaca de expresar literariamente la vivencia amorosa» (p. 24).

³⁶ Un estudio pormenorizado de este tema virgiliano y de la confrontación poética entre el Mantuano y Galo puede verse en P. Gagliardi, *Grauis cantantibus umbra: studi su Virgilio e Cornelio Gallo*, Bolonia, 2003.

³⁷ Ese amor desmedido, fuente de inspiración para el poeta elegíaco, no es el preferido por Virgilio, quien, fiel a su formación epicúrea, solía establecer la equivalencia *amor=furor*. Aunque la bibliografía sobre la influencia de las doctrinas de Epicuro en Virgilio es extensa, P. Gagliardi, *Grauis cantantibus umbra...op. cit.*, pp. 32-34, ofrece un buen resumen.

ferencias por las jóvenes lectoras de la poetisa griega, conviene leer el poema 35, dedicado a su amigo Cecilio, autor de un poema a Cibeles, con el que había provocado una pasión irrefrenable en su amiga, que sentían arder sus mismos huesos³⁸:

Quae nunc, si mihi uera nuntiantur,
illum deperit impotente amore.
Nam quo tempore legit incohatam
Dindymi dominam, ex eo misellae
ignes interiorem edunt medullam.
Ignosco tibi, Sapphica puella
musa doctior;

La joven, nada más leer el poema de su amado, ha sentido la punzada de un amor *impotens* (aquí el amor no surge con un cruce de miradas, sino tras la lectura de un poema, una lectura que supone la combinación de la vista y posiblemente del oído, con lo que asistimos a la modificación del tópico); por eso es desdichada (el adjetivo esperable es aquí un diminutivo, *misellae*) y experimenta los fuegos que devoran la médula de sus huesos. Ese sentimiento desbordado por el poeta convierte a la joven en «más sabia que la Musa de Safo». Repárese, así pues, en la naturaleza del sentimiento de Catulo al leer esos versos: es pura conmiseración, pues el poeta ‘perdona’ a la joven (*ignosco tibi*) de un modo que implica cierta solidaridad. En definitiva, estamos ante la perspectiva de quien contempla la escena desde fuera y puede entender esos sentimientos femeninos, que, en ocasiones, también han sido los suyos (al menos, los del personaje que él representa en sus versos).

Esos mismos síntomas de un enamoramiento desmedido, prácticamente rayano en la locura, afloran en Ariadna, quien nada

³⁸ Sobre Cecilio y su poema, *vid. J. Granarolo*, «L'époque néotérique ou la poésie romaine d'avant-garde au dernier siècle de la République (Catulle excepté)», *ANRW* I. 3 (1973), pp. 278-360. Con relación a *Catull. 35*, S. Laigneau, *La femme et l'amour...op. cit.*, 69-70, pasa revista a algunos comentarios relativos al mismo y expresa su propia opinión de que «cette figure féminine doit retenir notre attention, parce qu'elle représente, en quelque sorte, l'archétype de ces femmes cultivées qui le séduisent». Por supuesto, no se le escapan las evidentes coincidencias entre este poema y el 51.

más ver al rubio Teseo quedó prendada de su huésped, incapaz de apartar sus llameantes ojos (*flagrantia lumina*) de él (*Catull.* 64, vv. 91 y ss.):

Non prius ex illo flagrantia declinavit
lumina quam cuncto concepit corpore flammam
funditus atque imis exarsit tota medullis.
Heu misere exagitans immitti corde furores,
sancte puer, curis hominum qui gaudia misces.

Esta imagen se enriquece con la de la tempestad que agita el ánimo de la joven, en cuya mente se libraba un verdadero incendio (*mente incensam*), pues por culpa de Amor se encontraba zarandeada por las olas —una terrible paradoja, pues, según hemos visto unos versos más arriba, esas olas figuradas del pasado bañan ahora los pies de la joven abandonada— (v. 97): *qualibus incensam iactastis mente puellam / fluctibus*. De ahí que ese amor pudiera transformarse en furor u odio al verse sola, según se señala a continuación (v. 124-125), cuando la princesa no dejaba de proferir terribles gritos enloquecida en su «ardiente corazón»: *saepe illam perhibent ardenti corde furem / clarisonas imo fuisse e pectore uoces*. Como se ve, ese fuego interno había derivado en locura y de lo profundo de su pecho (*imo e pectore*) sólo brotan ya estridentes gritos. Ariadna, en su demencia (semejante a Attis en el poema anterior), se parece cada vez más a una ménade y provoca, a su vez, un incendio en el dios Baco (v. 254): *te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore*³⁹. Esta evolución hacia la locura de la muchacha encaja a la perfección en la

³⁹ Es curioso comprobar cómo en ambos casos, los jóvenes (Attis y Ariadna) están solos cerca de la costa rumiando sus desgracias; desde esa orilla y sumidos en una profunda tristeza (*maesti*), uno/a mira hacia el mar; la otra, una nave que se aleja (cf. 63, v. 49, y 64, v. 249). También, en ambos casos, se ven convertidos, por distintas circunstancias, en acompañantes de un grupo de ménades o galas, miembros del séquito de dos divinidades caracterizadas por sus cultos orgiásticos (Cibeles y Baco). Sin embargo la progresión de ambos personajes es distinta: Attis muestra al comienzo del poema los síntomas de la locura, se autolesiona, se duerme, recupera su cordura y se arrepiente. Ariadna, por el contrario, degenera lentamente desde la pasión amorosa hasta la locura que le sobreviene tras el abandono, del que se da cuenta al despertar de su sueño.

descripción que hace Celso, *De Medicina*, III, 18, de las enajenaciones mentales, uno de los efectos más comunes de las fiebres; así, cuando un individuo tiene una fiebre elevada, puede sufrir un acceso de locura pasajera, caracterizada porque *in accensione aegros desipere et loqui aliena*. De todos modos, éste no es el peor tipo de locura, pues remite una vez desaparecida la fiebre.

Desde luego, de lo que no cabe duda es de que quien se entrega a ese amor cae en la apatía y la inacción (en un *otium* poco provechoso), como les sucede a Acme y Septimio, en *Catull.* 45; ahí, Acme alude a su pasión, descrita nuevamente como un fuego que arde en sus tiernas médulas (*ut multo mihi maior acriorque / ignis mollibus ardet medullis*). También Septimio está profundamente enamorado, por lo que ambos están dispuestos a sellar un pacto (*foedus amoris*), auspiciado por el propio dios Cupido que asiste a la escena. A partir de ese momento, Septimio, una vez más *misellus*, abandona sus deberes y prefiere dar satisfacción a su amada antes que la gloria militar emanada de unas supuestas campañas en Britania o Siria. Con ello, Catulo ofrece una imagen del amante que más tarde será explotada con éxito por los poetas elegíacos de la generación siguiente, contrarios a la milicia y partidarios sólo del combate amoroso⁴⁰.

Para Catulo, está claro que el amor no correspondido se torna en enfermedad y en consecuencia, en una forma de locura, que, si se dilata en el tiempo, acaba por consumir al enamorado; en este sentido, cabría revisar algunos poemas en los que Catulo ya no sólo «arde» o siente las llamas en su interior, sino que literalmente «se quema», «se consume»; en otras palabras, las llamas que, de manera incipiente, anidaban en los huesos se han extendido hasta el punto de que el poeta *uritur*; así, en el célebre poema 72, vv. 5-6, Catulo expresa una curiosa paradoja, pues *etsi impensius uror, / multo mi tamen es uilior et leuor*.⁴¹ Una vez que el poeta ha llegado a conocer (en el sen-

⁴⁰ También Lucrecio, IV 1120 y ss., al enumerar las consecuencias de la pasión amorosa, se hace eco de esta *communis opinio*: «languent officia atque aegrotat fama uacillans».

⁴¹ Sobre la expresión *impensius uror* como una clara imagen del amor carnal, *vid.* F. O. Copley, «Emotional Conflict and his Significance in the Lesbia Poems of Catullus», *AJP*, 70 (1949), pp. 22-40.

tido moral y no sólo físico) a su amada, sus sentimientos se han vuelto contradictorios: como el adicto a cualquier sustancia psicotrópica, no puede renunciar a ella, pero sabe que precisamente ahí está su perdición (Celso, *De Medicina* III, 18, 3, afirma que el tipo más acabado de locura se da cuando la mente del enfermo se consagra a sus propias imaginaciones: *Phrenesis...perfecta est ubi mens illis imaginibus addicta est*); en definitiva, se nos vuelve a hablar de un amor dañino, en que la necesidad física se impone sobre la razón⁴² y donde *uror*, según Laigneau, «est...chargé, précisément, d'évoquer la part physique et charnelle, restant dans leur amour, qui ne cesse d'augmenter, alors que l'estime, et l'aspect spirituel du sentiment, ont été abolis». De todos modos, esta expresión no sólo representa la imposibilidad de renunciar a un amor carnal, pues no puede escapárenos la idea más dramática del que reconoce que su enfermedad, por incurable, le produce unos sufrimientos cercanos a la propia muerte: una cosa es arder (en deseos, en amor); otra muy distinta es quemarse, consumirse. La fidelidad quebrada, los pactos rotos (de acuerdo con la tendencia de Catulo a aplicar términos propios de la relación política a su relación amorosa)⁴³ no matan el deseo, aunque sí eliminan el respeto moral y el afecto más puro (aquel que se describía cercano a la *amicitia*, un concepto político y filosófico de enorme peso en la sociedad romana).

Esta misma idea recorre el poema 76, que muchos han puesto en relación con el 8, en lo que es una nueva articulación del conocido tópico de la *renuntiatio amoris*, ahora bajo el ropaje de una plegaria a los dioses. Aquí, el poeta abunda de nuevo en la necesidad de firmeza (*quin...desinis esse miser*) y suplica a los dioses que le liberen de una enfermedad, *quae mihi subrepens imos ut torpor in artus / expulit ex omni pectore laetitia* (vv. 21-22). Como vemos, en estos versos se opera la sustitución de la llama (*tenuis sub artus flamma*) del poema 51, vv. 9-10, por el término *perniciem*, con lo que se hace efectiva de manera evidente la ecuación de amor = enfermedad y dolor a partir de las imágenes acuñadas por Safo. A pesar de todo,

⁴² Cf., S. Laigneau, *La femme et l'amour...op. cit.* p. 105.

⁴³ Cf. el ya célebre trabajo de D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, 1969.

Lesbia no fue del todo inmune a esa pasión, según se ve en *Catull.* 83, donde se reconoce explícitamente que aquella enfermedad comprometía su salud mental (*sana esset*), pues no cesaba de hablar mal de su amante, una prueba palpable de que *uritur et loquitur* (v. 6) (cf. lo dicho más arriba acerca de la locura pasajera).

3. A modo de conclusión

De las muchas metáforas posibles para indicar la pasión amorosa, Catulo eligió, posiblemente tras los pasos de Safo y sin olvidar la influencia que pudieron ejercer unos conocimientos médicos elementales sobre las fiebres y sus consecuencias, la imagen del fuego que recorría los huesos; con ello, incidía en la tradicional visión del amor como una enfermedad que podía desembocar, si no se aplicaba el remedio adecuado (la *fides*, representada idealmente en el matrimonio), en locura. Dicho fuego se iniciaba con una mirada o con la lectura de unos versos, pues la poesía también podía encender la llama. Cuando esa pasión era defraudada, la locura, la ira, el dolor y la muerte se hacían presentes. De ese modo, Catulo se sirvió de la imagen de la llama (*flamma*), que calienta las entrañas y penetra profundamente, para expresar una nueva realidad amorosa en la Roma del siglo I a. C., la del hombre que se declara enamorado y reconoce que en él anida una pasión que sobrepasa lo puramente físico para recalcar en el terreno de los verdaderos afectos. Cuando la mente ha sido ya infectada por ese virus y no se aplica ningún bálsamo, el enamorado puede consumirse en su dolor (valgan las imágenes de la cruz y los tormentos, como en el célebre 85), lo que provoca desvaríos seguidos de periodos de cordura⁴⁴. A pesar de este magnífico hallazgo, la metáfora del fuego no tuvo una presencia tan relevante en los demás poetas amorosos que, como Propertio, se sirvieron de ella de una manera tópica para referir los síntomas físicos de un deseo, en una

⁴⁴ En este sentido, vale recordar la célebre noticia sobre el poeta Lucrecio recogida por San Jerónimo en su *Crónica*, en la que se señalaba que éste, tras beber un filtro amoroso, se volvió loco y escribió su obra en los breves espacios de tiempo en que recobraba su cordura (cf. Y. García *et al.*, *Biografías literarias latinas*, Madrid, 1985, p. 110).

imagen fija desprovista de la fuerza con que parece emplearla el poeta de Verona⁴⁵. Fuego, ardor, enfermedad y muerte sirvieron para plasmar el imaginario de unos amores que Catulo quiso presentar como funestos y desgraciados.

⁴⁵ Así, al menos, es lo que concluye Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle...op. cit.*, p. 106, quien indica que «ningún término de este campo semántico aparece en la lista, definida por L. Delatte, de las veinte palabras-clave de la obra de Tibulo o de la de Propertio. Esta imagen se encuentra, sin embargo, en estos dos poetas, pero con menos fuerza que en Catulo».