

LA RETÓRICA DEL MITO EN EL *CARMEN* 64 DE CATULO: UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN

EMILIO PASCUAL BARCIELA¹
UNIVERSIDAD DE BURGOS

I. INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito en las siguientes páginas consistirá en realizar una aproximación crítica, desde la perspectiva de la Retórica General (Albaladejo, 1989; Chico Rico, 1988; García Berrio/Hernández Fernández, 2004; Kennedy, 2003; López Eire, 2000), al *Carmen* 64 –también conocido como *Epithalamium Thetidis et Pelei* (*Epitalamio de Tetis y Peleo*) o *De nuptiis Thetidos et Pelei* (*Las bodas de Tetis y Peleo*)–, del poeta Gayo Valerio Catulo (Verona, 87 a.C.–Roma, 57/54 a.C.), para reflexionar sobre la función que desempeña el mito de Ariadna en la globalidad del poema.

Como punto de partida podemos decir que, desde la teoría de la comunicación, el emisor que construya un mensaje lingüístico-verbal

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Teatro completo de Agustín Moreto, III. Comedias escritas en colaboración*, financiado por la Subdirección General de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2010-16890) y cuenta también con el patrocinio del TC-12, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

*Agradezco a la Dra. M.L. Lobato su atención y las acertadas sugerencias. Mi agradecimiento también para el personal del Servicio de Préstamo Interbibliotecario, la Sección de Adquisiciones Bibliográficas y la Biblioteca de Humanidades y Educación de la Universidad de Burgos por su ayuda y la eficacia en el desempeño de su labor.

para dirigirlo a un destinatario con la intención de conseguir su adhesión racional y emotiva, así como para que realice una acción, estará elaborando un discurso persuasivo y, por tanto, poniendo en funcionamiento un proceso de comunicación retórica (López Eire, 2000: 31y ss.; 172 y ss.). Además, ningún acto de habla se realiza de forma inconsciente, sino que es fruto de una decisión previa en la que el hablante escoge entre dos alternativas básicas: tomar la palabra o mantener silencio. En consecuencia, quien decida emitir un mensaje tendrá una serie de propósitos persuasivos de diversa índole: políticos, judiciales o estéticos, entre otros.²

A continuación nos proponemos aplicar el instrumental teórico-metodológico de las *partes artis* y de las *partes orationis* al análisis particular de un texto literario latino de temática mitológica para comprobar su excepcionalidad en el arte del lenguaje.³ El objetivo consistirá en interiorizar la importancia que el mito desempeña en este poema catuliano épico-narrativo, pues consideramos que su empleo no sólo determina el nivel de la *literariedad*, sino que se proyecta en el espacio de la *poeticidad* (García Berrio/Hernández Fernández, 2004: 54-55).

El manejo de la materia mítica por los escritores requiere de un cuidadoso proceso de construcción artístico-textual. Este se inicia con la planificación pragmático-contextual (*νόησις/intellectio*). Le sigue la búsqueda referencial (*εὑρεσις/inventio*) en la que se selecciona un determinado episodio mitológico de entre todo el acervo cultural, que actúa como una cantera inagotable de motivos míticos (*τοποι o loci*). Después se lleva a cabo la distribución del contenido (*τάξις/dispositio*) en la espacialidad textual del poema y, por último, se concluye con la plasmación estilística (*λέξις/elocutio*).⁴

² Kennedy (2003: 18) declaró que “toda comunicación implica retórica. Cualquiera que hable o escriba tiene algún tipo de propósito, y la retórica ciertamente da cuenta de las maneras de cumplir ese propósito, o intentar cumplirlo, dentro de una determinada cultura. [...] Toda comunicación es retórica porque usa alguna técnica para influir en los pensamientos, las acciones o las emociones del público”. Albaladejo (2012: 26) manifestó que “la retórica está presente en la transversalidad discursiva por su trascendencia respecto de los límites del discurso retórico y por su pertinencia en cuanto arte de lenguaje”.

³ La transmisión histórica del sistema de la teoría retórica se recoge en las obras de los llamados retóricos mayores, que conforman la *Rhetorica recepta*. Vid. Albaladejo (1989: 29).

⁴ Si adoptamos un punto de vista teórico, estas operaciones se pueden explicar aisladamente, pero habría que tener en cuenta que en la práctica se producen en

En resumen, la utilización del mito en la literatura latina y en la poesía épico-narrativa muestra, desde la codificación (*ποίησις*), las habilidades creativas de los escritores en el uso de aquellos rasgos expresivos considerados convencionalmente como literarios, al mismo tiempo que, desde el vector de la percepción (*αἴσθησις*), mide los resultados estéticos impredecibles de la obra de arte verbal.⁵

Si bien los modelos poéticos épico-líricos de época helenística, así como los patrones dramáticos de la tragedia grecolatina, influyeron en el arte compositivo de Catulo, especialmente en el *Carmen* 64, también debió desempeñar un papel decisivo el modelo retórico, ya que este fue un pilar básico de la cultura en la Antigüedad.⁶ En este contexto se enmarcaban los *προγυμνάσματα* o *praexercitamina*, una serie de ejercicios prácticos que los alumnos realizaban para conseguir la destreza oral y escritural (Kennedy, 2003: 46-48).

De este modo, intentaremos evidenciar cómo en el *Carmen* 64 se observa una pregnancia retórica en base, entre otras cuestiones, a la propia retoricidad del lenguaje (Ramírez Vidal, 2004). En este sentido, Alonso Gamo (2004: 109, 118-119) expuso que Catulo demostró su

simultaneidad. Sobre las operaciones *no constituyentes de discurso* –*memoria* (*μνήμη*) y *actio/pronuntiatio* (*ἀπόκρισις*)– (Albaladejo, 1989: 157-174) trataremos de mostrar su funcionalidad en el interior del propio texto. En esta línea, podemos recordar que Barbaud (2006: X-XI) aplicó el enfoque retórico en su estudio sobre la poesía de Catulo: “nous devons [...] structurer notre approche en partant des subdivisions de la technique oratoire établies par la rhétorique gréco-romaine”.

⁵ Puche López (2006: 831) indicó que “el mito es un elemento poético esencial en el que se sustenta gran parte de la capacidad evocadora y connotativa de la poesía latina y que cumple funciones específicas que redimensionan nuestra comprensión del texto”.

⁶ Laird (1993: 26) explicó que “Catullus was living in a cultural climate dominated by the influence of rhetoric and its teachers. He would have been educated by grammarians. He was friends with Cinna and Calvus. There are numerous obvious references to orators of his day, as well as displays of rhetorical technique, even in his short poems. [...]”. Hinojo Andrés (2003: 81 y ss.) demostró que Catulo utilizó de manera magistral técnicas retórico-persuasivas en su *Carmen* 5, cuya estructura se asemeja a un discurso oratorio de tipo *deliberatium*. Kennedy (2003: 130) advertía que “ya a mediados del siglo I a.C., las escuelas de retórica y la práctica de la declamación eran aspectos centrales de la educación romana”. En esta dirección, Barbaud (2006: IX) expuso que “rhétorique et poétique représentent les deux aspects essentiels d’une oeuvre, et Catulle, formé à l’école des rhéteurs, ne fait pas exception. [...] La poésie est *declamatio*, acte rhétorique qui produit l’être des mots dans la modulation rythmée”. López Muñoz (2013) ha probado que Catulo en algunos poemas se sitúa en el plano de un orador que pronuncia un discurso de género judicial (*genus iudiciale*).

arte poética en la composición del *epilio*, que era “producto no sólo del estudio y las lecturas del poeta, sino de su entrenamiento retórico [...]; la poesía de Catulo revela aquí y allá la influencia de la retórica”, concluyendo que su presencia es evidente en el *Carmen* 64.

II. LA RETÓRICA DEL MITO: UN ACERCAMIENTO AL *CARMEN* 64 DE CATULO.

2. 1. *Intellectio*: la planificación pragmática

La pre-operación *noética* de *intellectio* (Chico Rico, 1988: 93 y ss.) nos lleva a situar a Catulo en el convulso contexto histórico-político de la Roma de la época (s. I a.C.), plagado de cruentas guerras civiles e inmorales ataques entre las clases dirigentes, una sociedad que había perdido los ideales cívicos de la *concordia ordinum* ciceroniana (Ramírez De Verger, 1988: 12 y ss.). Sin embargo, los ciudadanos se regían por un código deontológico en sus relaciones sociales y sentimentales en el que, por encima de todo, destacaban los conceptos del respeto (*pietas*) y la lealtad (*fides*). Este ideario ético-moral se observa, constantemente, en la poesía de Catulo, un hombre de talante conservador que reaccionaba de manera furibunda contra quien transgredía la conducta ejemplar, especialmente en el terreno amoroso, como sucedió, por ejemplo, con la figura de Lesbia/Clodia (Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 25-26; Ramírez De Verger, 1988: 13-14).

La *intellectio* nos conduce a enmarcar a Catulo en el círculo de los poetas neotéricos (*νεώτεροι* o *poetae noui*), que seguían el ideario estético calimaqueo para la creación literaria⁷ en el que primaban los géneros menores, la erudición (*eruditio*), el perfeccionamiento de la obra de arte (*labor limae*), la originalidad temática (*nouitas*), la variedad (*uarietas*) en el tratamiento de los motivos mitológicos, la subjetividad, la introspección psicológica y la sentimentalidad. De ahí que Catulo, siguiendo la idea de que un libro extenso era un gran mal, huyera de la épica en que la narración se distribuía en miles de versos, decantándose por el *ἐπίλλιον* (*epilio*), término bastante problemático,

⁷ Sobre el grupo poético de los *νεώτεροι* o *poetae noui*, vid. Albrecht (1997), Alonso Gamo (2004: 74-88), Dolç (1964), Fernández Corte (2009: 643-644), Pérez Vega/Ramírez De Verger (2005: 32 y ss.), Ramírez De Verger (1988: 14 y ss.), entre otros autores.

pero que se refiere al diminutivo de ἔπος (*epos*), un poema épico breve en hexámetros con una poética específica (Baumbach/Bär, 2012).

La *intellectio* nos encamina a la consideración de la complicada situación biográfica y el delicado estado emocional del poeta, ya que suponemos que había descubierto la infidelidad y traición de Lesbia, nombre idealizante bajo el cual se hallaba Clodia, la figura femenina perteneciente a la clase alta romana que hasta el momento había sido su amada/amante (*puella/domina*). Posiblemente, tuviera a flor de conciencia el desengaño y la ruptura sentimental, como mostraban sus poemas breves⁸ en los que se evidenciaba su apasionada y tormentosa relación de amor-pasión. Los textos detallan el aspecto físico de la amada (43, 86); el súbito nacimiento amoroso, como un flechazo que inflamaba en el cuerpo una fogosa pasión (51); el amor mutuo que se fija como un sagrado pacto de amor ante los dioses (70, 109), el sentimiento sincero del poeta (87); finalmente, la ruptura (8 y 11), las causas (72, 75), debido a la transgresión del juramento por la figura femenina, y las dolorosas consecuencias (76).

Catulo concibió la relación amorosa con Lesbia con una mezcla de términos jurídicos, políticos y religiosos de la propia época, es decir, como un sagrado pacto de amor (*sacramentum amoris*). Este imponía respeto (*pietas*) y fidelidad (*fides*) absoluta ante los dioses, razón por la cual reaccionó de modo airado cuando sus deseos no se cumplieron, ya que Lesbia le abandonó para casarse con Metelo. Catulo, al descubrir el engaño y la traición de su *fides*, rompió su vinculación, expresando su dolor en los *carmina minora*, pero también en los *carmina maiora* (como, por ejemplo, en el 64). De modo que un acontecimiento de la realidad habría supuesto el impulso ético-sentimental⁹ para que el poeta comenzara a examinar la traición de Lesbia, su ruptura del *foedus amoris*, como el objeto de una *causa*

⁸ Para profundizar en la relación de amor entre Catulo y Lesbia/Clodia, vid. Blázquez Martínez (2007: 277-287), Fernández Corte (2009: 26-90), López Muñoz (2012), Pérez Vega/Ramírez De Verger (2005: 30 y ss.), Ramírez De Verger (1988: 19-22).

⁹ García Berrio/Hernández Fernández (2004: 54) detallaron que “un impulso de naturaleza ético-sentimental determina el trayecto de la voluntad simbolizadora pre-consciente hasta las estructuras de conciencia. En ellas aflora (según la ocasión y la predisposición psicológica de cada temperamento poético) en unos casos como macroestructuras de contenido, temático-semánticas, y en otros como macroestructuras rítmico-dispositivas, sintácticas; a partir de las cuales se cumple el proceso estilístico-expresivo de transcripción microestructural”.

iudicialis que presentaba la suficiente entidad (*status*) para elaborar un proceso de construcción textual sobre ella.¹⁰

Catulo se habría situado en la perspectiva de un *orator* para culpabilizar a Lesbia de traición en términos legales por haber faltado a su palabra, lo que le llevaría a construir un discurso en el que debería probar con *πίστεις/argumenta* la tesis defendida, induciendo al auditorio a tomar una decisión. Pero no eligió de manera completa la vía retórica, ni la directa de sus poemas breves, sino que elaboró una composición en que mezcló la perspectiva argumentativa, la estilística y la poética del *epilio*.

De este modo, Catulo seleccionó como materia discursiva un modelo de mundo verdadero, al extraer de la realidad la causa poética, pero también habría superpuesto un modelo de mundo ficcional verosímil al añadir otra realidad de carácter mítico. Y a esta, a su vez, una capa más para cubrir sus experiencias personales con los ropajes de otro mito, de manera que no funcionaba como un elemento decorativo que deslumbrara por su *eruditio*, sino como *exemplum* que elevara su figura y la de su amada a la categoría de héroes. El poeta tomó el mito para sublimar su sentimiento, idealizarlo y enaltecerlo (Soler Ruiz, 1993: 33).

En definitiva, el elemento mitológico funcionaría como un valioso diamante que, fundido en el centro de la espesura textual del poema, ampliaba las connotaciones semióticas de su tejido hacia otros fructíferos universos literarios, como la oratoria y la tragedia, que se vinculaban no sólo con su formación cultural, sino también con su propia situación anímica (Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 38-39).

2. 2. *Inuentio*: la ciencia del hallazgo

La importancia de la *inuentio*¹¹ era decisiva porque permitía que el *orator* hallara los temas y los argumentos que plasmaría en el texto,

¹⁰ Sobre la semántica de la *fides* en la poesía de Catulo, especialmente como “elemento retórico diseñado para reforzar la línea argumentativa de una querrela” en el *Carmen* 64, vid. López Muñoz (2013: 600 y ss.).

¹¹ García Berrio/Hernández Fernández (2004: 107) apuntaron que “la *inuentio* retórica como hallazgo de las fuentes de la causa (*status*) y de los repertorios o lugares de la argumentación (*topoi*) se relaciona genéricamente con las cuestiones de selección de contenidos propios de la Literatura, en función de las preferencias

de modo que se iniciaba el proceso de construcción discursiva. Catulo habría realizado una compleja tarea de búsqueda, hallazgo y selección del material que formaría parte de su *Carmen* 64. En primer lugar, habría acudido a la propia realidad en la que halló el tema principal para su composición: el abandono y la traición amorosa de Lesbia. En segundo lugar, buscaría entre el acervo mítico-cultural los episodios que formarían parte narrativa de su poema, pero con la peculiaridad de que estuvieran relacionados con su experiencia autobiográfica. De este modo, siguiendo los condicionantes del *epilio*, un género que imponía el tratamiento de asuntos insólitos de tradiciones atestiguadas, Catulo recuperó como substrato textual un episodio periférico, como era la leyenda de las bodas de Tetis y Peleo, acción que se enmarcaba en el contexto temático del viaje de los Argonautas narrado por Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas*.

Sin embargo, el verdadero motivo temático del poema fue otro episodio mitológico que estaba acorde no sólo con otra de las peculiaridades impuestas por el *epilio* –como era la intervención del poeta en la selección del material, la elaboración del argumento y la búsqueda de la *uarietas* y la *nouitas*–, sino también, y sobre todo, porque se amoldaba a sus intereses persuasivos (*utilitas*) éticos y estéticos en relación a la *causa*, siguiendo los parámetros de lo *aptum* y el *decorum*: probar a través de un texto poético-narrativo, al modo retórico, que Lesbia había incumplido su *foedus amoris*.

De manera que Catulo fue más lejos en el arte de composición literaria al insertar, o más bien ensamblar, en el centro del texto la materia poética sobre el mito de Ariadna y Teseo,¹² perfilando al milímetro su operación de *inuentio* sobre la búsqueda y la selección del material. El poeta cinceló (*labor limae*) la argamasa mítica como el joyero que pule las aristas del diamante para multiplicar sus destellos. En vez de elegir la narración completa, centró su interés en el momento en el que el héroe había abandonado, cruelmente, a la heroína en la isla desierta de Naxos, mientras dormía, incidiendo de manera especial en su universo trágico. En este sentido, una de las cuestiones más relevantes a propósito de la interpretación alegórica del episodio era la consciencia con que el poeta modificó una parte crucial del mito, al no exponer las razones que llevaron a Teseo a

argumentales (según géneros y etapas del gusto artístico) y de la persuasión imaginaria y fantástica (verosimilitud y ficción realista o irrealista)”.
¹² Para conocer el desarrollo histórico del mito de Ariadna y Teseo a través de sus principales fuentes, vid. Grimal (2004: 51), Leranò (2007), Webster (1966).

abandonar a la princesa. Si en otras variantes Teseo se presentaba como una víctima en el abandono de Ariadna, pues fueron los dioses los causantes de su desmemoria, en este caso se incidía en la perfidia de su carácter para despertar en el lector un sentimiento de simpatía hacia la muchacha y de antipatía hacia el héroe.

Asimismo, la plasmación del lamento dramático en forma de monólogo pronunciado por Ariadna cobraba gran fuerza como prueba argumentativa. Es evidente que Catulo profundiza en el psiquismo, la interioridad y la sentimentalidad de la heroína abandonada, revelando las consecuencias del proceso cognitivo mediante el cual descubría la traición amorosa, lo que nos lleva a pensar en la experiencia personal del poeta, en las heroínas trágicas dibujadas por Eurípides, Ennio, Ovidio y Apolonio de Rodas, así como en las técnicas retóricas para conseguir la persuasión del auditorio a través de la conmoción. El poeta de Verona arrastraba a los destinatarios hacia la compasión por Ariadna, ya que se identificaba en la esfera sentimental con la heroína abandonada, mientras que pretendía estimular el desdén hacia Teseo debido a que lo equiparaba a Lesbia, amante y traidora de la apreciada *fides* (Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 25-26, 573; Ruiz Sánchez, 1996: 104 y ss.; Soler Ruiz, 1993: 33).

2. 3. *Dispositio*: la ordenación macro y microestructural

El *orator* mediante la operación retórica de *dispositio* distribuía, estratégicamente, los temas y los argumentos hallados por la *inuentio* en el discurso, obteniendo así la macroestructura textual. Ahora bien, desde el punto de vista del análisis hermenéutico, la *dispositio* permite apreciar de manera diáfana la excepcionalidad de la escritura catuliana en cuanto a la ordenación arquitectónica de los bloques semánticos y sintácticos del material mitológico en la textualidad del poema. Esta aproximación formal nos ofrece diversos indicios –terminología, intertextualidad, paralelismos, contrastes, extensión, ubicación, etc.– que nos permiten afirmar con un énfasis ligeramente más acusado que el poeta pudo haber empleado el mito de Ariadna como vehículo de sus propios sentimientos.

El *Carmen* 64 presenta una compleja estructura en la que unos relatos se enmarcan dentro de otros, generando una especie de “puesta en abismo” (*mise en abyme*) o, dicho de otro modo, una gradación de niveles semióticos (Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 572; Ruiz Sánchez, 1996: 111-114). *Grosso modo*, podemos señalar cuatro

historias relacionadas de manera explícita o implícita. En primer lugar, el episodio de las bodas de Tetis y Peleo, que cubriría la capa superficial del texto. En segundo lugar, la trágica historia de Ariadna y Teseo, que se situaría en un escalón más profundo. En tercer lugar, el relato mítico sobre Medea y Jasón, si bien este quedaría aludido, subrepticamente, desde la óptica intertextual por su vinculación con la *Medea* de Eurípides, la *Medea* de Ennio y las *Argonáuticas* de Apolonio. Por último, el marco más abstracto quizá podría referirse, simbólicamente, a la experiencia autobiográfica del poeta, que sería el espacio donde, desde la perspectiva retórica, confluirían todos los componentes semánticos, sintácticos y pragmáticos del poema (Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 572).

La *dispositio* se relaciona con las *partes orationis* (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* –*probatio* y *refutatio*– y *peroratio*), que secuencian el discurso en el plano horizontal. Sabiendo que no se podrían equiparar en su totalidad, pues hablamos de un poema épico-narrativo y de un discurso oratorio, podemos observar un modelado retórico en tanto que presenta una coherente ordenación del material mítico en simetría axial, donde todos los elementos se distribuyen en la espacialidad textual de manera proporcionada, quedando repartidos a ambos lados de un eje central que actúa como catalizador.¹³

Catulo comienza su *Carmen* 64, cuya extensión es de quinientos cuatro versos (vv. 1-504), con un magistral *proemium* (vv. 1-30)¹⁴:

Pinos nacidos un día en la cumbre del Pelión,
nadaron, se cuenta, por las límpidas aguas de Neptuno,
hasta la corriente del Fasis y el reino de Eetes,
cuando jóvenes escogidos, flor de la juventud argiva,
deseosos de llevarse de la Cólquide el vellocino de oro,
se aventuraron a recorrer en rápida nave las aguas saladas,
barriendo con remos de abeto la azulada llanura del mar.
Para ellos la diosa que protege las fortalezas de las ciudades,
construyó ella misma un carro que volaba con sople ligero,
ajustando el entramado de pino a la curvada quilla:
la misma diosa empujó a la inexperta Anfítrite con la proa

¹³ Albrecht (1997: 333) señaló que “el arte helenístico de la ordenación de la materia en simetría axial es magistralmente manejado por Catulo en los poemas largos (especialmente 64, 68, 76).

¹⁴ A lo largo de este trabajo citaremos la traducción española de Ramírez De Verger (1988). Para el texto latino nos hemos ayudado de la edición bilingüe de Pérez Vega/Ramírez De Verger (2005).

[de la nave (vv. 1-11)].¹⁵

El poeta en esta parte inicial del texto, como el *orator* en su discurso, no solo prepara el camino de la exposición en el mero plano informativo, sino que obtiene la atención del auditorio (*attentum*) y vence su desinterés (*taedium*), involucrándole, afectivamente, por medio de una presentación atractiva y novedosa, desde el punto de vista temático-estilístico, para producir su deleite estético (*delectare*). Catulo introduce una de las historias principales, que son las bodas de Tetis y Peleo, a través de una técnica retórica de índole psicológica (*insinuatío*), de modo que no entra en el asunto de manera directa, sino que lo bordea aludiendo, desde un punto de vista intertextual, a otro episodio mítico, que es el viaje de Jasón y los Argonautas a la Cólquide en busca del vellocino de oro (vv. 1-18), que dota al poema de una legendaria atmósfera romántica y de aventura (Fernández Corte, 2009: 653; Ramírez De Verger, 1988: 29).

El carácter optimista del *proemium* cautiva el ánimo (*uoluptas*) del lector por la bella descripción del súbito enamoramiento de Tetis y Peleo en un contexto marino:

Y en cuanto cortó con su espolón el mar henchido de vientos
y olas, volteadas por los remos, se blanquearon de espumas,
las Nereidas sacaron sus fieros rostros del blanco torbellino
de las aguas, asombradas ante tamaño prodigio.
En la luz de aquel día, y no en otra, los mortales vieron con sus ojos
a las Ninfas del mar con su cuerpo desnudo
emergiendo hasta el pecho sobre el canoso abismo.
Entonces, se cuenta, Peleo ardió de amor por Tetis,
entonces Tetis no despreció la unión con un mortal,
entonces el mismo Júpiter asintió a la boda de Peleo y Tetis (vv. 12-21).¹⁶

¹⁵ Catull. LXIV: “Peliaco quondam prognatae uertice pinus / dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas / Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos, / cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis, / auratam optantes Colchis auertere pellem / ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi, / caerula uerrentes abiegnis aequora palmis. / diua quibus retinens in summis urbibus arces / ipsa leui fecit uolitantem flamine currum, / pinea coniungens inflexae texta carinae. / ipsa rudem cursus prora imbuit Amphitriten” (vv. 1-11).

¹⁶ Catull. LXIV: “quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor / tortaue remigio spumis incanuit unda, / emersere feri candenti e gurgite uultus / aequoreae monstrum Nereides admirantes. / illa, atque <haud> alia, uiderunt luce marinas / mortales oculis nudato corpore Nymphas / nutricum tenus exstantes e gurgite cano. /

Pero el oyente/lector también se deleita con el majestuoso canto lírico sobre la felicidad en la Edad Heroica, la época en que los dioses y los hombres vivían juntos en armonía:

¡Oh vosotros nacidos en tiempos muy felices,
 héroes, salud, linaje de dioses! ¡Oh nobles hijos
 de nobles madres, salud, salud, salud de nuevo!
 A menudo yo a vosotros invocaré con mi canto,
 y especialmente a ti, extraordinariamente ennoblecido por un matrimonio feliz,
 Peleo, sostén de Tesalia, por quien el mismo Júpiter,
 el mismo padre de los dioses renunció a su amor.
 ¿No te abrazó Tetis, la Nereida más hermosa
 no te permitió Tetis que te unieras a su propia nieta
 y también Océano, que rodea toda la tierra con mar? (vv. 22-30).¹⁷

Por otro lado, Catulo concluye su poema con un excepcional *epilogus* (vv. 384-508) en el que con una longitud similar ofrece, contrariamente, la desoladora visión sobre el mismo episodio, por lo que entre ambas partes –inicial y final– se va a establecer un quiasmo semántico:

Pues antes los dioses solían visitar en persona los hogares
 piadosos de los héroes y aparecían en las reuniones de los
 mortales, cuando éstos todavía no despreciaban la religión.
 Con frecuencia el padre de los dioses, sentado en templo
 resplandeciente, cuando llegaban las fiestas anuales en su
 honor, vio caer cien toros en tierra ante sus pies.
 Con frecuencia Baco, errante por la alta cima del Parnaso,
 dirigió a las Ménades que gritaban ¡Evoé! con el pelo suelto,
 cuando los de Delfos se lanzaban a porfía por toda la ciudad
 para acoger alegres al dios con humeantes altares.
 Con frecuencia en los combates mortales de la guerra Marte
 o la señora del rápido Tritón o la virgen Amarintia

tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, / tum Thetis humanos non despexit
 hymenaeos, / tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit” (vv. 12-21).

¹⁷ Catull. LXIV: “o nimis optato saeculorum tempore nati / heroes, saluete, deum
 genus! o bona matrum / progenies, saluete iter<um saluete, bonarum!> / uos ego
 saepe, meo uos carmine compellabo. / teque adeo eximie taedis felicibus aucte, /
 Thessaliae columen Peleu, cui Iuppiter ipse, / ipse suos diuum genitor concessit
 amores. / tene Thetis tenuit pulcerrima Nereine? / tene suam Tethys concessit ducere
 neptem, / Oceanusque, mari totum qui amplectitur orbem?” (vv. 22-30).

animaron con su presencia a escuadrones de hombres armados.
 Pero cuando la tierra se manchó de crímenes nefandos
 y todos desterraron la justicia de sus avaros corazones,
 los hermanos bañaron sus manos con sangre fraterna,
 el hijo dejó de llorar la pérdida de sus padres,
 el padre deseó la muerte temprana del primogénito
 para, libre, disfrutar de la flor de una joven esposa,
 y la madre malvada, uniéndose con su hijo ignorante,
 no temió impía mancillar a los dioses del hogar:
 entonces, la confusión de lo justo e injusto en mala locura
 alejó de nosotros la mente justiciera de los dioses.
 Por ello, ni se dignan visitar una sociedad así
 ni permiten que se les toque con la luz del día (vv. 384-508).¹⁸

El poeta, como el *orator* en la *peroratio*, recuerda los puntos más relevantes para influir en los afectos (*πάθος*) del público con el fin de lograr la persuasión sobre la *causa*, evidenciando con tonalidad desencantada la pérdida de los valores heroicos de índole ético-moral que garantizaban la concordia humana y divina.

En consecuencia, creemos que Catulo habría impreso de manera consciente ese aire de fatalidad para simbolizar la traición amorosa de Lesbia, ya que ambos se enmarcaban en un contexto histórico, político y social caracterizado por una progresiva degradación de ideales. Además, esta última parte del poema no sólo podría aludir a la Roma depravada, cuyos valores se habían desmoronado, sino que también pudiera referirse a su propia interioridad, es decir, al remanso trágico que habría quedado tras la ruptura sentimental (Albrecht, 1997: 333,

¹⁸ Catull. LXIV: “praesentes namque ante domos inuisere castas / heroum et sese mortali ostendere coetu / caelicolae nondum sprete pietate solebant. / saepe pater diuum templo in fulgente residens / annua cum festis uenissent sacra diebus, / conspexit terra centum procumbere tauros. / saepe uagus Liber Parnasi uertice summo / Thyiadas effusis euantis crinibus egit, / cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes / acciperent laeti diuum fumantibus aris. / saepe in letifero belli certamine Mauors / aut rapidi Tritonis era aut Amarynthia uirgo / armatas hominumst praesens hortata cateruas. / sed postquam tellus scelere est imbuta nefando / iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt, / perfudere manus fraterno sanguine fratres, / destitit extinctos gnatus lugere parentes, / optauit genitor primaevi funera nati, / liber uti nuptae poteretur flore nouellae, / ignaro mater substernens se impia nato / impia non ueritast diuos scelerare Penates: / omnia fanda nefanda malo permixta furore / iustificam nobis mentem auertere deorum. / quare nec talis dignantur uisere coetus / nec se contingi patiuntur lumine claro” (vv. 384-508).

340; Fernández Corte, 2009: 674; Ruiz Sánchez, 1996: 109-110, 166); Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 573, 580-581).

Asimismo, observamos que entre el *proemium* y el *epilogus* se hallan comprendidos los dos grandes bloques semánticos que giran en torno a la celebración de la boda entre Peleo y Tetis. Siguiendo la ordenación de las *partes orationis*, comenzaría esa especie de *narratio* retórica, donde el poeta, como el *orator*, expone el desarrollo de los hechos tal como se produjeron o pudieron producirse. Utilizando la simetría axial tenemos, por un lado, la fiesta de los hombres (vv. 31-277) en la que se describe la alegre y multitudinaria llegada al palacio de los jóvenes tesalios invitados, la paralización de la actividad laboral en la ciudad a causa de las nupcias y el lujoso interior de la morada de Peleo:

Cuando en el tiempo fijado llegó el anhelado día,
 Tesalia entera acude en pleno a la casa,
 el palacio se llena de alegre concurrencia:
 en sus manos llevan regalos, en sus rostros reflejan la alegría.
 Desierta queda Esciros, abandonada están Tempe de Ptía,
 las casas de Cranón y las murallas de Larisa;
 acuden a Farsalia y llenan por completo sus techos.
 Nadie cultiva los campos, se ablanda el cuello de los novillos,
 no se limpian las viñas a ras de tierra con curvados rastrillos,
 ni la hoz de los podadores clarea la sombra de los árboles,
 ni el toro, abandonado el arado, remueve la tierra,
 y sucia herrumbre cubre los arados sin usar.
 Pero la morada de Peleo, por cualquier rica estancia que
 se penetre, resplandece con el brillo del oro y la plata.
 Brilla el marfil en los sitiales, lucen las copas en las mesas,
 todo el palacio se alegra con el esplendor de la riqueza real (vv. 31-46).¹⁹

¹⁹ Catull. LXIV: “quis simul optatae finito tempore luces / aduenere, domum conuentu tota frequentat / Thessalia, oppletur laetanti regia coetu: / dona ferunt prae se, declarant gaudia uultu. / deseritur Cieros, linquunt Pthiotica Tempe / Crannonisque domos ac moenia Larisaea, / Pharsalum coeunt, Pharsalia tecta frequentant. / rura colit nemo, mollescunt colla iuuencis, / non humilis curuis purgatur uinea rastris, / non falx attenuat frondatorum arboris umbram, / non glebam prono conuellit uomere taurus, / squalida desertis rubigo infertur aratris. / ipsius at sedes, quacumque opulenta recessit / regia, fulgenti splendent auro atque argento. / candet ebur soliiis, collucent pocula mensae, / tota domus gaudet regali splendida gaza” (vv. 31-46).

Por otro lado, presenciarnos la fiesta de los dioses (vv. 278-283) en la que se detalla, paralelamente, la majestuosa asistencia al palacio de una selecta concurrencia heroica y divina, por ejemplo: Quirón, Peneo, Prometeo y, finalmente, Júpiter, Juno y sus hijos:

[...] Quirón, primero, desde la Cima
del Pelión llegó portando dones silvestres:
pues cuantas flores producen los campos, las que la tierra de
Tesalia cría en los grandes montes, las que junto a las aguas
del río engendra el soplo fecundo del templado Favonio,
ésas llevó él mismo anudadas en coronas variadas,
con cuyo fragante olor perfumado sonrío el palacio.
Al punto llega Peneo abandonando la verde Tempe,
Tempe, coronada de bosques colgantes,
a quien celebran las hijas de Tesalia en coros concurridos,
y no viene vacío: pues él trajo altas hayas
de raíz y laureles de tronco recto,
un vacilante plátano, la hermana blanda
del llameante Faetón, y un elevado ciprés.
Los colocó alrededor del palacio ampliamente entretejidos,
para verdear el vestíbulo con un velo de follaje.
Tras éste sigue Prometeo, de ingenio agudo,
llevando las huellas atenuadas del antiguo castigo,
que en otro tiempo con sus miembros encadenados a una roca
cumplió colgado de precipicios abruptos.
Después acudió el padre de los dioses con su augusta esposa e hijos [...] (vv. 279-299).²⁰

A su vez, podemos apreciar cómo en cada uno de estos bloques conceptuales se ha insertado con aparente gratuidad un nuevo relato. En el primero se ha introducido, a través de la descripción de las

²⁰ Catull. LXIV: “[...] aduenit Chiron portans siluestria dona: / nam quoscumque ferunt campi, quos Thessala magnis / montibus ora creat, quos propter fluminis undas / aura parit flores tepidi fecunda Fauoni, / hos indistinctis plexos tulit ipse corollis, / quo permulsa domus iucundo risit odore. / confestim Penios adest, uiridantia Tempe, / Tempe, quae siluae cingunt super impendentes, / Haemonisin linquens crebris celebranda choreis, / non uacuu: namque ille tulit radicitus altas / fagos ac recto proceras stipite laurus, / non sine nutanti platano lentaque sorore / flammati Phaethontis et aëria cupressu. / haec circum sedes late contexta locauit, / uestibulum ut molli uelatum fronde uireret. / post hunc consequitur sollerti corde Prometheus, / extenuata gerens ueteris uestigia poenae, / quam quondam silici restrictus membra catena / persoluit pendens e uerticibus praeruptis. / inde pater diuum sancta cum coniuge natisque [...]” (vv. 279-299).

imágenes (*ἔκφρασις/descriptio*) que componían, a modo de mosaico pictórico, el edredón que cubría el lecho nupcial de los futuros esposos y que se había situado en el centro del palacio (vv. 50-264), un nuevo plano mítico —el de Ariadna y Teseo (vv. 50-266)—, una narración profundamente emotiva teñida de sensible intimismo por la atención concedida a la interioridad y los sentimientos de la figura femenina: “La colcha con figuras de hombres legendarios ilustra / las hazañas de los héroes con arte admirable [...]” (vv. 50 y ss.).²¹ En el segundo, se ha ensamblado el canto de bodas oracular entonado por las Parcas (vv. 303-381), produciendo una mixtura genérica de épica y lírica: “[...] las Parcas, agitando sus cuerpos con débiles gestos, / comenzaron a entonar verídicos cantos [...]” (vv. 305 y ss.).²²

También debemos pensar en la tercera y más importante de las *partes orationis*: la *argumentatio*. Además de ocupar el lugar central del discurso, era el espacio en el que el *orator* aducía las pruebas (*πίστεις/argumenta*) para defender su posición y refutar la contraria. La centralidad del *Carmen* 64 (vv. 50-266), cuya extensión es la más amplia, lo que indica su importancia en la globalidad textual, podría funcionar, desde la perspectiva retórica, como una especie de *argumentatio* en la que Catulo defendía su *causa*: la culpabilidad de Lesbia por haber incumplido su *foedus amoris*. Así que la prueba más relevante que el poeta empleaba para confirmar su punto de vista consistía en un *exemplum* mitológico que, a través de un brillante ejercicio ecfrástico, servía no solo para exhibir su *auctoritas* a través de su carácter erudito (*ἔθος*), sino también para persuadir a través de la vertiente estética (*delectare*), además de enaltecer su figura y la de su amada por su comparación con los héroes del mito, con la finalidad de dirigir la fuerza argumentativa al auditorio. Así, Catulo, como un *poeta-orator*, persuadía mediante el *ἔθος*, el *λόγος* y el *πάθος*.²³

Tampoco olvidemos la utilización de técnicas narrativas que ofrecían dinamismo y profundidad, como los retrocesos y adelantos temporales. Catulo acreditó su capacidad artístico-verbal gracias a su manejo del *ordo poeticus* u *ordo artificialis*, esto es, la alteración del tiempo lógico-cronológico de los hechos con fines deleitosos, que se

²¹ Catull. LXIV: “haec uestis priscis hominum uariata figuris / heroum mira uirtutes indicat arte [...]” (vv. 50 y ss.).

²² Catull. LXIV: “[...] cum interea infirmo quatientes corpora motu / ueridicos Parcae coeperunt edere cantus [...]” (vv. 305 y ss.).

²³ Sobre el *exemplum/παράδειγμα*, como elemento de persuasión, en la Retórica clásica, vid. Harto Trujillo (2011: 510-513).

contraponía, esencialmente, al *ordo naturalis* en el que se seguía una narración lineal. Esta fue una estrategia que, probablemente, Catulo tomó de la tradición literaria del *epilio*, que requería barroquismo, variedad y novedad en el plano temático-conceptual y en el nivel formal-estructural. Pero, al mismo tiempo, no debemos perder de vista el componente retórico, ya que el *ordo poeticus* fue una de las estrategias recomendadas por los rétores, –y que Horacio adaptaría más tarde en su *Epistula ad Pisones*–, que aconsejaban a los futuros oradores su utilización, especialmente, aunque no de forma exclusiva, en la *narratio*.²⁴

2. 4. *Elocutio*: la estilización del texto

La *elocutio* se ocupa de cubrir las ideas (*res*) con las palabras (*uerba*) armoniosas, es decir, con los ropajes lingüísticos adecuados para obtener la estilización discursiva o la microestructura textual lineal, que es la primera vía de acceso para el lector. Catulo materializó las ideas lingüísticamente en el poema por medio de recursos expresivos. A nuestro modo de ver, en este nivel también podemos apreciar el tratamiento alegórico del mito de Ariadna. El poeta dirigió su atención, fundamentalmente, a los sentimientos y la introspección psicológica de la heroína, que simbolizaba su propia interioridad, con el fin de conseguir la conmoción estética y pasional del lector. Catulo no aludió al mito de forma convencional, sino que empleó un recurso retórico-literario que posee gran fuerza expresiva. En efecto, hablamos de la *ἔκφρασις/descriptio*, esto es, la descripción literaria de una obra de arte visual. Este mecanismo estilístico sitúa de manera vívida (*evidentia*) ante el oyente/lector, ahora reconvertido en espectador, el objeto artístico descrito.²⁵ El poeta de Verona dirigió su pensamiento como una cámara cinematográfica, enfocando su mirada en el cobertor que cubría el futuro lecho marital para realizar, después,

²⁴ Para profundizar en el tema del *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*, vid. Albaladejo (1989: 108-116), Chico Rico (1988: 148 y ss.). En este sentido, debemos recordar que “de acuerdo con el planteamiento de recuperación del pensamiento histórico que exigen la Teoría literaria y la teoría textual general, dicha oposición contribuye en altísimo grado a la elucidación actual del texto literario y del texto retórico” (Albaladejo, 1989: 115).

²⁵ Sobre la tradición retórica grecolatina de la *ἔκφρασις/descriptio*, vid. Webb (2009), Zeitlin (2013). Para ahondar en sus implicaciones en el *Carmen* 64, vid. Barbaud (2006: 46 y ss.), Dufallo (2013: 39-73), Fernandelli (2012), Fernández Corte (2009: 654 y ss.), Muñoz Sánchez (2012: 234 y ss.), Trimble (2009).

un acercamiento descriptivo sobre una de las diversas escenas que la componían, a modo de un mosaico pictórico:

Se dispone el lecho nupcial de la diosa en el centro
del palacio, adornado con pulidos colmillos de la India
y cubierto con colcha de púrpura teñida con el rosa del múrice
La colcha con figuras de hombres legendarios ilustra
las hazañas de los héroes con arte admirable (vv. 47-51).²⁶

A partir de este preciso momento accedemos a un nuevo plano mítico, como si fuese una transición fílmica que viniera acompañada de una elipsis cromática, que reflejaba la trágica imagen de Ariadna abandonada en la isla de Día (vv. 52 y ss.):

Ariadna, con la mirada perdida en la orilla de Día de olas sonoras
y con su corazón dominado por una incontrolable pasión,
a Teseo ve partir con su rápida flota,
sin dar crédito todavía a lo que ella misma está viendo:
es lógico, pues apenas despierta de un sueño traicionero
se encuentra abandonada, infeliz, en una playa solitaria.
Mientras, el joven, sin memoria, golpea fugitivo las aguas con los remos,
abandonando sus vanas promesas a las ventosas tempestades (vv. 52-70).²⁷

La escena describía con maestría el momento en el que Ariadna despertaba de un sueño engañoso y comprendía, paulatinamente y de manera trágica, que su amado la había traicionado, abandonándola, cruelmente, en una isla desierta en la que solo se respiraba la muerte. Petrificada, “como la estatua de una bacante” (v. 61), alzaba su mirada y observaba cómo el insensible y olvidadizo Teseo, rompiendo sus promesas de amor, ponía rumbo a Atenas en un barco que ya se perdía en el horizonte:

La hija de Minos con ojos entristecidos, a lo lejos, desde la algosa
playa lo divisa, como la estatua de piedra de una bacante, lo

²⁶ Catull. LXIV: “puluinar uero diuae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. / haec uestis priscis hominum uariata figuris / heroum mira uirtutes indicat arte” (vv. 47-51).

²⁷ Catull. LXIV: “namque fluentisono prospectans litore Diae, / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitos in corde gerens Ariadna furores, / necdum etiam sese quae uisit uisere credit, / utpote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena. / immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis, / irrita uentosae linquens promissa procellae” (vv. 52-59).

divisa, ay, y flota sobre un inmenso oleaje de preocupaciones;
 no sujetaba la fina cinta de su rubia cabellera,
 no cubría su pecho desnudo con fino vestido,
 ni sostenía sus senos de leche con ajustado sostén:
 todo, caído de su cuerpo por aquí y por allí,
 servía delante de sus pies de juguete a las olas del mar.
 Ella, que no se cuidaba de la suerte de la cinta ni del
 manto que flotaba, estaba pendiente de ti, Teseo,
 perdida, con toda su alma y con toda su mente (vv. 52-70).²⁸

A nuestro modo de ver, Catulo ha plasmado en este episodio un proceso epistémico en el que se muestra el desvelamiento de la trágica verdad (*ἀλήθεια*), que es uno de los momentos más emotivos de la tragedia grecolatina. Al igual que la Medea de Eurípides al descubrir la traición sentimental por parte de Jasón, Ariadna pasa “desde la ignorancia al conocimiento” (*ἀναγνώρισις*), siguiendo la terminología de corte aristotélico, al reconocer/descubrir con profundo dolor la pérfida traición amorosa de Teseo.²⁹

Efectivamente, la desconsiderada acción del héroe supondría una *ὕβρις* de funestas consecuencias. Además, se evidenciaba el doble error (*ἀμαρτία*) moral e intelectual de Ariadna que, como la romántica Medea de Apolonio de Rodas, se dejó llevar por un exceso de amor-pasión hacia la persona de quien se había enamorado, la cual terminó rompiendo su *foedus amoris*. Por tanto, Catulo pretendía que el lector empatizara con Ariadna hasta el extremo de padecer de manera simultánea el proceso de descubrimiento en el que la apariencia (*δόξα*)

²⁸ Catull. LXIV: “quem procul ex alga maestis Minois ocellis, / saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu, / prospicit et magnis curarum fluctuat undis, / non flauo retinens subtilem uertice mitram, / non contacta leui uelatum pectus amictu, / non tereti strophio lactentis uincta papillas, / omnia quae toto delapsa e corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis alludebant. / sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus / illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu, / toto animo, tota pendeat perdita mente” (vv. 60-70).

²⁹ Aristóteles (*Po.* XI, 1452a) definió la *ἀναγνώρισις* (reconocimiento) como un proceso cognitivo que suponía “el cambio desde la ignorancia al conocimiento” (*ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή*), que podía producirse con relación a objetos, acciones o personas, y conllevaba un giro (*περιπέτεια*) en el desarrollo de los acontecimientos en sentido contrario –de feliz a infeliz o viceversa– y una mudanza (*μεταβολή*) en la suerte de los protagonistas –de la amistad a la hostilidad–, aunque también podía darse a la inversa.

se desvanecía y surgía el desengaño, ya que él mismo lo había sufrido al reconocer la traición amorosa de Lesbia/Clodia.³⁰

No obstante, Ariadna tendrá un final feliz, ya que el dios Baco aparecerá, súbitamente, como un *deus ex machina*/ἀπὸ μηχανῆς θεός, en la playa de Naxos para desposarla (vv. 250-264), convirtiéndola finalmente en una diosa inmortal a través de su catasterismo. Así que el componente trágico se proyectaba en la figura de Teseo, que cometió ὄβρις al traicionar el amor de Ariadna, del mismo modo que Lesbia incumplió su pacto con Catulo, lo que le condena a un fatídico destino (vv. 202-250). Los dioses le castigan, haciendo que olvide las recomendaciones de su padre. Si conseguía regresar con vida a Atenas debía cambiar las velas negras de la nave por unas blancas que simbolizaran su victoria. Egeo observó cómo el barco de su hijo se acercaba al puerto con las velas negras que indicaban la señal de luto, así que, creyendo que había fallecido, se suicidó arrojándose al mar. Teseo descubrió la muerte de su padre y reconoció su culpabilidad, por lo que padeció el mismo dolor que había infligido en Ariadna (vv. 246-248). Desde la perspectiva alegórica, la ausencia de memoria de Teseo era la misma que tuvo Lesbia, al olvidar el pacto sentimental, y la muerte de Egeo simbolizaba la desaparición del amor de Catulo que había “muerto como una flor al borde de un prado, cuando el arado la troncha al pasar” (*Carmen* 11, vv. 22-24).

2. 5. *Memoria y actio/pronuntiatio*: una interpretación intradiegetica.

Catulo nos había transportado, anteriormente, al instante en el que la princesa se enamoró del héroe (vv. 76-115), un flechazo de amor que describía con sentimentalidad, utilizando una expresión metafórica que asociaba la pasión con el fuego³¹ (vv. 84-93):

En cuanto puso en él sus ojos de pasión la princesa
real, a quien un casto lecho de suave perfume
todavía criaba junto al tierno regazo de su madre,

³⁰ Según Muñoz Sánchez (2012: 242-243), Catulo pretendió “bucear en los intersticios de la consciencia, desnudar el cuerpo y el alma, discernir lo que por dentro se experimenta ante el desengaño más doloroso, mostrar subjetivamente la frustración amorosa. Por eso Catulo de la leyenda entresaca y realza un único acontecimiento: el abandono”.

³¹ La descripción de la pasión amorosa asociada al fuego es un tópico de gran fecundidad en la literatura, especialmente en la vertiente poética. Vid. al respecto Spatafora (2007).

como el mirto que crece en la corriente del Eurotas
o los diversos colores que nacen en primavera,
no apartó sus ardientes ojos de Teseo,
hasta que todo su ser quedó prendido por una honda
llama y sus entrañas quedaron totalmente abrasadas (vv. 84-93).³²

Pero el momento climático llegaba cuando Catulo ahondaba en los sentimientos de la figura femenina, concediendo voz propia a Ariadna a través de la construcción de un monólogo de gran fuerza dramática en el que se desplegaba con excelente dominio un arsenal de recursos expresivos que involucraban, afectivamente, al lector (vv. 132-201). Ariadna revelaba las emociones desde la profundidad de su alma atormentada por el abandono amoroso, siguiendo los mismos parámetros retórico-formales que los discursos pronunciados por las heroínas más importantes de la tragedia clásica (Barbaud (2006: 102 y ss.; Fernández Corte, 2009: 659; Muñoz Sánchez, 2012: 243 y ss.).

Ahora bien, recordemos que todos los jóvenes de Tesalia habían asistido al suntuoso palacio para presenciar la boda de Tetis y Peleo. Agolpados alrededor del lecho nupcial (vv. 39-40), como si de ávidos espectadores se trataran, observaban, maravillados, los ricos bordados que, a modo de estampas pictóricas, decoraban la exótica colcha púrpura que lo cubría (vv. 60 y ss.). El palacio parecía convertirse en una especie de gran teatro o foro político-judicial en el que el poeta, como un brillante *orator*, ofrecía su específica *argumentatio* de índole plástico-discursiva. Tenemos la sensación de que las figuras heroicas adquirían vida y el público, donde se incluían los invitados, desde el punto de vista intradiegético, pero también los lectores, desde el nivel extradiegético, no sólo contemplaban de manera estática la historia mítica, sino que presenciaban de un modo que podríamos considerar dinámico una desgarradora actualización acústico-gestual a través de la dramatización efectuada por Ariadna. El discurso de la heroína, que se ha considerado una de las cimas de la literatura universal, adquiría la forma de una *indignatio*, *miseratio* o *amplificatio*, al modo retórico, repleta de términos jurídicos con los que se acusaba directamente a

³² Catull. LXIV: “atque ita naue leui nitens ac lenibus auris / magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas. / hunc simul ac cupido conspexit lumine uirgo / regia, quam suauis exspirans castus odores / lectulus in molli complexu matris alebat, / quales Eurotae progignunt flumina myrtus/ auraue distinctos educit uerna colores, / non prius ex illo flagrantia declinavit / lumina, quam cuncto concepit corpore flammam / funditus atque imis exarsit tota medullis” (vv. 84-93).

Teseo de perfidia, sacrilegio y perjurio al haber traicionado la *fides* y el *foedus amoris* (Fernández Corte, 2009: 660 y ss.; López Muñoz, 2013; Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 577).

Por tanto, la intervención de Ariadna dirigida, principalmente, al *mouere* implicaba una especial *actio/pronuntiatio* (Albaladejo, 1989: 165-174)³³ en la que los habitantes que habían acudido al palacio conformaban una especie de jurado popular. Catulo parecía concebir la composición poética como su particular tribuna parlamentaria en la que expresar sus preocupaciones personales en forma de críticas encubiertas bajo el velo enaltecido de la mitología. En este sentido, vemos cómo se prepara con todo detalle la puesta en escena para que la heroína actualice el discurso:

Cuentan que ella, enfurecida en su ardiente corazón, a menudo
había lanzado gritos agudos desde lo hondo de su pecho,
y que entristecida ascendía entonces a montes escarpados,
desde donde lanzaba su mirada hacia las anchas aguas del mar,
que luego corría contra las trémulas olas de sal
levantando el delicado vestido que cubría sus piernas desnudas,
y que abatida había pronunciado estas palabras en postrera
queja, escapándosele fríos sollozos de su húmeda garganta (vv. 124-131).³⁴

Como se puede apreciar, Ariadna ponía en funcionamiento todos los mecanismos de la actualización retórica: en primer lugar, las modulaciones de su voz: “gritos agudos desde lo hondo de su pecho” (v. 125), “palabras en postrera queja” (vv. 130-131), “fríos sollozos de

³³ Según Albaladejo (1989: 172), “la *actio* o *pronuntiatio* tiene un carácter de actuación en sentido teatral que queda ya establecido por la propia denominación griega de esta operación. [...] El orador [...] actúa delante del público en cierto modo como podría hacerlo un actor teatral. La confluencia de la *actio* retórica y de la actuación en la representación de la obra dramática se fundamenta en lo que de espectáculo y de influencia sensitiva tienen una y otra. [...]”. Por otro lado, Chico Rico (2009) realizó un ejercicio de crítica comparada para observar las relaciones entre la comunicación retórica y la comunicación teatral, determinando, entre otros aspectos, que “la *actio* o *pronuntiatio* es una operación retórica que comparte con el teatro algunas de las características esenciales y privativas de la representación, entendida como el modo fundamental de la comunicación dramática y como el modo esencial de la materialización del discurso retórico ante un oyente” (109).

³⁴ Catull. LXIV: “saepe illam perhibent ardenti corde furentem / clarisonas imo fudisse e pectore uoces, / ac tum praeruptos tristem conscendere montes, / unde aciem <in> pelagi uastos protenderet aestus, / tum tremuli salis aduersas procurrere in undas / mollia nudatae tollentem tegmina surae, / atque haec extremis maestam dixisse querellis, / frigidulos udo singultus ore cientem” (vv. 124-131).

su húmeda garganta” (v. 131); en segundo lugar, el movimiento de su cuerpo: “entristecida ascendía a montes escarpados” (v. 126), “corría contra las trémulas olas de sal” (v. 128), “levantando el delicado vestido que cubría sus piernas desnudas” (v. 129); y en tercer lugar, la expresión de su rostro: “enfurecida en su ardiente corazón” (v. 124), “lanzaba su mirada hacia las anchas aguas del mar” (v. 127). En definitiva, este episodio evidencia una deslumbrante representación acústico-gestual que genera una proteica mezcla de oratoria, drama y poesía épico-narrativa (*interdiscursividad*).³⁵

Desde una perspectiva pragmática, los recursos de *expresividad* lingüística (figuras y tropos) (Albaladejo, 1989: 139 y ss.; García Berrio/Hernández Fernández, 2004: 109 y ss.) que Catulo emplea en la construcción del discurso de Ariadna (vv. 132-201) tienen una finalidad, claramente, retórico-persuasiva dirigida al *πάθος*. Por un lado, se profundiza en los sentimientos puros de la heroína y se potencia su figura para despertar efectos de emotividad empática en el lector (Pérez Vega/Ramírez De Verger, 2005: 579-580). Por ejemplo, podemos ver cómo se plasma una especie de *probatio* retórica:

¿Así, pérfido, a mí alejada de los altares patrios,
pérfido Teseo, me has abandonado en una playa desierta?
¿Así te marchas olvidando el numen de los dioses y,
¡ay, sin memoria!, llevas a tu patria sacrílegos perjuros?
¿Nada pudo doblegar la decisión de tu cruel mente?
¿No tuviste presente ninguna compasión,
con la que tu pecho salvaje se apiadara de mí? (vv. 132-138).³⁶

De este modo, Ariadna apela a la *fides* a través de una batería de preguntas que interpelan al amante (vv. 132-137). Entre ellas intercala

³⁵ Albaladejo (2012: 26) definió que “la función de la retórica es clave en el análisis interdiscursivo, por la doble posición de esta como disciplina de la producción de los discursos y también como disciplina del análisis y la explicación de éstos, existiendo una constante interacción entre estas dos dimensiones, la productiva y la interpretativa. [...] la retórica constituye un importante fundamento para la comparación ente la literatura y la oratoria, pero también entre los discursos literarios y otras clases de discursos, contribuyendo como instrumental y como soporte metodológico al análisis interdiscursivo”.

³⁶ Catull. LXIV: “sicine me patriis auctam, perfide, ab aris, / perfide, deserto liquisti in litore, Theseu? / sicine discedens neglecto numine diuum, / immemor, a, deuota domum periuria portas? / nullane res potuit crudelis flectere mentis / consilium? tibi nulla fuit clementia praesto, / immite ut nostri uellet miserescere pectus?” (vv. 132-138).

el apóstrofe al llamar *perfide* (v. 132) e *immemor* (v. 135) a Teseo, así como la exclamación (v. 135) para imprimir un mayor énfasis a sus afirmaciones.

Por el contrario, se ahonda en la imagen de un Teseo insensible que ha traicionado sus promesas de amor y ha cometido perjurio ante los dioses, así que se nos traslada un retrato, por lo demás fidedigno en relación a los hechos, que nos produce su rechazo inmediato. Por ejemplo, en el siguiente parlamento se podría observar una especie de *refutatio* retórica:

Pero no fueron ésas las promesas que me hiciste en otro tiempo
 con palabras lisonjeras, no era ésa la esperanza que me ordenabas
 abrigar en mi desgracia, sino una feliz unión y un matrimonio
 sonado, promesas vanas que los vientos etéreos se llevan
 No confíe ya ninguna mujer en los juramentos de los hombres,
 ninguna espere que los hombres cumplan sus palabras;
 pues mientras su ánimo espera deseoso conseguir algo,
 no temen jurar, no escatiman promesas;
 pero en cuanto han satisfecho la pasión de sus deseos,
 ya no les importan sus palabras, nada los perjurios.
 Yo al menos te salvé, cuando te debatías en un torbellino de
 muerte y tomé la decisión de perder a mi hermano antes que
 abandonarte, mentiroso, en el momento decisivo.
 A cambio, seré entregada a fieras y alimañas para ser pasto
 de ellas, y, muerta, no seré sepultada con tierra encima (vv. 139-153).³⁷

En este caso también se puede apreciar una antítesis de índole afectiva en tanto que se contraponen los sentimientos de Ariadna, por un lado, y de Teseo, por el otro (vv. 139-144), reflejando al mismo tiempo una contraposición temporal entre las promesas que el héroe había manifestado en un pasado feliz y los sueños de la princesa que habían quedado destrozados en un desdichado presente (vv. 150-153).

³⁷ Catull. LXIV: “at non haec quondam blanda promissa dedisti / uoce mihi, non haec miseram sperare iubebas, / sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos, / quae cuncta aeri discerpunt irrita uenti. / nunc iam nulla uiro iuranti femina credat, / nulla uiri speret sermones esse fideles; / quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, / nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt; / sed simul ac cupidae mentis satiata libidost, / dicta nihil metuere, nihil periuria curant. / certe ego te in medio uersantem turbine leti / eripui et potius germanum amittere creui, / quam tibi fallaci supremo in tempore dessem: / pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque / praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra” (vv. 139-153).

Posteriormente, la heroína formula una serie de preguntas para interpelar, o más bien increpar, al amante (vv. 154-157), pero que en este momento adquieren la forma de una comparación animalizadora a través de la cual se atribuyen a Teseo características propias de los animales salvajes por su comportamiento insensible, como puede ser un león, o de monstruos mitológicos, como Escila y Caribdis:

¿Qué leona te parió al pie de roca solitaria,
qué mar te engendró y te escupió de sus espumantes olas,
qué Sirte, qué Escila rapaz, qué monstruosa Caribdis
a ti que por la dulce vida tal recompensa me das? (vv. 154-157).³⁸

Ariadna también emplea las preguntas retóricas que parecen no esperar ninguna respuesta, por ejemplo:

Pero ¿a qué, desquiciada por mi desgracia, voy a lanzar inútiles
lamentos al viento ignorante, que, sin sentidos,
no puede oír ni responder a mis palabras? (vv. 164-166).³⁹

Y de manera más extensa en esta otra intervención, por ejemplo:

¿A dónde, pues, iré? ¿Qué esperanza, perdida, podré abrigar?
¿Me dirigiré a los montes del Ida? La amenazadora llanura
del mar me lo impide con sus profundos abismos.
¿Esperaré acaso el auxilio de mi padre, a quien yo abandoné
por seguir a un joven manchado con la sangre de mi hermano?
¿O encontraré consuelo en el amor de un esposo fiel?
Pero ¿no es quien huye curvando los flexibles remos en el abismo?
(vv. 177-183).⁴⁰

³⁸ Catull. LXIV: “quaenam te genuit sola sub rupe leaena, / quod mare conceptum spumantibus exspuit undis, / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis, / talia qui reddis pro dulci praemia uita?” (vv. 154-157).

³⁹ Catull. LXIV: “sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris, / externata malo, quae nullis sensibus auctae / nec missas audire queunt nec reddere uoces?” (vv. 164-166).

⁴⁰ Catull. LXIV: “nam quo me referam? quali spe perdita nitor? / Idaeosne petam montes? at gurgite lato / discernens ponti truculentum diuidit aequor. / an patris auxilium sperem? quemne ipsa reliqui / respersum iuuenem fraterna caede secuta? / coniugis an fido consoler memet amore? / quine fugit lentos incuruans gurgite remos?” (vv. 177-183).

Finalmente, destaca el lamento dirigido al padre de los dioses: “¡Omnipotente Júpiter, ojalá nunca naves atenienses / hubieran tocado las playas de Creta [...]” (vv. 171 y ss.).⁴¹ Y sobre todo la invocación a las diosas vengadoras, las llamadas Euménides, para que castiguen la traición amorosa de Teseo:⁴² “Euménides que castigáis las acciones de los hombres / con pena vengadora y cuyas frentes, coronadas de cabellos / de serpiente, reflejan la cólera que despiden sus corazones, / venid aquí, venid y escuchad mis lamentos, / [...]” (vv. 192 y ss.).⁴³

Por último, debemos referirnos, brevemente, a la operación de *memoria*, que permitía al *orator* retener en su mente las ideas para actualizarlas ante el auditorio sin acudir al soporte material. En su aplicación al *Carmen* 64 de Catulo podría resultar ilustrativa en el caso de que considerásemos que el texto se había compuesto para su recitación ante el público, aunque también trasluciría su importancia si pensáramos en su actualización desde un punto de vista escénico.⁴⁴

Ahora bien, desde un punto de vista intradiegético, la *memoria* aparece, constantemente, en el poema para revelar su importancia ética, moral y epistémica en las acciones humanas. Teseo debía recordar las indicaciones para escapar del laberinto, más tarde era caracterizado como *immemor* al olvidar sus promesas de amor, al tiempo que no se acordaba de cambiar las velas negras por las blancas, como le había indicado su padre, de modo que dicha carencia siempre conllevaba la tragedia. Asimismo, Catulo aludía al pasado con nostalgia: la felicidad de la Edad Heroica en la que los seres humanos

⁴¹ Catull. LXIV: “Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo / Cnosia Cecropiae tetigissent litora puppes, / [...]” (vv. 171 y ss.).

⁴² Catull. LXIV: “Eumenides, quibus anguino redimita capillo / frons exspirantis praeportat pectoris iras, / huc huc aduentate, meas audite querellas, / [...]” (vv. 192 y ss.).

⁴³ López Muñoz (2013: 603) subrayó que “la parte que se siente agraviada por la ruptura del pacto establece una especie de *actio* en la que acude a una instancia superior (normalmente, la divinidad) demandando, no ya una indemnización imposible, sino un castigo para quien ha incumplido. En la querella que se establece, y que se plantea con un *πάθος* perfectamente reconocible como parte de toda intervención del *genus iudiciale*, es el amor el bien afectado por el trato y la *fides*, la garantía [...] nos las vemos con un elemento claramente trasladado al ámbito de la argumentación forense cuando se arguye la ruptura de la *fides*”.

⁴⁴ La operación de *actio/pronuntiatio* (*ὑπόκρισις*) nos llevaría a reflexionar sobre la representación del mito, siendo ejemplar la puesta en escena realizada por la compañía teatral “Atalaya” con *Ariadna* (2008), una pieza que cerraba, junto con *Elektra* (1995) y *Medea* (2004), la trilogía sobre las heroínas de la tragedia griega, vid. Villegas (2009).

y los dioses vivían en armonía y el pasado también constituía el espacio de la feliz unión entre Ariadna y Teseo.⁴⁵

III. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como recapitulación recordemos las preguntas que sirvieron de estímulo para elaborar el presente trabajo, a saber: ¿Por qué Catulo empleó el mito de Ariadna en su *Carmen* 64? ¿Cuál fue el motivo de que le asignase una privilegiada posición central? ¿Qué le llevó a utilizar importantes recursos estilísticos de raigambre poético-retórica en su desarrollo narrativo? En definitiva, ¿qué función desempeña el elemento mitológico en la globalidad textual?

En una primera aproximación podríamos decir que Catulo, como un *poeta doctus* de corte alejandrino que conocía bien la tradición mitológica y los preceptos poéticos neotéricos, insertó el mito con una finalidad propiamente erudita. De este modo, el episodio de Ariadna cumpliría en el poema la rica función de *eruditio* deslumbrante, puesto que se relacionaría en un plano profundo con el mito de Medea y Jasón. Catulo inserta la leyenda de las bodas de Peleo y Tetis en un contexto más amplio, como era el viaje de los Argonautas, donde, implícitamente, se encontraba la historia de Medea, la heroína que traicionó a su padre, Eetes, por amor a Jasón, a quien ayudó a superar los obstáculos para conseguir el vellocino de oro, y que más tarde fue abandonada cruelmente. Similar era el episodio de Ariadna, quien, a pesar de romper con las rígidas normas paternas por amor a Teseo, ayudándole a matar al terrible Minotauro y a escapar de laberinto, fue abandonada después en la Isla de Naxos.

Así pues, la inclusión del mito de Ariadna en el poema implicaría una proteica superposición intertextual de diversos planos míticos donde los personajes se equiparan por su modo de actuación en el nivel narrativo. Medea se relacionaría con Ariadna en tanto que ambas cometieron un error, ya que se dejaron llevar por su exceso de amor hacia unos héroes desagradecidos que acabarían abandonándolas de manera pérfida. En este sentido, Jasón se vincularía con Teseo, puesto que ambos, ayudados por las heroínas, vencieron las pruebas para alcanzar la victoria de sus hazañas guerreras, pero rompieron sus

⁴⁵ Para observar las implicaciones del concepto de *memoria* (*μνήμη*) en el *Carmen* 64, vid. Barbaud (2006), Munich (2003).

promesas y el sagrado pacto de amor. Jasón abandonó a Medea para casarse con la joven Glauce, hija del rey Creonte. Teseo traicionó a Ariadna para contraer matrimonio con Fedra.

Asimismo, habría un claro paralelismo entre las figuras de Eetes y Minos, que representaban la autoridad paterna contra la que las heroínas se rebelaron para seguir a los héroes. Medea entregó a Jasón una piedra maravillosa y una espada, y le instruyó en todo lo necesario para que superase las pruebas: uncir dos toros que expulsaban fuego; arar y sembrar un campo con los dientes de un dragón; y matar a los hombres armados que salieran de la tierra. Ariadna entregó a Teseo una espada para que venciera al temible Minotauro, el monstruo mitad hombre y mitad toro que había sido engendrado por Pasífae tras ser fecundada por un vacuno a espaldas de su marido, y un ovillo de hilo para que encontrara la salida entre la infinidad de galerías de desigual proporción que formaban el enigmático laberinto que había sido construido por Dédalo, el ingeniero de la Antigüedad.

Sin embargo, en un segundo grado de concreción interpretativa, podríamos entender el mito de Ariadna en el poema no solo como la superposición de dos planos mitológicos, sino como la fusión de un plano mítico y uno autobiográfico referido a la experiencia vital de Catulo.⁴⁶ En este sentido, tendríamos que acudir a sus *carmina minora* para determinar las posibles correspondencias entre su relación con Lesbia y su proyección en la historia de Teseo y Ariadna. Estaríamos entonces ante la identificación consciente de Catulo con Ariadna y de Lesbia/Clodia con Teseo. Recordemos que también Catulo se vio en peligro de muerte y solicitó, fervientemente, la ayuda de los dioses, cuando su *puella/domina* le traicionó para casarse con Metelo, del mismo modo que Teseo despreció a Ariadna para contraer matrimonio con Fedra.

En efecto, muchos han sido los estudiosos que señalaron en sus respectivas investigaciones que Catulo se proyectaba en la figura de Ariadna, mientras que equiparaba las de Lesbia/Clodia y Teseo.⁴⁷ De

⁴⁶ Esta función del mito, debido a la influencia catuliana, se observará con cierta asiduidad en la elegía amorosa subjetiva, produciendo una especial riqueza en la poesía de Propertio. Vid. Puche López (2006: 834).

⁴⁷ Si seguimos un criterio cronológico, la línea de interpretación alegórica sobre el *Carmen* 64 arrancó de los trabajos de Klingner (1956, 1964), Harkins (1959) y Daniels (1967). Sobre esta cuestión han vuelto a incidir, con diferentes puntos de vista, Ramírez De Verger (1988: 19-22; 1993: 378-379), Soler Ruiz (1993: 33 y ss.), Ruiz Sánchez (1996: 104 y ss.), Pérez Vega/Ramírez De Verger (2005: 573),

acuerdo con este planteamiento, Catulo estaría presente en su *corpus* poético de manera explícita o simbólica, por lo que se mostraría como un *poeta doctus*, al estilo calimaqueo, que manejaba a la perfección la temática mitológica y los códigos literarios neotéricos, pero también como un '*poeta affectus*', que profundizaba en su propia psicología y en la de sus personajes míticos con los que empatizaba. Por tanto, los *carmina maiora* también nos descubren los sentimientos íntimos y las tribulaciones personales del poeta, cuya proyección en el componente mitológico supondría un evidente signo de modernidad que abriría una enriquecedora senda estética para futuras generaciones de escritores en la literatura latina, destacando de un modo especial las figuras de Propercio, Ovidio y Virgilio.

No obstante, sin abandonar esta tendencia de investigación de carácter alegórico, creemos que se podría dar un paso más con el fin de sumar una tercera propuesta hermenéutica que pudiera contribuir con cierta novedad al avance del estado actual de la cuestión sobre el *Carmen* 64. Así pues, desde el fecundo marco teórico-metodológico de la Retórica General, es decir, por medio del esquema instrumental constituido por las denominadas *partes artis* y *partes orationis*, donde se aúnan la riqueza de nuestra ilustre herencia clásica y los evidentes logros de las modernas disciplinas del discurso, podemos ahondar en la línea sugerente que concibe el mito como alegoría de la interioridad del poeta para aportar nuevos argumentos y evidencias textuales que pudieran hacerla más plausible.⁴⁸

De este modo, queremos proponer como posible vía de exégesis crítico-literaria la perspectiva de índole retórico-persuasiva, que, al parecer, Catulo habría impreso de forma deliberada en su *Carmen* 64. Catulo habría introducido el mito de Ariadna y Teseo en el centro del poema como una especie de *exemplum* retórico, el cual, a través de un brillante ejercicio ecfrástico, servía para persuadir al lector/espectador

Fernández Corte (2009: 651-652, 656-657), entre otros autores. Siguiendo esta misma corriente hermenéutica, los estudiosos han establecido paralelismos entre el plano mítico y el nivel autobiográfico a propósito de otros poemas: por un lado, Ramírez De Verger (1993: 379) partía del convencimiento de que Catulo en su *Carmen* 68 identificó a Lesbia con Laodamía, mientras que, por otro, Miller (2011) opinaba que Catulo en su *Carmen* 63 se equiparó con Atis.

⁴⁸ Desde la perspectiva del análisis retórico-lingüístico general, sin duda también resulta interesante el trabajo de Martín Jiménez (2002), que analizó *Os Lusíadas* de Luís de Camões para demostrar cómo el poeta portugués conocía bien “las normas poéticas y los preceptos retóricos heredados de la tradición”, de los que se sirvió en la composición de su obra (247).

de su respectiva posición ideológica en torno a la *causa* conformada por la ruptura/traición amorosa de Lesbia/Clodia, acción que se habría fundamentado sobre un probable entramado conceptual de carácter ético, político y jurídico. En todo caso, somos conscientes de que esta hipótesis interpretativa quedaría abierta a falta de sumar más datos que pudieran contrastarla.

En definitiva, consideramos que el *Carmen* 64 rezuma la influencia de la tradición retórica por todos sus poros. Catulo se muestra no solo como un *poeta doctus* y como un '*poeta sensibilis*', sino también, y lo que creemos más importante, como un excepcional *poeta orator* que utiliza, con una deliberada conciencia autorial y de estilo, las diversas instrucciones poético-retóricas para la composición de un específico poema-discurso con la finalidad de persuadir por la vertiente estética, sentimental y argumentativa.

BIBLIOGRAFÍA

Traducciones:

- Catulo, Cayo Valerio, *Poesías*, ed. de A. Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1988.
- *Poesías*, ed. bilingüe de J. C. Fernández Corte y J. A. González Iglesias Madrid, Cátedra, 2009, 2ª ed.
- *Poesías completas*, ed. de J. Mª. Alonso Gamo, Guadalajara, Aache, 2004.
- C. Valerii Catulli Carmina. Catulo, Poemas*, ed. A. Pérez Vega y A. Ramírez de Verger, Sevilla-Huelva, Fundación El Monte, 2005.
- Catulo, *Poemas. Tibulo, Elegías*, ed. de A. Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993.

Estudios:

- Albaladejo, T. (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- (2012), "Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo", en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), *Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alicante,

- Universidad de Alicante-Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 15-38.
- Albrecht, A. von (1997), "Catulo", en Ídem (ed.), *Historia de la literatura romana*, vol. 1, Barcelona, Herder, pp. 327-348.
- Baumbach, M. y S. Bär (eds.) (2012), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion*, Leiden, Brill
- Barbaud, Th. (2006), *Catulle: une poétique de l'indicible*, Leuven, Dudley, MA, Peeters, Bibliothèque d'études classiques.
- Blázquez Martínez, J. M^a. (2007), "El mundo amoroso de Catulo y de la Roma de finales de la República", *Gerión*, 25, 1, pp. 277-310.
- Chico Rico, F. (1988), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2009), "Retórica, comunicación y teatro: sobre la *actio* o *pronuntiatio* en el marco de la teoría retórica ilustrada", en S. Crespo Matellán (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 109-118.
- Daniels, M. L. (1967), "Personal Revelation in Catullus 64", *Classical Journal*, 62, 8, pp. 351-356.
- Dolç, M. (1964), "Los *nouii poetae*: su vinculación con la literatura nacional", en AA.VV. (eds.), *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961)*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 341-376.
- Dufallo, B. (2013), "Becoming Ariadne: marveling at Peleus's coverlet with the inconsistent narrator of Catullus 64", en B. Dufallo, *The captor's image: Greek culture in Roman ecphrasis*, New York, Oxford University Press, pp. 39-73.
- Fernandelli, M. (2012), *Catullo e la rinascita dell' epos: dal carme 64 all' Eneide*, Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, M^a .T. (2004), *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Grimal, P. (2009), *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Harkins, P. W. (1959), "Autoallegory in Catullus 63 and 64", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 90, pp. 102-116.
- Harto Trujillo, M^a. L. (2011), "El *exemplum* como figura retórica en el Renacimiento", *Humanitas*, 63, pp. 509-526.
- Hinojo Andrés, G. (2003), "La retórica de la seducción amorosa: Catulo", en H. Beristáin y G. Ramírez Vidal (comp.), *La*

- dimensión retórica del texto literario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 81-92.
- Kennedy, G. A. (2003), *La Retórica clásica y su tradición cristiana y secular desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Klingner, F. (1956, 1964), “Catulls Peleus–Epos”, *Studien zur griechischen und römischen Literatur*, 6, München-Zurich, pp. 156-224.
- Laird, A. (1993), “Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64”, *Journal of Roman Studies*, 83, pp. 18-30.
- Leranò, G. (2007), *Il mito di Arianna, da Omero a Borges*, Carocci, Rome.
- López Eire, A. (2000), *Esencia y objeto de la Retórica*, Salamanca, Universidad.
- López Muñoz, M. (2012), “Códigos amorosos en la literatura romana”, en J. Luque, M^a. Dolores Rincón e I. Velázquez (eds.), *Dulces Camenae: poética y poesía latinas*, Granada, Universidad de Granada, pp. 11-21.
- (2013), “La *fides* catuliana como elemento contractual y argumento forense”, en P. Resina Sola (ed.), *Fundamenta Iuris. Terminología, principios e interpretatio*, Almería, Universidad de Almería, pp. 597-603.
- Martín Jiménez, A. (2002), “La Retórica y *Os Lusíadas*”, *Evphrosyne: Revista de filología clásica*, 30, pp. 247-256.
- Miller, D. (2011), “Devotion and Disillusionment: The Catullus Persona in *Carmen* 63”, *Vexillum: The Undergraduate Journal of Classical and Medieval Studies*, pp. 1-19.
- Munich, M. A. (2003), “The texture of the past: nostalgia and Catullus 64”, en Ph. Thibodeau y H. Haskell (eds.), *Being there together: essays in honor of Michael C.J. Putnam on the occasion of seventieth birthday*, Afton (Minn.), Afton Historical Society Pr., pp. 43-65.
- Muñoz Sánchez, J. R. (2012), “Catulo: Innovaciones y Ariadna o la retórica del lamento”, en Ídem, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia Hispanismo, pp. 223-249.
- Puche López, M^a. C. (2006), “Literatura latina y mitología clásica. Reflexiones y una propuesta didáctica”, en E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (eds.), *Koinós Lógos. Homenaje al profesor José García López*, Murcia, Universidad de Murcia, 2, pp. 827-840.

- Ramírez de Verger, A. (1993), “Una lectura de Catulo 68”, *Excerpta philologica: Revista de filología griega y latina de la Universidad de Cádiz*, 3, pp. 373-380.
- Ramírez Vidal, G. (2004), “La pregnancia retórica del lenguaje”, en T. Bubnova y L. Puig (eds.), *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristáin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 399-412.
- Ruiz Sánchez, M. (1995-1996): *Composición y género en la poesía de Catulo*, 2 vols., Murcia, Universidad de Murcia.
- Spatafora, G. (2007), “Il fuoco d’amore. Storia di un *topos* dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino Il’immagine del fuoco nella poesia di età arcaica e classica”, *Myrtia: Revista de filología clásica*, 22, pp. 19-33.
- Trimble, G. (2009), “Catullus and the tragedy of Ariadne”, *Mosaïque: Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines*, 5, pp. 1-19.
- Villegas, J. (2009), “Ariadna de Atalaya: la actualización del mito”, en G. Dávila, P.J. Hodge y C. Villegas-Silva (eds.), *Cartografía teatral: Los escenarios de cadiz 2008*, Ediciones electrónicas de Gestos, Colección Historia de Teatro, 1, pp. 26-42.
- Webb, R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate.
- Webster, T.B.L. (1966), “The Myth of Ariadne from Homer to Catullus”, *Greece & Rome*, 13, 1, pp. 21-31.
- Zeitlin, F. I. (2013), “Figure: *Ekphrasis*”, *Greece & Rome*, 60, 1, pp. 17-31.