

PERVIVENCIA DE CATULO EN LA POESÍA CASTELLANA

Juan Luis ARCAZ POZO
Universidad Complutense de Madrid

Sin llegar a alcanzar la altura que Virgilio, Horacio u Ovidio han logrado en lo que se refiere a su presencia y huella en la literatura española,¹ la pervivencia del poeta que nos ocupa en las letras hispanas —y me centraré sólo en la poesía castellana, dejando a un lado los ecos catulianos que pueden rastrearse en las literaturas catalana² y gallega³— cabe calificarla de sobresaliente y en claro proceso de aumento aún hoy en nuestros días. Con sobresaliente nos referimos a la excepcional presencia del veronés en todos los movimientos poéticos que se han sucedido en la literatura española —desde el Renacimiento hasta nuestros días— a pesar de algunos condicionantes que no favorecían precisamente su conocimiento y difusión.

En primer lugar resulta, en efecto, llamativa la secuela que un tan breve *corpus* de poemas como es el de Catulo ha podido dejar en la literatura subsiguiente —si exceptuamos el paréntesis medieval—; un *corpus* que, apurando en detalles, podríamos incluso reducir a un todavía más pequeño número de poemas que van a ser los que generen tras de sí las fecundas recreaciones de que serán objeto (p.e., los dedicados al *passer Lesbix*, los de los besos, aquel que describe —traduciendo la no

¹ Datos generales y panorámicos sobre la huella de Catulo en la literatura española pueden encontrarse en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. II, Madrid, 1951 y en nuestro trabajo, que comenta los testimonios aportados por el anterior más nuevas muestras de su pervivencia, «Catulo en la literatura española», *CFC*, 22 (1989) 246-289. Asimismo, mayor cantidad de datos que los que aparecen en el citado artículo pueden encontrarse en nuestra Memoria de Licenciatura, dirigida por el Dr. Vicente Cristóbal, *Catulo en la literatura española*, Madrid, UCM, 1987.

² Cf. V. CRISTÓBAL, «*Odi et amo*: textos paralelos en Ausias March», en *Actes del X Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC*, Tarragona, 1992, pp. 361-367 y P. PIERNAVEJA, «Salvat-Papassait y Catulo», *EClás*, 13 (1969), pp. 213-215.

³ Cf. A. POCIÑA, «A cultura latina nos autores e autoras galegas», *Anuario de Estudios Literarios Galegos* (1996), pp. 77-102 y F. LILLO REDONET, «Presencia de Catulo y Tibulo en la poesía gallega del siglo XX», *CFC(Lat)*, 14 (1998), pp. 285-299.

menos famosa oda de Safo— los *signa amoris*, el epilio de Tetis y Peleo con su *excursus* sobre el mito de Teseo y Ariadna y un pequeño etcétera más de otros no menos conocidos y recreados poemas de Catulo). Además, en segundo lugar, la breve entidad de la obra catuliana ha contado con el inconveniente de, a pesar de ser apreciada por los más cercanos poetas latinos subsiguientes,⁴ no haber formado parte del canon de autores escolares, cosa que hubiera lógicamente mantenido vivo un conocimiento del poeta que se habría traducido en una más que probable y fecunda tradición literaria. Por último, y como consecuencia de lo anterior, los *carmina* de Catulo han sufrido el olvido, la censura o la indiferencia del lector medieval⁵ y su obra no ha fluido sin solución de continuidad desde la antigüedad hasta el Renacimiento, que será el momento —como el de otros poetas latinos— de su redescubrimiento y difusión. Resulta, pues, según decimos, excepcional su notable presencia en nuestras letras, que arranca precisamente en el siglo xv, y es un hecho a destacar que este conjunto de poemas, que en el contexto cultural de su tiempo supuso una revolución literaria en tanto cambió el rumbo de la poesía latina del siglo I a. C., ha tenido asimismo una importancia creo que capital para la evolución de la poesía española de la última mitad del siglo xx, como luego tendremos ocasión de comentar, convirtiéndose además en uno de los autores clásicos de más significativa presencia en los nuevos poetas.

Pero, comenzando por el principio, la andadura de Catulo por la literatura española se inicia, según he dicho antes, en el siglo xv de la mano de Enrique de Villena. Es este autor el primero que lo cita en castellano, en su *Tratado de la consolación*, y el que da la también primera muestra del eco que en nuestras letras va a dejar

⁴ Sobre la influencia en general de Catulo, véase K.P. HARRINGTON, *Catullus and his influence*, Boston, 1924. En relación a los poetas latinos posteriores, es de notar la amplia repercusión que la obra catuliana ha tenido en la poesía de Virgilio, tanto en algunos de los poemas a él atribuidos de la *Appendix Vergiliana* (así el *Catalepton*, iniciado con idéntica secuencia a la del poema 4 del veronés —*Sabinus ille, quem videtis, hospites / ait fuisse mulio celerrimus*— y la *Ciris*), como en el resto de su producción, principalmente *Bucólicas* y *Eneida*, a propósito de la cual es bien conocida la incidencia que en la configuración de Dido ha tenido la Ariadna del poema 64 (cf. J. AVILÉS, «Catul i Virgili», en *Actes del VI Simposi d'Estudis Clàssics de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, 1983, pp. 179-198), así como la descripción de la muerte de Eurialo en IX 433-437 (cf. V. CRISTÓBAL, «Una comparación de clásico abolenjo y larga fortuna», *CFC[Lat]*, 2 [1992], pp. 155-187); Horacio también evidencia ecos catulianos en *Odas* II 6 con respecto al poema 11 y el *Carmen saeculare* parece reflejo del 34 (cf. T. FRANK, *Catullus and Horace*, Nueva York, 1928) y no menos condescendiente con el veronés es la poesía de Ovidio, quien presta su Ariadna a las sucesivas recreaciones del mito que hará el sulmonés en la *Heroida* X, en el libro I del *Arte de amar* y en las *Metamorfosis*, aparte del evidente desarrollo del *odi et amo* que ofrece Ovidio en *Amores* III 11b y también en II 4 y 14 (cf. J. FERGUSON, «Catullus and Ovid», *AJPh*, 81 [1960], pp. 337-357 y J. GRANAROLO, «Présence d'Ovide et présence de Catulle dans Ovide», *Cæsarodunum*, 17bis [1984], pp. 31-34).

⁵ De la poca atención que recibiera Catulo en la Edad Media, condicionada en parte por el desconocimiento generalizado de su texto —solo el poema 62 circuló durante este período en el florilegio que contiene el *codex Thuaneus*, del siglo ix—, dan buena prueba las poco precisas referencias que podemos leer en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, quien atribuye parte de las citas que recoge de Catulo al otro neotérico Cinna. Por su lado, dos probables ecos catulianos podemos tener en la comedia elegíaca medieval *De tribus puellis*, uno referido al recurso de la écfrasis para describir el artístico lecho en que el joven protagonista y su amada consumarán su recién estrenado amor —en evidente réplica del excursus sobre Teseo y Ariadna del poema 64— y otro, inmerso en una amplia variación sobre la elegía ovidiana de *Amores* I 5, relativo a la innúmera cantidad de besos con que ambos amantes se obsequiaron en el tálamo —en clara deuda del poema 5—.

siglos después el archiconocido poema 3 de Catulo dedicado a la muerte del pajarillo de Lesbia. Con todo, la referencia que podemos leer en Villena a propósito del poema es bastante ilustrativa del conocimiento más bien superficial que podía tenerse en estos momentos de la obra del veronés (conocimiento, además fundado a todas luces sobre el texto de un manuscrito —así parece indicarlo la lectura errónea *oraque* por *orcique*—) y que, por otro lado, coincide en su superficialidad con la idea que sobre la poesía de Catulo van a tener, contadas excepciones aparte, algunos de los más ilustres poetas del Renacimiento español, como es el caso de Fernando de Herrera, más proclives a la lírica de Horacio que a la poesía anticlásica, por decirlo de algún modo, del poeta de Verona.⁶

Con todo, ajenos a tantos remilgos sobre el contenido del *liber* de Catulo, algunos poetas de principios del XVI van a dar generosa cabida en sus versos a la poesía inconformista del veronés: dos casos curiosos que miran al poeta latino con interés y fruición son los de Diego Hurtado de Mendoza y Cristóbal de Castillejo, poetas que aunque opuestos en sus ideas sobre la poesía —el primero partidario y cultivador de la corriente italianizante introducida por Garcilaso y, el segundo, contrario a ella— van a demostrar una particular devoción por buena parte de los poemas catulianos. Y lo más llamativo de su coincidencia no es solo que recurran desde sus distintas ópticas poéticas a la misma fuente lírica, sino que incorporen de la misma manera los versos del poeta latino a su propia poesía haciendo de la materia catuliana un barro moldeable que se ajusta insistentemente y sin reservas a su particular inspiración personal. Es lícito decir, pues, que Catulo entra realmente en la poesía castellana a partir de las imitaciones, recreaciones y paráfrasis que de sus poemas podemos encontrar en la lírica de estos dos autores que leen con avidez e introducen rápidamente los versos eróticos de Catulo a su particular concepto renacentista de imitación de la poesía antigua, la cual no solo inspira los versos de Mendoza o Castillejo, sino que se reproduce y se calca con evidente literalidad, aunque ciertamente variada por mor de los condicionantes métricos, en su poesía.

En Mendoza, Catulo ocupa un lugar de privilegio entre los diversos poetas latinos de amor que utiliza y recrea —y a veces traduce con absoluta fidelidad al texto original—, siendo estos fundamentalmente Tibulo y Ovidio.⁷ Estos autores, junto a los modelos amorosos más contemporáneos que Mendoza tiene a la vista (Petarca, Ausias March y Garcilaso) y junto a otras múltiples referencias a otros varios poetas

⁶ Sobre el horacianismo de Herrera, cf. R. HERRERA MONTERO, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, 1998.

⁷ Véanse nuestros trabajos «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 254-255 y «Variaciones sobre Catulo y Tibulo en la poesía de Hurtado de Mendoza», en preparación; V. CRISTÓBAL, «Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza», *CFC(Lat)*, 6 (1994), pp. 61-70; G. ALONSO MORENO y C. MARTÍN PUENTE, «La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza (I): Catulo», en E. SÁNCHEZ SALOR, L. MERINO JEREZ y S. LÓPEZ MOREDA (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Cáceres, 1996, pp. 623-629 y «La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza (II): Ovidio», en E. SÁNCHEZ SALOR, L. MERINO JEREZ y S. LÓPEZ MOREDA (eds.), *op. cit.*, pp. 631-637.

latinos —como Virgilio,⁸ Horacio⁹ o Séneca—, configuran la argamasa que salpica por doquier sonetos, elegías, églogas y canciones del poeta hispano y que evidencian un trato directo y continuo con la poesía del veronés. Son múltiples las referencias a poemas catulianos que pueden encontrarse en los versos de Mendoza (así, los poemas 5, 11, 51, 72, 75, 76 y 85, por poner algunos ejemplos recurrentes), pero un caso palpable y evidente del uso particular y notorio que de la poesía catuliana puede leerse en nuestro poeta es la Canción XV, en la que sucesivamente se recrean los poemas 76, 72, 85 y 75 del siguiente modo:

Si alguna vanagloria
 en corazón humano
 pudo caer, Marfira, de pensar
 que nunca ajena mano
 trastornó la memoria
 a otro ni su ser pudo mudar;
 si algún gozo ha de dar
 la limpia y pura fe
 guiada sin engaño
 y el no usar mal de la verdad en daño
 de otro con decir lo que no fue,
 por mí todo ha pasado
 después que sin dejarte me has dejado (= poema 76).

Dijísteme que fuese
 seguro por doquiera,
 que nunca tu favor me faltaría;
 salí, que no debiera,
 porque de mí no fuese
 lo que dijeron tantos que sería;
 entonces te quería
 como a un querido hijo,
 como a la dulce amiga,
 y aquel amor ardiente, sin fatiga,
 salía de mi pecho sin letijo;
 ya a questo queda atrás:
 quiérote menos bien y ámote más (= poema 72).

Viene mezclado amor
 con aborrecimiento
 y no se puede creer si no se siente.
 No hay más grave tormento
 que sentir con dolor
 contrario a la dolencia el accidente;
 pero no se arrepiente
 mi seso y va venciendo
 siempre la voluntad (= poema 85 + Ovidio, *Amores* III 11b).

⁸ Cf. J. C. GARCÍA HERNÁNDEZ, «Virgilio en Diego Hurtado de Mendoza», en M. Puig Rodríguez-Escalona (ed.), *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria-La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)*, Andorra, 1996, pp. 373-377.

⁹ Cf. nuestro trabajo «Presencia de las *Odas* I 4, IV 7 y IV 12 de Horacio en la Canción XVI de Hurtado de Mendoza», *CFC(Lat). Homenaje al Profesor Marcelo Martínez Pastor*, 15 (1998), pp. 171-184.

Yo me rindo, pues de esta ceguedad
la mayor parte se ha cobrado viendo
cómo la fe tuviste
más liviana que el viento a quien la diste (= poema 75).

Y de la misma manera podemos leer en Cristóbal de Castillejo una composición titulada «A una dama llamada Ana» (del libro I de su poemario *De las obras de Amores*) en la que también sucesivamente se imitan los poemas 48, 51, 72 y 85 de Catulo hilvanándose con ellos las tres ideas fundamentales que sustentan el texto de Castillejo: la pasión amorosa que se encarna en el deseo de besar a la amada, la tribulación que siente el poeta ante la presencia de esta y el desdén de que es objeto y que lo lleva a la encrucijada sentimental del poema 85 catuliano:

Vuestros lindos ojos, Ana,
[...]
darles hía
cien mil besos cada día,
y aunque fuesen un millón,
mi penado corazón
nunca hartó se vería (= poema 48).

¡Oh cuán bienaventurado
es aquél que puede estar
do os pueda ver y hablar
sin perderse de turbado,
como yo suelo quedar!
¡Ay de mí!
Que ante vos, después que os vi
y quedé de vos herido,
no hay en mí ningún sentido
que sepa parte de sí.

La lengua se me entorpece,
y de locos aturdidos
me retiñen los oídos;
y la lumbre se oscurece
a mis ojos doloridos.

Viva llama
por mi cuerpo se derrama,
y hago con mis pies y manos
mil ademanes livianos,
ajenos del que no ama (= poema 51).

Mi alma os quiere y adora,
mas su pasión y fatiga
lè dan causa que os maldiga,
y amándoos como a señora,
os tenga como enemiga (= ¿poema 72?).

Amo y quiero,
aborrezco y desespero
todo junto, y por qué
preguntado, no lo sé,
mas siento que es así, y muero. (= poema 85).

Es, pues, digna de destacarse la semejante actitud de estos dos poetas ante el texto de Catulo, al que a la vez que lo recrean aisladamente en numerosas composiciones lo utilizan como eje principal y conductor de algunas de ellas en concreto.

Pero no es éste el único caso en que Castillejo recrea al poeta de Verona; al margen de la su más famosa imitación del poema 5 en la composición que dedica «Al amor»,¹⁰ contamos con otra adaptación, que comparte ecos con la, a su vez, recreación ovidiana del poema 85 —la elegía III 11b de *Amores*—, de la famosa fórmula de la encrucijada sentimental del *odi et amo* en el poema titulado «Otras coplas al amor». He aquí las recreaciones de ambos textos clásicos, primero Ovidio y luego Catulo:

Luchan en mi pensamiento
y pónenme en confusión
mi penado corazón,
amor y aborrecimiento,
contrarios en opinión.
[...]
Aborrezco en demasía,
pero menos que debería,
vuestras obras de leona;
más amo vuestra persona
mil veces más que querría.

Ya dijimos antes que la obra de Fernando de Herrera, a pesar de que con toda probabilidad pudo conocer a la perfección la poesía de Catulo, no se resiente del aliento de la del latino, al que, según sabemos por los comentarios que escribió a la obra de Garcilaso, lo tenía en tan poca consideración como en alta estima a Horacio.¹¹

¹⁰ «Dame, Amor, besos sin cuento,
asido de mis cabellos,
y mil y ciento tras ellos,
y tras ellos mil y ciento,
y después
de muchos millares, tres;
y porque nadie lo sienta
desbaratemos la cuenta
y contemos al revés».

¹¹ Así, señala Herrera en la comparación que establece entre ambos líricos antiguos: «Porque Catulo, aunque en candor y limpieza de sermón y en elegancia es el primero de los latinos, y religiosísimo y entero conservador de la pureza romana, por cuya causa debió ser dicho docto, o porque por su doctrina y erudición fue estimado en su edad más que por sus escritos; aunque sea preferido en los yambos a todos los latinos, y candidísimo entre sus élegos, e inimitable en los endecasílabos, y elegantísimo y de maravillosa suavidad y ternera, y en los heroicos raro y casi a solo Virgilio inferior; y aunque no tan agudo en los epigramas como Marcial, más puro y propio y tierno y hermoso; no tiene aquel espíritu que Horacio, ni resplandece con algún modo galán y gentil o figurado; antes lo que trató de amor particularmente, que fue poco, y debiera ser menos, fue bestial, o ínfimo y vil con torpeza más que plebeya, y sin la cortesanía que Horacio. Porque explica los más de sus pensamientos con la abominable deshonestidad que suelen los barqueros y gente semejante. Y así Escalígero en el libro seis [sexto libro de su Poética] dice que no halla por qué le llame docto, que no hay cosa en sus libros que no sea vulgar: las sílabas duras, y él duro no pocas veces. Y que ya corre sin orden, ya va lánguido y sin movimiento y lo que es menos tolerable, sin honestidad o vergüenza» (cf. A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, 1972, p. 393).

Hay, con todo, algún débil eco de la musa del veronés en la poesía herreriana que se reduce a la huella que una lectura atenta de los versos de Catulo pudo dejar en la memoria poética del escritor sevillano. Así ocurre, p.e., en los versos finales del Soneto XLVI del libro I que parecen recordar los también versos últimos del poema 75 catuliano (*ut iam nec bene velle queat tibi, si optima fias / nec desistere amare, omnia si facias*):

Mas aunque en soledad y aborrecido,
no podréis, aunque más podáis, ingrata,
que yo no os ame, ajeno de esperanza,

o este tercero de la Elegía II del libro II, que parece alumbrar la misma contradicción sentimental del poema 85 de Catulo:

Que yo canto, aunque el duro Amor Tirano
a mis entrañas fiero el odio incita,
el valor de mi lumbre soberano,

o, por último, esta más clara referencia del Soneto CXXVIII del mismo libro II al comienzo del poema 3 dedicado a la muerte del pajarillo de Lesbia y que Herrera dedica a la muerte de Garcilaso:

Musa, esparce purpúreas, frescas flores
al túmulo del sacro Laso muerto;
los lazos de oro suelte sin concierto
Venus, lloren su muerte los amores.

Estas son algunas de las muestras que en la poesía renacentista castellana fue dejando la poesía de Catulo y que, a la vista de los ecos que pueden rastrearse y de los autores que más dejaron notar su deuda con el latino, evidencian que en estos momentos son fundamentalmente los poemas del ciclo de Lesbia de contenido amoroso los más conocidos y frecuentados, los cuales se entienden como un elemento más de la poesía antigua a imitar —y en este sentido la recreación roza los límites de la traducción parafrástica—, y que muy posiblemente la procedencia del conocimiento que tales autores tuvieron del texto del veronés llegó a España por vía italiana.

Comenzar a hablar de la presencia de Catulo en la poesía castellana del Barroco es hacerlo con el previo anuncio del extraordinario arraigo que sus versos van a tener en los poetas más significativos de la centuria del diecisiete y de la ampliación de la nómina de poemas del *liber* que van a ser objeto de imitación, por más que sigan siendo los del ciclo de Lesbia los más caros y apreciados por la musa barroca. Hemos de empezar con la referencia a la clara evocación que Lope de Vega hizo del poema 1 de Catulo en la composición que abrió la publicación de sus *Rimas* en 1602:

¿A quién daré mis rimas
y amorosos cuidados
de aquello luz traslados,
de aquella esfinge enimas?
¿A quién mis escarmientos?
¿A quién mis castigados pensamientos?

A vos, famoso hijo
de las musas, que solo
a vos de poco a poco
para su centro elije;
a vos, asilo sacro,
soberano de Apolo Simulacro.

A vos, Mecenas claro,
dulce, divino Orfeo,
clarísimo museo,
de los ingenios raro;
los que a vos dirigidas,
más que sus versos letras, tendrán vidas.
[...]

Esto os doy, aunque veo
que es agua en ruda mano.
El don es pobre y llano;
alto y rico el deseo,

evocación que, si establecemos el pertinente paralelismo con el texto del veronés, responde a la misma secuencia tripartita que estructura el poema catuliano. En primer lugar, una pregunta retórica que se abre con idéntica inquisitoria: «¿A quién daré mis rimas...?» / *Cui dono lepidum novum libellum*; a continuación, la respuesta a la cuestión del destinatario —Juan de Arguijo en Lope y Cornelio Nepote en Catulo— que se amplifica con un elogio de este como poeta de más altos vuelos que el propio autor: «A vos, famoso hijo / de las musas, que solo / a vos de poco a poco / para su centro elije; / a vos, asilo sacro, / soberano de Apolo Simulacro» / *Corneli, tibi; namque tu solebas / meas esse aliquid putare nugas, / iam tum cum ausus es unus Italarum / omne ævum tribus explicare cartis, / doctis, Iuppiter, et laboriosis*; y, por último, un contenido deseo de que la obra perdure a pesar de sus modestas intenciones: «Esto os doy, aunque veo / que es agua en ruda mano. / El don es pobre y llano; / alto y rico el deseo» / *quare habe tibi quidquid hoc libelli / qualecumque; quod, o patrona virgo, / plus uno maneat perenne sæclo*.

Y ya que hemos mencionado al destinatario de las *Rimas* de Lope, el poeta Juan de Arguijo, es obligado referirse a la clara presencia que la poesía catuliana va a tener en la escuela poética sevillana del XVII, tan caracterizada por su clasicismo y gusto por la Antigüedad y a propósito de la cual mencionaremos algunos ecos del veronés en los versos del propio Arguijo, de Rodrigo Caro y del que pasa por ser el más firme garante del movimiento clasicista sevillano, Francisco de Rioja. De Juan de Arguijo es conocida su afición y dedicación a los sonetos de asunto mitológico, y entre ellos destinó este a glosar los lamentos de la Ariadna abandonada del poema 64 de Catulo:

¿A quién me quejaré del cruel engaño,
árboles mudos, en mi triste duelo?
¡Sordo mar!, ¡tierra extraña!, ¡nuevo cielo!,
¡fingido amor!, ¡costoso engaño!
Huye el pérfido autor de tanto daño,
i quedo sola en peregrino suelo,

do no espero a mis lágrimas consuelo;
 que no permite alivio mal tamaño.
 Dioses, si entre vosotros hizo alguno
 de un desamor ingrato amarga prueba,
 vengadme, os ruego, del traidor Teseo.
 Tal se queja Ariadna en importuno
 lamento al cielo; i entretanto lleva
 el mar su llanto, el viento su deseo.

Bien que Arguijo pudo sacar el argumento de su composición a partir de la heroida x ovidiana —habida cuenta de que es Ovidio quien, preferentemente con sus *Metamorfosis*, le ofrece al sevillano la habitual materia mitológica de sus sonetos—, hay algunos ecos textuales que parecen indicar la más que probable consulta del poema 64 del veronés. Así, p.e., el primer cuarteto parece recoger lo que la Ariadna catuliana dice en 64, 164-166:

sed quid ego ignaris nequiquam conquerar aureis
 externata malo, quæ nullis sesibus auctæ
 nec missas audire queunt nec reddere voces?,

aunque los dos versos finales de la composición resumen la sensación de soledad que la gnosis expresa en los versos 184-187:

præterea nullo litus, sola insula, tecto;
 nec patet egressus pelagi cingentibus undis:
 nulla fugæ ratio, nulla spes: omnia muta,
 omnia sunt deserta, ostentant omnia letum;

o bien, siguiendo con los paralelos entre Arguijo y Catulo, compárense los dos primeros versos del segundo cuarteto con los latinos 167-168:

ille autem prope iam mediis versatur in undis,
 nec quisquam adparet vacua mortalis in alga,

o, por último, ya que la conclusión lírica del soneto no tiene parangón con el texto de Catulo, véase la similar petición de venganza que expresa la Ariadna del poeta sevillano con respecto a la misma súplica que, teniendo por destinatarias a las Euménides, lanza la heroína del veronés (vv. 192-197):

quare facta virum mulctantes vindice pœna,
 Eumenides, quibus anguino redimita capillo
 frons expirantis praeporta pectoris iras,
 huc huc adventate, meas audite querellas,
 quas ego, væ misera, extremis proferre medullis
 cogor inops, ardens, amenti cæca furore.

Asimismo, otro integrante de esta misma escuela clasicista de Sevilla, Rodrigo Caro, a quien definitivamente hay que atribuirle la célebre «Canción a las ruinas de Itálica», denota un claro conocimiento de la obra de Catulo, algo que parece extensible a todo el grupo de poetas que siguieron las directrices marcadas por el maestro Herrera. Aparte de algunos ecos en su obra en prosa más conocida sobre los juegos infantiles y titulada *Días geniales o lúdicos*, de este poeta cabe señalar una

curiosa muestra de la huella catuliana que en relación con la sintaxis parece aflorar en su canción dedicada a los restos arqueológicos sevillanos. Así, los versos iniciales de la composición:

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa,

recuerdan por el forzado hipérbaton inicial (sujeto+vocativo+oración de relativo+verbo) el comienzo del poema 4 de Catulo que se abre con idéntica distribución de los elementos de frase a la que emplea Rodrigo Caro, aparte de los evidentes ecos textuales fácilmente apreciables en el texto del sevillano (como el empleo de demostrativo acompañando al sujeto, la exacta reproducción de las palabras de la oración de relativo latina o el mismo uso de la forma de pretérito del verbo *sum* catuliano):

Phaselus ille, quem videtis, hospites,
ait fuisse navium celerrimus.

Y sin abandonar esta escuela y el poema catuliano dedicado al *phaselus*, hemos de mencionar la recreación —en tanto el encorsetamiento versal del soneto le obliga a reducir considerablemente el texto latino, operando sustanciosas simplificaciones sobre el original— que Francisco de Rioja realizó sobre esta misma composición:¹²

Este que ves, oh huésped, vasto pino,
útil sólo a la llama ya en el puerto,
selva frondosa un tiempo en descubierto
cielo dio amiga sombra al peregrino.

De la cumbre citoria al ponto vino
por la mordaz segur el tronco abierto,
y después alta máquina el incierto
golfo abrió siempre con hinchado lino.

Vientos, agua sufrió; llegó al aurora,
veloz nave, rompió luengos caminos,
y a su patria volvió soberbia y rica;
mas no firme a sufrir del mar ahora
los ímpetus, por voto a los marinos
dioses Cástor y Pólux se dedica.

Y en ella es de notar la ausencia de algunos rasgos característicos del poema de Catulo, al margen de las drásticas reducciones de varios versos en expresiones

¹² Ecos, asimismo, de los *signa amoris* del poema 51 de Catulo pueden apreciarse en los sonetos XIX y XXII, sobre todo en este último, en los que, además, para ratificar la posible inspiración catuliana, aparece el nombre de Lesbia. Así es como al comienzo del mencionado soneto XXII describe Rioja el deslumbramiento ante la belleza de la amada —pues la conclusión del poema se resuelve con el consabido juego de contrarios tan característico de la poesía de corte petrarquista entre el fuego amoroso que inspira la amada y la frialdad que muestra ante el poeta—: «¡Oh cómo cuando vi tu blanca frente, / Lesbia, yo perecí! ¡Cómo encendido / con nueva llama el pecho endurecido / ya siento regalar sabrosamente! / Mas, ¿cuál admiración, si a un excelente / y peregrino amor se ve rendido, / de altivas luces quien miró atrevido / resplandor que vibraron refulgente?».

ciertamente sintéticas de Rioja, como es el caso bien significativo de la personificación del *phaselus* que no aparece en la versión del poeta sevillano.¹³

Si al comenzar a hablar de la presencia de Catulo en la poesía del XVII decíamos que en esta centuria cobran un cierto auge determinados poemas que antes no habían tenido eco alguno en la poesía castellana, hemos de referirnos necesariamente al poema 64, cuya parte central dedicada al mito de Teseo y Ariadna (y, concretando aún más, a las quejas de Ariadna) va a tener una notable secuela en la poesía barroca. Ya hemos hablado antes del soneto que Juan de Arguijo había dedicado al tema, pero las huellas del abandono de la gnosis se dejan sentir en una apreciable lista de poetas que recrean, mirando con cierta asiduidad al texto de Catulo, el resultado y las causas del abandono. Los vehículos de expresión del lamento de Ariadna alcanzarán no solo al soneto, sino que el romance y la fábula mitológica —género en alza y desarrollo durante la etapa barroca,¹⁴ además de la epopeya—, van a ser también receptores de las injurias contra el pérfido Teseo.

En el ámbito de la romancística¹⁵ hay que señalar que el tratamiento del tema arranca en el siglo XVI y que la primera muestra que da cabida a los lamentos de Ariadna es un romance de Juan de la Cueva incluido en su *Coro Febeo de romances historiales* publicado en Sevilla en 1588, si bien la fuente clásica que utiliza a lo largo de su composición —operando sobre ella con notable libertad— es la heroida X de Ovidio, a la que incorpora, entre otras cosas, un detalle no suministrado por las fuentes antiguas y que luego, en el siglo siguiente, va a ser reutilizado con exclusividad por otro romance sobre el tema del poeta aragonés Juan de Moncayo, más conocido como Marqués de San Felices. El detalle en cuestión es el de introducir como motivo del abandono de Ariadna el hecho de que Teseo estuviera ya enamorado de Fedra, la hermana de la joven gnosis que a la postre se convertirá en su legítima esposa, y así es como en el romance mencionado de Juan de Moncayo las quejas de Ariadna no solo se dirigen contra el olvidadizo Teseo, sino que también se lanzan con hirientes reproches contra la fementida hermana que acompaña al héroe en el barco. Por último, un nuevo romance del XVII, esta vez de Antonio López de Vega, vuelve a reconducir esta porción del mito a la fuente ovidiana de las *Heroidas*, pero incorporando de nuevo algunos detalles más que estaban ausentes en las recreaciones anteriores; por lo que a nosotros nos interesa, al final del romance López de Vega hace proferir a Ariadna una petición de castigo que, como hemos señalado a propósito del soneto de Arguijo, constaba en el texto catuliano —y solo ahí de todas las fuentes clásicas que transmiten el episodio—, concretamente en los versos 192-201

¹³ Un comentario más detenido de este poema puede verse en nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 261-263. Cf., asimismo, FRANCISCO DE RIOJA, *Versi*, ed. de G. Chiappini, Florencia, 1975, pp. 434-437.

¹⁴ Cf. J. M^a DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952.

¹⁵ Véase nuestro trabajo «El mito de Ariadna en romances españoles», en J. M^a MAESTRE MAESTRE, J. PASCUAL BAREA y L. CHARLO BREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*, Cádiz, 1997, vol. II.1, pp. 315-324.

del poema 64. Lo cierto es que López de Vega pudo tener presente el citado soneto del poeta sevillano para esa súplica de Ariadna al igual que pudo contar con el precedente de Juan de la Cueva a la hora de cerrar su romance con el desmayo de la joven mejor que haberse inspirado en un pasaje del *Arte de amar* de Ovidio (I 539-540), ya que el romancista del XVI había cerrado su versión con ese mismo desenlace.

La fábula mitológica barroca nos ofrece dos muestras del predicamento que tuvo en esta centuria del XVII el tema de las quejas de Ariadna; una se debe a Salcedo Coronel, el comentarista de Garcilaso, dada en Madrid en 1624 y la otra a Miguel Colodrero de Villalobos, quien publicó su *Fábula de Theseo y Ariadna* en Córdoba en 1629. Con respecto a la *Ariadna* de Salcedo Coronel¹⁶ hay que indicar, primeramente, que las fuentes que utiliza el poeta son de procedencia variada, contándose entre ellas tanto las clásicas —Catulo y Ovidio, de manera principal— como las más o menos contemporáneas que también habían tocado este mismo tema, como el caso de Marino, que poco antes había publicado su *Sampogna*, en la que se incluía un poema titulado «Arianna» —y que probablemente influyó de manera decisiva en la composición de Coronel—¹⁷ o el texto de Arguijo, quien ya había dedicado previamente a este tema el soneto que hemos comentado antes. En relación a este último es digna de tenerse en cuenta la exacta similitud que se aprecia entre el cierre de su soneto y el colofón final de algunas de las quejas de la Ariadna de Coronel, que reproduce de la siguiente manera al pie de la letra los versos del sevillano:

Ansi publica el misero lamento
Ariadna su mal, lleva entretanto
(lo permite su enemiga estrella)
el mar su llanto, el viento su querella.

Y en cuanto a Catulo puede decirse que Salcedo Coronel amplifica notoriamente la materia del poema 64 por lo que se refiere al episodio concreto del mito de Ariadna y Teseo; en su fábula no solo se recogen las quejas de la joven, sino que también —además de otros episodios precedentes— se incluye la boda final con Baco y la catasterización de la corona que recibió como regalo por parte del dios, detalles estos que no se encontraban en el texto catuliano. En este sentido cabe hablar, pues, de una vaga y poco afianzada presencia del poema de Catulo en beneficio de la heroída ovidiana y, sobre todo, del citado idilio de Marino, un poeta, por lo demás, que parece haber despertado encendidas adhesiones en la poesía barroca española.

Y si Salcedo Coronel no sigue con excesivo celo el poema del veronés, menos incidencia catuliana aún puede observarse en la fábula de Colodrero de Villalobos, quien desarrolla al completo el mito concediendo poco espacio a las quejas de

¹⁶ Cf. nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 264-265 y J. ROSES, «La *Ariadna* de Salcedo Coronel», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, 1993, vol. II, pp. 887-894.

¹⁷ J. ROSES (art. cit., pp. 890-891), siguiendo a J. M. Rozas (*Sobre Marino en España*, Madrid, 1978), apunta únicamente la influencia en Salcedo Coronel del mencionado poema de Giambattista Marino.

Ariadna en contra de lo que podemos leer en el poema de Catulo, cuyo eje principal, y en torno al cual gravita la arquitectura del poema, reposa precisamente en los lamentos de la joven.

La épica del XVII, por más que el modelo continúe siendo la *Eneida* virgiliana, también se resiente de algún catulianismo en la configuración del consabido episodio amoroso del héroe protagonista que, a pesar de responder al tópico de los amores virgilianos de Dido y Eneas —y no olvidemos que, entre otros posibles modelos, Virgilio tuvo muy en cuenta la Ariadna de Catulo—, muestra algunos rasgos claramente heredados del poema del veronés. Sea, por tanto, por vía directa o indirecta, el caso es que el motivo de la marcha del héroe y las quejas de su amada ofrece alguna huella que puede evidenciar la presencia de la Ariadna del poema 64; así ocurre, p.e., en el poema épico de Francisco de Borja titulado *Nápoles recuperado*, donde, sin olvidar la probable incidencia de episodios similares de anteriores poemas épicos ya vernaculares elaborados sobre las pautas del texto de Virgilio —los de Ariosto, Tasso o Ercilla—, el lamento de Fenisa ante la partida de su esposo Gerardo —la cual intenta suicidarse en vano, y he aquí una diferencia con respecto a la Dido de Virgilio que acerca algo más su relación con la Ariadna solamente abandonada del veronés— se configura en muy parecidos términos al de la heroína de Catulo y, asimismo, al de la ovidiana, conservando además algunos detalles que apuntan preferentemente a este último modelo clásico:

Fenisa, en tanto que del viudo lecho
perdió la fugitiva compañía,
las manos tuerce, despedaza el pecho,
la luz maldice del cansado día;
el rostro hermoso en lágrimas deshecho,
con voz cansada temerosa y fría,
el leño llama que a Gerardo esconde,
y el mar con tristes ecos le responde.

Sobre una parda y erizada roca,
en quien del agua el ímpetu frecuente
en arco deja el límite que toca,
y sobre el blando mar corvo y pendiente,
con sus amargas lágrimas provoca
las sordas aguas al dolor que siente,
y al viento pide que en el mar acabe
el enemigo curso de la nave.

Espera, ¿de quién huyes? le pregunta,
injusta tabla, que mi vida llevas:
de fiera peña rigurosa punta
tus bandas rompa con lloradas pruebas.
La esposa triste de la armada junta,
apenas pierde las dudosas nuevas,
cuando con el vestido y con la mano
volver la nave procuraba en vano.

¿Dónde caminas, dice, qué procuras,
fingido esposo, burlador amante?
Que si las ondas burlas mal seguras,

yo el mar de tus mudanzas inconstante.
 ¿No ves que entrambas vidas aventuras?
 Vuelve, y tendrás quietud dulce y constante,
 el cuerpo paz, el desengaño calma,
 los ojos mares, y lucero el alma.

¿A qué región desierta, inhabitable,
 a qué lugar tan lóbrego y sombrío
 irá la infame vida miserable
 que no le ofenda el triste llanto mío?
 El mar imitas, desleal, mudarle:
 ¡Triste de mí, que cuanto más porfío,
 dan a los remos fuerza tus cautelas,
 y viento mis suspiros a las velas!

Castigue el cielo la ambición primera
 por quien la vida al piélago se ofrece,
 a merced de una tabla lisonjera,
 que a todos vientos tímida obedece;
 y quien primero a la inconstancia fiera
 su leño encomendó, que ocioso crece,
 dando del soplo alegre sacudido,
 al campo sombra, y a las aves nido.

Mejor fueras, o pino vagabundo,
 vestido de hojas en el monte altivo,
 de el sol ardiente vencedor fecundo,
 que tronco estéril, pies de un fugitivo;
 si a los soberbios brazos del profundo
 la vida entregas donde ausente vivo,
 bien es que muerta por tu reino siga
 al dueño injusto que a morir me obliga.

Esto diciendo, despeñar intenta
 al mar suspenso el cuerpo fatigado:
 venció la injusta fuerza de su afrenta
 al femenil temor desacordado;
 cuando el confuso vulgo que lamenta
 el fin de su tragedia desdichado,
 la muerte impide y el furor amansa;
 Fenisa solo con llorar descansa.

Entre otras apariciones del texto de Catulo en la poesía barroca, merecen reseñarse, por su tal vez posible vinculación con el poema 4 dedicado al *phaselus*, un soneto de Lupericio Leonardo de Argensola —que tradujo, además, también en este metro el poema 72— y otro de Juan de Jáuregui que recrean el tópico de la nave como alegoría del estado que quedara fraguado ya desde antiguo (así lo interpretó Quintiliano, *Inst. orat.* VIII 6, 44) a partir de la *Oda* I 14 de Horacio y que dejará honda huella en la poesía española.¹⁸ Aunque la deuda con Horacio es evidente, no obstante los primeros versos de ambas composiciones, en especial la de Jáuregui, contienen algunas resonancias que invitan a pensar en su parentesco con Catulo —que

¹⁸ Así en Fray Luis, Boscán, Lope de Vega, Quevedo, Francisco de Medrano o el Conde de Villamediana, por citar, además de los autores que analizamos, algunos ejemplos de poetas significativos.

iniciaba su poema 4 con similares reflexiones— aunque el desarrollo ulterior sea horaciano y la conclusión final enteramente propia y personal de ambos poetas. Así inicia el mayor de los Argensola su soneto:

Cuitada navecilla, ¿quién creyera
que osaron estas olas ofenderte,
viéndolas otro tiempo obedecerte,
como si tuyo el mar soberbio fuera?,

y así lo hace el autor del *Orfeo*:

Este bajel inútil, seco y roto,
tan despreciado ya del agua y viento,
vio con desprecio el vasto movimiento
del proceloso mar, del Euro y Noto,

y aunque en estos textos no encontramos esa seña tan catuliana referida al hipérbaton inicial que vimos se mantenía en el soneto de Rioja, la presentación de la nave se hace en muy parecidos términos —alusivos al glorioso pasado del que ya no goza la barquilla en cuestión— a como Catulo nos presenta el ya varado *phaselus* de su poema:

Phaselus ille, quem videtis, hospites
ait fuisse navium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisset præterire, sive palmulis
opus foret volare sive linteo.

No podemos cerrar este breve recorrido por el panorama poético del XVII sin mencionar a los dos máximos representantes de la poesía barroca, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, y a uno de los más finos recreadores de los aspectos más sensuales de la poesía del veronés, Esteban Manuel de Villegas. Aparte de los ecos catulianos que Salcedo Coronel señalara en su comentario al poeta cordobés y de las apostillas a estas deudas que hiciera también Menéndez Pelayo, la verdad es que Góngora dio generosa cabida a la poesía menos docta de Catulo incorporando a sus romances, letrillas y canciones no pocos testimonios de un contacto directo con el poeta latino y de una lectura complexiva de su obra. Así, es significativa la muestra, entre algunas varias, de la huella que del poema 2 de Catulo podemos observar en la número v de sus *Canciones amorosas*, en la que se amplifica con absoluta libertad el contenido del texto catuliano para describir los juegos amorosos de dos tortolillas y en la que, además, podemos entrever una superficial alusión al tema de la incompatibilidad de besos del poema 5 realizada del siguiente modo:

Mi piedad una a una
contó, aves dichosas,
vuestras quejas sabrosas;
mi envidia ciento a ciento
contó, dichosas aves,
vuestros besos suaves.
Quien besos contó y quejas,
las flores cuente a mayo,
y al cielo las estrellas rayo a rayo.

No menos notable es la presencia de Catulo en la obra del rival de Góngora, pues, aunque no excesivamente generoso con el texto del veronés, es de notar la traducción que llevó a cabo sobre dos de los poemas catulianos dedicados a los besos (el 5 y el 7) y los ecos que de sus epitalamios pueden rastrearse en un poema que jocosamente celebra «las bodas de una viejísima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original», como puede apreciarse por estos versos:

Ven, Himeneo, ven; honra este día
no cual sueles, bañado de alegría,
pero de horror compuesto...

Con todo, la más significativa muestra de la huella de Catulo en Quevedo es la recreación libre y simplificadora del poema 7 de Catulo que podemos leer en un madrigal del autor madrileño, a propósito de la cual sobra todo comentario con respecto a su clara vinculación con los versos del veronés y de cuyo poema solo se han suprimido algunas referencias eruditas y se han cambiado otras aun con el mismo deseo de incomputabilidad:

A Fabio preguntaba
la divina Florisa, enternecida,
primero, por su vida,
y luego, por la fe que le guardaba,
cuantos besos quería
de su divina boca; y él decía:
«Para podértelo decir, deseo
que multiplique el agua el mar Egeo;
que se aumenten de Libia las arenas,
y del cielo sagrado
las estrellas serenas,
los átomos sin fin del sol dorado».

Pero, imbuido de un profundo anacreontismo y atento también a la poesía ligera de Teócrito, es Esteban Manuel de Villegas el tal vez más señalado poeta de signo catuliano de toda esta centuria.¹⁹ En sus *Eróticas*, publicadas en 1618, pueden leerse las adaptaciones que llevó a cabo sobre diversos poemas del veronés (el 5, el 72 o parte del 62 —en concreto, el coro de jóvenes que alude a la lozanía de las doncellas—) y que demuestran un espíritu, el suyo, bien acorde a los aspectos más mórbidos y sensuales de la pluma del poeta latino.

Entramos así en el siglo XVIII y, con él, en una etapa como la neoclásica que desarrollará hasta casi la saciedad algunos de los temas del corpus catuliano que con anterioridad habían solo aparecido esporádicamente y con una más estrecha vinculación con el texto antiguo. En este momento es en el que se explota con tintes patrióticos el canto de bodas que mantendrá el sabor catuliano preferente y únicamente a través del reiterado estribillo *Hymen o Hymenæe, Hymen ades o Hymenæe* en sus más diversas variantes, como podría ser el caso de las composiciones epitalá-

¹⁹ Cf. E. DEL CAMPO, «Villegas y Catulo», *Berceo*, 54 (1965), pp. 25-46.

micas de Alfonso Verdugo y Castilla, Nicolás Fernández de Moratín, José Iglesias de la Casa, Manuel María de Arjona, Francisco Sánchez Barbero, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Juan Bautista Arriaza o Alberto Lista.

Asimismo, otro tema que tendrá un incremento notable de recreaciones y variantes va a ser el del *passer Lesbiae*, tanto en la versión lúdica del poema 2 como en la epicédica del 3; en este caso, el gorrión de la amada del veronés adoptará los más diversos ropajes pasando a convertirse en jilguero, canario, tortolilla, mariposa o periquito en manos de poetas —algunos de muy segunda fila— como José Antonio Porcel, José Cadalso, Tomás de Iriarte, José Iglesias de la Casa, el conde de Noroña, Juan Nicasio Gallego, María Gertrudis de Hore, Gabriel de Ciscar, Manuel Norberto Pérez del Camino —el traductor de la primera versión completa de Catulo en España, publicada póstumamente en 1878— o el ejemplo bien significativo de Juan Meléndez Valdés, quien con *La paloma de Filis* evidencia hasta qué punto es posible realizar variaciones en torno a unos pocos versos entresacados del poema 2 de Catulo en los que se alude sucintamente a los juegos de Lesbia con su gorrión:

Passer, deliciæ meæ puellæ,
quicum ludere, quem in sinu tenere,
cui primum digitum dare adpetenti
et acris solet incitare morsus,

como demuestran, pongamos por caso, estos versos de la Oda I:

Su paloma, que bebe
mil gracias de su boca;
y en el hombro le arrulla,
y en su falda reposa,

estos de la Oda II:

Que me digas, pues moras
de Filis en el seno,
si entre su nieve sientes
de Amor el dulce fuego,

estos otros de la Oda IX:

Con su paloma estaba
Filis en alegre juego,
y para que picase
le presentaba el dedo.
Picábalo, y en pago
le daba un dulce beso;
y tras él más gozosa
le incitaba de nuevo,

o, por fin, estos últimos de la Oda XVIII:

Ya te provoca Filis;
ya en los brazos te mece;
ya en su falda te pone;
y el dedo te previene.

En esta línea de apogeo de los poemas catulianos más acordes al espíritu anacreóntico del XVIII podríamos situar la también nutrida lista de recreaciones que se encargarán de explotar las expresiones más características —y ya convertidas en tópico, el de los *basia mille*—²⁰ de los poemas 5 y 7 de Catulo, como demuestran los ejemplos de Juan Pablo Forner, Juan Bautista Arriaza o Francisco Martínez de la Rosa. Sin lugar a dudas, el caso más curioso de asimilación, y no sólo recreación parafrástica, de estos poemas es el que ofrece Forner en una anacreóntica dedicada a su hijo, entretenido en jugar con los libros de Homero, que muestra además un vago eco de otros de los poemas catulianos de mayor difusión en este siglo, los dedicados al gorrión de Lesbia (poemas 2 y 3), según puede apreciarse fundamentalmente por la juntura «delicias mías», fiel trasunto de las *deliciae meae puellae* de ambas composiciones:

Oh tú niño travieso,
ven y recibe de mi labio un beso,
indicio del paterno regocijo;
ven a mis brazos, hijo,
graciosa imagen de tu madre hermosa,
delicias mías, gozo de tu casa,
que tus gracias celebra la madre y tus encantos.
Fortuna venturosa
te espera: besos mil y mil sin tasa
estamparé en tus labios carmesíes,
y dareté otros tantos
cuando te vea, cual hiciste ahora
sacudiendo los tiernos piececillos.

No menos eco que los poemas anteriores tuvieron entre los neoclásicos españoles los *signa amoris* del poema 51; así ocurre en un soneto de Diego de Torres Villarroel, en el que la presencia, además, del nombre de Lesbia ratifica la inspiración catuliana («La sagrada y formal filosofía / fue el empleo hasta aquí de mi locura, / pero después que he visto tu hermosura, / son mis libros tus ojos, Lesbia mía»), o en otro de Juan Nicasio Gallego en que se reproducen con aceptable similitud al modelo latino los efectos del amor («Bella, sensible, juguetona, esquiva, / me exalto y río, y me estremezco y lloro / al eco de tu voz tierna o festiva»), o, en fin, en uno más de José Somoza —muy dado, por cierto, al empleo del nombre de Lesbia en sus composiciones—, en donde se conjuga la tópica descripción de la belleza sobrenatural de la amada con el efecto divino que ejerce en quien la mira («Inclinación a la virtud me infunde / cada acción tuya, en cada movimiento / celeste beatitud contemplar creo»). Y todos estos poemas de tan hondo predicamento neoclásico aparecen reunidos en una misma composición de Francisco Gregorio de Salas: un poema bucólico de métrica variada en el que, teniendo como telón de fondo el elogio a la vida del campo, alternan monólogos de pastores que rebosan anacreontis-

²⁰ Cf. nuestro trabajo «*Basia mille*: notas sobre un tópico catuliano en la literatura española», *CIF*, 15 (1989), pp. 107-115.

mo y adolecen en ciertos momentos de los rasgos catulianos más afines a los poemas que estamos comentando. Así, p.e., dice el pastor Silvano a propósito de una situación semejante a la que ha aludido el otro pastor, Dalmiro, versos más arriba:

Yo vi sobre un romero
 un pájaro ligero,
 que hacia el suelo volaba,
 y en la hierba picaba,
 al romero subía,
 y alegre gorjeaba;
 Filis, que le vio un día,
 contenta le llamaba;
 el pájaro venía,
 en su mano posaba;
 con él se divertía,
 y luego le soltaba;
 el pájaro volvía,
 y así se recreaba
 en cogerle y soltarle todo el día;
 y al ver el pajarillo afortunado,
 le dije pesaroso:
 ¡quién así como tú fuera dichoso!

y en sus palabras podemos adivinar claros ecos del poema 2 de Catulo. De igual forma podemos sospechar que bajo la siguiente relación que de sus amores hace Dalmiro a Silvano se esconde una lectura del poema catuliano que contiene los *signa amoris*, con resonancias finales del último verso del poema 72:

[...] Disimuladamente se reía,
 y se miraba con semblante grato;
 quería responder y se turbaba,
 y a decirme su amor no se atrevía,
 con el afecto y el pudor luchaba,
 y a articular palabra no podía;
 con sus modestos ojos declaraba
 lo que su honesto labio no decía,
 y yo, que en las señales que me daba,
 mi venturosa suerte conocía,
 por fin me contaba,
 y ya desde aquel día,
 al ver su corazón casto y sincero,
 si antes la quise mucho, más la quiero,

o, en fin, estas últimas palabras de Silvano en las que se recrea con amplia variación y amplificación el tema del poema 85:

No hay en el mundo mal tan cauteloso,
 muerte ni daño menos advertido,
 como el tirano fiero amor, que astuto,
 mata callando.
 Con dulces gracias, con halagos tiernos,
 al pecho brinda que se engolfa incauto,

al fin ofrece con desdén y celos
trágicos fines.
Él desconfía sin motivo alguno,
él se fastidia cuanto más desea,
él aborrece lo que quiere fino,
y él es un caos.
Él se asegura y él se contradice,
él vitupera y él alaba a un tiempo,
él jura firme y él promete fácil,
y nada cumple.
Él se enfurece y él se desenoja,
él es amigo y enemigo a veces,
y la inconstancia para sus empresas
es su cimiento.

En la medida en que el neoclasicismo del XVIII se extiende a los primeros años de la centuria siguiente, hemos de mencionar la figura de Manuel José Quintana, un poeta a caballo entre el período estético que se cierra y el incipiente movimiento romántico que presta atenta mirada a la poesía de Catulo exactamente igual que el caso de otro autor, Juan Arolas, inmerso en una similar encrucijada y de notable clasicismo en su obra de juventud. De Quintana contamos con un monólogo titulado *Ariadna* —publicado en 1822— que, según el análisis llevado a cabo por D. Estefanía,²¹ sigue muy de cerca el texto del poema 64 de Catulo con alguna injerencia de la heroida x ovidiana, aunque, fiel al espíritu romántico que se avecina, el final que el autor reinventa para su personaje choca de bruces con la versión clásica: aquí no hay boda ni nada que se le parezca, sino que Ariadna, como la Dido de la *Eneida*, da fin a sus cuitas de amor con el suicidio.

Por su lado, Juan Arolas, un escolapio que, a pesar de su profesión de fe, manifestó en su primera poesía un fervor entusiasta por todos los poetas de amor latinos (fundamentalmente Catulo, Tibulo y Ovidio, además de múltiples ecos horacianos), muestra en sus *Cartas amatorias* una amalgama muy interesante de resonancias de todos estos poetas en casi la misma línea que ya comentamos con respecto a Hurtado de Mendoza y Castillejo.²² Y así, en efecto, los poemas de Catulo que aparecen en los versos de Arolas son aquellos del ciclo de Lesbia que más peso han tenido en la tradición posterior (si exceptuamos los famosos coros de jóvenes y doncellas del poema 62, de los que nuestro poeta nos ofrece una curiosa recreación que funde en uno solo ambos parlamentos): los poemas 3, 5, 7, 51 y 85. Sus variaciones sobre el texto de Catulo, no obstante, son significativas, pero es indudable la procedencia catuliana de todas ellas y el notable esfuerzo de conciliar su idea sobre el amor con el testimonio de todos esos autores que le sirven de fuente a través de una ficción —la de estas cartas amorosas— que sin lugar a dudas remite al mo-

²¹ Cf. D. ESTEFANÍA, «Dido y Ariadna en la poesía española del s. XIX», *CFC(Lat)*, 13 (1997), pp. 15-35.

²² Cf. nuestro trabajo «Ecos clásicos en la poesía amorosa de Juan Arolas», *CFC(Lat)*, 4 (1993), pp. 267-299, esp. 270-276 (páginas dedicadas a la presencia de Catulo).

delo de las *Heroidas* ovidianas y, asimismo, a la correspondencia de Abelardo y Eloísa. Como ejemplo del empleo sistemático que hace de los citados poemas de Catulo, pueden valer estos versos de la primera de las cartas que tiene por destinataria a Célina y en la que se recrean juntamente —de nuevo con injerencias del texto ovidiano de *Amores* III 11b— el poema 85 y los *signa amoris* del 51:

Los pechos a tu vista se derriten,
 con tu encanto las almas se anajenan
 y es obra misteriosa de un momento
 verte y quedar herido de tus flechas.
 ¡Oh magia seductora! ¡Oh, qué martirio,
 qué lucha el corazón experimenta,
 cuando adora en secreto y no se atreve
 a declarar sus ansias a una bella!
 Yo probé este dolor; te vi, y al punto
 el fuego discurría por mis venas:
 se teñía de púrpura el semblante,
 mi pecho palpitó, calló mi lengua,

o bien estos otros de la carta titulada «En la muerte de Silvia», composición que muestra una clara deuda con el tema de la incomputabilidad no ahora de besos, sino de las penas de amor que afligen al poeta:

Cuenta, mi amigo,
 cuántas arenas
 tienen los ríos
 en sus riberas;
 cuenta primero
 cuántas estrellas
 tiene en su manto
 noche serena,
 si contar quieres
 todas las penas
 que en este instante
 mi pecho aquejan.

Otro caso singular, aunque más bien se trate de anticatulanismo, es el del epigramatista Rafael J. de Crespo, autor que, decantado claramente por la preeminencia de Marcial en el género del que él es cultivador, realiza en el prólogo a sus *Poesías epigramatorias* —publicadas en Zaragoza en 1837— un juicio harto negativo —entreverado de un exacerbado nacionalismo que lo lleva a preferir al poeta hispano-latino frente al italiano Catulo por simples cuestiones patrias— sobre el valor del veronés como autor epigramático, como bien ha dejado visto M^a J. Muñoz Jiménez,²³ con respecto al poeta bilbilitano, algo que ya habíamos señalado que ocurría también en Herrera a propósito de la relación que establecía, en su caso, entre el

²³ Tanto en su comunicación «Catulo en las *Poesías epigramatorias* de R. J. de Crespo», en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid 1999), en prensa, como en su artículo «Defensa, traducciones e influencia de Marcial en las *Poesías epigramatorias* de Rafael J. de Crespo (Zaragoza 1837)», *CFC(Lat)*, 18 (2000), pp. 239-265, esp. 242-248.

lirico Horacio y el lirico Catulo. Con todo, no es de extrañar la coincidencia negativa de Herrera y Crespo en su consideración de Catulo frente a los clásicos representantes de cada uno de esos géneros, Horacio en la lírica y Marcial en el epigrama, ya que ambos citan como fuente de sus juicios la *Poética* de Escalígero.

Aparte de estos autores, que todavía respiran aires neoclásicos en los albores del Romanticismo, hemos de señalar que poco más de Catulo cabe decir en un siglo XIX en el que el interés por el poeta sigue, como en el caso de otros clásicos, el derrotero exclusivo de la filología. Proliferan en esta centuria traducciones parciales de las poesías del veronés²⁴ y es, en el tercer cuarto de siglo, cuando se publica la versión completa, ya mencionada, de Manuel Norberto Pérez del Camino, un claro indicio del período de descanso que la literatura española se tomó con respecto a los modelos de la latinidad.

El panorama que, por su lado, nos ofrece el siglo XX con respecto a la obra de Catulo es ciertamente interesante y prueba la actualidad que desde las primeras generaciones poéticas de la centuria han ido teniendo, siempre *in crescendo*, los poemas del veronés. Algo, además, que marca la huella de Catulo en nuestros días es el abandono de la topicidad que había caracterizado su pervivencia en etapas anteriores y las recreaciones de sus poemas, en la medida en que se ajustan a la actitud de diálogo y desmitificación del mundo antiguo que marca la creación literaria actual, quedan suficientemente contextualizadas en las nuevas necesidades poéticas y estéticas convirtiéndose en códigos literarios que operan con la misma efectividad que cualesquiera otros. En este sentido, resulta a veces muy difícil y discutible identificar dónde y cómo se produce un eco de la poesía catuliana y en qué podemos basarnos para asegurar su presencia en determinados poetas, pues en ocasiones el juego intertextual con el que operan los nuevos poetas es tan sutil que, más que de ecos propiamente dichos, habría tal vez que hablar de sombras y fantasmas.

Este es el caso, p.e., de la huella que el poema 5 del veronés parece haber dejado en la variación [19] de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, según ha demostrado recientemente R. Cortés Tovar²⁵ señalando cómo el poeta de la generación del 27 expresa su deseo de inconmensurabilidad del amor sirviéndose y recreando la progresión aritmética que a Catulo lo llevaba a similares conclusiones, y cómo esto es algo que cobra pleno sentido como código esencial para entender el sentido último del poema de Salinas, para quien la suma y el número tienen una validez que trasciende las circunstancias que originan la poesía y la elevan a un plano superior.²⁶ De igual modo podemos encontrar ecos tan velados y sutiles, en niveles tan específicos de lectura, en la recreación que otro representante de la misma generación, Jorge Guillén, llevó a cabo en su poema «Ariadna en Naxos», del libro *Y otros poemas*, con

²⁴ Una relación de algunas de ellas puede verse en MENÉNDEZ PELAYO, *op. cit.*, pp. 43-50.

²⁵ Cf. R. CORTÉS TOVAR, «Catulo en Pedro Salinas», *CFC(Lat)*, 10 (1996), pp. 83-98.

²⁶ Cf. R. CORTÉS TOVAR, *art. cit.*, p. 87.

respecto al poema 64 de Catulo. Aquí la dilucidación del grado de influencia del texto del veronés es, si cabe, más compleja, ya que Guillén basa su relato —organizado en tres cuadros que relatan sucesivamente la llegada de Teseo y Ariadna a Naxos, las quejas de la joven una vez abandonada y la aparición de Dionisos— tanto en el poema catuliano como en la heroida x de Ovidio, que hemos vistos tantas veces unida al relato de Catulo en la tradición del mito, y es posible que también en la amplia tradición que respalda el éxito de la leyenda clásica.²⁷ Con todo, sí es atistable algún eco textual del poema catuliano en la composición de Guillén, que explota con mucha mayor riqueza de matices la soledad circundante de Ariadna, como ocurre, pongamos por caso, en el pasaje en el que querría presentir el aliento de algún dios que acuda en su ayuda:

¿Flotante
Por esa blanda atmósfera
Se encontrará algún dios
Con sus rayos rectores?,

pasaje que sea tal vez lejana sombra de los vv. 188-191 del texto de Catulo en los que también la joven abandonada expresa la esperanza de algún tipo de protección y venganza divinas.

Al margen de la puntual y significativa presencia que Catulo va a tener en algunos de los poetas menos sociales de la generación del 50 —especialmente José Ángel Valente,²⁸ además de Francisco Brines, José Agustín Goytisolo o Mariano Roldán—,²⁹ el caso, creemos, más interesante de asimilación del espíritu y de la poética catuliana es el de Jaime Gil de Biedma.³⁰ Porque no es solo que podamos sospechar que algunos rasgos poéticos que caracterizan la obra del poeta catalán compartan identidad poética con Catulo —como es, p.e., el recurso al diálogo interior con el *alter ego* que marca el poema 8 catuliano y, asimismo, la composición

²⁷ Según apostilla, relativizando la presencia de las fuentes clásicas, N. PÉREZ GARCÍA en su trabajo «Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX», *CFC(Lat)*, 10 (1996), pp. 99-113, esp. 108.

²⁸ Autor de una notable amplificación del poema 85 de Catulo, «Odio y amo», recogida en su libro *A modo de esperanza* (1955) en la que se reproduce la encrucijada del dístico catuliano pero no aplicada al amor o al odio hacia nadie, sino a la propia vida. Sobre esta y otras apariciones de Catulo en Valente, cf. nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 281-282 y N. PÉREZ GARCÍA, art. cit., pp. 107-108.

²⁹ Sobre el catulianismo de estos poetas de la generación del 50, entre otros autores traídos a colación, cf. N. PÉREZ GARCÍA, art. cit., pp. 103-106 y 110.

³⁰ Sobre el catulianismo de este poeta, véanse nuestros trabajos «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 282-283 y «Rasgos catulianos en la poesía de Gil de Biedma», en M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA (ed.), *Tradició clàssica. Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC (St. Julià de Lòria-La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993)*, Andorra, 1996, pp. 137-141. Asimismo, sobre el clasicismo de la poesía del barcelonés —incluido Catulo—, cf., aunque no se alude a la bibliografía precedente, M^a V. PRIETO GRANDAL, «Bienamadas imágenes de Atenas (influencias de la poesía grecolatina en Jaime Gil de Biedma)», en M^a C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M^a IGLESIAS MONTIEL (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio. Actas del Congreso Internacional (La Habana, 1-5 de diciembre de 1998)*, Murcia, 1999, pp. 232-242. Más recientemente hemos insistido en la importancia capital de Catulo para la evolución de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX en un trabajo que lleva por título «Aspectos sociales de la lírica latina en la poesía española contemporánea», en D. ESTEFANÍA, M. DOMÍNGUEZ y M^a T. AMADO (eds.), *Cuadernos de literatura griega y latina (III)*, Madrid-Santiago de Compostela, 2001, pp. 27-41. De este último entresacamos las ideas principales que exponemos a continuación.

«Contra Jaime Gil de Biedma» de nuestro autor— o ni siquiera el hecho de que una cita puntual del veronés —entresacada del poema 7— sirva de frontispicio para «Pandémica y Celeste» y luego quede subsumida, entre otras alusiones intertextuales de procedencia diversa, a lo largo del poema; se trata principalmente del peso que la empatía de Gil de Biedma con la obra de Catulo va a tener en la evolución de su propio discurso poético, que evolucionará de la poesía social a la poesía de la experiencia, y del alcance que tal cambio de rumbo va a tener para la siguiente generación de poetas, la de los novísimos de los años 70, que van a asumir de plano esta estrategia poética adecuándola a una estética propia y particular que debe mucho en su configuración a la cultivada por el poeta de Verona y el resto de neotéricos, pero que encuentra su más inmediato precedente en la poesía de Gil de Biedma.

Sin entrar en cuestiones de intertextualidad, hay un hecho evidente que aprueba la presencia velada del poeta latino y su incidencia en la obra de Gil de Biedma y que lo tenemos claramente expresado en su correspondencia privada con el crítico y también poeta J. Ferraté. Conservamos, editadas precisamente por Ferraté,³¹ las cartas que intercambió con el autor de *Moralidades* y en una de ellas, fechada el 21 de octubre de 1963, el propio Gil de Biedma, enfrascado por entonces en la génesis del libro que acabamos de mencionar —y que se publicó en 1966—, confiesa su lectura de Catulo y, lo que es más importante, el impacto que este ha producido en su actividad creativa del momento:

En cuanto a las restantes piezas, verás que progresivamente me voy aficionando al tema erótico: esa serie ha ido a desembocar en el que estoy escribiendo ahora, que será extenso y llevará un título que posiblemente te divierta: «Pandémica y celeste». Quizá ello se deba en parte a que me ha pasado las vacaciones leyendo a Catulo, quien me ha despertado furiosos deseos de hacer con él algo parecido a lo que hice en «Albada»; hay sobre todo una pieza de la que me parece que podría dar una versión contemporánea bastante lucida, la que empieza —no extremes el rigor profesional con mi transcripción—: «*Furi et Aureli, comites Catulli...*».³²

Y, así, el hecho de que con *Moralidades* Gil de Biedma haya derivado del discurso social hacia la poesía de la experiencia —por más importancia que pudiera haber tenido su contacto con la poesía inglesa o su lectura del libro de Langbaum del que, como se sabe, se acuña tal etiqueta para el concepto de poesía de la experiencia— permite considerar, aunque solo sea hipotéticamente, que la recurrencia a determinados procedimientos expresivos y la importancia que la vida particular del autor tiene para explicar —y denunciar— a través del poema el mundo que lo rodea son actitudes, sociales en su sentido más amplio si se quiere, que podemos encontrar en la poesía de Catulo, que si bien no se señala por su implicación política, al menos se levanta como un inconformista que se rebela estética y poéticamente contra la sociedad hipócrita que le tocó vivir. Es en este sentido en el que creemos que Catulo le presta a Gil de Biedma no solo la voz, sino también la palabra.

³¹ Cf. J. FERRATÉ, *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, 1994.

³² Cf. J. FERRATÉ, *op. cit.*, p. 90.

Y si consideramos capital la aportación del veronés en esta evolución del discurso poético de Gil de Biedma, no podemos tenerla en menor consideración en el caso de la generación novísima, cuyos otros paralelismos culturales y estéticos con los neotéricos del siglo I a. C. considero que, por evidentes, huelgan ser reseñados.³³ Así es como, grosso modo, se resume el peso que la tradición catuliana tiene para estos poetas que rompen aparentemente —pues ya contaban con el precedente de Gil de Biedma— con la poesía social al adoptar unas claves poéticas que se consideraron más efectivas que el ya desgastado discurso político del grupo generacional anterior; el correlato con la actitud neotérica es en este punto incuestionable y supone, de igual manera, un grito de protesta contra lo establecido desde un plano menos combativo a pie de calle, desde una estética que reutilizando códigos culturales solo descodificables por unos pocos pone en evidencia el adocenamiento del nivel cultural del país.

Estas conexiones complejas, pero más ricas, entre los novísimos y el movimiento encabezado por Catulo, no empecen para que poetas concretos de tal generación reutilicen literalmente el material catuliano y evidencien más a las claras su vinculación con los subversivos poetas romanos; esto suponía ya, para empezar, un claro desplante a la tradición literaria precedente al beber de un poeta clásico en absoluto comprometido, aparentemente, con la causa de la libertad común, aunque en franco compromiso con la libertad individual. Entre los novísimos más cercanos al texto, y no solo al espíritu de Catulo, pueden contarse preferentemente Luis Antonio de Villena (que homenajea en varias ocasiones —en sus versos y en sus ensayos—³⁴ al poeta latino), Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles o Antonio Colinas, poetas todos que en mayor o menor medida reconocen en Catulo no solo a un modelo sino también a una fuente de inspiración.³⁵

No menos importancia ha tenido la poesía catuliana para otros poetas contemporáneos de estos pero que quedaron al margen de la promoción novísima, como es el caso del ovetense Víctor Botas, que concede también un lugar de privilegio en sus versos a la obra de Catulo, en su vertiente epigramática, así como a Marcial,³⁶ tanto en lo que se refiere a las versiones parafrásticas de algunos de sus poemas (en su libro *Segunda mano* [1982]) como en el resto de su producción lírica, pasando a convertirse en un elemento más de la poética irónica y mordaz cuajada de clasicismo de este sobresaliente poeta que miró a la literatura antigua con nostálgica pasión.

³³ Cf. J. SILES, «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Hispanorama. Mitteilungen des Deutschen Spanischlehrerverband*, 48 (1988), pp. 122-130.

³⁴ Así el poema de *Hymnica* (1979) titulado «Homenaje a Catulo de Verona» o el volumen de carácter divulgativo, pero de factura muy personal y confesor del aprecio de Villena por el veronés, publicado en Madrid en 1979 (Ediciones Júcar, Colección «Los Poetas»).

³⁵ Cf. nuestro «Catulo en la literatura española», art. cit., pp. 284-286. Asimismo, sobre la presencia de Catulo en el novísimo Leopoldo María Panero, véase E. R. LUJÁN MARTÍNEZ, «Presencias clásicas en la poesía de Leopoldo María Panero», *CFC(Lat)*, 13 (1997), pp. 165-186.

³⁶ Cf. N. PÉREZ GARCÍA, art. cit., pp. 109-110 y R. CORTÉS TOVAR, «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», *CFC(Lat)*, 14 (1998), pp. 269-283.

La generación postnovísima no ha tenido tan presente, por el momento, el texto de Catulo, ya sea por la leve y lógica ruptura con respecto a los modelos poéticos de la generación precedente —que aunque mínima es fácilmente imaginable, si consideramos, como poco, que sus postulados estéticos resultan de una evolución necesaria del novismo y, por tanto, conllevan un cierto distanciamiento de la poesía clásica que había operado en aquellos a modo de código poético—, ya sea debido a los diversos derroteros que ha seguido el curso de la poesía española actual, diversificada en muy distintas corrientes que solo tienen entre sí algunos denominadores comunes que ya han sido debidamente señalados.³⁷ Al menos, por lo que se refiere a la corriente de la poesía de la experiencia, si no podemos decir que Catulo esté presente de manera directa, sí puede permitírse nos señalar que, en la medida en que la mayor parte de estos poetas siguen el magisterio poético de Gil de Biedma, la huella del veronés pervive inusitadamente en todos ellos en tanto han hecho de la cotidianidad, en sus aspectos más diversos y dispares, materia susceptible de poetizarse; exactamente igual que ocurriera con la poesía de Catulo y exactamente igual que, en seguimiento de éste, hiciera el poeta barcelonés.

A la vista de la panorámica que hemos ofrecido de la pervivencia de Catulo en la poesía escrita en castellano —y es ocioso decir que también su huella se ha dejado sentir en la prosa—³⁸, hemos de observar que hay sobre todo un hecho que puede resultar explicativo de la discreta herencia catuliana en nuestras letras. Se trata de la competencia que desde siempre ha tenido que sufrir la poesía de Catulo, tan variada en cuanto a los géneros que abarca como rica en contenido y emociones, con otros autores latinos que, por mor de la escuela o de los prejuicios estéticos de los teóricos de la literatura, han resultado ser los modelos canónicos del género para la posteridad. Lo hemos visto en distintos momentos a propósito de las comparaciones que se establecían entre Catulo y Horacio, en el caso de la poesía lírica, y entre aquel y Marcial, en el caso del epigrama; en estas ocasiones, Catulo ha resultado de continuo perjudicado aun habiendo sido él el pionero o impulsor de todos ellos. Y es que nuestro poeta, con serlo todo y con ensayar en sus versos tan variados estilos poéticos, no llegó a despuntar en ninguno para los ciegos ojos de la posteridad. En una última paradoja, a él se le considera, p.e., el germen de la elegía amorosa latina, pero tampoco tiene el estatus de un poeta elegíaco.

³⁷ Así L. A. DE VILLENA, *Postnovísimos*, Madrid, 1986, pp. 9-32 y *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española (Antología)*, Madrid, 1992, pp. 23-24; J. SILES, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en B. CIPLIJAUSKAITĖ (ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, 1991, pp. 141-167, esp. 156-167; J. L. GARCÍA MARTÍN, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, 1992; y M. GARCÍA-POSADA, *La nueva poesía (1975-1992)*, Madrid, 1996, pp. 15-16.

³⁸ Dos casos recientes del empleo de la poesía catuliana los tenemos en la novela de Antonio Priante titulada *Lesbia mía* (Barcelona 1992), cuyo entramado argumental se articula sobre los poemas del veronés, y también en el ámbito de la literatura infantil de la mano de Bernardo Atxaga, que reutiliza el poema dedicado a la muerte del pajarillo de Lesbia en una escena correspondiente a una de las entregas del personaje canino de Bambulo. Y saltando los márgenes de lo hispano y por relación a la conocida expresión inserta en ese poema 3 y en el 2 a propósito del *passer, deliciæ meæ puellæ*, nos cabe indicar la presencia de tal juntura en los cómics de Astérix cuando el grueso Obélix exclama aquello de *aper, deliciæ meæ linguæ!*

De todo el corpus de poemas de Catulo es evidente, asimismo, la selección que la literatura subsiguiente ha realizado de acuerdo a aquellos textos que, según las épocas y modas literarias, cuadraban mejor a las inquietudes del momento y a la actualidad o no, a la pertinencia literaria o no, del contenido de su poesía. Indefectiblemente se han mantenido en toda la tradición, con cierta asiduidad, los poemas del ciclo de Lesbia —despuntando en algunas épocas una cierta propensión hacia alguno de ellos en concreto, como es el caso del Neoclasicismo con respecto a los poemas del *passer*—. Otras composiciones, tal el poema 64 que ha servido para transmitir un modélico tratamiento del mito de Teseo y Ariadna, aun contando con todas las probabilidades de convertirse en punto de referencia imprescindible para recreaciones posteriores, sin embargo ha tenido que compartir fortuna con otra recreación del relato como es la de la heroída x de Ovidio, que gracias también a una mejor transmisión textual y al temprano auge en la literatura española de esta obra del sulmonés, ha sido las más de las veces la fuente y modelo principal de buena parte de los poetas que han recreado el mito.

Otra característica significativa de la pervivencia de los poemas catulianos es el hecho de que, al lado de las reminiscencias esporádicas que hemos señalado en muy diversos autores, se da el caso de que cuando algún poeta se imbuye de catulianismo, la presencia del veronés es ciertamente abrumadora. En este sentido casi no hay lugar a medias tintas; o no se imita a Catulo —y si se hace, su imitación es vaga y ocasional— o se le imita con todas las consecuencias. Y en ese sentido es llamativa la voracidad con que poetas como Hurtado de Mendoza o Cristóbal de Castillejo intentan incorporar la poesía de Catulo a su personal producción poética, aunque sea una voracidad propiciada por la recién despertada veneración por el mundo antiguo del que la obra de Catulo suponía una evidente novedad por comparación a su secular desconocimiento en el Medievo.

E igual de novedoso ha sido el tratamiento que el poeta latino ha tenido en la poesía española del siglo xx, que no ha sido tan mimética con las palabras del veronés, pero que ha entendido a la perfección el mensaje de su poesía en el contexto literario en que se fraguó y ha querido incorporar la experiencia de Catulo a la vivencia personal más íntima del hombre de nuestros días. Es así como nuestro poeta resulta mucho más actual y vivo que cualquier otro vate clásico, porque su obra es el resultado de una experiencia personal descarnada que ha sido capaz de configurar un código poético válido para cualquier circunstancia humana de cualquier época, como evidencia claramente la tantas veces aludida encrucijada sentimental del *odi et amo* del poema 85. En definitiva, en la medida en que el hombre siga siendo hombre y no olvide nunca el fruto de su memoria poética, la voz de Catulo está llamada a seguir oyéndose otros dos mil años más.