

Figuras del deseo. Arte de la variación en Marcial y en Ovidio

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

RESUMEN

El presente trabajo pretende mostrar, a través del estudio de una serie de variaciones epigramáticas, la relación entre el motivo de la metamorfosis y la temática del deseo en la poesía de Marcial. Aunque la temática mitológica no ocupa un papel excesivamente relevante en este autor, que adopta una postura polémica contra dichos temas a propósito de los géneros poéticos mayores, la elaboración poética subyacente se sirve de los modelos míticos tanto en la poesía satírica como en los epigramas demostrativos.

SUMMARY

This work studies several variations in the epigrams of Martial. Although Martial adopts a polemical attitude against the mythical themes with regard to the major genres, the motif of the metamorphosis play a role in the poetic elaboration underlying in his work as much in his satirical poetry as in the epideictic epigrams, related always with the desire's subject.

Marcial, poeta de contradicciones, no es tan sólo el cultivador modélico del epigrama satírico, sino que es también el maestro del epigrama demostrativo. En su poesía no sólo aparece la Venus desnuda y la degradación del sentimiento amoroso, sino que también tienen cabida la sublimación y los más variados matices del erotismo. Las páginas siguientes pretenden mostrar, a través del estudio de una serie de variaciones epigramáticas, que se ajustan con frecuencia a tipos altamente convencionales, la presencia del motivo de la

metamorfosis en relación con la temática del deseo. El modelo mítico de la transformación está presente en ellos a veces de forma explícita, otras de forma subyacente. Es sabido que la temática mitológica no ocupa un papel excesivamente relevante en el poeta de la adhesión a la vida, que adopta una postura polémica contra dichos temas en los géneros poéticos mayores¹. Sin embargo, no es posible una poesía basada en la materia no elaborada poéticamente, y en esa elaboración subyacente, tan característica de la obra de Marcial, los modelos míticos desempeñan una función no desdeñable.

1. La metamorfosis y la perduración del deseo

Un ejemplo de la presencia subyacente del tema de la metamorfosis dentro de la poesía satírica de Marcial es el epigrama I,62:

*Casta nec antiquis cedens Laevina Sabinis
et quamvis tetrico tristior ipsa viro
dum modo Lucrino, modo se permittit Averno,
et dum Baianis saepe fovetur aquis,
incidit in flammis: iuvenemque secuta relicto
coniuge Penelope venit, abit Helene.*

La agudeza en que se basa el epigrama radica en la punta final: *Penelope venit, abit Helene*. Literalmente dicha afirmación constituye una violación evidente de la máxima de cualidad de Grice, que prohíbe afirmar lo evidentemente falso, y, por lo tanto, ha de entenderse en sentido figurado². El texto progresa de este modo desde un enunciado en el que predomina lo puramente referencial y expositivo a otro en el que resulta dominante el componente ideativo de todo enunciado³.

¹ Cf. M. Citroni, «Motivi di polemica letteraria negli epigrammi di Marziale», *Dialoghi di Archeologia*, 2 (1968) pp. 259-301.

² H.P. Grice, *Logic and Conversation*, 1975, trad. en *La búsqueda del significado*, L.M. Valdés Villanueva (ed.), Univ. de Murcia, 1991, pp. 511-530. Con respecto a este uso de la mitología como metonimia o antonomasia en los epigramas de Marcial puede verse O. Weinreich, *Studien zu Martial*, Stuttgart 1928, pp. 31-33; F. Corsaro, «Il mondo del mito negli Epigrammaton libri di Marziale», *SicGymn*, 26 (1973) pp. 171-205, y H. Szelest, «Die Mythologie bei Martial», *Eos*, 62 (1974) pp. 297-310. Corsaro se limita a afirmar a propósito de la agudeza final de este epigrama: «Qui il carattere parodistico è scoperto, e in fondo, è scoperta anche la vacuità di quelle parole messe qui ad etichettare un banale caso de cedimento femminile» y rechaza el paralelismo establecido por L. Pepe con la historia de la Matrona de Efeso en Petronio.

³ El poema responde perfectamente a la característica bipartición de los epigramas de Marcial. Esta característica del epigrama había sido ya observada por los tratadistas del siglo XVII que basaban en ella su teoría sobre la división y la *dispositio* del epigrama. Así ocurre

Para entender el poema desde el punto de vista literario no debemos, sin embargo, contentarnos con la situación discursiva primaria, hemos de pasar del plano discursivo primario al plano secundario de la comunicación autor/lector, determinado por el juego de los distintos planos de significación que actúan en el texto.

Podemos detener nuestra atención, por ejemplo, en la oposición textual entre *fovetur aquis e incidit in flammis*. Al calor de las aguas termales corresponde así el fuego amoroso. La metáfora convencional, fosilizada, del fuego amoroso está aquí desautomatizada por la oposición con el calor de los baños y encubre así mediante la contraposición una función ideativa subyacente desde el punto de vista literario. Bayas se convierte de este modo en un lugar para el amor.

La referencia a la proximidad del Averno, en este caso un lago de Campania, no deja de ser significativa, pues allí los poetas situaban una de las entradas del infierno. Las aguas termales estaban relacionadas por el calor y por sus poderes curativos con el mundo subterráneo. El epigrama trata precisamente de una especie de renacimiento, lo que hace referencia humorísticamente al poder transformador y curativo de las aguas. La metáfora mitológica de la conclusión resulta, pues, adecuada en semejante contexto. También la referencia al Lucrino es significativa. M. Citroni evoca, precisamente, en su comentario al poema el mito de Salmacis: «A questa fama di Baia, e particolarmente al topos della metamorfosi morale di chi vi si reca, va certamente collegato (...) il trasferimento al Lucrino del mito di Salmakis. La fonte di Salmakis, presso Alicarnasso, secondo la tradizione, aveva il potere di rendere effeminati. Ovidio, met. IV 285 ss. spiega l'origine di questo singolare potere con il mito di Ermafrodito, che, maschio bellissimo, sedotto dalla Ninfa della fonte mentre si bagnava, si sarebbe unito a lei indissolubilmente, in un sol corpo⁴.» La protagonista del epigrama ha sufrido también una transformación, pero (a diferencia del mito) se trata en este caso de una metamorfosis grotesca.

en tratados como el de J.C. Scaligero, *Poetices libri septem*, Lyon 1561 (Stuttgart 1987), p. 170, V. Gallus, *De epigrammate, oda et elegia opusculum*, Milano 1624, N. Mercier, *De conscribendo epigrammate*, Paris 1653, J. Masens, *Ars nova argutiarum, editio nova et auctior*, Köln 1711, y F. Vavasseur, *De epigrammate liber et epigrammatum libri tres, editio auctior*, Paris 1772. Lessing retomó esta teoría dándole una orientación nueva. Cf. G.E. Lessing, *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten*, 1771, en *G.E. Lessings sämtliche Schriften*, Stuttgart 1895. Los trabajos modernos más importantes sobre dicha cuestión son los de K. Barwick, *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, Berlin 1979, J. Kruuse, «L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique», *C&M*, 4 (1941) pp. 248-300, y M. Citroni, «La teoria lessinghiana dell'epigramma», *Maia*, 21 (1969) pp. 215-243.

⁴ M. Valerii Martialis epigrammaton liber primus. *Introduzione, testo, apparato critico e commento a cura di Mario Citroni*, Firenze 1975, pp. 205-206.

Los distintos componentes del universo semiótico del poema se contraponen de este modo, como no lo harían en un texto no literario, formando una totalidad y dando lugar a distintos planos de significación, en cuya relación se basa la comprensión del texto desde el punto de vista literario. Por lo que al espacio físico se refiere, el territorio sabino, cuyos habitantes se caracterizaban tradicionalmente por su severidad, se contrapone a Bayas. Recuérdese al respecto el poema 44 de Catulo en que se discute si la finca del autor es sabina o tiburtina (Tíbur era famoso como lugar de recreo). Lo frío contrasta con el calor; el viejo con el joven (*iuvenemque secuta relicto coniuge*), el matrimonio con el amor, la corrupción y el libertinaje.

El recurso de las alusiones mitológicas se encuentra igualmente en este otro epigrama de Marcial:

*«Non possum vetulam?» quaeris, Matrinia: possum
et vetulam, sed tu mortua, non vetula es.
possum Hecubam, possum Niobam, Matrinia, sed si
nondum erit illa canis, nondum erit illa lapis.
(III, 32)*

En *mortua, non vetula es* el propósito del enunciado se centra en el aspecto ideativo del lenguaje. La referencia alusiva a Hécuba y Niobe remacha la agudeza. Ambos términos antonomásicos son usados referencialmente dentro de la afirmación de carácter general. Pero aplicados al interlocutor, *Matrinia* (como sugiere el paralelismo entre los dos dísticos), pueden entenderse también como predicación ideativa y lo mismo ocurre con *canis* y *lapis*, que dentro del mito remiten referencialmente a seres concretos, pero referidos al personaje atacado tienen carácter de metáforas. El paralelismo de los cuatro versos favorece y casi hace inevitable esta interpretación, exigida igualmente por la violación evidente de las máximas conversacionales⁵:

A. *possum...* *possum*
B. *sed....* *non es*
A. *possum...* *possum*
B. *sed...* *nondum erit*

La contrapartida de este poema se encuentra en otro epigrama del mismo libro III, referente a un tal Baso, que tan sólo se excita con mujeres ancianas:

⁵ Son varias las máximas conversacionales aquí implicadas: la máxima de cualidad, que nos obliga a interpretar las expresiones en sentido figurado; la máxima de modo, que prohíbe ser innecesariamente prolijo, lo que ocurriría si el segundo enunciado no se refiriera indirectamente a la mujer, y la máxima de relación, que exige que la comunicación sea pertinente. Cf. H.P. Grice (*loc. cit.*).

*Arrigis ad vetulas, fastidis, Basse, puellas,
nec formonsa tibi sed moritura placet.
Hic, rogo, non furor est, non haec est mentula demens?
cum possis Hecaben, non potes Andromachen!*

(III, 76)

La *retractatio* entre ambos poemas corresponde perfectamente a la condición de esta parte del libro III. En el poema 68 del mismo libro Marcial ha dicho introduciendo los poemas siguientes que esta parte no está reservada a las castas matronas; el libro es comparado con los espacios reservados para hombres y el poema siguiente trata, una vez más con carácter introductorio y programático, de la obscenidad en los epigramas. Y, en efecto, a partir de aquí los poemas estarán presididos por aquella parte del cuerpo, *quam recipit sexto mense superba Venus*, y por el lenguaje disfémico, y la temática dominante será la de las perversiones sexuales. El término *arrigis* y el *mentula* del verso 3 conectan el texto que aquí nos ocupa con esta sección del poemario (en relación, por ejemplo, con el epigrama 70, cuya última palabra es precisamente *arrigere*, y en contraste con el *stare* de 73,2 y de 75)⁶.

Las semejanzas con III,32, anteriormente citado, son evidentes, pero mientras en el *mortua* del primero el énfasis del enunciado se centra en lo ideativo, el *moritura* del verso segundo ha perdido esa condición y puede interpretarse como puramente referencial. En cambio, el *Hecaben* y el *Andromachen*, que en el verso 4 corresponden al *Hecubam* y el *Niobam* del poema anterior (v. 3), tienen aquí dicho carácter, como ocurría con *Penelope* y *Helene* en I, 62.

Significativamente en III,32 el término *Hecuba* mantiene una relación fonética vertical con el *vetula* del primer verso, que se encuentra en idéntica posición métrica: *Non possum vEtUIAM / possum HEcUbAM*. La relación fónica tiene carácter icónico: Hécuba encarna a la mujer anciana por excelencia. Al mismo tiempo mantiene una relación horizontal con *Niobam*, que tiene su misma estructura métrica. Del mismo modo, *canis* y *lapis* en el verso siguiente comparten no sólo la misma estructura métrica, sino también vocálica y morfológica. En III,76, en cambio, la forma *Hecubam* ha sido substituida por el término griego *Hecaben*, que comparte estructura y posición métrica, así como el vocalismo final, con *Andromachen*.

El tema de la metamorfosis relaciona III, 32 con el epigrama sobre Bayas, I, 62. Pero el lado negativo de la transformación grotesca se ha acentuado en

⁶ Es quizá significativo que el poema siguiente a este tenga por tema el mal gusto en la comida como síntoma de oscuras perversiones sexuales. Cf. sobre las implicaciones de *arrigere* y *possum* F. Fortuny Previ, «En torno al vocabulario erótico de Marcial», *Myrtia*, 1, 1986, pp. 73-91 (p. 75), y E. Montero Cartelle, *El latín erótico. Aspectos léxicos y literarios*, Sevilla 1991², pp. 207-208.

este caso. Ya no se trata de la sustitución de lo joven por lo viejo. El hablante dice en el segundo verso que Matrinia no puede en realidad llamarse anciana: está muerta; hipérbole que desarrolla (dentro del ámbito de la figuración) la metamorfosis que da ocasión a la agudeza final. La oposición insalvable entre la vida y la muerte se ve así violada por la transformación, que sitúa a Hécuba y a Niobe al margen de la frontera que separa la vida de la muerte; ambas representan la prolongación de la existencia más allá del límite que de forma natural debería suponer la muerte. Hécuba, que, convertida en perra, encarna el sentimiento de la rabia, y la piedra que fue Niobe, cuyo llanto prolonga el dolor, representan una sexualidad que ha perdido su lazo con la edad a la que corresponde naturalmente. Una mujer anciana está «muerta» para el sexo. La prolongación del deseo es como la locura de la rabia incapaz de admitir un límite. *Matrinia* es probablemente aquí, como con frecuencia sucede en Marcial, un nombre significativo. *Canis* y *lapis*, como metáforas relativas a la mujer y a la sexualidad, tienen, por otra parte, implicaciones evidentes. La primera significa la desvergüenza y la sexualidad desenfrenada, mientras que la segunda simboliza en principio la insensibilidad⁷.

2. Figuras del deseo

La importancia de la poesía satírica en el conjunto de la obra de Marcial nos hace olvidar con frecuencia los epigramas que no pertenecen a dicha categoría. Pero Marcial es igualmente un maestro del epigrama demostrativo:

*Quis puer hic nitidis absistit Ianthidos undis?
effugit dominam Naida numquid Hylas?
o bene quod silva colitur Tirynthius ista
et quod amatrices tam prope servat aquas!
securus licet hos fontes, Argynne, ministros:
nil facient Nymphae: ne velit ipse cave.*

(VII, 15)

*Fons dominae, regina loci quo gaudet Ianthis,
gloria conspicuae delictumque domus,
cum tua tot niveis ornetur ripa ministris
et Ganymedeo luceat unda choro:*

⁷ Suele citarse como paralelo de III,32 A.P. XII,11, donde el juego de palabras con el nombre de Astianacte es semejante al que se da en estos epigramas con los nombres mitológicos. Cf. J. Kruuse, *art. cit.* p. 283, y J.P. Sullivan, *Martial: The Unexpected Classic*, Cambridge 1991, p. 323. Podemos pensar, sin embargo, que tales expresiones reflejan módulos coloquiales propios de maldiciones en que se desea el fracaso del amante rival. Cf. Propertio, II,9,48, *ille vir in medio fiat amore lapis*.

*quid facit Alcides silva sacratus in ista?
tam vicina tibi cur tenet antra deus?
numquid Nympharum notos observat amores,
tam multi pariter ne rapiantur Hylae?*
(VII, 50)

Ambos poemas están escritos de acuerdo con las convenciones formales y temáticas de los epigramas demostrativos. En este tipo de composición el epigrama se refiere a un signo, en este caso las estatuas, cuyo significado glosa el texto. El texto, relacionado existencialmente con el signo al que acompaña, constituye un factor metacomunicativo de dicho signo, al obligarnos a percibirlo como tal y al mostrarnos su significado. El universo referencial del discurso se semiotiza, de modo que sus elementos constituyen una totalidad. Un tipo característico es el de la estatua que preside un lugar, con el que mantiene una relación indicial y simbólica, puesto que en cierto modo define la naturaleza de un ámbito determinado. A veces la estatua está en contradicción con el lugar al que se encuentra unida. También es frecuente el caso de epigramas en que se plantea la relación entre estatuas de rasgos aparentemente contradictorios. Es de las convenciones de este tipo de textos de las que parten los dos epigramas que nos ocupan.

Los tres dísticos de VII,15 corresponden a los tres finales de VII,50, como muestran perfectamente los ecos que los relacionan:

VII,15:

- A *Quis PUER hic NITIDIS absistit Ianthidos UNDIS?
EFFUGIT DOMINAM NAIDA numquid HYLAS?*
- B *o bene quod SILVA COLITUR TIRYNTIUS ISTA
et quod AMATRICES TAM prope SERVAT AQUAS!*
- C *SECURUS licet hos FONTES, Argynne, MINISTRES:
nil FACIENT NYMPHAE: ne velit ipse CAVE.*

VII,50:

- Fons DOMINAE, REGINA loci quo gaudet Ianthis,
gloria conspicuae delictumque domus,
A cum tua tot NIVEIS ornetur RIPA MINISTRIS
et GANYMEDEO LUCEAT UNDA CHORO:*
- B *quid facit ALCIDES SILVA SACRATUS in ISTA?
TAM vicina tibi cur TENET ANTRA deus?*
- C *numquid NYMPHARUM notos obSERVAT AMORES,
tam multi pariter ne RAPIANTUR HYLAE?*

El desarrollo de ambos poemas es, sin embargo, distinto. En ambos casos se establece una relación entre dos componentes del universo referencial del texto. En VII,15 el primer dístico establece una relación entre la naturaleza del personaje representado en la estatua y la proximidad de las aguas. Los dos términos de la relación reciben un tratamiento figurado. La estatua se identifica en primer lugar con el personaje representado y, por otra parte, dicho personaje se identifica por antonomasia con Hilas. La belleza de la estatua hace pensar que se trata de Hilas, que ha escapado de las ninfas⁸. Así las aguas se convierten metonímicamente en ninfas raptoras:

MUNDO MATERIAL	estatua	aguas
M		
E		
T		
Á		
F	antonomasia	metonimia
O	Argino	
R		
A		
MUNDO DEL MITO	Hilas	Ninfas

Cada uno de los términos de la relación ha sufrido un desarrollo figurado, por antonomasia en el caso de la estatua y por metonimia en el caso de las aguas, pero la relación que se establece entre la realidad y el mundo del mito es metafórica⁹.

⁸ La situación presupuesta por el poema ha sido interpretada de diversas formas. L. Friedlander, *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri*, Amsterdam 1967 (Leipzig 1886), p. 480, afirma: «Die Statue eines fliehenden Knaben an der Quelle im Garten oder Park des Stella (VI 47) hält Schrevel für die des Argynnus (v. 5), des Lieblings des Agammemnon (...). Wenn aber M. nach v. 5 wusste, dass die Statue den Argynnus vorstellte, konnte er nicht wohl fragen, ob es Hylas sei. Wie es scheint beziehen sich die beiden ersten Distichen auf die Knaben-statue, zu der vielleicht erst später noch andre (der *Ganymedeus chorus* VII 50,4) aufgestellt wurden, während die dort erwähnte Herculstatue in der Grotte bei der Abfassung unseres Epigramms bereits vorhanden war. Dagegen scheint im letzten Distichon ein (Page und) Mundschenk des Stella angedeutet zu werden, der so schön war, dass man auch für ihn das Schicksal des Hylas befürchten konnte». G. Friedrich, «Zu Martial», *Hermes*, 43 (1908) pp. 619-637 (pp. 625-626), en cambio, ofrece otra interpretación del texto. En el primer dístico no se trataría de la estatua de un muchacho fugitivo. Es de Argino, el favorito de Stella, de quien se habla. El chico, encargado de traer agua, se ha distraído y echa a correr cuando alguien (Marcial mismo) llega. Seguimos la interpretación que nos parece más natural. Cf. D.R. Shackleton Bailey, «More Corrections and Explanations of Martial», *AJP*, 110 (1989) pp. 131-150: «The statue of Stella's page Argynnus stands among others (cf. 7.50) beside the stream, beautiful enough to be Hylas escaped from his Naiad. Once that much is understood, the rest is easy. Interpreters, however, have conjured up a statue of a boy in flight, whence much confusion, as in Friedländer's note, and Gronovius' misguided conjecture *et fugiat*.» (p. 139).

⁹ Con este poema puede compararse el epigrama VI,68, que parte, de modo parecido, de

El segundo y el tercer dístico en cambio desarrollan una nueva relación, la que se establece entre la estatua de Hércules, por una parte, y la de Argino y las aguas, por otra. En el primer dístico se presenta al nuevo personaje, Hércules, identificado también él con su estatua; la significación de dicha estatua aparece insinuada en términos como *amatrices* y *servat*, mientras que el tercer dístico establece claramente la relación, al tiempo que nos revela la identidad del joven. Se trata de Argino.

Distinto es el desarrollo de VII,50. En este caso, los dísticos iniciales presentan simplemente los elementos del universo discursivo entre los que se va a establecer la relación semiótica. El primer dístico presenta el escenario, mientras que los dos centrales se refieren al coro de jóvenes (probablemente también estatuas) y a la estatua de Hércules. En cambio, el dístico final explicita la relación. De este modo la conclusión del segundo poema corresponde al punto de partida del epigrama anterior; algo que ponen de manifiesto los ecos que relacionan los versos 7-8 de VII,50 con VII,15, 1-2. Así, el nombre de Hilas aparece sólo al final del texto, mientras que en el poema anterior se encontraba ya en el primer dístico. La dinámica de la información es inversa a la del poema anterior. En aquel caso se partía de la identificación con Hilas, para revelarnos en el último dístico la identidad real del personaje; aquí, en cambio, se parte de la realidad, para concluir con la identificación con Hilas. Las correspondencias son evidentes: *effugit - rapiantur*, *Naida - Nympharum* (que corresponde igualmente al *Nymphae* del dístico final de VII,15), *Hylas - Hylae*. Del mismo modo, el *observat* y el *amores* de VII,50,7 evocan el *servat* y el *amatrices* de VII,15,4.

Los personajes forman una totalidad unitaria: algo que no ocurre en un texto no literario. El poeta explota las virtualidades semióticas del mito, con la alusión concreta al mito de Hilas. La hipermasculinidad de Hércules se contrapone a la hiperfemineidad de las ninfas y ambos a la inframasculinidad de Ganímedes-Hilas¹⁰. Las ninfas, frente al papel socialmente aceptado de la

la comparación entre la condición del personaje y el modo de la muerte, dentro del tópico de la muerte como rapto, y que utiliza igualmente para su desarrollo el mito de Hilas.

¹⁰ Hilas y Ganímedes son figuras convencionales del arsenal mitológico de Marcial. Un ejemplo es el poema IX,25:

*Dantem vina tuum quotiens aspeximus Hyllum,
lumine nos, Afer, turbidiore notas.
Quod, rogo, quod scelus est mollem spectare ministrum?
Aspicimus solem, sidera, templa, deos.
avertam vultus, tanquam mihi pocula Gorgon
porrigat atque oculos oraque nostra petat?
Trux erat Alcides, et Hylan spectare licebat;
ludere Mercurio cum Ganymede licet.
Si non vis teneros spectet conviva ministros,
Phineas invites, Afer, et Oedipodas.*

femineidad, son activas, protagonistas de la agresión sexual. Hércules representa por excelencia la masculinidad activa frente a la femineidad exasperada de las ninfas y la masculinidad disminuida de los efebos; su papel es en principio protector, pero la agresión y el rapto forman parte de sus atribuciones no menos que en el caso de las diosas de las aguas. Frente a estas figuras del deseo los muchachos idealizados, el objeto de deseo, son pasivos. Las aguas naturales y el mármol de la estatua se ven poseídos por el atractivo de los muchachos, tal vez figuras artísticas igualmente. El texto se complace en las percepciones visuales, describiendo el efecto luminoso del reflejo de las estatuas en el agua, que se funde con el de la luz: *nitidis undis* (VII,15,1); *niveis ministris* (VII, 50, 3); *luceat unda* (VII,50,4).

3. Flores tras el cristal

Una de las más curiosas variaciones literarias del poemario de Marcial se encuentra en el epigrama IV,22:

*Primos passa toros et adhuc placanda marito
merserat in nitidos se Cleopatra lacus,
dum fugit amplexus. Sed prodidit unda latentem:
lucebat, totis dum tegetetur aquis:
condita sic puro numerantur lilia vitro,
sic prohibet tenuis gemma latere rosas.
Insilui mersusque vadis luctantia carpsi
basia: perspicuae plus vetuistis aquae.*

Una variación del motivo matriz de este texto se encuentra en otro epigrama de Marcial (VIII,68):

*Qui Corcyraei vidit pomaria regis,
rus, Entelle, tuae praeferet ille domus.*

Todo en este epigrama gira en torno a la mirada. Los invitados al banquete miran al favorito, cuyo nombre *Hyllus* proporciona la ocasión para la alusión a Hilas; el dueño contempla celoso la situación; la figura de Gorgona, con su mirada petrificadora, insiste sobre el mismo motivo; el hablante afirma que era lícito mirar a Hilas y que quien no quiera que los invitados miren con ojos lascivos a tan atractivos coperos debe invitar a Fineos y Edipos, personajes ciegos de la mitología.

Interesante resulta igualmente X,66 donde puede observarse la relación del tema de Ganimedes con el mundo del banquete. La transformación de Teopompo, convertido en cocinero, es tan desdichada como si Ganimedes hubiera sufrido el mismo destino. Dentro del paralelismo entre sexo y comida, la oposición entre el mundo del banquete y el de la cocina, equivale a la degradación de la sexualidad.

*invida purpureos urat ne bruma racemos
 et gelidum Bacchi munera frigus edat,
 condita perspicua vivit vindemia gemma
 et tegitur felix nec tamen uva latet:
 femineum lucet sic per bombycina corpus,
 Calculus in nitida sic numeratur aqua.
 Quid non ingenio voluit natura licere?
 autumnum sterilis ferre iubetur hiems.*

El poema tiene una estructura muy equilibrada. El texto está enmarcado por la contraposición de dos oxímoron. El primero tiene carácter espacial, mientras que el segundo se refiere al tiempo:

ESPACIO

RUS, Entelle, tuae praeferet ille DOMUS.

TIEMPO

AUTUMNUM sterilis ferre iubetur HIEMS.

El mundo exterior contrasta con el mundo interior, la naturaleza con el artificio. La comparación de las flores en el invernadero con el cuerpo femenino cubierto por la seda corresponde a la del poema anteriormente citado¹¹. Pero se ha invertido: aquí son las flores las que son comparadas con la belleza femenina, transparentándose el cuerpo a través de la tela de seda, mientras que es el cristal el que semeja el agua y no a la inversa. Protegidas en el calor del invernadero las flores alcanzan una plenitud paradisiaca, que las hace semejantes a la plenitud de la mujer, que en el juego de coquetería y seducción, de desvelamiento y ocultación, se muestra a si misma; la tela que permite la contemplación e incita el deseo es al tiempo un obstáculo para su satisfacción; puro deleite de los sentidos de la vista y del tacto no ofuscado por la premura de la sexualidad. La imagen de los guijarros en el fondo del arroyo transparente corresponde en este poema a las flores en el anterior: *condita sic puro numerantur lilia vitro* (IV,22,5); *Calculus in nitida sic numeratur aqua* (VIII,68,8). La imagen muestra perfectamente el demorarse de la percepción y la fruición que la acompaña (*Calculi* eran también las piedrecillas que se utilizaban para contar)¹².

¹¹ Esta reaparición de una misma constelación de objetos, que recibe usos diferentes según el poema, es característica de la «poética de los objetos» de Marcial. Cf. C. Salemmme, *Marziale e la «poetica» degli oggetti*, Napoli 1976.

¹² A. La Penna, «La sublimazione estetica dell'eros in Marziale», *La storia, la letteratura e l'arte a Roma da Tiberio a Domiziano*, Mantova 1992, pp. 311-382, destaca al hablar de estos poemas (pp. 350-451) el efecto de los juegos de luz, la impresión de la materia que se disuelve en la luz.

El tema corresponde, por otra parte, a la temática característica del epigrama. Los artificios humanos con su carácter paradójico, al apartarse o completar a la naturaleza, las invenciones del azar o de la providencia, serán siempre a lo largo de toda su historia tema adecuado para un género que se basa en el juego conceptual y en el ingenio.

El poema IV,22 se encuentra, por otra parte, en relación con un motivo muy diferente desarrollado en varias ocasiones en Marcial, el de los epigramas sobre animales sepultados en el ámbar:

*Et latet et lucet Phaethontide condita gutta,
ut videatur apis nectare clausa suo.
dignum tantorum pretium tulit illa laborum:
credibile est ipsam sic voluisse mori.*
(IV, 32)

La asociación entre la miel y el ámbar en que se basa la agudeza del poema, motivada fácilmente por el color de ambas materias y por el carácter pegajoso de la miel, tiene claras implicaciones simbólicas. La miel y la abeja están relacionadas con el dolor: la laboriosidad de la abeja es proverbial y, por otra parte, la abeja como la víbora de IV,59 provoca dolor con su picadura. Pero también está asociada lógicamente al placer. Veneno y miel se juntan estrechamente en la figura de la abeja. Del mismo modo el ámbar, conectado por el mito con el dolor y la muerte (lágrimas de las Heliadas por la muerte de su hermano Faetonte), se convierte en joya, transformando el sufrimiento en belleza. Existe cierto paralelismo entre los dos hexámetros por una parte y los dos pentámetros por otra. En los hexámetros aparece el motivo del carácter precioso del ámbar, recompensa de los trabajos de la abeja, mientras que la idea de la abeja encerrada / enterrada en el ámbar unifica los pentámetros. *Videatur* sirve para atenuar en el primer pentámetro la metáfora del ámbar comparado con la miel y corresponde así al *credibile* que en el verso 4 tiene una función semejante. El *ut* del primer pentámetro se entiende en una primera lectura simplemente como consecutivo. Pero leído como final se convierte en metáfora del carácter de signo del objeto (signo obra de la naturaleza como *artifex* o incluso de la propia abeja, como indica el siguiente pentámetro, *credibile est ipsam sic voluisse mori*) y la frase cobra así una significación mayor a la luz de la relación etimológica y la complementariedad semántica entre *videor* y *video*.

*Flentibus Heliadum ramis dum vipera repit,
fluxit in opstantem sucina gemma feram:
quae dum miratur pingui se rore teneri,
concreto riguit vincita repente gelu.*

*Ne tibi regali placeas, Cleopatra, sepulchro,
vipera si tumulo nobiliore iacet.*

(IV, 59)

La comparación final en la que se basa la agudeza entre la víbora y Cleopatra tiene claras implicaciones desde el punto de vista simbólico. La víbora y Cleopatra están conectadas en el plano simbólico metafórica y metonímicamente. El áspid era el emblema de los reyes de Egipto y figuraba en las diademas de los faraones y Cleopatra se suicidó por la mordedura de un áspid. El animal maligno se ha convertido en joya por la muerte. Su malignidad, detenida en un instante vital por la muerte, se ve transformada en arte. La naturaleza se convierte en artífice, como un orfebre que crea una joya, convirtiendo el túmulo en gema, deteniendo el instante, superando el tiempo, del mismo modo que hace el arte. Las Heliades, que lloran la muerte de su hermano, encarnan el llanto por la muerte, al tiempo que provocan también la muerte.

*Dum Phaethontea formica vagatur umbra,
implicuit tenuem sucina gutta feram.
sic modo quae fuerat vita contempta manente,
funeribus facta est nunc pretiosa suis.*

(VI, 15)

La antítesis entre la vida y la muerte y la transformación del animal sin valor en objeto precioso domina el epigrama. El carácter de antítesis se refleja en el paralelismo de los verbos desde el punto de vista aspectual:

- a. no transformativo: *vagatur*
- b. transformativo: *implicuit*
- a. no transformativo: *fuerat contempta*
- b. transformativo: *facta est*

El milagro del animal sorprendido por el líquido que lo atrapa se expresa en este poema de forma muy parecida a como lo hace en IV,59 (en ambos casos en el pentámetro del primer dístico): *implicuit tenuem sucina gutta feram* recuerda claramente *fluxit in opstantem sucina gemma feram*.

La mujer rodeada por el abrazo de las aguas en IV,22 se convierte así en el equivalente de una joya. La comparación con los epigramas en que se desarrolla el motivo del animal sepultado en el ámbar no hace sino incrementar el efecto de la metáfora ya presente en el poema. Como en el caso de dichos epigramas, el cristal del agua rodea el ser viviente, lo que expresa perfectamente la ambivalencia del deseo. El ámbar transforma lo negativo en positivo, la abeja, capaz de infligir dolor y agente del placer, se ve transformada en joya,

como la víbora o la despreciada hormiga. La huida de la muchacha, su rechazo del amor, no hace sino incrementar el placer. La sugestión del peligro, al arrojarla la muchacha en su ingenuidad al agua, incrementa el paralelismo con los epigramas citados. La muerte en circunstancias extraordinarias es tema tradicional del manierismo de los epigramas helenísticos. La metáfora de las aguas como joya que rodea el objeto viviente se convierte así en emblema del deseo. El deseo por la carne viviente viene a unirse al puro deleite estético de la contemplación.

La imagen del agua como joya, implícita en el paralelismo con los epigramas sobre el objeto en el ámbar, se explicita en el símil de IV,22: *condita sic puro numerantur lilia vitro, / sic prohibet tenuis gemma latere rosas. Et latet et lucet* dice Marcial en el poema sobre la abeja (IV,32). Las flores tras el cristal son símbolo tradicionalmente de la belleza femenina; la oposición lirios / rosas remite al motivo del contraste de colores en la descripción de la mujer hermosa. Ambas flores tienen, por lo demás, claras connotaciones simbólicas: el lirio representa la pureza y en este caso está en relación con la renuencia de la novia y la rosa simboliza la plenitud y el atractivo de la mujer que ha llegado a la madurez como objeto del deseo. Ambas flores están además asociadas a la temática epitalámica y corresponden perfectamente al contexto nupcial del epigrama. El motivo del *carpe diem* hace de la flor símbolo de la belleza deseada. *Carpsi basia* (vv. 7-8) tiene en este contexto una mayor resonancia, pues *carpere* se dice en propiedad de un fruto o de una flor. Se trata, por otra parte, de una idea convencional, la de la resistencia que incrementa el placer¹³.

El agua que, por su transparencia permite ver (*prodidit, lucebat / vetuistis*), pero al tiempo obstaculiza la satisfacción amorosa, es un emblema perfecto del deseo. El agua, que abraza el cuerpo amado se convierte en equivalente del amante, pero su frialdad (agua-cristal) es comparable a la de mujer que desconoce el placer de la sexualidad. El agua, lo móvil y dúctil, pero también fugitivo e inasequible, se opone simbólicamente al cristal, lo concreto y rígido. El verso final recuerda los clichés sobre el goce amoroso a propósito de la lámpara como objeto complice del amor. El amante cuenta los preliminares amorosos; el resto sólo la lámpara lo conoce. En este caso las aguas impiden la satisfacción completa (*perspicuae plus vetuistis aquae*) y lo hacen precisamente por su transparencia, la misma que, por otra parte, traiciona a la fugitiva.

La ingenuidad de la mujer, su rechazo del amor, su huida (que está condenada al fracaso, pues al huir ella no hace sino traicionarse e incrementar el placer de quien la persigue), significan su desconocimiento de la naturaleza de la sexualidad y del deseo, ignorancia que corresponde al papel tradicionalmente

¹³ Cf. Marcial, V,46,1.

femenino. No cabe dejarse engañar por la referencia a personajes concretos. La primera persona es tan sólo un elemento de la figuración del poema. Es conocido el gusto de Marcial por adoptar como hablante en sus epigramas los papeles más diversos. Nótese las implicaciones del nombre de la muchacha, Cleopatra. Simbólicamente está en juego lo masculino frente a lo femenino, juego de rechazo y complicidad, ocultamiento y revelación: figuras del deseo.

4. Sexualidad, masculinidad, femineidad

Pero un paralelo igualmente interesante relaciona el epigrama IV,22 de Marcial con las *Metamorfosis* de Ovidio. Se trata curiosamente del episodio de Hermafrodito, agredido por la ninfa Salmacis:

*in liquidis transLUCET aquis, ut eburnea siquis
signa TEGAT claro vel candida LILIA VITRO
«Vicimus et meus est!» exclamat Nais et omni
veste procul iacta mediis inmittitur undis
pugnantem tenet LUCTANTIAque OSCULA CARPIT*
(Ov. Met. IV, 354-358)¹⁴

*dum fugit amplexus. Sed prodidit unda latentem;
LUCBAT, totis dum TEGERETUR aquis:
condita sic puro numerantur LILIA VITRO,
sic prohibet tenuis gemma latere rosas.
Insilui mersusque vadis LUCTANTIA CARPSI
BASIA: perspicuae plus vetuistis aquae.*
(Mart. IV, 22, 3-8)

También el adjetivo *perspicuae*, aplicado aquí a las aguas, recuerda la descripción de la fuente de Hermafrodito: *perspicuus liquor est* (Ov. Met. IV, 300).

Los dos textos se contraponen claramente. El deseo y el enfrentamiento entre lo masculino y lo femenino, tema del epigrama de Marcial corresponde admirablemente al texto de Ovidio, al tiempo que contrasta claramente con él. Hermafrodito representa la fusión de lo masculino y de lo femenino, mientras que la narración etiológica que explica esta fusión está próxima al mito de Hílas del que ya hemos hablado. El joven raptado por la ninfa de las aguas invierte, por otra parte, los roles sexuales normales, tal y como podemos observarlos en las abundantes escenas en que la violencia y la sexualidad van unidas en las *Metamorfosis*.

¹⁴ Cf. L. Friedlander, *op. cit.* p. 347.

La ninfa Salmacis rechaza la caza, ejercicio habitual de sus iguales, seguidoras de Diana:

*Nympha colit, sed nec venatibus apta nec arcus
flectere quae soleat nec quae contendere cursu,
solaque Naiadum celeri non nota Dianae.
Saepe suas illi fama est dixisse sorores:
«Salmaci, vel iaculum vel pictas sume pharetras
et tua cum duris venatibus otia misce!»
Nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras,
nec sua cum duris venatibus otia miscet.*

La caza, relacionada con Diana, está asociada, al igual que la diosa Diana, al deseo de mantener la virginidad, al rechazo de la sexualidad y de los papeles que corresponden a los dos polos sexuales, masculino y femenino; representa pues la tentación de la adolescencia y la adopción de un papel masculino por parte de las doncellas que aún no han entrado en la madurez sexual. Salmacis, por el contrario, es presentada como marcadamente femenina, como puede verse por su gusto por contemplarse en el espejo y su preocupación por la apariencia (vv. 310-313).

Pero la caza, y la violencia que conlleva, están igualmente unidas en las *Metamorfosis* a la sexualidad¹⁵. De esta forma, aquella que rechazaba en principio la caza se convierte simbólicamente en cazadora:

*Denique nitentem contra elabique volentem
implicat ut serpens, quam regia sustinet ales
sublimemque rapit (pendens caput illa pedesque
adligat et cauda spatiantes implicat alas),
utve solent hederae longos intexere truncos,
utque sub aequoribus deprensus polypus hostem
continet ex omni dimissis parte flagellis.*

Así la femineidad exacerbada se transforma en agresora, adoptando el papel habitualmente atribuido al hombre, contrastando la ninfa entregada a este nuevo tipo de caza con el joven ignorante aún del amor; *nescit enim, quid amor* (v. 330), dice Ovidio, de acuerdo con un cliché reiterado en la poesía amorosa. La ninfa observa escondida entre la hojarasca la belleza desnuda del muchado, del mismo modo que los sátiros contemplan con frecuencia sin ser observados la desnudez de las ninfas.

Interesante resulta la comparación del tratamiento del mito de Hermafrodito en las *Metamorfosis* con el de Narciso en la misma obra. De hecho ambos

¹⁵ Cf. H. Parry: «Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape», *TAPhA*, 95 (1964) pp. 268-282.

mitos (y el tratamiento que de ellos ofrece Ovidio) guardan estrechas semejanzas entre sí. Hermafrodito es lo inverso en cierto modo de Narciso. Si éste huye de la sexualidad que podría relacionarlo con los otros y rechaza el amor de la ninfa Eco para terminar enamorándose de sí mismo, condenado a la eterna autocontemplación y a la soledad, al desdoblarse a sí mismo, Hermafrodito sufre una transformación que lo lleva a fundirse con la ninfa Salmacis formando una unidad indisoluble. Al desdoblamiento de Narciso se contraponen la fusión con el otro de Hermafrodito.

El baño del joven no difiere del de Narciso:

*Huc it et hinc illuc et in adludentibus undis
summa pedum taloque tenuis vestigia tingit;
nec mora, temperie blandarum captus aquarum
mollia de tenero velamina corpore ponit.
Tum vero placuit nudaeque cupidine formae
Salmacis exarsit.*

(Ov. Met. IV, 342-347)

*Ille cavis velox applauso corpore palmis
desilit in latices alternaque brachia ducens
in liquidis translucet aquis...*

(Ov. Met. IV, 352-354)

De modo semejante dice Ovidio de Narciso:

*Dumque dolet, summa vestem deduxit ab ora
nudaque marmoreis percussit pectora palmis.*

(Ov. Met. III, 480-481)¹⁶

La fuente y el estanque juegan un papel semejante en ambos pasajes. Sin embargo, son simbólicamente diferentes. La fuente de Narciso es un lugar virginal, no profanado por los animales ni por el hombre:

¹⁶ El contraste entre el paraje idílico y la violencia sexual se encuentra también en el episodio de Aretusa, en que el motivo del baño recuerda el de Narciso o el Hermafrodito:

*accessi primumque pedis vestigia tinxī,
poplite deinde tenuis eo contenta recingor
mollia impono salici velamina curvae
nudaque mergor aquis; quas dum ferio trahoque
mille modis labens excussa que brachia iacto...*

(Ov. Met. V, 592-596)

El simbolismo del agua en relación con la virginidad es patente en II, 460-462, en que el baño de Calisto traiciona su falta:

*Parrhasis erubuit; cunctae velamina ponunt;
una moras quaerit; dubitanti vestis adempta est,
qua posita nudo patuit cum corpore crimen.*

*Fons erat in limis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;
gramen erat circa, quod proximus umor alebat*

(Ov. *Met.*, III, 407-411)

H. Parry¹⁷ compara la fuente de Narciso con la descripción de la naturaleza virginal en Eurípides, *Hypp.* 71 ss. Tal descripción es un equivalente simbólico de la vida de castidad de Hipólito. Dicha comparación muestra perfectamente el simbolismo de la fuente en el texto sobre Narciso. Precisamente H.A. Khan ha sostenido en dos artículos dedicados al poema 62 de Catulo que el texto citado del *Hipólito* de Eurípides habría inspirado (junto al modelo de Safo) los versos 39-41 del poema catuliano¹⁸:

*Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber*

Sin necesidad de sostener una filiación directa entre dichos textos, lo cierto es que esta comparación muestra perfectamente el simbolismo del agua en el texto de Ovidio que nos ocupa. El carácter virginal de la fuente, no hollada por animales u hombres, corresponde al rechazo de Narciso del amor y del otro. Lo sagrado, protegido y virginal tiene así una vertiente negativa, al igual que ocurre con la flor del poema 62, que expresa la ambigüedad característica de tales imágenes nupciales, pues al tiempo que simboliza el aspecto trágico y negativo de la boda, con la pérdida de la virginidad, es susceptible de ser percibido como una tentación narcisista de las jóvenes en su rechazo de las responsabilidades del matrimonio y de la fertilidad. Del mismo modo, Ovidio ha utilizado anteriormente un eco del poema catuliano para expresar el rechazo del matrimonio de Narciso:

*multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;
sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.*

(Ov. *Met.* III, 352-355)

Frente a la fuente de Narciso el estanque de Salmacis corresponde simbólicamente a la ninfa, reflejo de la coquetería de su moradora, que lo utiliza como espejo.

¹⁷ *Op. cit.* p. 281.

¹⁸ H.A. Khan, «On the Art of Catullus Carm. 62, 39-58, Its Relationship to 11, 21-24, and the Probability of a Sapphic Model», *Athenaeum*, 45 (1967) pp. 160-176, «Observations on Two Poems of Catullus», *RhM*, 114 (1971) pp. 159-178.

El mito de Narciso en Ovidio está dominado por el tema del reflejo. El reflejo de Narciso en la fuente es paralelo a la metamorfosis de Eco, que repite las voces que escucha. Al desdoblamiento narcisista de él, que rechaza al otro para amarse de sí mismo, corresponde el de Eco, pura alteridad de la voz, mero eco del otro, de modo que los dos personajes constituyen extremos opuestos.

La descripción del personaje de Hermafrodito delata ya anticipadamente su destino:

*cuius erat facies, in qua materque paterque
cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis.*

(Ov. Met. IV, 290-291)

El tópico del hijo parecido a los padres que atestigua el pudor de la madre y confirma la paternidad del padre (presente, por ejemplo, en el poema 61 de Catulo) cobra aquí un valor nuevo. La apariencia y el propio nombre del personaje anticipa la dualidad de la doble naturaleza, masculina y femenina, a la que el personaje está destinado. Ambos personajes, Hermafrodito y Salmacis, son asociados, por otra parte, con el agua. De él se dice que *ignota videre flumina gaudebat studio minuyente laborem*.

El estanque en el que habita la ninfa y con el que se identifica le hace las funciones de espejo:

*sed modo fonte suo formosos perluit artus,
saepe Cytoriaco deducit pectine crines
et, quid se deceat, spectatas consulit undas;
nunc perlucenti circumdata corpus amictu
mollibus aut foliis aut mollibus incubat herbis;
saepe legit flores. Et tunc quoque forte legebat,
cum puerum vidit visumque optavit habere;
nec tamen ante adiit, etsi properabat adire
quam se composuit, quam circumspexit amictus
et finxit vultum et meruit formosa videri.*

(Ov. Met. IV, 310-319)

El texto tiene una clara disposición anular:

vv. 310-313
FORMOSOS artus
SPECTATAS consulit undas
CIRCUMdata pectus **AMICTU**

vv. 318-319
CIRCUMSPEXIT AMICTU
FORMOSA

Más tarde, al contemplar la desnudez del adolescente, son, en cambio, los ojos de la ninfa los que se convierten en un espejo que refleja el sol:

*flagrant quoque lumina nymphae,
non aliter, quam cum puro nidissimus orbe
opposita speculi referitur imagine Phoebus.*

(Ov. *Met.* IV, 347-349)

En el momento en que ve al joven la ninfa está cogiendo flores. El simbolismo es evidente. También Proserpina (V, 391 ss.) coge flores cuando es raptada por el dios de ultratumba:

*Conlecti flores tunicis cedere remissis,
tantaque simplicitas puerilibus adfuir annis:
haec quoque virgineum movit iactura dolorem.*

(Ov. *Met.* V, 399-401)

La sofisticación del poeta es extrema, pues es en efecto pueril que la joven se lamente por la pérdida de las flores en el momento de ser raptada, pero las flores simbolizan, por otra parte, su virginidad.

Pero en el texto sobre Salmacis y Hermafrodito es la femineidad la que se muestra agresiva y es el cuerpo del joven entre las aguas el que es comparado con los *candida lilia*, a la inversa de lo que ocurría en Marcial. El cuerpo del joven en el baño es comparado también con una estatua, pero si la imagen de la estatua puede expresar, como hemos visto en los poemas de Marcial, el poder animador del deseo y la tensión entre su fuerza y la impotencia que a él va unida, la estatua representa aquí el desequilibrio del deseo, símbolo a la vez de la belleza objeto de contemplación y del rechazo amoroso.

La lucha de ambos personajes en el agua, la insistencia en el entrelazamiento de los cuerpos, anticipa simbólicamente la fusión definitiva que aguarda a ambos. Los tres símiles (361-367) a los que hemos hecho referencia anteriormente están unidos también por el mismo motivo. Las imágenes expresan de nuevo, por otra parte, la singularidad de la relación. Lo sinuoso de la serpiente y el pulpo relacionan la lucha erótica con el universo de lo acuático. Hay en este sentido una gradación entre el primer símil y el tercero, pues mientras en el primero la serpiente que rodea al águila, animal aéreo, corresponde a los esfuerzos de la ninfa por evitar las tentativas de escapar del agua del adolescente (*nitentem contra elabique volentem*, v. 360), en el último símil, en cambio, la caza del pulpo tiene lugar bajo el agua. Por otra parte, las dos imágenes de caza resultan sorprendentes en el contexto erótico. La relación simbólica entre caza y sexualidad se ve aquí en cierto modo invertida. Las comparaciones referentes a la caza son convencionales en este contexto, como ya hemos señalado, pero habitualmente se trata de símiles como el que Ovidio utiliza a propósito de la persecución de Aretusa por el río Alfeo: *Sic ego currebam, sic me ferus ille premebat, / ut fugere accipitrem penna trepi-*

dante columbae, / ut solet accipiter trepidas urgere columbas (V, 604-606). Aquí, en cambio, el animal cazador representa a la mujer, que es en este caso la agresora. El símil del águila y la serpiente resulta igualmente apropiado en escenas de combate entre guerreros, pero es la serpiente la que ataca en este caso, al contrario de lo que esperaríamos y de lo que ocurre, por ejemplo, en IV,714-718:

*Utque Iovis praepes, vacuo cum vidit in arvo
praebentem Phoebos liventia terga draconem,
occupat aversum, neu saeva retorqueat ora,
squamigeris avidos figit cervicibus unges,
sic celeri missus praeceps per inane volatu...*

En este caso es el águila la que lleva la iniciativa, la que corresponde al guerrero agresor (*praepes* - *praeceps*) en contraste con el animal marino, simbolizado por la serpiente. En el contexto erótico esperaríamos, por tanto, que fuera ella la agresora, como representante de lo masculino y del mundo superior. Por otra parte, la comparación con el águila en contexto erótico evocaría inevitablemente el rapto de Ganimedes. No menos singular resulta en este contexto la comparación con el pulpo como animal cazador, pues con la sinuosidad de sus tentáculos representa perfectamente la astucia femenina y por su carácter de trampa viviente corresponde a la trampa que para el joven ha sido la laguna¹⁹.

Entre los dos símiles referentes a la caza el símil de la hiedra que rodea el tronco del árbol presenta una transparente asociación con la temática nupcial. Es comparación habitual, como puede verse en el poema 61 de Catulo, para la unión entre la esposa y el marido.

¹⁹ Cf. sobre el simbolismo del pulpo en la antigüedad M. Detienne y J.-P. Vernant, *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid 1988, pp. 31-54.