

De nuevo sobre Catulo 4: más a favor de una posible interpretación

Jaime Siles

Universidad de Valencia  

<https://dx.doi.org/10.5209/cfcl.97020>

Recibido: 15/11/2023 • Revisado: 12/03/2024 • Aceptado: 10/04/2024

^{ES} **Resumen.** En este trabajo se propone una interpretación irónica y erótica del *carmen* C.4 de Catulo a partir de los dobles sentidos de su vocabulario.

Palabras clave: *Phaselus; gemelle Castor et gemelle Castoris; Impetu; Trabs; Cacumen.*

^{EN} Again on Catullus 4: more in defence of a possible interpretation

^{EN} **Abstract.** This paper proposes an ironic and erotic interpretation of Catullus's C.4 Carmen based on the double meanings of its vocabulary.

Keywords: *Phaselus; Gemelle Castor et Gemelle Castoris; Impetus; Trabs; Cacumen.*

Cómo citar: Siles, J. (2024), De nuevo sobre Catulo 4: más a favor de una posible interpretación, *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 44.1 (2024), 31-40.

Hace años propuse en varias conferencias –una, en la Universidad de Salamanca; otra, en la de Oviedo; y una tercera, en la de Alicante– una hipótesis de interpretación del *carmen* 4, publicada después en el Homenaje a nuestro colega y amigo, el profesor Vitalino Valcárcel, desgraciadamente fallecido. Intentaba explicar allí (Siles 2014, 1021-1034) lo que llamé «una estrategia de lectura», entendida como la manera en la que el público catuliano –esto es: Lesbía y/o los amigos de Catulo– asistieron a la *performance* y representación del texto, acompañada de la lectura, tal vez escenificada, del mismo. Mi interpretación quería explicar el lugar que en el *Corpus Catullianum* ocupa el *carmen* 4 o –lo que es lo mismo– el contexto y situación textual en que aparece dentro del mismo, así como su curiosa y casi extravagante sintaxis, llena de helenismos, su estrecha relación con el epigrama votivo y funerario, y la posibilidad de que, todo él, fuera, además, parodia de una éfrasis. Mi propuesta de entonces hacía converger algunas de las diferentes interpretaciones dadas, para –matizándolas, más que contraviniéndolas– intentar aunarlas a casi todas ellas en una operación hermenéutica que permitiera poderlas conjugar. La propuesta que hace años hice no varía demasiado de la que ahora quiero presentar, pero le añade algunos elementos que creo contribuyen a fundamentarla más.

Como es sabido, dos son las posturas de las que casi todos los estudios realizados suelen partir: 1) o bien que se trata de un viaje real, hecho por el poeta, que narra así el *cursus honorum* del barco, insistiendo en las cualidades del mismo, según lo que indica el género demostrativo o epidíctico; 2) o bien que el poema es una creación verbal, autónoma e independiente del posible hecho que lo generara. Los primeros aducen la biografía del poeta y, sobre todo, el *carmen* 31, dedicado al lago de Garda, que quieren identificar con el *limpidum lacum* que aparece citado aquí y para el que –pese a la abundancia de referencias geográficas en los versos anteriores– no hay en el texto ninguna cita ni alusión que permita dicha identificación¹, ya que la indicación del verso 24 (*hunc ad usque limpidum lacum*) no precisa qué lago sea éste, dado que el deíctico *hunc* sólo sugiere una idea de proximidad con el emisor y sus oyentes. Se ha pensado así que el *phaselus*, cuyas rutas y fidelidad a su amo se narran, más que un navío real, sería un exvoto que podría representarlo: como esas maquetas de embarcaciones de todo tipo que todavía pueden verse colgadas en ermitas e iglesias de la cuenca del Mediterráneo, donadas por el o los dedicantes de las mismas, en agradecimiento a la divinidad o al santo que, invocados por ellos en un viaje o en medio de una peligrosa tempestad, escuchó sus plegarias y los salvó de una muerte segura. Esta interpretación –que siguen no pocos estudiosos– sustituye la realidad material del *phaselus*, objeto y tema del poema a la vez, por una representación no menos real de él: por un exvoto. Brunér (1863, 599-657) incluso piensa, por la alusión al Cítoro, que estaría hecho en madera de boj. Pero tampoco para ello contamos con información fidedigna, salvo los tres últimos versos (25-27) (*nunc recondita / senet quiete seque dedicat tibi, / gemelle Castor et gemelle Castoris*), en los que la dedicatoria, explícita en ellos, invita a suponer, si no un exvoto como lo concebimos, es decir, un objeto que lo representaría, sí, al menos, una clara formulación votiva de una donación hecha a los Dióscuros. De hecho, este es el rasgo en el que Birt (1904, 425-471) y Völk (1968, 65-66) se basaron para reconocer en el *carmen* 4 un aire de familia y un cierto grado de parentesco con los epigramas votivos.

Pero a ello parecen oponerse otros elementos del poema, como el deíctico *ille*, –que es, además, la primera palabra del verso que lo inicia– y el vocativo *hospites*, que es la de su final, y que convienen, ambas, más al estilo de los epigramas funerarios que al de los votivos, que exigiría, en vez del enfático *ille*, un más humilde *hic* –por no hablar de la acción del sujeto del verbo en el verso 26 ya citado (*seque dedicat*)– en el que es el propio *phaselus* quien aparece y se presenta como dedicante de sí mismo, aunque es otro hablante –una de las voces del poema– quien le presta su voz a él: rasgo éste que constituye tal vez la mayor de las muchas singularidades del texto, a las que se suma otro, que lo aparta de la forma del epigrama –me refiero al metro empleado, que es el trímetro yámbico puro. No son pocos los estudiosos que –como Sonnenburg (1920, 23), Kroll (1922=1980, 7-8), Williams (1968, 190-194) y Citroni (1978-79, 111-115)– indican que Catulo podría haber partido del modelo del epigrama votivo, aunque reconocen que el *carmen* 4 no es una inscripción y que tanto su metro como su forma, no se ajustan al desarrollo propio de aquel. Pero no faltan quienes –como Mette (1962, 153-157)– insisten en la posible relación con el epigrama funerario –que explicaría la posición que ocupa el término *phaselus*, como equivalente del nombre del difunto, en el inicio del primer verso, y del término *hospites* en su final–, así como el relato del curso de su vida, desde su nacimiento y sus orígenes y la enumeración de sus *extra* e *intra bona* hasta las alusiones en los últimos tres versos a lo que parece, si no su óbito, sí su destino último y final. Sin embargo –como ya se ha advertido antes– los últimos versos, que encierran un tópico propio del formulario del epigrama votivo, presentan una clara diferencia con él, al acercarlo al tono y motivos propios del epigrama funerario: una interpretación ésta apuntada por Khan (1967, 171-172), quien considera el texto un modo de epitafio.

Ahora bien, conviene ser cautos y tener en cuenta tanto la revisión de las distintas propuestas interpretativas, recogidas por Svennung (1975 [1954], 399-424), como la prudente observación de Copley (1975 [1958], 425-430), en la que advierte del riesgo que supone toda interpretación que no esté basada en la literalidad y literariedad del poema, invitándonos a dar a éste, si no

¹ Tampoco con otros lagos como los aducidos por diferentes estudiosos (Setaioli 1973, 99-106).

naturaleza real, sí la entidad verbal suficiente y autónoma, que, como objeto estético, lingüístico y verbal, tiene. De ahí que, para solucionar la antinomia entre las dos interpretaciones más seguidas y aceptadas, Mette (1962, 153-157) propusiera una solución flexible, consistente en la combinación de ambas, viendo en el *carmen* 4 una *contaminatio*, muy del gusto latino y neotérico, entre dos modos y modelos de epigrama: el funerario –que parece seguir en la mayor parte de los versos– y el votivo, que es el que sigue en los tres últimos y que, como tópico, quedaría subsumido en el modelo del epigrama funerario, como conclusión de él. Catulo practicaría aquí lo que Kroll (1924, 202-224) llama una *Kreuzung der Gattungen*, que, en este caso, no lo sería de los considerados géneros mayores sino menores, jugando además –como observa Ruiz (1996, II, 18)– con las personas gramaticales que lo recorren y que le permiten pasar del *Ich-Stil* (el estilo e instancia de discurso del yo) al *Er-Stil* (el estilo e instancia del discurso en tercera persona): algo no del todo nuevo, pues en algunas inscripciones griegas de Epidauro, datadas en el siglo IV a. C. había relatos de milagros en primera persona como el epigrama de ESQUINES, *AP* 6.330 y el poema de E. de Isilo donde alternan la primera y la tercera persona gramatical (Momigliano, 1986: 59-60, nota 2).

La complejidad formal del poema es, pues, bien patente. Y una obligación de la filología es aclararla y esclarecerla. En este sentido y a partir de unas reflexiones de López (2005, 13) en las que, entre otras cosas, insiste en que «la palabra *lectura*, antes que *la obra o cosa leída*, lo que designa es *la acción de leer*», y que –como sugiere Chartier (cf. López, 2005, 23)– puede hablarse de «prácticas compartidas», consideré la posibilidad de que el *carmen* 4 fuera una de estas «prácticas compartidas» no –claro– en cuanto a su escritura sino en cuanto a su posible lectura en voz alta, *performance* y escenificación ante un público tan versado como para comprender todas las alusiones cultas que el poema contiene y disfrutarlas aún más si era el propio poeta el que acompañaba su lectura con una gesticulación en la que los deícticos cumplirían un papel semántico importante, al añadirle a aquella no sólo una entonación que marcaría lo que se quería subrayar y sugerir, sino mediante una puesta en escena del mismo, que haría reír a su auditorio y público presente, capaz –por su cultura y la *actio* de quien lo leía– de comprender lo que el texto tenía de parodia literaria y de obscenidad² enmascarada a la vez: como «poesía de círculo» define Ruiz (1996, II, 19-20) este *carmen*. A ello parecen apuntar tanto el carácter mixto del texto –que no sigue un único modelo de epigrama sino que mezcla dos: el funerario y el votivo y en este orden– como la apariencia que tiene de *Spottgedicht*, de broma literaria con burla de la poesía etiológica, patente en el verso 13: *Amastri Pontica et Cytore buxifer*–como sugirió Schmidt (1955, 43-49)– con su exhibición de conocimientos culturales y mitológicos, tan del gusto alejandrino como del círculo neotérico, la sintaxis helenizada (el infinitivo del verso 2 y el *iste post phaselus* del verso 10) que hizo pensar a Sonnenburg (1920, 129-136), a Wilamowitz (1924, 295-298) y a Seelbach (1963, 348-349), que la persona (Coleman 1982, 68-72; Courtney 1996-1997, 113-122) en cuya boca se pone el texto podría ser un *mystagogus*, un guía turístico de lengua griega, que estaría hablando en latín de esa manera tan pedante y alambicada, describiendo y explicando o bien un exvoto o bien un mosaico o bien una pintura: es decir, un objeto al que el texto haría referencia.

Así Williams (1968, 190-194) interpretaba que el objeto aludido y descrito en el poema es una pintura, no una inscripción, pero reconoce el carácter oral del poema, que el propio Catulo habría recitado en su propia casa ante un selecto grupo de amigos –los *hospites* del verso primero– como supone también Citroni (1978-79, 109-115). Sin embargo, Hornsby (1963, 256-265) piensa que *hospites* iría referido a Cástor y Pólux, a los que en los últimos versos se dedica y consagra. Esta es una cuestión que sigue, pues, abierta y de la que depende la condición anular del poema, cuyo desarrollo en dos partes simétricas contrapuestas, cada una de ellas de 12 versos, tendría como broche la estructura epódica de los tres versos del final (Birt 1904, 453; Völkl 1966, 63-54; Williams 1968, 191; Citroni 1978-79, 110; Wiseman 1974, 62-63; Courtney 1985, 94). El *phaselus* tendría, pues, un valor simbólico, pero no sería el que proponen Bayet (1953, 30), Bardon (1970, 89-90), Putnam (1962, 15 y 17), Musurillo (1961, 107) y Stoessl (1977, 174), que lo consideran imagen

² Para la obscenidad en Catulo cf. Wiseman (1985, 144).

y representación metafórica de la vida del poeta, sino otro con el que en mi estudio de hace unos años lo identifiqué –esto es: el miembro sexual masculino– y sobre el que, con nuevos argumentos, me gustaría ahora volver a insistir aquí.

Pero antes, y reteniendo este valor real o simbólico que el *phaselus* catuliano pudiera tener y que hace años sugerí cuál podría ser, conviene también recordar que no son pocos los estudiosos que –como Schmidt (1955, 43-49) y Khan (1967, 163-172)– han señalado el carácter paródico del texto, visible en la utilización de un tono y un estilo épicos aplicados de manera hiperbólica a una situación menor. Hornsby (1963, 256-265), Gigante (1972-73, 23-27) y Syndikus (1984, 90-92), entre otros, han aludido al tratamiento que APOLONIO RODIO da en *Los Argonautas* 3.345-346 a la nave Argos, que «se mantiene –dice– en sus clavijas, por mucho que la salten todas las borrascas. E igualmente corre con el viento que cuando los hombres, con todo el vigor de sus brazos, la empujan con los remos». La nave Argos y los versos de Apolonio de Rodas, dedicados a ella, son un claro intertexto –y muy significativo– para comprender, junto con el carácter simbólico del barco y el tipo de lenguaje utilizado para describirlo, la condición paródica del texto catuliano³, hecha desde una perspectiva calimaquea (Daly 1952, 97-99; Avallone 1953, 8-75; Massaro 2010, 9-42; Morelli 2015, 473-509), que se ajusta muy bien a la poética neotérica y que proporciona una más de las claves para admitir que el *carmen* 4 es un *Spottgedicht*: un divertimento, una broma con tintes obscenos pero de formulación culta y refinada, muy acorde con el concepto catuliano de *nugae*. A ello puede añadirse la propuesta de Schmidt (1955, 43-49) y de Khan (1967, 163-172), para quienes el *erum tulisse* del verso 19 se refiere a que el barco ha conducido a su dueño de un lugar a otro como un *servus currens* sin fallarle nunca (cf. versos 18 a 22). Lo que en sentido alegórico y como hipérbole también se podría aceptar. Williams (1968, 190-194) basaba su interpretación en el uso del deictico *ille* del verso 1, opuesto al acusativo *hunc* del verso 24, que, según él, correspondería a la oposición ἐκεῖνα / οὗτος de un epigrama de AP 6.36, que, como el 34 recogido también allí, es una écfrasis de una pintura que representa un barco, en la que como, en el texto catuliano, se utiliza la oposición *tunc/nunc* y que adopta la forma de un epitafio. Ruiz (1996 II, 21) le objeta que el *hunc* del verso 24 contrapone la proximidad del lago al remoto mar antes aludido, y no al *ille* del verso 1. Nosotros pensamos que dicha oposición no se establecería entre el *ille* del verso 1 y el *hunc* del verso 24, sino más bien entre el *ille* del verso 1 y el *iste* del verso 10. Sin embargo, la observación de Williams (1968, 190-194) permite ver cómo el texto sigue en los primeros veinticuatro versos la estructura del epigrama funerario, adaptándose en los tres últimos (25-27) a la estructura del epigrama votivo. Carilli (1975, 930) había interpretado el *carmen* 4 de Catulo como «una especie de didascalía explicativa», escrita en el objeto que representaría al *phaselus*, y que «la voz que se dirige a los *hospites* no sería otra que la lectura», hecha por éstos «de dicha didascalía». Cito a Carilli porque ha prestado atención al carácter oral que el texto tiene y a la posibilidad de esa práctica de la *lectura compartida* a que he aludido antes y que no hay que perder de vista a la hora de proponer una interpretación del *carmen* 4. Pero su propuesta difiere de la mía en que él piensa que son los *hospites* quienes lo leen, mientras que para mí es el poeta el que lee en voz alta el *carmen* y lo pone en escena acompañándolo de su tono y sus gestos ante un auditorio y público de afines en formación y gusto literario⁴. De modo que, en mi anterior interpretación, los *hospites*, en vez de leerlo, lo escuchaban.

El *carmen* 4 de Catulo tomaría solo algunos de los tópicos del ἀναθηματικόν señalados por Cairns (1972, 525): la alusión a sus orígenes, la descripción del objeto donado, hecha no desde la materialidad del mismo sino a partir de los probados méritos que justifican dicha donación y en los que el *phaselus* se expresa como un *miles gloriosus*, así como la relación afectiva del dedicante con el objeto donado. Sin embargo, en la dedicatoria a las divinidades introduce

³ Así fue entendido por los poetas renacentistas que se inspiraron en él (Gaisser 1993, 255-271).

⁴ Como advierte Ruiz (1996, 22) «la forma de los epigramas votivos y fúnebres está condicionada por la singularidad pragmática de tales textos y depende de lo que podemos denominar la retórica del hablante ficticio, de la del hablante como intérprete, y, por último, de la del hablante como portavoz», que constituyen las voces presentes en el texto, ya que «acompañan a un objeto que es un signo». En AP 6.124, 127, 178 y 264 el objeto aparece como hablante.

un elemento nuevo, que es el que precisamente convierte el modelo funerario-votivo, hasta entonces seguido, en casi sólo funerario: me refiero al *seque dedicat* del verso 26, en el que el mismo *phaselus* es quien se *dedicat* a las divinidades. Lo que coincide con las formulaciones en los epigramas funerarios como *qui post tantum onus, multosque crebrosque labores / nunc silet et tacito contentus sede quiescit* (CIL VIII 2401). Catulo, pues, le da la vuelta a la estructura esperada y, con un giro inesperado, convierte lo funerario en votivo y lo votivo en funerario. Esto no constituye una novedad, pues ya Moiró (AP 6.119) había trasladado a un epigrama votivo una fórmula propia de los epigramas funerarios (Luque 2020, 226, nota 7). Esa combinación de dos modelos y de sus motivos es la complejidad estructural del *carmen* 4, pero no la complejidad hermenéutica mayor, que es la de saber –a través de los dobles sentidos de las palabras que el texto utiliza– quién es el *phaselus* que aquí habla y por qué se dedica a dos divinidades como los Dióscuros, patronos de los navegantes, pero también de la caballería (Granarolo 1967, 70-73; 385), y conocidos, –como Catulo, en el último verso, recuerda– como los Gemelos, los *gemini* (“el par”), *didimi* o *didimi gemini*, como, por influencia de la terminología griega, se los llama en latín. Pero los Gemelos –como en el epigrama de la AP 11.318, todo él de doble sentido sexual⁵– son también un sobrenombre de los testículos, representados también por las letras C y D o el signo similar a una épsilon como en el priapeo (Montero 1981, 59, n° 54) *CD si scribas temonemque insuper addas, / qui medium vult te scindere, pictus erit*, en el que el acusativo *temonem* parece aludir claramente al *penis erectus* de un *deus caudatus*: en este caso, Príapo, que, como dice Arnobio (*Nat.* 3.10, cf. André 1991, 167), tiene *res illas proeliorum semper in expeditionem paratas*. Este priapeo puede servirnos de guía a la hora de encontrar la clave de cifra no sólo de los últimos versos del *carmen* catuliano, basada en los dobles sentidos de los términos que usa y de los que procede el humor que sus versos producen, sino también del doble sentido de todos los demás, de los que los últimos versos no son sino la conclusión, y que parece convenir tanto a la *Ringkomposition* supuesta por Bardon (1943, 14) para la estructura del texto como contribuir todavía más a la parodia y oralidad patentes en el mismo: sobre todo, si se tiene en cuenta que el punto central del poema –como sostiene Putnam (1962, 15)– es el ocupado por el símbolo de la montaña.

Advertido, pues, este doble sentido que la dedicatoria de los dos últimos versos a los Gemelos (esto es, a los testículos) puede tener en el *carmen* 4, conviene comprobar si en el mismo hay otros términos de carácter ambiguo y que contengan –como en el caso de los Gemelos hemos visto– un doble sentido y/o una posible acepción sexual (Skinner 1981 y 1982, 140).

Pues bien, no hay uno solo sino varios: *impetus* y *trabs*, ambos en el verso 3, *cacumen* en el verso 16 y *sinus* en el verso 9 son los más claros. Pero a ellos podrían añadirse otros como *nauis*, en el verso 2, la oposición *palmulis/linteo*, en los versos 4 y 5, *litus insulasue*, en el verso 7, *comata silua*, en el verso 11, *in iugo*, en el verso 11, por no hablar de los infinitivos *stetisse* e *imbuisse* de los versos 16 y 17, el *in tuo aequore* del verso 17, los *impotentia freta* del verso 18 y las alusiones eróticas que parecen contener tanto todos ellos como los versos 19, 20 y 21.

Veámoslos:

⁵ Cf. La versión de Guichard (2021, 151 n° 135): «Anícrates conocía las constelaciones mejor que Arato, / mucho mejor, pero no su propia fecha de nacimiento. / Dudaba si había nacido bajo el signo del Carnero, / bajo el de los Gemelos o el de los Peces. / Sabemos que seguramente bajo los tres: es un libidinoso, / un tonto afeminado y un glotón»; en la nota explicativa (Guichard 2021, 354, n°135) se aclara el sistema alusivo empleado en este epigrama que «tiene doble sentido sexual: el carnero es un animal identificado con la lascivia, a menudo de tipo homosexual; los gemelos son un sobrenombre de los testículos y el pescado lo es de la vagina (y del *cunnilingus*)». Cf. también otro epigrama, éste, de Marco Argentario, AP 5.105: «El universo de Menófila, dicen, es diferente al de otras / disolutas: ninguna incontinencia le queda por tragar. / Así que id a visitarla cuanto antes, caldeos: su cielo / logra tener dentro al mismo tiempo Perro y Gemelos» (versión de Guichard (2021, 157, n° 145). Este epigrama hace uso de términos astrológicos con doble sentido sexual, ya que «el cielo» alude al paladar superior; los gemelos «es el sobrenombre de los testículos y el perro lo es del pene». Estas dos constelaciones «no pueden ocupar el mismo lugar», aunque sí en el «cielo de Menófila» (Guichard 2021, 355, n° 145).

- a. *impetus* es utilizado por Horacio (Adams, 159) (*Serm.*1.2.116 ss.): *tument tibi cum inguina, num, si ancilla aut uerna est praesto puer, impetus in quem/continuo fiat, malis tentigine rumpi*. Una expresión similar –*dirigere in mulierem*– está atestiguada en APULEYO (*Met.*7.21.4) que –como advierte Montero (1991, 213, nota 7)– suele servirse del lenguaje técnico militar para la descripción de escenas escabrosas.
- b. *trabs* no es un eufemismo ni mucho menos: como *hasta* y *contus pedalis* (ésta, por cierto, de uso náutico como indica Festo) no intenta atenuar o difuminar la asociación sino todo lo contrario. Catulo, en el *carmen* 28.9-10 (*O Memmi, bene me ac diu supinum/tota ista trabe lentus irrumasti*) emplea este vocablo (Adams 1990, 23) con un sentido sexual similar al de *palus* y *verpa* (Montero 1991, 78-79): esto es, «como término de una expresión disfemística con función anorítica» (Montero 1991, 237 y 250), para marcar lo caricaturesco y producir un efecto tan exagerado como ridículo.
- c. *cacumen* es usado como sinónimo de *caput* en acepción sexual para referirse al pene, como también *caulus* y *dartus* (Adams 1990, 72) por VINDICIANO, *Ep. Alt.* 479.17 (André 1991, 175): *cacumen ueretri*.
- d. *sinum* del verso 9 se convertirá en los tratados médicos en un eufemismo para referirse a la vagina femenina (Adams 1991, 228), denominada en ellos *sinus mulieris*, *muliebris sinus* y *feminarum sinus*, aunque no así (Adams 1991, 90-91) en TIBULO (1.8.36: *teneros conserit usque sinus*) ni en OVIDIO (*Fast.* 5.256: *tangitur et tacto concipit illa sinu*). Y un sentido bastante próximo a aquel se encuentra en el *virgineos ardens pandere fraude sinus* de la *Anth.* 144.2. Según André (1991, 188) *sinus*, –que inicialmente significaba «pliegue de un vestido» y de ahí su sentido de «seno» y de «regazo» (cf. el sentido del término *gremium* que literalmente significa (André 1991, 183), «hueco formado entre el estómago y las piernas de una persona sentada» y de ahí «seno y regazo» como en Catulo, *carmen* 3– puede designar también las partes sexuales de una mujer, sobre todo, en poesía: cf. TERCENCIO, *Heaut.* 563: *Vidine ego te modo manum in sinum huic meretrici inserere?*
- e. *comata silua*, en el verso 11, aunque como tal expresión no está recogida en los tratados médicos, no es difícil pensar que se trata de una clara alusión al pubis femenino. El término *coma* fue introducido en latín, como un préstamo tomado del griego, por Ennio (André 1991, 214 y 244) y –como explica ISIDORO, *Etym.* 11.1.30 (*Comae sunt propriae non caesi capilli*)– hace referencia a los cabellos no cortados. De modo que *comata silua* aquí aludiría a un sexo femenino no depilado sino con abundante vello, como parece era el preferido en las relaciones sexuales, a juzgar por una inscripción pompeyana en septenarios trocaicos: Bücheler, *CLE* 230: *futuitur cunnus /pilosus multo melius quam glaber...* En *Anth.* 712.18 *hortulus* con el mismo sentido que *cunnus* tendría –como también *pratum*– un sabor literario (Adams 1991: 84, 113, 220 y 228).
- f. *in iugo* podría aludir metafóricamente a lo que el léxico médico latino denomina *supercunneus*, es decir, lo que está por encima de la vulva (*connus*) y que, según André (1991, 229 y 240) sólo puede identificarse con el llamado «Monte de Venus».
- g. los infinitivos *stetisse* e *imbuisse* de los versos 16 y 17 no ofrecen demasiadas dudas: el primero, *stetisse*, alude al hecho de haber estado verticalmente clavado, enhiesto *in iugo*, que puede ponerse en relación con los términos *alta* (*Priap.* 28.5 y AUSONIO, *Cent. Nupt.*, p 216 P) y *summa* (MARCIAL 11.46.6; *Priap.*72.2), casi siempre relacionados con la práctica de la *fellatio*; y el segundo, *imbuisse*, hace referencia al hecho de «haber mojado, impregnado» sus *palmulas* –como *supra* en el verso 4– *in aequore*: esto es, “en una superficie líquida”: cf. *carmen* 64.11: *rudem cursu prima imbuit Amphitriten*.
- h. Por última, los *impotentia freta* del verso 18 parecen hacer alusión a lo que, a partir de otro epigrama de MARCIAL (11.99.5: *sic constringuntur magni Symplegade culi*), uno de los epigramas de AUSONIO (*Epigr.* 106.9, p. 351 P) llama *luteae Symplegadis antrum*. Desde ARISTÓFANES (*Thesm.* 647) el uso metafórico de términos geográficos tuvo un abundante y amplio recorrido en el antiguo humor sexual (Adams 1991, 114). *Symplegas* fue, pues, usado en los epigramas como sinónimo del culo y las Simplégades (literalmente «las que entrechocan») eran «las rocas entrechocantes» (García 2020, 44) a través de las cuales tenían que pasar

los Argonautas para llegar al Mar Negro –aludido en el verso 9 del *carmen* 4 de Catulo: cf. *Ponticum sinum*– y fueron llamadas así porque se creía que las rocas entrechocaban al atravesarlas los barcos que las querían cruzar. De modo que los *impotentia freta* podrían ser una velada alusión, muy del gusto alejandrino y neotérico, a la acepción sexual que en los epigramas tienen las Simplégades y que, como tal, se refiere al entrechocar de las nalgas cuando se intenta penetrar entre ellas: esto es, a una *pedicatio*. El hecho de que la velada alusión sea relativa a uno de los escollos que debían superar los Argonautas añade todavía más humor al *carmen* catuliano, pues supone una burla más a Apolonio Rodio y a su concepto del *méga biblion* y, por lo tanto, otra afirmación más de su credo calimaqueo.

- i. De los restantes términos de posible acepción sexual que aparecen en el texto, *navis* sólo parece tenerlo en un picante pasaje de Macrobio sobre Julia, la hija de Augusto, pero aplicado metafóricamente al órgano sexual femenino, no al masculino (Adams 1990, 89 y 167; Montero 1991, 44–48 y 228). De modo que aquí tendría un uso tan metafórico como traslaticio, unido a la humedad característica de Venus y a la asociación de todo lo relativo a ésta y al amor con el mar, asociación que llega hasta la pintura flamenca, en la que, como en el cuadro de Vermeer, titulado «La carta», en el que una joven está leyendo un papel que ha recibido y, detrás de ella, colgado en la pared hay un dibujo con una nave en medio del mar, que da a entender que el contenido del escrito que la joven está leyendo es amoroso y le ha sido enviado por su amante. En la oposición *palmulis/linteo*, en los versos 4 y 5, *palmula* es tanto «los remos» como las puntas de los dedos: cf. *Pavl. Fest.* p. 246.3: *palmulae appellantur remi a similitudine manus humanae*. En cuanto a *litus insulasue*, en el verso 7, no he encontrado en ninguno de los estudios sobre los nombres de las partes del cuerpo en latín ni sobre léxico latino erótico la menor alusión a ellos, aunque no es difícil deducir que *litus minacis Adriatici* puede referirse metafóricamente al contorno del cuerpo de la mujer, y que, de igual modo, *insulasue Cycladas* pueden hacer alusión perifrástica y humorística a los senos femeninos o a alguna otra parte de la anatomía de la mujer con la que puedan ser identificables.

El *carmen* 4 admite, pues, además de una lectura seria, que es la que hasta hora se ha hecho y la que se suele hacer, otra en clave humorística y de alto contenido sexual, como su léxico –buena parte del cual está constituida por términos de doble sentido, que aluden a partes del cuerpo y a determinadas prácticas eróticas– da a entender. El texto combina, pues, muy diversas y distintas fuentes, de las que se ha señalado, entre otras, la alusión –más explícita que velada– a la nave Argos y los versos de Apolonio Rodio, así como otras que incluirían el epigrama 5 de Calímaco –que creemos es su más directo intertexto y también su fuente (Morelli 2015, 473-509)– y algunas composiciones en las que se poetiza el tema del cambio de estado que se produce cuando un guerrero o un artesano se jubila o cesa en el ejercicio de su profesión. De ellos es un ejemplo el *carmen* 3.26 de Horacio, en el que, por cierto, aparece la forma *militau*, también de contenido sexual, como se advierte en otras formas del verbo *militare* en la novela –(Montero 1991, 213) tanto de PETRONIO (24.7 y 130.5: *haec (sc. Mentula), inquit, belle cras in promulside libidinis nostrae militabit*) como de APULEYO (*Met.* 9.20.2: *prima stipendia Veneri militabant nudi milites*)– y en el que se hace entrega a Venus de los instrumentos utilizados en las conquistas amorosas: además de teas, ganzúas, arcos y palancas que le han servido para abrir las puertas de las casas de sus amantes, su cítara, como mucho después hará también la poetisa Damó (Luque 2020, 330). Otro ejemplo de estas donaciones de aquellos objetos propios de la actividad profesional desempeñada es un epigrama pacifista de ÁNITE (A.PVI.123). También en AP 6.285 se recoge otro, de Nicarco, en el que una tejedora, cansada de su oficio, quiere entregarse a una vida voluptuosa y promete entregar a Cipris el diezmo de todas sus ganancias. En el *carmen* 4 Catulo sigue también ese modelo, pero de un modo muy distinto, al subsumirlo dentro del epigrama funerario y éste, dentro del votivo, combinando la ofrenda ficticia de no pocos de los epigramas reunidos por Meleagro en su *Guirnalda* con el tratamiento ecrástico. Catulo se inspira, sobre todo, en el epigrama 5 de Calímaco, pero cambiando tanto la personalidad del objeto como la voz que en el mismo habla: en Calímaco era una concha, símbolo de la vulva femenina, quien narra sus múltiples hazañas:

Fui concha en otro tiempo, diosa del Cefirión. Pero ahora, Cipris, aquí me tienes como primera ofrenda de Selenea. Náutilo, navegaba sobre el mar. Si soplaban los vientos, extendía mi vela sobre mis propios cables; si Galerea, la brillante diosa, dominaba, vigoroso remaba con mis pies (así mi nombre conviene a mis actos), tal como vine a encallar en las playas de Yúlido, llegando a ser, Arsínoe, tu admirado juguete. Y en mis cámaras, pues, me falta la vida, nunca más como antaño verá la luz el huevo del marítimo alción. Concédeme tu gracia a la hija de Clinias, pues sabe obrar bien y es de Esmirna la Eólida [...] (Prescott 1921, 333-336; traducción de Luis Alberto de Cuenca 1980, 99).

En Catulo, en cambio, es el miembro sexual masculino el que relata su *cursus honorum*, su victoria sobre sus rivales y contrincantes en el amor (versos 2-5), así como sus aventuras y prácticas sexuales realizadas, sin haberle fallado nunca a su dueño (cf. este *erum* y el *ero gaude* del *carmen* 31.12). Y lo hace mediante eruditas alusiones geográficas (versos 6-15), para pasar inmediatamente después a referir experiencias como la *fellatio* (15-16) y la *pedicatio*, entre otras. Que el *carmen* 4 esté situado a continuación del 3, el dedicado al *passer*, invita a pensar si uno y otro no tratarán el mismo tema, pero de distinta manera, cambiando la forma y el motivo, pero no la intencionalidad, que no es otra que, con distintos medios y a partir de diferentes símbolos y términos de doble sentido, tratar un tema obsceno y producir hilaridad. La *actio* y la *deixis* que acompañarían su lectura también debió de ser soez, pues el *ille* del primer verso aludiría al miembro viril erecto, capaz de llevar a cabo la serie de proezas y de «navigaciones» que él mismo relata, mientras que a partir del verso 10 –según indica el deíctico *iste*– habría ido perdiendo consistencia y firmeza. De ahí que pida la confirmación de testigos que den cuenta de todas sus anteriores hazañas amorosas, y que la forma y el modelo seguido por Catulo haya sido –hasta el verso 24– el del epigrama funerario, pues, el *phaselus* –como el *passer* del *carmen* 3⁶–, si no ha muerto, se encuentra ahora en dique seco. Como indica muy bien el inicio del verso 25 *Sed haec prius fuere*: ya no son. Ahora, *nunc*, envejece en una apartada calma, consagrado a los Gemelos, cuyo sentido erótico ya sabemos cuál es y sobre los que, perdido su antiguo ardor, ahora descansa. De ahí la transformación del tratamiento funerario en votivo y el giro tan inesperado que ello supone y que afecta también a la simétrica estructura del *carmen*, cuyas dos primeras partes tienen 12 versos cada una, mientras la última sólo tiene tres. Setaioli (1973,107) explica muy bien que la primera parte habla de los viajes hechos por la embarcación; la segunda, de sus orígenes y la «alta qualità delle sue prestazioni», que ya hemos visto en qué consistían y cuáles eran; y la tercera, de sólo tres versos, de su vejez. Lo que hizo suponer que el *carmen* 4 sigue la estructura, típica de la lírica coral griega, de estrofa, antistrofa y epodo.

No toda la literatura de la Antigüedad Clásica es seria, y parte de la poesía de Catulo desde luego tampoco lo es. Y, a propósito de lo dicho aquí sobre el *carmen* 4 de Catulo, me permito recordar lo que un joven y brillante filólogo Tabárez (2014, 24) ha escrito sobre la parodia hecha a partir de «alteraciones semánticas», «cambios de énfasis o tomando una expresión metafórica en sentido literal (o viceversa)», así como la imitación de rasgos de un autor o de las convenciones de un género considerado mayor –como la épica– con finalidad lúdica o humorística.

Referencias bibliográficas

- Adams, J. N. (1990), *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Duckworth.
 André, J. (1991), *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, París, Les Belles Lettres.
 Avallone, R. (1953), «Catullo e Apollonio di Rodio», *Antiquitas* 8, 8-75.
 Baehrens, A. (1885), *Catulli Veronensis liber*, Leipzig, Teubner.
 Bardon, H. (1943), *L'Art de la composition chez Catulle*, París, Les Belles Lettres.
 Bardon, H. (1970), *Propositions sur Catulle*, Bruselas, Latomus.
 Birt, Th. (1904), «Zu Catulls Carmina minora», *Philologus*, 63, 425-471.

⁶ En la ordenación del *Liber* catuliano no parece una casualidad el que el IV vaya justo después del III, con el que mantiene parentesco semántico: en el c. III es un *passer*; en el IV, un *phaselus*. Pero ambos están aludiendo, de modo diferente, a lo mismo: cf. Segal 1968, 305-321; Schmidt 1973, 215-242

- Bayet, J. (1953), «Catulle. La Grèce et Rome», *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, 2. *L'Influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Ginebra, Fundación Hardt, 3-40.
- Bruner, E. (1863), «De ordine et temporibus carminum Catulli», *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, 7, 599-657.
- Cairns, F. (1972), *Generic composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgo, University Press.
- Carilli, M. (1975), «Le nugae di Catullo e l'epigramma greco», *Annali della Scuola Normale di Pisa*, 5, 925-953.
- Citroni, M. (1978-79), «Funzione comunicativa occasionale e modalità di atteggiamenti espressivi nella poesia di Catullo», I: *SIFC*, 50, 90-115; 51, 5-49.
- Copley, F. O. (1958), «Catullus c. 4: The world of the poem», *TAPhA*, 89, 9-13 (=R. Heine (ed.), *Catull*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 425-430).
- Coleman, K. M. (1982), «The persona of Catullus' *phasellus*», *G&R*, 28, 68-72.
- Courtney, E. (1996-1997), «Catullus' Yacht (or Was It?)», *CJ*, 92, 113-122.
- Cuenca, L. A. de y Brioso Sánchez, M. (1980), *Calimaco. Himnos, Epigramas y Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- Daly, L. W. (1952), «Callimachus and Catullus», *Classical Philology*, 47, 97-99.
- García Gual, C. (2020), *La muerte de los héroes*, Madrid, Turner.
- Gaisser, J. H. (1993), *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press.
- Gigante, M. (1972-73), «Il battello del poeta», *AFLN*, 15, 23-27.
- Granarolo, J. (1967), *L'Oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*. París, Les Belles Lettres.
- Guichard, L. A. (2021), *Quinientos epigramas griegos*, edición bilingüe, Madrid, Cátedra.
- Hornsby, R. A. (1963), «The Craft of Catullus (c. 4)», *AJPh*, 84, 256-265.
- Khan, H. A. (1967), «The Humour of Catullus», *Carm.* 4, and the Theme of Virgil, *Catalepton 10*», *AJPh*, 88, 163-172.
- Kroll, W. (1922), *C. Valerius Catullus*, Stuttgart, Teubner.
- Kroll, W. (1924), *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 202-204.
- López, F. (2005), *Hacia una historia de la lectura*. Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana.
- Luque, A. (2020), *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*, Barcelona, Planeta.
- Massaro, M. (2010), «Il *phaselus* de Catulo e la nave Argo di Apollonio», *MD*, 64, 9-42.
- Mette, H. J. (1962), «Catull carmen 4», *Rheinisches Museum*, 105, 153-157.
- Momigliano, A. (1986), *Génesis y desarrollo de la biografía en Grecia* (versión esp. de M^a T. Galaz), México, Fondo de Cultura Económica.
- Montero Cartelle, E. (1981), Introducción, traducción y notas de *Priapeos. Grafitos Amatorios. La velada de la Fiesta de Venus. Reposiano: El concúbito de Marte y Venus. Ausonio: Centón Nupcial*, Madrid, Gredos Biblioteca Clásica.
- Montero Cartelle, E. (1991), *El latín erótico. Aspectos Léxicos y Literarios*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Morelli, A. M. (2015), «Il callimachismo del carme 4 di Catullo», *Paideia*, 70, 473-509.
- Musurillo, H. (1961), *Symbol and Myth in Ancient Poetry*, Nueva York, Fordham University Press.
- Prescott, H. W. (1921), «Callimachus' Epigram on the Nautilus», *CPh*, 16, 327-337.
- Putnam, M. C. J. (1962), «Catullus' Journey», *CPh*, 57, 10-19.
- Ruiz Sánchez, M. (1996), *Confectum Carmine I. En torno a la poesía de Catulo. Confectum Carmine II*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Schäfer, E. (1966), *Das Verhältnis von Erlebnis und Kunstgestalt bei Catull*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- Schmidt, M. (1955), «*Phaselus ille*: Catullus 4», *Gymnasium*, 62, 43-49.
- Schmidt, E. A. (1973), «Catulls Anordnung seiner Gedichte», *Philologus*, 117, 215-242.
- Seelbach, W. (1963), «Zu lateinischen Dichtern (Catull C.4, Horaz C. I 28, Lupus von Antiquinum)», *Rheinisches Museum*, 348-349.
- Segal, C. P. (1968), «The Order of Catullus Poems 2-11», *Latomus*, 27, 305-321.

- Setaioli, A. (1973), *Ispirazione ed Espressione in Catulo. Saggio introduttivo e commento ad alcuni carmi*, Bologna, Pàtron Editore.
- Siles, J. (2014), «Estrategias de lectura en la Roma del siglo I. a. C.: el *carmen* IV de Catulo», *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*, Veleia, Anejos, Series Minor 32, Vitoria-Gasteiz, 2014, 1021-1034.
- Skinner, M. (1981), *Catullus'Passer: the Arrangement of the Books of Polymetric Poems*, Nueva York, Arno Press.
- Skinner, M. (1982), «Supplementary Note on the Latin Sexual Language: Catullus 56. 5-6», *LCM*, 7, 140.
- Sonnenburg, P. (1920), «De Catulli Phaselo», *Rheinisches Museum*, 73, 129-136.
- Stoessl, F. (1977), *C. Valerius Catullus. Mensch, Leben, Dichtung*, Meisenheim am Glan, Hain.
- Svennung, J. (1954), «Phaselus ille. Zum 4. Gedicht Catulls», *Opuscula Romana*, I, *Festschrift für Axel Boethius, Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, in 4º, XVIII. Lund, Gleerup, 109-124 (=R. Heine, (ed.), *Catull*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, 399-424).
- Syndikus, H. P. (1984), *Catull: eine Interpretation. I Einleitung: Die kleinen Gedichte (1-60)*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tabárez, A. (2014), *Poeta ludens. Juego y humor en la poesía de Virgilio*, Barcelona, Diss.
- Vökl, F. (1968), *Interpretation von Catull C. 4, Catalepton 10 und Copa*, München, Diss.
- Wheeler, A. L. (1934), *Catullus and the Tradition of Ancient Poetry*, Berkeley, University of California Press.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1924), *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.
- Williams, G. (1968), *Tradition and Originality in Roman Poetry*, New Haven (Connecticut, Estados Unidos)-Londres, Yale University Press.
- Wiseman, T.P. (1985), *Catullus & his World. A Reappraisal*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Young, E. R. (2011), «Catullus'Phaselus (C.4): Mastering a New Wave of Poetic Speech», *Arethusa*, 44, 69-88.