

ANEJOS DE VELEIA

Series minor 32

(Volumen 2)

ESTUDIOS DE FILOLOGÍA E HISTORIA
EN HONOR DEL PROFESOR
VITALINO VALCÁRCEL

Volumen 2

V E L E I A

REVISTA DE PREHISTORIA, HISTORIA ANTIGUA, ARQUEOLOGÍA
Y FILOLOGÍA CLÁSICAS

Idazkaritza / Consejo de Redacción / Board

I.-X. ADIEGO (*Universitat de Barcelona*) – J. BAENA (*Universidad Autónoma de Madrid*) –
I. BARANDIARÁN (*UPV/EHU*) – A. CABALLOS (*Universidad de Sevilla*) –
C. CARDELLE DE HARTMANN (*Universität Zürich*) – J. GORROCHATAGUI (*UPV/EHU*) –
M.^a V. ESCRIBANO PAÑO (*Universidad de Zaragoza*) – F. J. FERNÁNDEZ NIETO (*Universitat de València*) –
M. KUNST (*Deutsche Archäologische Institut, Madrid*) – J. L. MELENA (*UPV/EHU*) –
J. MÉNDEZ DOSUNA (*Universidad de Salamanca*) – J. SANTOS (*UPV/EHU*) –
E. TORREGO (*Universidad Autónoma de Madrid*) – V. VALCÁRCEL (*UPV/EHU*) –
J. A. ZAMORA (*CSIC, Madrid*)

Argitaratzaileak / Editora / Editor

M.^a C. GONZÁLEZ

Idazkaria/Secretario/ Secretary

J. M.^a VALLEJO

ANEJOS
SERIES MINOR 32



Torso *thoracatus* hallado en
Iruña, Álava, la
antigua
Veleia

IÑIGO RUIZ ARZALLUZ (coord.)
ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO
M.^a TERESA MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE
IÑAKI ORTIGOSA EGIRAUN
ENARA SAN JUAN MANSO
(editores)

ESTUDIOS DE FILOLOGÍA E
HISTORIA EN HONOR
DEL PROFESOR
VITALINO VALCÁRCEL

Volumen 2

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

VITORIA

2014

GASTEIZ

CIP. Biblioteca Universitaria

Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel / Iñigo Ruiz Arzalluz (coord.) ; Alejandro Martínez Sobrino ...[et al.] (editores). – Vitoria-Gasteiz : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2014. – 2 v. ; 24 cm. – (Anejos de Veleia. Series Minor ; 32)

D.L.: BI - 1.680-2014. – ISBN: 978-84-9082-048-3

1. Filología – Discursos, ensayos, conferencias 2. Historia – Discursos, ensayos, conferencias. I. Ruiz Arzalluz, Iñigo, coord. II. Martínez Sobrino, Alejandro, coed. lit. III. Valcárcel, Vitalino, homenajeado.

80(082)

94(082)



© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9082-048-3

Depósito legal/Lege gordailua: BI - 1.680-2014

ÍNDICE

<i>Tabula gratulatoria</i>	xv
Prólogo	xix

VOLUMEN I

<i>María del Mar Agudo Romeo,</i> Tópicos hagiográficos en la <i>Cronica actitatorum temporibus Benedicti pape XIII</i> de Martín de Alpartir.	1
<i>Antonio Alberte,</i> Interpretación del texto <i>super cornua tauri</i> presente en el <i>ars predicandi</i> medieval <i>Communicaturus meis desiderantibus</i> (Clm. 28483, ff. 56-60)	19
<i>Paulo Farmhouse Alberto,</i> Commemorando a los mártires en la Hispania visigótica: Los <i>tituli in basilica</i> de Eugenio de Toledo	27
<i>Jesús Alturo i Perucho,</i> Un nuevo <i>Liber glossarum</i> de origen catalán del siglo IX-X	43
<i>José María Anguita Jaén,</i> El acróstico de Odoario de Lugo	65
<i>José Aragüés Aldaz,</i> Ramon Llull: La invención del milagro mariano	91
<i>Jesús Bartolomé,</i> Algunas observaciones sobre la Cleopatra de Lucano	111
<i>Walter Berschin,</i> Der Kreuzfahrer Aldo von Piacenza bringt aus Konstantinopel eine <i>Vita</i> der hl. Justina mit. Ein weiteres Werk des Griechisch-Übersetzers Johannes von Amalfi (a. 1101)	129

<i>Javier Bilbao Ruiz,</i> La cita de poetas líricos en los escolios de <i>Acarnienses</i>	137
<i>Gidor Bilbao,</i> Obras de referencia latinas y otras fuentes en el <i>Gero</i> (1643) de Axular	151
<i>José Carracedo Fraga,</i> La Biblia en el <i>Ars grammatica</i> de Julián de Toledo	169
<i>Carmen Codoñer,</i> Observaciones preliminares al estudio de los posesivos de primera persona	183
<i>Matilde Conde Salazar,</i> Los incunables de la obra <i>De grammaticis et rhetoribus</i> de Suetonio conservados en bibliotecas españolas.	199
<i>Edoardo D'Angelo,</i> Dall'Umbria alla corte di Spagna. L'opera agiografica di Alessandro Geraldini.	207
<i>José Manuel Díaz de Bustamante,</i> El latín como <i>signum</i> de santidad <i>in fieri</i> : Observaciones sobre la vida y la obra de la venerable María Antonia Pereira, O.C.D. (†1760)	223
<i>Antonio Duplá Ansuategui,</i> Tradicción y/o manipulación: El caso de Marco Antonio	239
<i>Josep Maria Escolà Tuset,</i> La prosa de las encíclicas mortuorias como testimonio de la tradición literaria en la cultura medieval	255
<i>Arnaldo do Espírito Santo,</i> Influências de Cassiano no <i>Pro repellenda iactantia</i> de S. Martinho de Braga	269
<i>Alberto Ferreira,</i> St. Vicent Ferrer's Catalán sermon on St. Thomas of Canterbury	285
<i>Cándida Ferrero Hernández,</i> Pasión y muerte del franciscano Andrés de Espoleto († Fez, 1532)	303
<i>Alfonso García Leal,</i> El príncipe Zizim: Retrato de un príncipe otomano errante.	319
<i>María José García Soler,</i> La figura de Pericles en la Comedia Antigua	329
<i>Juan Gil,</i> <i>Montaniana</i>	345
<i>Julián González Fernández,</i> Epigrafía cristiana de la Bética. Nuevos testimonios.	355
<i>Manuel González Jiménez,</i> A propósito de <i>Le Canarien</i> : Relato de la primera conquista de las Islas Canarias.	369

<i>César González Mínguez,</i> A propósito de los mercados y ferias medievales de Vitoria	377
<i>Felipe González Vega,</i> Vida o escritura en Antonio de Nebrija: Notas para una fenomenología de los incrustes biográficos en su prosa de ideas (<i>Vocabulario y Tertia quinquagena</i>)	391
<i>Joaquín Gorrochategui,</i> Lista para una merienda narbonense (AE 1997, 1071), corregida con aditamentos sobre el latín vulgar.	401
<i>Ariel Guance,</i> Un ejercicio de reescritura hagiográfica: Los milagros de San Millán, de Braulio de Zaragoza a Rodrigo de Cerrato	409
<i>Patrick Henriët, José Carlos Martín-Iglesias,</i> Le dossier hagiographique de Zoïle de Carrión dans le manuscrit Madrid, BNE, 11556 (XII ^e siècle): Étude et édition	429
<i>Gregorio Hinojo Andrés,</i> <i>Parabola / verbum:</i> Causas de una elección.	459
<i>Iván Igartua,</i> La reorganización de la flexión nominal en latín tardío: Aspectos de tipología diacrónica	471
<i>Rafael Jiménez Zamudio,</i> Un paralelismo acadio del mito de Faetón	493
<i>Guadalupe Lopetegui Semperena,</i> La presencia de la <i>Consolación</i> de Boecio y otras fuentes medievales en un poema anónimo del siglo XIII	509
<i>Santiago López Moreda,</i> Lorenzo Valla y Nebrija ante los neologismos	529
<i>José Eduardo López Pereira,</i> Martín de Braga, de la Galia a Gallaecia	543
<i>Juan Lorenzo,</i> <i>Ut pictura poesis:</i> ‘Acción’ teatral en un relato de T. Livio	557

VOLUMEN II

<i>Cristóbal Macías Villalobos,</i> El mundo clásico en el teatro de Unamuno: Su versión del mito de Fedra	575
<i>José María Maestre Maestre,</i> La <i>contaminatio</i> entre Verg., <i>Ecl.</i> , 4 y Mart., 6, 3 en el <i>Carmen in natali serenissimi Philippi, Hispaniarum principis catholici</i> de Juan Sobrarias Segundo.	595
<i>José Martínez Gázquez,</i> Cambios en la <i>Vita Mahomat</i> de R. Jiménez de Rada en el ms. 1515 de la BNE	617

<i>Ricardo Martínez Ortega,</i> Sobre algunos topónimos en la <i>Chronica Adefonsi Imperatoris</i>	633
<i>Alejandro Martínez Sobrino,</i> A propósito de Persio, <i>Cho.</i> , 5-6	643
<i>Marc Mayer i Olivé,</i> Las dos caras de la moneda de un <i>exemplum</i> femenino: Cornelia madre de los Gracos en <i>CIL</i> VI 31610 y en Juvenal (6, 167-171)	657
<i>Ruth Miguel Franco,</i> El participio de presente en las traducciones al castellano de la <i>Epistola de cura rei fa- miliaris</i> del pseudo Bernardo	675
<i>Antonio Moreno Hernández,</i> Articulación de la voz narrativa en César, <i>Gall.</i> , VI, 14, 4	693
<i>Francisca Moya, Elena Gallego,</i> <i>De criticis disceptatiuncula</i> de Juan de Fonseca y Figueroa. Edición y breve comentario	701
<i>M.^a Teresa Muñoz García de Iturrospe,</i> Some classical patterns in John Milton's Latin funerary compositions	727
<i>María José Muñoz Jiménez,</i> Las <i>Sententiae ex diversis auctoribus latinis et graecis</i> del manuscrito 244 de la Biblio- teca de Santa Cruz de Valladolid	737
<i>Aires A. Nascimento,</i> Lenda de Santa Iria: De virgem a mártir (a dificultade de retomar os tempos que se atrasam)	751
<i>Carlos Pérez González,</i> Significado e importancia del Compromiso de Caspe (1412) en la producción hagio- gráfica latina relativa a san Vicente Ferrer	761
<i>Maurilio Pérez González,</i> <i>Bastonero</i> en el latín medieval leonés: Una cuestión filológica más que lexicográfica. . .	795
<i>Estrella Pérez Rodríguez,</i> Las <i>Meditationes</i> poéticas sobre la Virgen de Juan Gil de Zamora: Edición crítica . . .	813
<i>Antoni Peris i Joan,</i> El manuscrit Paris, BN, lat. 2152 (s. XII med.), que conté els <i>Synonyma</i> d'Isidor de Sevilla: La seua relació amb els fragments de paper del <i>Sangallensis</i> 226 (s. VII ²) i la seua importància en el restabliment del seu text (amb dues làmines)	827
<i>Maria Cristina Sousa Pimentel,</i> Viajar no mundo romano: As estalagens e hospedarias.	851
<i>José Antonio Puentes Romay,</i> Ejemplos en textos gramaticales latinos	863

<i>Elena Redondo Moyano,</i> Autobiografía griega en época imperial romana	877
<i>Pedro Redondo,</i> El rechazo de lo clásico en <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> de Carlo Levi	893
<i>Gerardo Rodríguez,</i> El paisaje sonoro en los relatos de cautivos de <i>Los milagros de Guadalupe</i> (Península Ibérica y Norte de África, siglos xv y xvi)	903
<i>Iñigo Ruiz Arzalluz,</i> <i>Terentius Culleo</i> , entre Boccaccio y Petrarca	921
<i>Enara San Juan Manso,</i> Algunas remodelaciones de los argumentos del <i>Commentum Brunsonianum</i> y otros textos inéditos relacionados con las comedias de Terencio	933
<i>José Antonio Sánchez Marín,</i> <i>Artes eiusdem artificis</i> . Biografía e historia en G. A. Viperano	953
<i>Eustaquio Sánchez Salor,</i> Biografía de los mártires. De las actas proconsulares a las vidas noveladas de la Edad Media	971
<i>Juan Santos Yanguas,</i> Sobre metodología epigráfica: La necesidad de ‘patear’ el terreno	997
<i>Juan Signes Codoñer,</i> Homero en tierras del Islam en el siglo ix: Una presencia quizás no tan episódica	1005
<i>Jaime Siles,</i> Estrategias de lectura en la Roma del siglo I a.C.: el <i>carmen</i> IV de Catulo	1021
<i>Francesco Stella,</i> Las mujeres del Antiguo Testamento en la poesía de la Alta Edad Media: Judith y las otras	1035
<i>Eusebia Tarrío Ruiz,</i> Los verbos de movimiento <i>eo</i> y <i>venio</i> en la <i>Peregrinatio Aetheriae</i>	1059
<i>Simón Valcárcel Martínez,</i> Cieza de León, el cruce de caminos entre historiografía, Renacimiento y humanismo en el marco del Nuevo Mundo	1075
<i>Manuel E. Vázquez Buján,</i> Sobre la composición de algunas glosas médicas del <i>Liber glossarum</i>	1095
<i>José Manuel Vélez Latorre,</i> El poema épico de Avito de Vienne: Un proceso de re-mitificación del material bíblico	1109
<i>Valeriano Yarza Urquiola,</i> Notas de toponimia guipuzcoana y puntos próximos.	1119

ESTRATEGIAS DE LECTURA EN LA ROMA DEL SIGLO I A.C.: EL *CARMEN* IV DE CATULO

Jaime SILES
Universidad de Valencia

Resumen: El *carmen* IV de Catulo es un ejemplo del *arte allusiva* y refleja tanto las claves humorísticas con que fue escrito como la deliberada mezcla de fuentes en que se inspiró: la dificultad aquí no está en el texto sino en el tono, ya que el contenido admite una interpretación dual, que es la que lo convertía en parodia. Pero ese tono no tiene forma gráfica sino sólo fónica, mímica y mental. Se trata de una parodia múltiple que tiene una precisa y compleja forma orgánica: pone en juego distintos intertextos y exige un público o un auditorio capaz de entender el tono e intención con que se escribió.

Palabras clave: Catulo, *carmen* IV, estrategias de lectura, *arte allusiva*.

Reading strategies in Rome (1st c. BC): Catullus' *carmen* IV

Abstract: Catullus' *carmen* IV is a good example of *arte allusiva* and reflects both the humorous key that was written with and the calculated mixture of sources that inspired it: here difficulties are not to be found in the text but in the tone, as its contents allow a double interpretation, which made this poem become a parody. However, the aspect of its tone is not graphic, but phonic, mimetic and mental. The poem shows a multiple parody with a complex, precise, and organic shape: there are different intertexts which require a public or an audience able to understand the tone and intent with which the *carmen* was written.

Keywords: Catullus, *carmen* IV, reading strategies, *arte allusiva*.

Hace años, en abril de 1999, presenté en Córdoba un estudio titulado «Estrategias de lector y experiencias y posibilidades de lectura: Góngora revisitado»,¹ que me dio una clave interpretativa de la receptividad e imitación que la creación gongorina tuvo entre sus contemporáneos del siglo XVII. Luego he visto las posibilidades que abren para un mejor conocimiento de los textos clásicos no pocas de las

¹ J. Siles, «Estrategias de lector y experiencias y posibilidades de lectura : Góngora revisitado», VV. AA., *Góngora hoy I-II-III*, edición de Joaquín Roses, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002 (Colección Estudios Gongorinos), pp. 347-367.

conclusiones a que —en sus investigaciones sobre libro, sociedad y poder en el París del siglo xvii— ha llegado Henri-Jean Martin y la aplicación que el mismo método ha tenido para comprender la cultura de las élites españolas de la época moderna, así como la conformación de la lectura y de los lectores en nuestro país. El profesor emérito de la Université 'Michel de Montaigne'-Burdeos 3, François López, no hace mucho lo resumía y recordaba, haciendo hincapié en la disparidad «entre los métodos y aproximaciones de los filólogos e historiadores de la literatura, por un lado, marcados por un evidente positivismo y, por otro, por unas concepciones teóricas que algo o mucho debían a los estudios de Armando Petrucci y a las ciencias de la comunicación». François López insistía en algunas cuestiones que, en principio, pueden parecer perogrulladas, pero que evidentemente —y como veremos— no lo son. La primera de estas cuestiones —y que afecta al tema que voy a tratar— se refiere al término *lectura*, que François López interpreta no como «la obra o la cosa leída» sino como «la acción y el acto mismo de leer», definiendo la «historia de la lectura» como «una disciplina muy joven», que no hay que confundir con la historia del libro y que —en el caso de los estudios hispánicos— se inicia en los años sesenta con los trabajos de Maxime Chevallier que han tenido una aplicación más general gracias a las precisiones y aportaciones de Roger Chartier. François López —que saca mucho juego de los textos de Meléndez Valdés y de Capmany— explica (y es una consideración a tener en cuenta también en no pocos textos de la Antigüedad Clásica) cómo el romancero se apoderó «de ciertos grandes éxitos de la novela breve y del teatro, abreviando relatos, narrativizando textos dramáticos y convirtiendo así comedias en romances para lectores poco aptos». Estas conversiones que él llama «transgenéricas» y que cualquier filólogo clásico relaciona con la *Kreuzung der Gattungen* —el entrecruzamiento de los géneros indicado por Wilhelm Kroll² —los considera directa consecuencia de la lectura en voz alta del texto que denomina *compartido*, aunque reconoce que ningún libro es leído nunca de la misma manera por dos personas, ni tampoco —cabría añadir— por una misma persona cada vez que lo lee. Si se sustituye la palabra *libro* por la palabra *texto*, se comprenderá a dónde quiero ir a parar.

Pues bien, aunque la filología opera con la materia de los textos, el contenido de éstos no se reduce sólo a su textualidad sino también a todo aquello que, sin estar explícito en ella, forma parte, si no de su letra, sí de su espíritu. Y esto es algo que muchas veces se nos escapa porque no se puede fácilmente determinar. Borges³ decía que si supiéramos cómo iba a leer el hombre del si-

² Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Darmstadt, 1973, pp. 202-224.

³ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid, 1981, p. 158: «Una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil».

glo equis sabríamos cómo iba a ser la literatura que ese siglo iba a producir: tan íntima y directa es la relación existente entre lectura y escritura.

El siglo I a.C. es un laboratorio en el que con todo se experimenta y en el que no hay idea o teoría política, retórica, lingüística, literaria o estética que no reciba o un ataque o una reformulación. Lo que indica que hay distintas tendencias que aspiran a imponerse como dominantes, y que algunas de ellas lo consiguen, mientras, claramente, otras no.

La historia literaria presentaba esto como una simple contraposición de modelos y explicaba la historiografía de Salustio por oposición a la concebida por Cicerón; a éste, reaccionando frente a los cesarianos, los neotéricos y los aticistas;⁴ y, a todos ellos juntos, dentro de un dinamismo dialéctico en el que los distintos movimientos se representaban como un imponente friso regido por su dualidad y su contradicción. Pero la historia literaria no era capaz de responder a la pregunta que todo estudioso de la literatura se hace: qué es lo que cambia en el interior del discurso literario si es que algo cambia en él. Durante mucho tiempo —prácticamente hasta el neoclasicismo del siglo XVIII— se creyó que nada cambiaba, y que todo venía dado por la sistemática y fiel repetición de unos modelos transmitidos, reinterpretados e imitados hasta la saciedad por la tradición. La *Poética* de Aristóteles había sido mal leída, y los románticos tuvieron que reinventársela, y, al hacerlo, volvieron a hacer con los distintos géneros algo que —en parte— la misma Antigüedad había hecho ya.

Sin embargo, la filología clásica ha preferido seguir operando con la visión aristotélica de los géneros y las ideas recibidas, porque constituyen una serie de códigos bajo cuyas tipologías y registros puede clasificarse casi toda la literalidad. Ahora bien, en la *literariedad* de un texto hay algo que forma parte muy significativa de ella y que no está lingüísticamente representado en la *literalidad*: algo que, en cambio, sí se explica en la estrategia de la llamada «lectura compartida» —me refiero al tono, la entonación y todos aquellos procedimientos incluidos la *actio* y la *deixis*— que contribuyen a explicitar la intencionalidad mediante los gestos, el fraseo y la coloratura, y que —sin formar parte de la textualidad— constituyen elementos-clave para poderla situar y comprender. Pensemos en el hábil uso que los poetas españoles de los años 50 del pasado siglo hicieron de la parodia y la ironía, y en cómo fiaron a la entonación y la tonalidad de su lectura la clave del poema, para poder burlar a la censura, que se encontraba en situación incómoda ante un texto que aparentemente respetaba —o incluso parecía seguir— la ortodoxia de la ideología dominante, y que sólo su lectura en voz alta y ante un auditorio de horizonte intelectual y políticamente compartido era capaz —precisamente por sus modulaciones— de clari-

⁴ De la cuestión me ocupo en J. Siles, «Retórica y política : Cicerón contra los aticistas», *apud* Francisco Arenas-Dolz (ed.), *Retórica y democracia. Perspectivas críticas sobre el estado de la investigación*, Valencia, 2012, pp. 117-133.

ficar. La ironía, pues, no dependía tanto de la letra como del espíritu, y esto se ponía de manifiesto no en la literalidad del texto sino en la puesta en escena del mismo y en lo que podríamos llamar su *lecturificación*, que exigía dos cosas: una lectura en cierto modo teatralizada del texto y un auditorio integrado por personas con la suficiente formación y complicidad como para participar en y de sus alusiones hasta el punto de poderlas comprender. Ironía y parodia van en este tipo de textos de la mano y funcionan juntos y a la vez, constituyendo un sistema correlativo en la que una funciona sobre la referencialidad de la otra y al revés. Pues bien, he buscado en la poesía de mediados del s. I a.C un tipo de texto cuyo funcionamiento, *mutatis mutandis*, fuera similar y se basara tanto en el carácter ambigüo de su literalidad como en la utilización de una sofisticada técnica lectora, que, jugando con la aparente neutralidad del contenido y/o explotando su ambigüedad, pusiera en claro la intención de éste en la operación —o escenificación entre comillas— de su lectura y, mediante la entonación, acompañada del gesto y posiblemente de alguna que otra deixis, polarizara, en el sentido apetecido, su literalidad; algo de eso hay también en otro *carmen* de Catulo, el V, que al parecer, se acompañaba o terminaba con un gesto apotropaico consistente, como se ha supuesto, en algo así como un corte de mangas, que acompañaría el *conturbabimus* del verso 11.⁵ Sin embargo, lo he encontrado —o mejor: he creído encontrarlo— en el *carmen* IV⁶ de Catulo y en la doble lectura paralela que exige y en que se basa su literalidad. Me hubiera venido bien que la información que —en *Brutus*, 259— Cicerón pone en boca de Ático y que habla de la *suavitas vocis et lenis appellatio* se refieran a nuestro Catulo —como cree Jean-Noël Robert⁷— y no a su homónimo, el cónsul Quinto Lutacio, como parece. Pero tampoco esta dificultad debe desanimarnos: el que la Antigüedad sea un mosaico al que le faltan numerosas teselas puede darnos una imagen incompleta y borrosa de la misma, pero no anula su realidad: únicamente la complica. Y de eso —de la complejidad de su lectura, objetivada aquí en la de un breve texto— es de lo que vamos a tratar.

El *carmen* IV ofrece en sí —por lo menos— dos posibilidades de lectura: a) una, que sólo atienda a su textualidad y a lo que en él y allí se dice; y b) otra, que, basada en la anterior, reconstruya lo que podríamos llamar un «estilo figurado», literariamente no menos real.

⁵ Cf. H. L. Levy, «Catullus, 5, 7-11 and the Abacus», *AJPh* 62 (1941), pp. 222-224, y lo que a esta interpretación añaden J. H. Turner, «Roman Elementary Mathematics: The Operations», *CJ* 47 (1951), pp. 63-74; N. T. Pratt, «The Numerical Catullus», *CQ* 40 (1956), pp. 99-100; R. Pack, «Catullus' *Carm.* 5. Abacus or Finger-Counting», *AJPh* 77 (1956), pp. 47-51.

⁶ Sobre la ironía del mismo puede verse H. A. Khan, «The Humor of Catullus, *Carm.* 4, and the Theme of Virgil, *Catalepton*, 10», *AJPh* 88 (1967), pp. 163-172 y N. Zorzetti, «L'ironia della differenza (a proposito di Catull. 4 e *Catal.* 10)», *Interpretazioni latine*, Padova, 1978, pp. 43-77.

⁷ Jean-Noël Robert, *Les modes à Rome*, Paris, 1988, pp. 224-225.

1. La primera palabra —y la topicalización en una lengua como el latín resulta muy determinante, porque focaliza la información sobre un punto cuya importancia en el discurso se quiere poner de relieve y resaltar— es un término náutico, prestado por el griego *φάσηλος* y calcado directamente sobre él con el significado de «barquito, pequeña embarcación o nave ligera», similar por su forma pequeña y alargada a la de la habichuela y a lo que el término latino de la misma —casi homónimo del del barco: *faseolus*— da la impresión de aludir. Lo que ha hecho que algunos estudiosos dudaran de que la primera palabra del texto hiciera referencia a una embarcación, al tiempo que daban al viaje descrito en el poema un sentido más figurado que real.⁸ Pero otros estudiosos⁹ se han mostrado partidarios de que el texto aluda a la realidad, incluso histórica, de un viaje hecho por el autor: el que sabemos hizo a Bitinia, o aquel otro en el que regresó.¹⁰

2. La construcción sintáctica que le sigue, y que el *Catalepton* virgiliano tan bien y tal cual imitará y parodiará, manteniendo la estructura y disposición de su primer verso, transformándolo en *Sabinus ille, quem videtis, hospites*, con una forma de vocativo en plural —cuando lo normal es el singular— y con el mismo uso de ese relativo hiperbatonizado de la construcción con *ille* seguido de relativo, en el que el deíctico o conserva todavía su valor o ya es casi un artículo, según se entienda que está expresando una distancia temporal y física con el hablante y el interlocutor, o no —así como la introducción de una segunda persona de plural, seguida de vocativo en *videtis, hospites* justo antes de que el *Phasellus* tome la palabra y empiece a hablar— indican que hay un auditorio constituido por la voz de quien dice el poema y por esos *hospites* que, como testigos mudos, asisten a lo que se dice allí. Pero esa realidad queda difuminada —y casi oculta— porque es el propio objeto el que en el segundo verso empieza a hablar —*ait fuisse...*— relatando sus navegaciones y experiencias hasta el v. 9, ya que en el v. 10 la forma de la exposición cambia y se introduce una reobjetivación del sujeto que devuelve al lector al pacto establecido en el primer verso y que sustituye el *ille*, que aparecía allí, por el no menos significativo *iste*, que aparece aquí. El carácter parlante del objeto no es nuevo ni extraño: hay ejemplos en la cerámica y la lírica griega; lo encontramos abundantemente documentado en la epigrafía; y Horacio, en *Carm.*, III, 26, nos ofrece una clave de cómo el *carmen* IV catuliano podría interpretarse: su *Vixi puellis nuper idoneus /*

⁸ Así D. Braga, *Catullo e i poeti greci*, Messina, 1950, p. 194. También F. O. Copley, «Catullus c. 4: The World of the Poem», *TAPhA* 89 (1958), pp. 9-13.

⁹ Como J. Svennung, «*Phasellus ille*. Zum 4. Gedicht Catulls», *Opuscula Romana* I (*Festschrift für Axel Boethius*), *Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, Series in 4.º, XVIII, Lund, 1954, pp. 109-124, recogido en Rolf Heine (ed.), *Catull*, Darmstadt, 1975, pp. 399-424.

¹⁰ Sobre la posibilidad de uno u otro viaje, cf. F. Della Corte, *Due studi catulliani*, Genova, 1951, pp. 166-169, quien se inclina porque se trate del viaje de ida.

et militavi non sine gloria y su *nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit, / laevum marinae qui Veneris latus custodit* pueden darnos alguna que otra pista sobre su posible clave de lectura. Como el de Catulo, también el de Horacio está inspirado por la tradición epigramática, de la que depende y a uno de cuyos más frecuentes usos alude: el de la dedicación —a la divinidad protectora del oficio desempeñado— de las armas, herramientas o utensilios utilizados a lo largo de su vida laboral por el dedicante, que los deposita en el templo correspondiente cuando llega el momento de su jubilación. En el caso del *carmen* horaciano, estos útiles son aquéllos que le han servido en su actividad erótico-amorosa. Horacio, pues, se sirve de un esquema formal y religioso previo para articular sobre él no tanto una desviación del paradigma —que, de todos modos, hace en la última estrofa— como para disponer sobre él un motivo y sentido figurados que este tipo de textos en principio no solía tener, aunque en algún caso de Calímaco, lo tiene. La clave de interpretación que el *carmen* horaciano abre, permite acercarse al de Catulo desde una perspectiva similar.

Dada la imposibilidad de que un navío pudiera remontar entonces el Po y el Mincio y ser transportado por tierra hasta el lago de Garda o el de Apolonia, como tantas veces en el siglo XIX se pensó —considerando que el *carmen* refiere el viaje del año 57 o 56 a.C. desde Bitinia hasta Italia, hecho por el poeta— la mayor parte de los estudiosos cree que lo que designa el primer término del poema no es una embarcación real, sino una miniatura que —como *exvoto*¹¹— la representa y que la persona o grupo de personas que han sido transportados felizmente por el navío, al llegar a su destino, han querido, en acción de gracias, consagrar. El *carmen* IV de Catulo —como el III, 26 de Horacio, a cuyo pragmatismo se asemeja—, se acomoda a un esquema que responde a un aceptado uso social: el de la dedicación de los útiles de trabajo —o de las armas— cuando llega el momento de la jubilación. Esta —o una *ecfrasis*— describiendo una pintura o un tapiz¹² en el que tanto la navegación realizada como el navío estuvieran en él representadas son las dos interpretaciones del poema más aceptadas y extendidas.¹³

¹¹ Así L. A. Mackay, «*Phasellus ille iterum* (Catullus c. IV)», *CPh* 25 (1930), pp. 77-78 cree que Catulo está improvisando a partir del texto de una inscripción votiva griega. Lo que explicaría tanto la abundancia de verbos de lengua como el *seque dedicat tibi* del verso 26. Y J. G. Griffith, «Catullus, Poem 4: A Neglected Interpretation Revived», *Phoenix* 37 (1983), pp. 123-128 propone que no sea una embarcación real sino una maqueta de madera, como ya había sugerido M. Lenchantin de Gubernatis.

¹² Tal es la propuesta de de G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968, pp. 190 ss., quien piensa que el poema aludiría a una pintura o un tapiz propiedad del poeta.

¹³ Marcos Ruiz Sánchez, *Confectum carmine, II. En torno a la poesía de Catulo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 18-33 hace una excelente y exhaustiva síntesis de las distintas propuestas hechas por la crítica, así como un equilibrado estado de la cuestión.

La primera tiene a su favor el paralelo en la *Antología Palatina* de una serie de composiciones —como la 69, en el libro VI— o la 34 y 36 en el libro IX —en que el discurso está puesto en boca de un barco, y la de otros, en que aparece —combinada con ellos— la dedicatoria a los Dióscuros.¹⁴ Junto a éstos hay un importante intertexto: el elogio de la nave Argos en Apolonio de Rodas, III, 345-346. Pero, pese a tener toda esta tradición a su favor, tiene algunos elementos en su contra: así, el deíctico *ille* y el vocativo de la alocución —*hospites*— que son ajenos a la tradición del epigrama votivo y que lo harían depender de la tradición del epigrama funerario. Gordon Williams —a partir de la composición 336 del libro VI de la *Antología Palatina*— ha pensado que, más que un exvoto, el objeto parlante sería, en este caso, una representación plástica, un tapiz o una pintura, y ha propuesto que el *ille* esté traduciendo el griego ἐκεῖνᾶ y que el *hunc* del verso 24 del *carmen* catuliano esté traduciendo el οὔτος, que son los términos que aparecen allí. Lo interesante —y lo que no deja de añadir tanta información como complicación al poema— es que, tanto en los epigramas votivos como en los funerarios, el objeto al que los textos correspondientes acompañan es un signo y, por lo tanto, el productor del texto no es un hablante sino la imagen o la ficción del mismo que crean los deícticos, capaces por sí solos —como se ve— de generar algo así como un locutor inexistente. Catulo jugaría, pues, con ésta singularidad —propia, en un principio del epigrama— de, mediante sus mecanismos alocutivos y enunciativos, generar situaciones comunicativas de carácter ficticio o imaginario.¹⁵ Por eso algunos estudiosos creen que el poema sigue el esquema del epitafio, y otros subrayan su relación —casi de dependencia— con el sistema formular del epigrama votivo.¹⁶ Pero ambas posibilidades no dejan de tener, cada uno de ellas, sus dificultades, que se resumen, sobre todo, en tres: 1) el tipo de verso, que es yambo puro; 2) la longitud del texto y 3) la complejidad de la estructura. Lo que ha hecho que Mette,¹⁷ para resolver las dificultades, haya

¹⁴ La alusión a los Dióscuros, que aparece en una moneda de L. Memmius, fechada a principios del s. I a.C., lleva a R. A. Hornsby, «The Craft of Catullus (*Carm.* 4)», *AJPh* 84 (1963), pp. 256-265, a sugerir la presencia de los *Castores* en el sistema de creencias de Catulo, tanto por la popularidad de este culto en la Galia Cisalpina como por su relación con Memmio y la *gens Memmia*, al formar parte de la *cohors* que acompaña a C. Memmius en el viaje a Bitinia —cf. J. Granarolo, *L'oeuvre de Catulle. Aspects religieux, éthiques et stylistiques*, Paris, 1967, pp. 385-386— y que explicaría asimismo la pertinencia del vocativo *hospites*, ya que los Dióscuros tenían, entre sus virtudes caballerescas, la de ser custodios de la hospitalidad.

¹⁵ Cf. Ruiz Sánchez, loc. cit. *supra* en nota 13

¹⁶ Como rasgos del epigrama votivo interpreta Khan, loc. cit. *supra* en nota 6, pp. 171-172 los dos últimos versos; K. Völkl, *Interpretation von Catull CX, 4, «Catalepton» 10 und «Copa»*, Diss. München, 1968, pp. 52 ss. piensa en la combinación de rasgos de éste con otros de la tradición alejandrina.

¹⁷ H. J. Mette, «Catull *carmen* 4», *RhM* 195 (1962), pp. 153-157.

propuesto un esquema mixto: un cruce del epigrama votivo con el funerario —o, al revés— que explicaría, a su vez, las enunciaciones alocutivas del primer verso y las elocutivas con cambio de persona gramatical después. Pero la complejidad literaria del poema no queda, sin embargo, resuelta y, por eso, Völkl¹⁸ apuntaba que la estructura del *carmen* IV catuliano sigue la tradición del epigrama votivo —en concreto del V de Calímaco, que habría sido su modelo— pero mezclándola con la de los poemas mayores de carácter alejandrino. Lo que no se aclara es *quién habla* en el poema, porque parece que en él actúan varias voces concéntricas a la vez: 1) la del poeta —que, según algunos, se sirve del objeto parlante— que es el barco —o de la acción representada en una pintura o un tapiz— para explicar determinados aspectos de su propia biografía;¹⁹ 2) la inscripción misma incisa sobre el barco; o 3) —y ésta era la interpretación propuesta en 1924 por Willamowitz²⁰— un hablante afectado, una especie de *cicerone* griego que trasladaría sus hábitos lingüísticos al latín, y sobre el que, debido a la parodia que el poema hace de su habla, recaería todo el peso de la ironía contenida en él mismo. Este supuesto hablante parodiado en el poema sería —según Sonnenburg²¹— un *mystagogus*, un guía turístico, que explicaría a los visitantes la particularidad de lo que tienen delante, lo que constituirá, después, y aplicado al espectáculo de Roma, el *Hoc quodrumque uides, hospes* properciano. Si quien habla en el poema —que es quien lo refiere— no tiene como lengua materna el latín, sino el griego, como por la sintaxis parece, llenará de helenismos su discurso, provocando —por el carácter alambicado, relamido y artificial de sus expresiones— no poca hilaridad entre sus oyentes. Quedarían explicados así el uso griego del infinitivo en el verso 2 y la litote *negat negare* y la expresión *neque nequisse* en los versos siguientes, así como la serie de exageraciones que lo pueblan. Pero conviene recordar que el helenismo sintáctico del verso 2, en el que el superlativo concuerda con la primera palabra del verso 1 por atracción del predicado al caso del sujeto, tiene un paralelo claro en Cicerón, *De natura deorum*, II, 130: *Indus qui est omnium fluminum maximus*.

El *carmen* IV de Catulo presenta —tanto desde el punto de vista del género como de la lengua— una serie de desviaciones o anomalías que, por constituir estrategias de lectura puestas en práctica en y para su composición, exigen tam-

¹⁸ Loc. cit. *supra* en nota 16, pp. 52-55.

¹⁹ Así J. Bayet, «Catulle, la Grèce et Rome», *Entretiens sur l'antiquité classique*. 2. *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*, Genève: Fondation Hardt, 1953, pp. 3-40; H. Bardon, *Propositions sur Catulle*, Bruxelles, 1970, pp. 89-90; M. C. J. Putnam, «Catullus' Journey», *CPh* 57 (1962), pp. 10-19.

²⁰ U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Berlin, 1924, pp. 295-298.

²¹ P. Sonnenburg, «De Catulli Phaselo», *RhM* 73 (1920), pp. 129-136.

bién determinadas estrategias en y para su comprensión, si no está dentro del sistema y de las convenciones que son práctica en él.

Si como sostiene Schmidt,²² el *carmen* es un *Spottgedicht*, un poema en broma, hay que determinar en qué consiste ésta para que podamos participar de su humorada. De lo contrario, estaríamos leyendo en clave sería un texto que no lo es, y seríamos víctima de una de las trampas en que reside su técnica de composición y que funciona sobre la doble clave que está en juego, de modo simultáneo, en toda su lectura.

Podemos ver que la alusión al Cítoro (v. 13) puede ser una burla de la poesía etiológica tan despreciada por Catulo y sus amigos, y podemos ver, en la lengua del supuesto hablante griego, que es quien da su voz al barco, una caricatura, visible tanto en algunas de las construcciones sintácticas indicadas como en la no menos abrupta del verso 10: *ubi iste post phaselus antea fuit*. Citroni²³ veía en este texto una clara ambigüedad, derivada de la mezcla de dos estilos: del celebrativo-ritual y del votivo de la poesía sacra. Mackay,²⁴ a partir de una serie de hechos de lengua, como los señalados y otros —como en el *sese dedicat tibi* del verso 26— lo consideraba una improvisación hecha a partir de una inscripción votiva griega. Otros²⁵ han visto en él un símbolo de la vida del poeta; y no falta quien vea en él una parodia. Creemos que algo de todo eso hay en el *carmen* IV, y que sólo una estrategia de lector —como la que hizo posible su escritura— puede determinarlo.

En el *carmen* IV hay una mezcla del epigrama votivo y del epigrama funerario, que explota, sobre todo, lo que ambos tienen en común: esto es, que su forma está condicionada por la singularidad de su pragmática. Lo que hace que haya en ellos tres discursos que son tres retóricas también:²⁶ 1) el del hablante ficticio; 2) el del hablante en calidad de intérprete; y 3) el del hablante como portavoz o sustituto. El epigrama se caracterizaba precisamente por su capacidad de crear situaciones imaginarias y hablantes ficticios: la alocución al caminante es una de ellas, pero no la única. El epigrama votivo correspondía a un rito de paso, como el *carmen* IV de Catulo, en cierto modo también; y el epigrama funerario daba por cerrada toda una serie de cosas, como el *carmen* IV de Catulo —con el *cursus honorum* y la *laudatio* de la nave— también. La fuente y el modelo más directo de éste parece ser el epigrama V de Calímaco, en el que habla una concha marina —símbolo o metonimia del órgano más usado para representar a Venus y la feminidad— mientras en Catulo —y no es el único de

²² M. Schmidt, «*Phaselus ille*: zu Catull 4», *Gymnasium* 62 (1955), pp. 43-49.

²³ M. Citroni, «Funzione comunicativa occasionale e modalità di atteggiamenti espressivi nella poesia di Catullo, I», *SIFC* 50 (1978), pp. 109-115.

²⁴ Cf. loc. cit. *supra* en nota 11.

²⁵ Cf. nota 19.

²⁶ Cf. Ruiz Sánchez, loc. cit. p. 27.

los cambios que incorpora— el discurso del barco está subsumido dentro del del hablante; el de Calímaco tiene la oposición *antes / ahora*, que también el de Catulo mantiene; y termina con una plegaria de la que el texto de Catulo carece. Calímaco invoca al principio a Afrodita y, al final, a Arsínoe, y explota la dualidad de la diosa, que es al mismo tiempo protectora de la navegación y del amor. En Calímaco la concha es parecida a un barco; en Catulo quien habla es un barco. En los distintos elementos de un barco Cicerón, *De orat.*, III, 180 reconocía —como indica Quinn²⁷— «cierta estética y gracia» que, pese a su utilidad, *tamen* —con todo— no dejan de tener, a su modo, su belleza: *hanc habent in sua specie venustatem* que no sólo parece haber sido diseñada y hecha por razones de seguridad sino también para producir placer estético: *ut non solum salutis, sed etiam voluptatis causa inventa esse videantur*. Catulo elimina los dos versos iniciales de invocación a la divinidad, no explicita la identidad del donante ni la descripción del objeto de la ofrenda, así como tampoco la plegaria final, característica del género, ni la referencia al padre y a la patria de la mujer que hace la ofrenda. Catulo ha extraído su material del libro VI de la *Antología Palatina* —en el que tanto abundan los epigramas votivos dedicados a escudos y armas: el 2, el 52, el 119, el 122, el 124, el 125, el 128— ; ha tomado del 52 el motivo de la vejez, que allí aparece incluido en la dedicatoria, pero ha sustituido la actividad guerrera descrita en aquellos por la marítima —bajo la protección de Venus— como Calímaco había hecho ya. De la *Antología Palatina*, VI —y, en concreto del 2, del 124, del 125, de los versos 1-2 del 128, y del 178— ha sacado el motivo del descanso del objeto en un santuario. Y, del tema del escudo que salva la vida a su dueño —expuesto en los epigramas 124 y 125 del libro VI de la *Antología Palatina*— ha extraído los versos 18 y 19 del *carmen* IV. Calímaco, pues, constituye su más directa fuente, pero no la única. Lo interesante es que la situación en Calímaco y en Catulo resulta ser la inversa: en Calímaco, el discurso de la ofrenda incluye el del dedicante; en Catulo, el discurso del hablante incluye el del objeto que queda subsumido dentro de él.²⁸ Catulo parte del motivo y del tono de Calímaco, pero opera con diferentes códigos sígnicos. De ahí la complejidad de su retórica: su triple retórica y, sobre todo, la del hablante como intérprete, cuyos ecos llegan al autorretrato que se hace Valle-Inclán: «Este que veis aquí, de lengua barba...». En el epigrama de Calímaco el objeto de la dedicación actúa como hablante sustituto del donante;²⁹ el *carmen* IV de Catulo pertenece, en cambio, a una *forma mixta* y en él el hablante actúa como intérprete del discurso del objeto. De manera que —al hacer una *imitatio cum variatione* y una *oppositio in imitando*, entre otras técnicas de la

²⁷ *Catullus, The Poems*, ed. K. Quinn, London, 1970, pp. 100-107.

²⁸ Cf. Ruiz Sánchez, loc. cit., p. 27.

²⁹ Cf. F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, 1972, p. 177.

poesía helenística descritas por Giuseppe Giangrande³⁰— el *carmen* IV no sólo sigue los paradigmas del epigrama votivo y del epigrama funerario, combinando los dos, sino que su carácter oral queda condicionado por la convención del epigrama, y la complejidad de la situación discursiva viene dada porque el hablante interviene y actúa en calidad de intérprete. Catulo también ha debido tener muy en cuenta los epigramas del libro IX cuyo tema es el caballo que ha envejecido, que contrapone su pasado con su presente, que enumera sus victorias y que indica su patria de origen.

Como no podría ser menos, también la estructura está muy discutida: unos ven en ella una composición bimembre, articulada sobre 2 partes, de 12 versos cada una, más una coda de 3 versos de acuerdo con la composición epódica. Cada una de estas 2 secciones, estaría constituida, a su vez, por 3 grupos de 5, 4 y 3 versos. La primera —del v. 1 al v. 12— incluiría: a) un autoelogio (v. 1-5); b) una apelación a los testigos (v. 6-9) y c) un paréntesis explicativo (vv. 10-12); la segunda parte —del v.13 al 24— estaría compuesta por la explicación de sus orígenes (vv. 13-17), sus viajes (vv. 18-21); y un autoelogio de nuevo (vv. 22-24); y la coda última —vv. 25-27— estaría constituida por una dedicatoria-conclusión. Bardón, en cambio, lo veía como una composición anular y lo distribuía del siguiente modo: éxito de antaño (vv. 1-5); viajes (vv. 6-10); infancia (vv. 10-12); discurso del barco (vv. 13-17); viajes (vv. 18-24); y, por último, su reposo actual (vv. 25-27). Otros piensan que la estructura viene marcada por —y consiste en— los itinerarios, y que el verso 1 describe al barco en el lago; del verso 2 al 10 lo hace sobre el mar; del 11 al 16 habla de sus orígenes; del 17 al 23 vuelve a la navegación por mar; y del 24 al 27 describe su actual situación en el lago. Y no falta quien ve una estructura tripartita distribuida del siguiente modo: a) vv. 1-12: introducción (vv. 1-5), apóstrofe (vv. 6-9) y explicación (vv. 10-12); b) vv. 13-24: historia de sus orígenes (vv. 13-17), *cursus honorum*, representado por sus viajes (vv. 18-21), méritos propios (el no haber tenido que hacer invocaciones a las divinidades litorales (vv. 22-24) y c) vv. 25-28: conclusión.

La complejidad de la estructura del poema prueba también la diferencia de las fuentes de que ha partido el escritor y que, en su *mixtura* —pues es una *mixtura* de ellas— ha querido combinar. La complejidad de la estructura del poema prueba que ha sido escrito siguiendo la técnica de la *contaminatio* —que tan productiva fue en la comedia— pero indica también unos determinados hábitos de lectura y cómo el autor es —en el sentido estudiado por Iser— un *lector implícito*. El lector implícito que Catulo ha sido se manifiesta aquí en la mezcla de temas y motivos procedentes de puntos muy determinados de la *Antología Palatina* y casi en el mismo orden y sucesión en que en aquella aparecen. Ca-

³⁰ G. Giangrande, «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42 (1974), pp. 1-36.

tulo focaliza determinados aspectos, los selecciona y los aísla para combinarlos a su gusto y necesidad después. Pero no sólo se limita a hacer esto con sus fuentes epigramáticas: lo hace también con los vv. 343-349 del libro III de Apolonio de Rodas y su descripción de la nave Argo, que también recoge en su poema LXIV. De ahí el vocabulario y clima épicos que tiñe el texto y no pocos de los motivos y del léxico, que son recogidos aquí. La descripción de un objeto que Lessing estudió sobre las armas y las hazañas del guerrero homérico aparecen tanto en Apolonio de Rodas como en la adaptación que de éste Catulo realiza aquí. De la nave de Argos Apolonio dice que: «se mantiene en sus clavijas, por más que la asalten todas las borrascas» y que «lo mismo corre con el viento que cuando los hombres la empujan con los remos y con todo el vigor de sus brazos». Motivos éstos que —con sus tecnicismos náuticos correspondientes— recogen los versos 4 y 5 del *carmen* catuliano, y cuyas connotaciones —ya no técnicas— habrá que determinar junto con su exacta significación aquí. Catulo —para el elogio de su nave— sigue el esquema del género epidíctico —que luego marcará el desarrollo de la biografía griega y romana, estudiados por Leo y Momigliano— pero también los modelos que le ofrecen la épica de Apolonio y el ya citado epigrama de Calímaco, respecto a los cuales va a permitirse alguna que otra variación. En lo relativo al texto de Apolonio la variación no es tanto de literalidad —que casi se mantiene— como de tono, porque, aplicado a una situación de rango menor como es ésta, parece más bien una parodia. En lo que se refiere a Calímaco, lo que Catulo hace con el motivo es una inversión: en Calímaco la concha se presenta como dotada de los mismos recursos que el artificio y el ingenio humanos proporcionan a las naves; en Catulo, en cambio, si se admite la interpretación que proponemos, sucede al revés: es la nave la que se convierte en símbolo del declive de la naturaleza humana.

El *carmen* IV alterna diferentes fuentes, diferentes hablantes, diferentes puntos de vista, diferentes discursos y hasta diferentes órdenes en lo espacial y lo temporal. En el orden geográfico, la acción descrita va de lo más próximo a lo más lejano; en el orden temporal el relato se mueve hacia atrás en el tiempo y en el espacio hasta llegar a su origen, que constituye el centro exacto del poema: vv. 12-15. Sin embargo, a partir del v. 16 el barco —como subraya Hornsby— deja de describir sus viajes para centrarse en su propia experiencia del mar —esto es, de Venus— con lo que el énfasis no recae sobre el espacio sino sobre el tiempo o sobre el espacio y el tiempo a la vez, entendiendo el primero como una clara geografía o cartografía erótica, sobre la que se marcan diferentes cotas.

El sistema de repeticiones que contiene y que se objetiva en los verbos de lengua que presenta se explica porque el *ait* del verso 2 queda demasiado lejos del resto y, por eso, necesita el *ait* del verso 15 para distinguir entre los distintos discursos y, de modo especial, entre el del barco y el del hablante y, al revés, entre el del hablante y el del barco. De ahí que cada sección tenga dos verbos de lengua: *ait* (v. 2), *negat* (v. 7), *ait* (v. 15) y *dicit* (v. 16).

El texto puede, pues, leerse en un sentido absolutamente literal y entenderse como una *poikilía* alejandrina, en la que los motivos del epigrama votivo se mezclan con los del funerario. Pero también —y sin variar nada de lo anterior— puede entenderse en un sentido figurado, que es el que coincide con el del epigrama de Calímaco que, como modelo, sigue y con el *carmen* III, 26 de Horacio, que ayuda a comprender cómo posiblemente en su lengua y su tiempo se entendió. Contribuye a ello, de manera especial, tanto la serie de elementos relacionados con el mar —cuya divinidad protectora es, como también la del amor, Venus— y la ambigüedad de los términos náuticos utilizados:

- palmulis* —que también aparece en el verso 17, en acusativo: *palmulas*— es el nombre que reciben los remos precisamente por su analogía y similitud con la mano humana: *palmulae appellantur remi a similitudine manus humanae*;
- volare*: aparece con la misma acepción que aquí en Ennio, *Ann.*, V, 379: *labitur uncta carina, volat super impetus undas* —alude a la velocidad de la nave y entra dentro del sistema referencial introducido por el superlativo del final del verso 2;
- volare linteo* y *volare palmulis* forman parte del lenguaje técnico de la navegación, pero permiten una interpretación analógica en relación con el contenido del epigrama de Calímaco y la información del *carmen* citado de Horacio.

El *carmen* IV es un ejemplo del *arte allusiva* y refleja tanto las claves humorísticas con que fue escrito como la deliberada mezcla de fuentes en que se inspiró. Como diría Auden, la dificultad aquí no está en el texto sino en el tono, ya que el contenido admite una interpretación dual, que es la que lo convertía en parodia. Pero ese tono no tiene forma gráfica sino sólo fónica, mímica y mental. De ahí que, para su debida comprensión, necesite el acompañamiento de la tonalidad lingüística y de la deixis expresa en un gesto semántico.

Si se admite que el texto alude a una navegación venérea y que el barco en cuestión ha de identificarse con el pene (cf. también el sentido erótico de los infinitivos *stetisse* e *imbuisse* y las indicaciones específicas que en los versos 11 y 13 se hacen el monte Cytorio) se comprendería no sólo el comportamiento y conducta del barco, que actúa como un *miles gloriosus* de sus hazañas, sino también su triunfo sobre los rivales catulianos (vv. 3-4) y el consiguiente éxito de su 'navegación'. Si se acepta el carácter erótico del *carmen* se comprenderá también el lugar que ocupa en la ordenación del *Liber* que —en el sentido de Fowler y de Lowry— parece ser en series. Por eso ha sido incluido detrás del III, con el que guarda clara relación: allí el símbolo era el *passer*; aquí lo es esta especie de *navis sui generis*. Por eso, aunque guarda cierta relación con los *carmina* 10, 31 y 46, no forma parte de su ciclo sino de otro anterior, agrupado en razón tanto de su cronología como de su temática.

El *carmen* IV de Catulo prueba una manera de construir proporcional a otra de leer, porque lo que cambia en el discurso literario no son las fuentes sino la manera de leerlas y, por ello, la clave de lectura, que acaba siendo también la de composición. El *carmen* IV es una parodia múltiple que tiene una precisa y compleja forma orgánica; que pone en juego distintos intertextos y que exige —o exigía— un público o un auditorio capaz de entender el tono e intención con que se escribió.

La filología no siempre puede reconstruirlos, pero en esta ocasión sí lo puede suponer. Por eso en el *carmen* IV hay que seguir un método de lectura que, un poeta del 50, Jaime Gil de Biedma describió muy bien, y que consiste en interpretar «los detalles al pie de la letra y el conjunto en sentido figurado». Es así como este texto —creo— se compuso y se escribió. Su literalidad estriba en lo primero; su literariedad, en lo segundo.

Como otras veces, Catulo teatraliza y pone en escena la situación, y ésta es la que nos da su clave de lectura, que consiste —creo— más que en lo que el texto dice y en cómo lo dice, en su escenificación.

El *carmen* IV —como la comedia— exige una estrategia de lector que exige a su vez una estrategia de lectura, y que explica que, a mediados del siglo I a.C., había unos determinados hábitos de lector, entre los que no sólo estaba el erudito reconocimiento de las alusiones y las fuentes, sino también el disfrute de la parodia de las mismas, el travestismo literario y la paraliteratura producida por las desviaciones de la norma y lo que conocemos bajo el nombre de *pastiche*. Gracias a todo ello la *Musa gravis* se convertía en *Musa levis* y tanto el autor como el lector podían burlarse de los géneros serios y, desde una posición culturalmente muy privilegiada, cambiar las convenciones y los códigos, tomarse en broma y a broma todo y, mezclando metonimia y metáfora, cultísimamente sonreír.