

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

Trabajo de fin de Grado

Sulpicia

La voz femenina de la poesía romana

Bruno González Lázaro

José Carlos Fernández Corte

Salamanca, 2016

Resumen

El objetivo del presente trabajo es proporcionar un comentario de la obra de Sulpicia. Para enmarcar el trabajo, hay una introducción en la que se marcan el objeto, la justificación y la metodología del trabajo (§ 1) y, a continuación, se dan unas breves pinceladas sobre Sulpicia y su contexto literario y social (§ 2). Después se desarrolla un análisis pormenorizado de cada uno de los poemas conservados de Sulpicia con comentario y traducción propios (§ 3) y, luego, del *corpus* de Sulpicia en conjunto (§ 4). Finalmente, el estudio de Sulpicia se cierra con una conclusión (§ 5) y las referencias bibliográficas utilizadas para el estudio (§ 6).

Palabras clave / Keywords:

Latín, Sulpicia, elegía, *Corpus Tibullianum*, poesía, corpus, género, *servitium amoris*, traducción, comentario de texto.

Latin, Sulpicia, elegy, *Corpus Tibullianum*, poetry, *corpus*, gender, *servitium amoris*, translation, text commentary.

Sumario

1. Introducción	2
2. Sulpicia y su contexto literario y social	3
3. Análisis de los poemas	6
3.1. Poema 3.13	6
3.2. Poemas 3.14 y 3.15	10
3.3. Poema 3.16	14
3.4. Poema 3.17	18
3.5. Poema 3.18	20
4. El “libro de Sulpicia”	21
5. Conclusión	23
6. Referencias bibliográficas	24

1. Introducción

1.1. Objeto

El objeto de estudio va a ser la obra conservada de Sulpicia, la poetisa elegíaca del siglo I a.C. La mayor finalidad y en lo que va a radicar la mayor parte de este trabajo es hacer un comentario del texto original latino de cada uno de los poemas. Por otra parte, también se va a comentar el *corpus* de la autora en conjunto.

Además, se dará un marco general en el que se explicará el momento literario de la autora y la implicación que esto tiene en su obra.

Los objetivos del presente trabajo son los siguientes:

- Aportar una traducción renovada al castellano de los poemas de Sulpicia.
- Desarrollar un comentario en castellano de los poemas de dicha autora.
- Dar nuevos matices a los estudios ya realizados acerca de dicha autora.

1.2. Justificación

He elegido este trabajo por diversas razones. El motivo académico principal es que el *corpus* conservado de Sulpicia es ideal para el desarrollo de un Trabajo de Fin de Grado, pues está conformado únicamente por seis poemas. Por tanto, se puede desarrollar un análisis completo de su obra dentro de la extensión de un TFG, lo que ayuda a poder interconectar bien todas las explicaciones.

1.3. Metodología:

El comentario de los textos pivotará en torno a dos enfoques: primero, un enfoque más particular, en el que se comentarán los rasgos más destacados de un poema (lingüísticos, metafóricos, sociológicos, etc.) según sean más interesantes para su correcta comprensión, además de la relación de unos poemas con otros; y, segundo, un comentario al conjunto de los poemas, es decir, a la organización del *corpus* de Sulpicia. El primer enfoque será mucho más extenso que el segundo.

Para el comentario de texto me he apoyado en gran medida en el de Lyne (2007) que destaca sobre los demás porque incluye valoraciones sobre los comentarios de otros

autores. Los otros dos comentaristas a los que más he recurrido son Skoie (2013) y Santirocco (1979), además de otros que se pueden leer en las referencias bibliográficas.

Para apoyar el comentario, voy a dar una traducción propia contrastada con traducciones de otros autores, entre las que se puede contar la de Skoie (2013) y la de Lyne (2007) y guiándome también en base a las indicaciones ofrecidas por el tutor de este trabajo. En determinados momentos, también se comentarán mis discrepancias de lectura del texto con otros traductores, así como de otros traductores entre sí, pero únicamente de manera secundaria.

Además, se va a proporcionar el texto original latino de los poemas editado por Lyne (2007). Cada poema en latín se va a incorporar dentro del desarrollo del trabajo antes de la traducción y del comentario de dicho poema. La decisión de insertar el texto latino en el trabajo y no en los anexos es que hay una gran cantidad de referencias en los comentarios a la lengua latina, lo que provoca que se tenga que estar acudiendo al original en numerosas ocasiones, y he considerado que acudir asiduamente a los anexos puede resultar engorroso para el lector del trabajo. En cuanto a las diferencias entre las ediciones, se comentarán de manera secundaria cuando afecten a la interpretación de los poemas y, para ello, se utilizarán tanto las discrepancias de edición que señala Lyne (2007) y las que indican el resto de editores que se pueden encontrar en las referencias.

2. Sulpicia y su contexto literario y social

El estudio de Sulpicia es una de las tareas más fascinantes que puede llevar a cabo cualquier filólogo clásico. En primer lugar, es la primera escritora de latín de la que conservamos algo escrito y en segundo lugar, justamente debido a su carácter excepcional dentro de la literatura latina, nos hace dudar de cuanto creemos saber de ella, lo que supone un gran reto a la hora de su análisis.

Lo primero que hay que señalar es que los poemas que conservamos acerca de la figura de Sulpicia son 11 elegías que están localizadas en el *Corpus Tibullianum*, más concretamente en el libro 3 (3.8-18). La elegía es el género latino amoroso por excelencia, a pesar de que ese no fue su único tema sino que también existió la elegía patriótica, la fúnebre, etc. Por tanto, podemos decir en sentido general que la elegía es un género literario que está escrito en dísticos elegíacos y que expresa los sentimientos de un yo poético (Ezequiel, 1997).

Uno de los mayores problemas que nos encontramos con Sulpicia es que no podemos discernir si realmente existió o no. Hay autores que dudan de que se tratara de una mujer y afirman que fue un hombre aparentando una voz femenina; otros piensan que esta Sulpicia es la que adquirió fama durante la época de Marcial como transmiten Alvar Ezquerro (1997) y Skoie (2013). Sin embargo, la visión extendida es que Sulpicia fue la sobrina del propio Mesala (Luck, 1989 *et alii*) por parte de madre, por lo que su vida debió transcurrir obligatoriamente en el s. I a.C. Su padre, según ella misma transmite en 3.16.4, es Servio que se conjetura que podría ser el hijo del amigo de Cicerón, Servio Sulpicio (Skoie 2013).

En este trabajo aceptaremos en un primer momento esta convención de que hubo una Sulpicia que existió realmente en el s. I a.C.

Tras aceptar esta *communis opinio*, encontramos otro problema: la atribución de los poemas de Sulpicia dentro del *Corpus Tibullianum*. Este *corpus*, que está formado por tres libros, recibe su nombre por el más famoso de los poetas que en él se encuentran, Tibulo. Justamente por este hecho, durante mucho tiempo se consideró que los tres libros en su conjunto eran obras de Tibulo (Skoie, 2013). Además de Tibulo y Sulpicia, aparece otro autor llamado Lygdamo del que se nos presentan también muchos interrogantes, otros poemas sin autor conocido y, lo que más nos interesa, una serie de poemas que hablan sobre Sulpicia pero que no son de Sulpicia, los atribuidos a un tal *Auctor de Sulpicia*.

En torno a estos poemas (3.8-12) también se ha desarrollado una gran discusión que sigue presente. Se considera, como antes decíamos, que fueron creados por otro poeta porque están escritos en tercera persona. No obstante, esto no es así en todos, ya que en 3.9 y 3.11 aparece una primera persona hablando en boca de Sulpicia. Esto ha hecho afirmar a algunos estudiosos que todos los poemas en primera persona son de Sulpicia (Skoie, 2013). Sin embargo, la visión más extendida es que los autores de estos poemas fueron diversos miembros del Círculo de Mesala. Además, se puede interpretar que están respondiendo al poema 3.13 de Sulpicia en el que la poetisa invita a otros poetas a cantar sus amores.

En este trabajo no entraremos a esta última discusión metodológicamente y vamos a dar por buena pero sin aceptarla completamente la división tradicional de considerar como poemas de Sulpicia desde el 3.13 al 3.18.

Una vez visto quién fue Sulpicia y en qué tradición se inserta, hemos de remarcar varios aspectos que nos sirvan para poder discernir qué análisis se adecúan más a la figura de Sulpicia. Y el más esencial es que, independientemente de que Sulpicia fuera una mujer o un hombre, es evidente que se trata de una voz femenina que trata los temas desde una perspectiva femenina. Desde este punto de vista vamos a analizar los poemas y, para poder analizar las interdicciones que pesaban sobre una mujer escritora, debemos dar unas breves pinceladas sobre el papel de la mujer en Roma.

La mujer en Roma desempeñaba un rol secundario dentro del sistema patriarcal (Keith, 2005 *et alii*), por lo que estaba alejada de los círculos de cultura, dominados por los hombres (Cortés Tovar, 2005). Es decir, la esfera pública estaba dominada por el género masculino mientras que la esfera privada era en la que se insertaba el género femenino. Además, la libertad de la mujer era limitada, pues dependía de un hombre que ejercía la autoridad sobre ella, ya fuera el marido, el padre, etc. En el caso de Sulpicia, parece que su protector era Mesala, como se puede ver en 3.14.

No obstante, la elegía amorosa, desde una perspectiva de género, es una ruptura con los roles sociales establecidos por la sociedad romana: la mujer es una *domina* y el poeta-amante cumple un *servitium amoris*, es decir, “la servidumbre del amor”. Pero todo este entramado, *a priori* tan rupturista, en realidad está atenuado, pues la elegía es un género dominado por el hombre. La mujer, a pesar de aparecer representada como *domina*, sigue estando en boca de un hombre, esto es, la mujer sigue subordinada a la arbitrariedad de aparecer bajo la voz masculina (Skoie, 2013).

El rasgo característico de Sulpicia es que transgredió ambos roles antes mencionados: se encuentra en un círculo cultural y da voz femenina a un yo femenino. La transgresión de los roles de género será un constante que iremos comentando en los poemas de Sulpicia.

En definitiva, en este trabajo aceptaremos las hipótesis más extendidas sobre Sulpicia: por un lado, Sulpicia como mujer escritora dentro de una sociedad patriarcal y por otro, Sulpicia como continuadora de la tradición de la elegía latina. Además, aceptaremos, como antes decíamos, que los únicos poemas que son propios de Sulpicia son los llamados poemas “breves”, es decir, desde el 3.13 al 3.18. En base a estas premisas básicas se desarrollarán los comentarios, siempre planteando, en la medida de lo posible, las dudas que surjan ante ellas.

3. Análisis de los poemas

3.1 Poema 3.13.

a) Texto latino 3.13:

“Tandem uenit amor, qualem texisse pudore
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
exorata meis illum Cytherea Camenis
attulit in nostrum deposuitque sinum.
exsoluit promissa Venus: mea gaudia narret,
dicetur siquis non habuisse sua.
non ego signatis quicquam mandare tabellis,
ne legat id nemo quam meus ante, uelim,
sed peccasse iuuat, uultus componere famae
taedet: cum digno digna fuisse ferar.” (Lyne, 2007)

a) Traducción:

Finalmente el amor a mí ha llegado, tal que más el rumor me azoraría de ocultárselo a alguien que desnudárselo. Rogada por mis cantos Citerea lo ha empujado y dejado en mi pecho. Venus con sus promesas ha cumplido: que deleites míos cante cualquiera por si dice no haber tenido suyos. Yo no querría encomendar nada a tabillas selladas para que ninguno antes que aquel que es mío me leyera, mas haber transgredido a mí me agrada, buena cara a un rumor poner me bastaría: que diga: “Digna fui con el que es digno”.

b) Comentario:

En este poema, el primero que tenemos del corpus conservado de Sulpicia, la poetisa desprecia el rumor de que no debe confesar públicamente el amor y justamente por eso lo confiesa.

Un problema textual que debemos solucionar antes de entrar en el análisis del poema es el término *pudore* (v. 1) que recoge la edición de Lyne (2007). En este punto discrepo con el editor y he optado por la lectura de Luck (1988) de *pudori*, entendiendo la oración principal como una construcción de doble dativo: *pudori /...sit mihi*.

En cuanto a la estructuración del poema, atendiendo a una división más puramente formal, podemos decir que el poema tiene una primera parte, los cuatro primeros versos, en los que se plantea el tema: el amor le ha llegado y a la poetisa no le importa decirlo. Los versos 4-5 son una llamada a que otros cuenten su amor. Esta llamada, como antes decíamos, es respondida por los poemas del *Auctor Sulpiciae* si consideramos que los poemas 3.8-12 son de autores del Círculo de Mesala. Y los versos 6-10 son una auto-exhortación a contar su amor.

Como podemos ver, por tanto, se produce una gradación: en los primeros versos, la poetisa transmite en pasiva el hecho de que le avergonzaría ocultar su amor, en la segunda parte dice que otros canten sus alegrías y por fin en la última parte es cuando toma la primera persona y dice *ferar*. De esta manera, tenemos que tomar el poema como un progresivo aumento del *ego* de la poetisa.

Pero también podemos ver una estructuración distinta del poema en la relación de lo que la poetisa quiere que se cuente y lo que no. Vemos dos esferas contrapuestas: por un lado las habladurías (v. 2, *sit mihi fama*; v. 10, *famae*) y por otro lado, lo que la autora quiere que se cuente (v. 5, *narret*; v. 10, *ferar*).

Esta palabra, *fama*, suele aparecer con una carga semántica positiva dentro del corpus elegíaco, donde hace referencia a la fama que va a obtener el poeta con sus versos (Skoie, 2013). Sin embargo, en otros textos del corpus latino, sí que encontramos este tipo de connotación negativa en esta palabra, por ejemplo, en Eneida IV, v. 174, se califica a la Fama como *malum qua non aliud uelocius ullum* (Greenough, 1900), es decir, “un mal que el cual no hay más veloz”. Por tanto, esta expresión no se hacía extraña a oídos de un hablante de latín

Entonces, podemos ver que a cada habladuría (*fama*), la poetisa responde contraponiendo su visión positiva de su amor, que se canten sus alegrías (*gaudia*) y que fue digna (*digna*). De esta manera, tenemos que entender el poema como un grito de la poetisa ante las falsedades que se puedan decir acerca de su amor.

Ambas visiones antes comentadas son perfectamente compatibles y forman parte del todo que quiere expresar el poema. Sin embargo, el elemento estructural del poema más claro no es tanto su forma como las diversas contraposiciones que lo vertebran:

En primer lugar, tenemos un planteamiento de las contraposiciones (v. 1-2) basadas en una amalgama de significantes relacionados con el significado de “ocultar” que en el texto aparece reflejado en la metáfora *texisse* y de “descubrir”, expresado en otra metáfora *nudasse*. Es decir, en lo primero, tenemos el campo de lo privado y en lo segundo de lo público. Luego tenemos un desarrollo de estas dos esferas: lo propio frente a lo ajeno (v. 5-6), el contárselo a su amado frente a contárselo a todo el mundo o lo que viene a reflejar, el silencio frente a la escritura (7-8).

En medio de estas contraposiciones, la autora toma una posición que deja clara desde el propio comienzo del poema, “descubrir”. Esto es una transgresión de la autora, pues, como antes veíamos, el campo de actuación reservado en la Roma antigua a la mujer era el privado. En base a esto, la pregunta que nos tenemos que hacer es hasta qué punto tiene la poetisa consciencia de la excepcionalidad de lo que está haciendo. Ella misma responde esta pregunta cuando afirma que *iuvat peccasse*, es decir, “haber transgredido a mí me agrada”, afirmación a la que contrapone, siguiendo el tono discusivo del poema, *vultus componere famae / taedet*, “buena cara a un rumor poner me hastía”. En el verbo *peccasse* está encerrado el haber realizado acciones fuera de lo común y en *vultus componere famae* seguir los roles establecidos. Por tanto, podemos decir que es una voz femenina consciente de las interdicciones que pesaban sobre la palabra femenina en Roma.

Antes mencionábamos que las palabras que encerraban los macrocampos de “ocultar” y “descubrir”, *texisse* y *nudasse*, eran dos metáforas. Esto se debe a que el referente real de ambos términos es “vestirse” y “desnudarse” respectivamente. Esta desviación metafórica es usual en español, por lo que no presenta problemas de interpretación para un hispanohablante. Lo más importante del uso de esta metáfora es el alto contenido sexual de sus referentes reales, lo que otorga un rasgo más de transgresión al poema, pues el tema sexual estaba también vetado para la mujer en la Roma antigua. Además, el término *peccasse* también puede tener connotaciones sexuales (Skoie, 2013), lo que acentuaría esta insinuación.

Sin embargo, el tema sexual no se desarrolla propiamente, sino en relación a la metáfora que expresa, es decir, la autora lleva a cabo en el poema una relación entre el descubrimiento sexual y el atrevimiento verbal. Esto queda evidente en el hecho de que el referente metafórico de *texisse* y *nudasse* lo vemos recogido más adelante en el poema: *narret gaudia* es la continuación de *nudasse* y la continuación de *texisse* es el verso 6: otros ocultan sus alegrías porque no las tienen. Además, el término *gaudia* nos puede hacer pensar más allá: por un lado, puede referirse a los propios amores, pero también a sus composiciones. En base a esto podemos ponerlo en relación con un elemento recurrente en la elegía y que ya aparece desde Catulo, el término *ludere*, que tiene el significado de componer versos ligeros y jugar juegos amorosos.

La palabra *dignus* en el *Corpus Tibullianum* la encontramos pocas veces. En el poema 3.7, que es uno de los poemas de autor incierto, califica en tres ocasiones a Sulpicia de *digna*, por lo que podemos sospechar que era un concepto importante para la autora. En 3.12, también del autor incierto, encontramos en los versos 9 y 10, es decir, en la misma posición que ocupa el *digno-digna* del poema de Sulpicia, *ullae non ille puellae / seruire aut cuiquam dignior illa uiro* (Luck, 1988), “aquel [Cerinto] no es más digno de servir a ninguna muchacha ni ella [Sulpicia] de servir a ningún hombre”. Parece que hay una relación directa entre los dos poemas y que Sulpicia está subrayando las palabras del autor incierto. Además, la única vez que la encontramos en Tibulo es en el siguiente verso (II, 6, 43): *nec lacrimis oculos digna est foedare loquaces* (Luck, 1988), “y no es digna [la amada] de que se manchen sus ojos locuaces con lágrimas”, Sulpicia toma el papel de esa mujer que el poeta da un rango de poder, lo que puede ser una forma de la poetisa de colocarse en la tradición elegiaca.

Sin embargo, hay una última interpretación de este poema que también merece consideración. Este poema es entendido por algún autor como Santirocco (recogido en Skoie, 2013) con una finalidad metapoética en base a la respuesta de cómo una mujer amante y poeta podría tener voz dentro del mundo elegiaco. La respuesta se encuentra entre el juego de decir y no decir que encontramos en el poema. Esto es de gran importancia por el carácter inaugural del poema

En definitiva, este poema, el primero de Sulpicia, a la vez sería el último en el juego amoroso desarrollado en el *corpus* de Sulpicia, pues es en el que la poetisa expresa que ha conseguido el amor del amado. Las contraposiciones son abundantes destacando

sobre todas el hecho de que la primera palabra sea *tandem*, que significa “al final”. Estos versos sirven a Sulpicia como presentación y como declaración de intenciones poéticas y en ellos se plantean varios temas que se irán repitiendo y tomando distintos matices en el resto de poemas.

3.2. Poema 3.14 y poema 3.15

a) Texto latino 3.14:

“Inuisus natalis adest qui rure molesto
et sine Cerintho tristis agendus erit.
dulcius urbe quid est? an uilla sit apta puellae
atque Arretino frigidus amnis agro?
iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas.⁵
non tempestiuae saepe, propinque, uiae.
hic animum sensusque meos abducta relinquo,
arbitrio quamuis non sinis esse meo.” (Lyne, 2007)

b) Traducción 3.14

Se acerca un cumpleaños odioso, que en el molesto campo y sin Cerinto triste deberá ser pasado. ¿Qué hay más dulce que Roma? ¿Acaso son apropiados para una muchacha la quinta y el río helado en el campo Arretino? Ya puedes descansar, Mesala, preocupado por mí en exceso, a veces hay viajes en mal momento, pariente. Tras ser secuestrada, aquí dejo mi ánimo y mi pensamiento puesto que tú no me permites ser dueña de mí misma.

c) Texto latino 3.15:

“Scis iter ex animo sublatum triste puellae?
natali Romae iam licet esse suo.
omnibus ille dies nobis natalis agatur,

qui necopinanti nunc tibi forte uenit.” (Lyne, 2007)

d) Traducción 3.15

¿Sabes que se ha suspendido el triste viaje de acuerdo con lo que deseaba tu muchacha? Ya le está permitido estar en Roma para su aniversario. Que sea celebrado por todos nosotros el día natalicio aquel que a ti, sin esperarlo, casualmente te llega en este momento.

e) Comentario

Estos dos poemas son *genethliaca* o poemas de cumpleaños y uno es la continuación del otro, por lo que trataremos su análisis conjuntamente. En el primer poema, Sulpicia nos narra su desdicha por tener que pasar un cumpleaños en el campo lejos de su amado y en el segundo, su alegría porque el viaje se ha cancelado. Esta secuencia de poemas hace pensar a algunos comentaristas que pueda haberse perdido un tercer poema que sería el primero de la secuencia, posiblemente anunciando el cumpleaños (Lyne, 2007).

De este poema 3.14. hay varios problemas de edición e interpretación. En cuanto a la última frase, la mayoría de los manuscritos dan la lectura de *quamvis*, pero un manuscrito G y varios editores dan la lectura de *quoniam*. En el segundo caso, la interpretación sería “dejo mi corazón aquí puesto que no me dejas ser dueña de mi misma”, es decir, “no me permites quedarme en Roma y hacer lo que quiero”. En el primer caso, la interpretación sería “arrastrado fuera, dejo aquí mi corazón y sentidos, aunque tú no me permites cargar con ellos” y cambiaría la esfera de referencia de *arbitrium* (Lyne, 2007). Bajo mi punto de vista, la primera interpretación, que es defendida por grandes comentaristas como Tränkle (recogido en Lyne 2007) me parece la que mejor se adapta al texto y es la que he elegido para la traducción.

Otro punto en el que hay discusión es acerca del *nec opinanti* (v.4). Esta construcción se debe entender en base a que Cerinto no espera que Sulpicia esté cerca porque supuestamente va a estar de viaje y no por la interpretación de no tiene deseo de estar con ella, puesto que si no carecería de sentido la secuencia de poemas.

Pero la mayor duda que se nos plantea en el primer poema es de quién es el cumpleaños que se menciona puesto que no tenemos ninguna referencia que nos lo indique. ¿Se refiere la poetisa a su propio cumpleaños o al de su amado? ¿Acaso se refiere al

cumpleaños de una tercera persona ausente en el texto? Al llegar al segundo poema, nos volvemos a encontrar de nuevo con el problema de la adjudicación del cumpleaños. La mayoría de los manuscritos que tenemos conservados atestiguan en el segundo verso del 3.15 un *natali tuo* que solo puede ser entendido como un cumpleaños del amado. Por tanto se nos abren distintas opciones:

- a) El cumpleaños era de la poetisa, por lo que es necesario corregir el texto y contradecir a la mayor parte de manuscritos.
- b) El cumpleaños era del amado, por lo que la segunda parte del segundo poema de esta secuencia debería ser entendida de diferente manera.
- c) En realidad, los dos poemas tienen apariencia de ser uno consecuencia de otro, pero realmente no es así y se están refiriendo a cumpleaños distintos.

Los comentarios como el de Mahoney (2000), el de Lyne (2007) o el de Santirocco (1979) justifican que el texto cobra un mayor sentido si entendemos ese día *natalis* como el de la propia poetisa, que pasa mal cumpleaños por estar alejado de amado debido a que, en caso contrario, la expresión de *sine Cerintho* del verso 2 de 3.14 carecería de sentido, lo que hace que rechacemos la hipótesis *b*).

La posibilidad *c*) también queda descartada puesto que hay una gran cantidad de datos para considerar que los poemas sí que son una continuación de otro. Las similitudes entre los dos poemas nos marcan su relación: la historia es la misma, el *iter...triste* de 3.15 recoge claramente el *natalis...tristis* de 3.14, muchas palabras se repiten como *natalis* o *animus*, *sinis esse meo* de 3.14 y *licet esse meo* de 3.15 tienen la misma posición al final de verso, etc. Pero, aún más que las similitudes, lo que marca la relación de los dos poemas es sus contrastes: el primero está dirigido a Mesala, el segundo a Cerinto; el primero muestra crisis, el segundo una resolución satisfactoria; en definitiva, el primero muestra un mayor número de temas retóricos, el segundo solamente se centra en la explosión de la alegría (Santirocco, 1979). Por tanto, la posibilidad *a*) que defiende la mayor parte de los comentaristas parece la más lógica.

Entre estos temas retóricos que acabamos de mencionar del poema 3.14 encontramos un juego de palabras entre *dulcis* para referirse a Roma (*dulcius*, v.3) y *tristis* (v.2) para referirse al día que va a pasar en el campo. Además, hay un léxico negativo que se

asimila a ese día triste: *natalis invisus* (v.1), *rure molesto* (v.1), *frigidus amnis* (v.4) *tempestivae viae* (v.6). Esto le sirve a la autora para mostrar su desagrado por el viaje.

También hay un elemento en este poema que, en este caso, aleja a Sulpicia de Tibulo: Sulpicia rechaza la vida en el campo mientras que Tibulo en sus poemas imprime un fuerte sentimiento bucólico como demuestra en 1.1, 1.5 o en 2.3 (Luck, 1988). Este sentimiento urbano, que viene impulsado por estar cerca de su amado, junto a los antes mencionados, puede entenderse un efecto retórico que utiliza la poetisa, con cierto humor, para esconder lo que realmente quiere, que es estar junto a su amado. Es decir, la poetisa recurre a temas secundarios que parecen más una forma de ampliar el espectro de la queja con la intención de conseguir mantenerse en la ciudad.

Por otro lado, en el poema 3.14. aparecen nuevos personajes que ya hemos ido mencionando. En el poema 3.13 habíamos visto un yo de la poetisa y un tú de un amante. Mientras que el nombre del yo no aparece todavía, el nombre del amante se nos revela por primera vez en este poema, Cerinto.

Este nombre ha suscitado varias interpretaciones. Se considera que es un pseudónimo siguiendo la tradición literaria de la poesía elegíaca en analogía con Cyntia, Delia y Corinna (Skoie, 2013). Pero presenta problemas, porque es un nombre que encontramos en algunas autores como Horacio (*Serm.* 1.2.81) denominado como *prostitutus* y en las inscripciones es un nombre común de esclavo (Lyne, 2007). Esta interpretación nos hace entender que la posición social de Cerinto era baja y, por tanto, que la utilización del componente social por parte de Sulpicia en el poema 3.16 era más acusada.

También se ha puesto en relación este nombre con un tal Cornuto mencionado por Tibulo 2. 2 y 3 porque los dos nombres son métricamente equivalentes (Lyne, 2007 & Skoie, 2013). También se ha puesto en relación este nombre con el griego κήρινθος que significa pan de abejas y que se puede poner en relación con el amor y la literatura (Skoie, 2013).

También en este poema 3.14 aparece una segunda persona que se trata de Mesala, el que fue patrono de Tibulo y otros poetas y que fue cónsul en el 31 a.C. La forma de referirse a Mesala es *propinque*. Este término en el singular de este caso es el único ejemplo que encontramos en una búsqueda en el PHI-CD ROM de todo el latín clásico aunque sí que encontramos un vocativo plural *propinqui* en Catulo 41. 5 (Lyne, 2007). En base a este

término la mayoría de comentaristas considera que Mesala era el tío de Sulpicia, como, por ejemplo, Skoie (2013).

En definitiva, estos dos poemas añaden bastantes datos para conocer al entorno de Sulpicia y los círculos que frecuentaba. Se marca una relación de parentesco en la que el pariente tiene *potestas* sobre Sulpicia para no permitirle hacer el viaje. Mientras que en el primer poema la cuestión básica es el ejercicio de la voz por parte de una mujer, en el segundo se marca su condición de jurídicamente dependiente.

3.3. Poema 3.16

a) Traducción

“Gratum est, securus multum quod iam tibi de me
permittis, subito ne male inepta cadam.
sit tibi cura togae potior pressumque quasillo
scortum quam Serui filia Sulpicia:
solliciti sunt pro nobis, quibus illa dolori est,
ne cedam ignoto maxima causa toro.” (Lyne, 2007)

b) Traducción

Me resulta agradable el que, despreocupado, estés muy relajado acerca de mí para que no vaya a tropezar y caer de repente. Preocúpate mejor de la amante de la toga y la ramera cargada con un canasta que de Sulpicia, la hija de Servio; están inquietos por mí aquellos para los que es causa muy grande de dolor que yo caiga en un lecho innoble.

c) Comentario

Con este poema cambiamos de registro y por primera vez aparece una voz vengativa. El poema tiene como finalidad poner de relieve el estatus social de Sulpicia para ascenderla a la posición de *domina*.

Este poema es posiblemente el más complejo del corpus de Sulpicia y, por tanto, el que más discrepancias presenta entre los traductores. Las traducciones de Arcaz Pozo (1994)

y Herrera Zapién (1976) no dejan claro cuál es la sintaxis del poema, sobre todo este último que no entiende el significado de los dos primeros versos.

El punto de mayor discrepancia en la interpretación del poema son los dos primeros versos. Yo he optado, siguiendo la lectura de Lyne (2007) por entender *securus multum quod iam tibi de me / permittis* como una completiva de *Gratum est* introducida por la partícula completiva *quod*. A su vez, *iam tibi [...] permittis* tiene un complemento predicativo que es *securus* mientras que *multum* y *de me* están modificando a *permittis*. En cuanto a la oración *subito ne male inepta cadam*, me he decantado por entenderla igual que Lyne (2007) como una oración final que expresa la consecuencia de la acción de Cerinto como su intención: es decir, la consecuencia es que Sulpicia no va a “caer” porque él está despreocupado, pero esto se presenta como si realmente esto fuera la intención de Cerinto, cuando es evidente que no es así. La palabra clave en esta parte es *cadam*, que aquí se puede entender como “caer en un error” y, de manera insinuada, casarse con él. En definitiva, con esta frase Sulpicia agradece con ironía a Cerinto que no se preocupe por ella porque así no tendrá “una caída”.

Como podemos observar, estos dos primeros versos tienen una sintaxis muy enrevesada con elisiones, que vemos repetidas en varias partes del poema. Por ejemplo, en el primer verso podríamos pensar que está elidido un *mihi* referido a *Gratum est*. Pero, sobre todo, la complejidad de estos dos primeros versos viene dada por la parquedad de expresión utilizada por la poetisa, las fuertes hipérbaton que encontramos y las distintas posibilidades de lectura que hacen dudar a los comentaristas.

Esta forma de expresión compleja contribuye a la fuerte carga irónica que presentan estos dos primeros versos, dónde podemos observar un comienzo con la fórmula lexicalizada *gratum est* para expresar algo que la lógica del poema da a entender que realmente no le agrada a la poetisa.

Los dos siguientes versos tienen una sintaxis mucho más clara, pero introducen elementos culturales que también requieren de explicación. El término *togae* se refiere a “la mujer que lleva toga”. Las mujeres de la Roma clásica casi nunca llevaban toga, las *matronae* llevaban *stola* y el uso de la toga para las mujeres quedaba reducido para prostitutas o personas de muy bajo rango social. En cuanto al *pressum quasillo scortum* se refiere al esclavo o esclava que carga un canastillo lleno de lana para hilar que justamente es una de las características propias de la mujer romana (Mahoney, 2000).

Por tanto, Sulpicia presenta una “rival” caracterizada como una prostituta que hace el trabajo de una persona de baja cuna. Pero las palabras de la poetisa no tienen que ser tomadas literalmente, sino como un recurso literario para resaltar su propia condición social. (Lyne, 2007)

La dificultad sintáctica se retoma en el poema en los dos últimos versos, que también son bastante enigmáticos. En primer lugar, la fuerte hipérbaton del catafórico *illa* (v. 5), que en el verso siguiente se nos especifica, *maxima causa* (v. 6), provoca que en una primera lectura del poema se pueda entender que *illa* se refiere a la prostituta de la que se hablaba en los dos versos anteriores, o, simplemente, a otro mujer cualquiera. Dicha colocación nos hace plantearnos la posibilidad de que sea un efecto buscado a propósito por la poetisa para que en un principio el lector entienda que “aquella [la prostituta/mujer] hace daño”.

Otro elemento que nos hace dudar es el adjetivo *ignoto* que está modificando al sustantivo *toro*. El problema principal es que no sabemos a quién se refiere, pues puede referirse al lecho de Cerinto (Lyne, 2007) como al de otro cualquiera, lo que supondría una amenaza de infidelidad equiparable a la de Cerinto (Rosario Cortés, 2005). La duda se acentúa con las posibles interpretaciones del término, que puede significar “desconocido”, lo que nos llevaría a aceptar la segunda interpretación obligatoriamente; pero que también puede tener un sentido más acorde con el fuerte componente social que expresa el poema, “de baja cuna, innoble”. Además, la primera lectura del término supone admitir un componente de castidad que no se encuentra presente en los otros poemas de Sulpicia.

Una vez esclarecidos los elementos sintácticos y semánticos más enigmáticos del poema, vamos a analizar el contenido. En este poema, Sulpicia se presenta de manera muy diferente a la *puellae* elegiaca (Skoie, 2013). La poetisa se da a sí misma un nombre que se puede ubicar en la sociedad augústea, ella es miembro de la *gens Sulpicia* y por tanto, parte de la aristocracia.

Además, al comienzo del poema vemos una apelación a un *tu* que, en principio, parece claro que se trata de Cerinto por la relación con los poemas de alrededor que hablan de él. Esta referencia a la aristocracia parece ser un modo que tiene la poetisa elegiaca de subvertir el poder amoroso del amado. Así, a pesar de que no sabemos la posición social de Cerinto, exceptuando la hipótesis que antes mencionábamos de que su nombre

podría hacer referencia a una clase social baja, está claro que es un arma que utiliza Sulpicia para subvertir el juego de poder entre amante-amado y colocarse en posición dominante. (Skoie, 2013)

Los otros elegíacos emplean la metáfora del *servitium amoris* en la estructura de poder. Sin embargo, aquí Sulpicia se presenta en una posición alta utilizando los estamentos sociales para ello. Los roles sociales son un elemento que está implícito en todas las relaciones amorosas de la Roma antigua. Sin embargo, el hecho de que la poetisa se inserte en una tradición elegíaca que justamente desestima las relaciones sociales en la relación amante-amado implica que tiene que recurrir a un elemento ajeno al juego sentimental elegíaco para colocarse en dicha posición predominante.

Por eso queda la pregunta en el aire de si realmente se trata de una inversión de los géneros cuando una mujer toma el papel del amante débil o si solamente se trata de una reafirmación de los roles sexuales de la sociedad augústea.

En base a este juego en torno a la posición social está estructurado el poema. En los dos primeros versos encontramos una esfera privada, la relación de un *ego* y un *tu*. En cambio, en los cuatro versos siguientes, encontramos una ampliación de la escena: en los versos 3 y 4 tenemos la introducción de un tercer participante, *scortum* (v. 4). Pero este nuevo participante está relacionado con la 2ª persona (v. 3, *tibi*). En cambio, en los dos últimos versos entramos de plena en una esfera pública pero indefinida, porque no se determina el número de participantes que hay en ella (v. 5, *solliciti sunt...quibus*) y esta vez en relación a una 1ª persona (v. 5 *pro nobis*).

Entonces, podemos observar que este poema tiene una gran carga de contradicciones: por una parte, hay una contradicción entre una primera parte, versos 1-2, que contiene la esfera privada y luego una segunda parte en la que entran nuevos participantes, versos 3-6. Como veíamos antes, esta contradicción es gradual, es decir, va aumentando cuantitativamente a lo largo del poema (vv. 3-4 / vv. 5-6). Esta contradicción viene a ser superada dialécticamente por el rango social desempeñado por la tercera persona que se introduce en la esfera privada, en el caso del *tu*, de condición social baja, *scortum*, en el caso del *ego*, varias personas de condición alta, lo que queda reflejado en que van a procurar que la poetisa no caiga en un *ignoto toro*.

En definitiva, debido a la gran complejidad de este poema tienen cabida diversas interpretaciones que hemos ido reflejando en el comentario, y parece que se abren más interrogaciones de las que se cierran: ¿el tú al que se dirige es Cerinto? ¿En tal caso, puede tratarse de un poema de celos? ¿Acaso es una forma de la poetisa de llamar su atención? Lo único que podemos esclarecer de este poema es el hecho de que la poetisa resalta su papel social, destacándose tanto a sí misma como remarcando la inferioridad del amado. Esto lo logra relacionándolo con gente de baja cuna y diciendo que los que tienen que estar inquietos por ella son otros.

3.4. Poema 3.17

a) Texto latino

“Estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae,
quod mea nunc uexat corpora fessa calor?
a, ego non aliter tristes euincere morbos
optarim, quam te si quoque uelle putem.
at mihi quid prosit morbos euincere, si tu
nostra potes lento pectore ferre mala?” (Lyne, 2007)

b) Traducción

¿Acaso, Cerinto, tienes una fiel preocupación por tu amada porque la fiebre acosa mi cuerpo cansado? Ah, yo no querría vencer la triste enfermedad de otro modo que si no considerara que tú también quieres ¿Pero a mí de qué me serviría vencer esta enfermedad, si tú puedes soportar con pecho indiferente mis males?

c) Comentario

Este poema también es problemático a la hora de su interpretación. Podemos considerar que el poema nos cuenta la reacción de la poetisa ante la indiferencia de su amado respecto a su enfermedad. Pero el poema puede también ser leído en clave metafórica y referirse a una queja de la poetisa porque su amado no corresponde su amor.

En esta interpretación se apoya en la corrección del texto propuesta por algunos autores del *quod* del verso 2 por un *cum* (en otras ediciones *dum*) que cambia radicalmente el sentido de la frase: de ser una causa a ser una contraposición. A pesar de esto, se puede seguir entendiendo metafóricamente manteniendo el *quod*.

En base a esta interpretación metafórica cambiaría el sentido de todos los términos que encontramos: *calor* (v. 2) no se referiría a la fiebre como tal, sino a la fiebre provocada por el amor, *fessa* no tendría el significado de “cansado”, sino más bien el de “hastiado”, *morbos* se referiría al amor y el “*nostra*” podría ser interpretado como tal, plural y no como plural en lugar de singular. Esta segunda visión tendría un mayor encaje dentro de la tradición de la elegía: en varias ocasiones podemos encontrar la palabra *morbos* designando al amor, aunque también es digno de comentar que en ningún otro poema de la elegía latina se utiliza la expresión *evincere morbos* (Mahonney, 2000), ¿nuevo elemento de transgresión acorde a la segunda interpretación o prosaísmo acorde a la primera interpretación literal del texto?

En este caso, una traducción que reflejara estas metáforas sería la siguiente:

“¿Acaso, Cerinto, tienes una fiel preocupación por tu amada cuando/puesto que la fiebre acosa mi cuerpo hastiado? Ah, yo no querría vencer el triste agujoneo de otro modo que si no considerara que tú también quieres ¿Pero a mí de qué me serviría vencer esta enfermedad, si tú puedes soportar con pecho indiferente mis males?”

Esto haría que un poema a primera vista sencillo y con una narración sencilla se transformara en una gran metáfora.

En base a esta segunda interpretación también debemos poner en relación este poema con el anterior en varios aspectos, pues presentan el mismo culpable de las crisis amorosa, Cerinto, mediante distintas tácticas persuasivas (Santirocco, 1979). Sin embargo, las diferencias entre este poema y el anterior se antojan mayores que sus semejanzas. En primer lugar, el poema anterior no menciona quién es el *tu* al que se dirige, que presuponemos que es Cerinto; en cambio, en este poema está mencionado explícitamente el nombre del amado en la tercera palabra del poema. Además, el poema anterior no se dirige en ningún momento a la segunda persona para más que expresar ironía o desprecio. Sin embargo, en este poema vemos que la poetisa hace un petición directa al amado mediante la utilización de las preguntas retóricas.

En cuanto a su estructura, el poema pivota entre la pregunta retórica de los dos primeros versos y la de los dos últimos, con una frase de exclamativa entre las dos.

En definitiva, este poema presenta por primera vez a una Sulpicia dubitativa. Su riqueza metafórica, mezclada con su sencillez aparente, hace que este poema sea quizá en el que la poetisa consigue imbuir más sentimiento, incrementado por las preguntas retóricas que hacen al lector partícipe directo de la historia narrada.

3.5. Poema 3.18

a) Texto latino

“ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida cura
ac uideor paucos ante fuisse dies,
si quicquam tota commisi stulta iuuenta,
cuius me fatear paenituisse magis,
hesterna quam te solum quod nocte reliqui,
ardorem cupiens dissimulare meum.” (Lyne, 2007)

b) Traducción

Ojalá que ya no te sea, luz mía, pasión tan hirviente como parece que fui hace unos pocos días si en toda mi juventud he cometido, tonta, algo de lo que reconozca que más me he arrepentido que haberte dejado solo la noche de ayer por querer esconder mi ardor.

c) Comentario

Este poema es una larga frase desiderativa en la que la poetisa se lamenta por haber dejado solo a su amante. Por tanto, es inútil distinguir distintas partes en el poema.

En cuanto a su forma, es una especie de juramento en el que podemos ver que la autora expresa lo que más quiere. De esta forma, encontramos una técnica completamente distinta de los anteriores poemas: aquí la poetisa recurre a la *decepta exspectatio*: en base a los roles sexuales de la Roma antigua, esperaríamos que la causa del arrepentimiento hubiera sido el haberse encontrado con el amante. Sin embargo, al

llegar al final del poema nos damos cuenta que es justo lo contrario. Igual que en el primer poema, encontramos una ruptura de las convenciones sociales del amor. (Cortés Tovar, 2005)

Es digno de comentar la expresión afectiva *mea lux*, que es bastante frecuente en la elegía: Propertio la utiliza 3 veces (2.14.29, 2.28.59, 2.29.1) y Ovidio bastantes más: en *Amores* 1.4.25, 1.8.23, 2.17.23; *Ars* 3.523; *Tristia* 3.3.52 (Mahoney, 2000). Además, lo encontramos en Catulo 68, la madre de las elegías (Fernández Corte & González Iglesias, 2009). Por tanto, podemos entenderlo como una forma que utiliza Sulpicia para colocarse en la tradición de la elegía. Pero lo más relevante para este poema es que dicha expresión aparece otra vez en el *Corpus Tibullianum*, en el 3.9.15, dentro de los poemas de autor incierto (Mahoney, 2000). Según Anne Mahoney (2000), el hecho de que el poema 3.9 esté escrito desde el punto de vista de Sulpicia puede indicar que esta expresión era una de sus frases favoritas. El hecho de que se repitan palabras entre los poemas del autor incierto y los de Sulpicia ya lo vimos en el poema 3.13 con la palabra *dignus*, y remarca la relación entre ambos *corpus*.

En relación al término *lux*, también podemos encontrar otros de términos del campo semántico de la luminosidad y el fuego como *fervida* o *ardorem*. Estas metáfora son altamente sexuales y eróticas. Este es posiblemente uno de los poemas más provocadores de Sulpicia y uno de los que mejor se pueden adaptar al punto de vista moderno. El tema sexual que veíamos insinuado en 3.13 finalmente se desarrolla y, justamente, en el último poema del *corpus* conservado de Sulpicia.

En cuanto a la métrica, es destacable que en este poema hay una gran cantidad de sílabas largas que pueden dar la impresión de lentitud, como si Sulpicia quisiera convencer al amado de lo que le está diciendo.

También es digno de plantearse el último verso, *ardorem cupiens dissimulare meum*. ¿Por qué la poetisa querría por esconder su amor? Ante esto no tenemos respuesta y pueden ser múltiples las interpretaciones.

En definitiva, este poema se inserta en la tradición más puramente elegíaca y en él vemos varios aspectos que relacionan a Sulpicia con otros poetas destacados. Por tanto, podemos entender este poema como una forma de reivindicarse como escritora elegíaca,

orgullosa de encontrarse dentro de dicha tradición. Y esto cobra aún más importancia al tratarse del último poema del *corpus*, que es el que mejor queda en la mente del lector.

4. El “libro de Sulpicia”

A primera vista, parece que los poemas de Sulpicia no tienen relación entre sí más allá de los rasgos característicos propios de la autora. Sin embargo, los comentaristas sí que han dado varias explicaciones acerca de la motivación del orden de los poemas en esta edición, independientemente de que la eligiera la propia autora o un editor. Muchos comentaristas también han querido hacer un reordenamiento cronológico de la relación de Sulpicia-Cerinto de la misma manera que se ha intentado con Catulo-Lesbia. Sin embargo, estos autores suspenden la ficcionalidad de la poesía y toman por verdades absolutas planteamientos que quizá nunca se dieron en la realidad, por lo que dichas explicaciones las vamos a dejar de lado.

La explicación más extendida es la de Santirocco (1979), que admite que no hay un motivo cronológico ni psicológico en el ordenamiento de los poemas, y que la *variatio* es su principio de organización. Sin embargo, Santirocco sí que encuentra una secuencia lógica en el *corpus* de Sulpicia: primero tenemos un poema que funciona como prefacio (3.13) y luego el resto de poemas que tiene como finalidad la exploración de las crisis de una relación. Dentro de esas crisis, tenemos unas que encuentran solución, en los poemas referidos al cumpleaños (3.14-3.15); y luego otras que no la encuentran, en los poemas 3.16, 3.17 y 3.18. Además, se puede observar un desplazamiento del causante de estas crisis: en los poemas referidos al cumpleaños una persona ajena, Mesala; en los poemas 3.16 y 3.17, Cerinto; y, finalmente, en el poema 3.18 Sulpicia. De la misma manera, también Santirocco da cuenta de un movimiento en la respuesta de la poetisa ante estas crisis: persuasión, invectiva, duda y disculpas.

Además, se puede entender que el aumento de la primera persona en el primer poema es equivalente al aumento de la primera persona que se desarrollan a lo largo del *corpus* en relación al causante de las crisis amorosas.

No obstante, hay más explicaciones acerca del ordenamiento de los poemas. Encontramos otra dada por Arcaz Pozo (1994), en realidad basada en la de Santirocco (1979), pero que añade datos nuevos al relacionar los poemas de dos en dos.

Así, los poemas 3.14 y 3.15 están claramente relacionados por el tema común que es el cumpleaños de Sulpicia. De la misma manera, según Arcaz Pozo, también podemos encontrar una relación de poemas entre el 3.17 y el 3.18, que es la culpa. En 3.17 Cerinto tiene la culpa de no haber ido a visitar a Sulpicia mientras que en el 3.18. es Sulpicia la que tiene la culpa de no haber ido a ver a Cerinto. Y, finalmente, los otros poemas que tenemos, el 3.13 y el 3.16, también tienen un tema común: en el primer poema se narra el amor de la poetisa por Cerinto y en el segundo, el amor de Cerinto por otra persona. En base a esta explicación se establecería una relación binaria entre los poemas, pero entraría en conflicto con el hecho de que algunos comentaristas como Lyne (2007) postulan que pudo existir un tercer poema en la secuencia de los poemas acerca del cumpleaños.

La explicación de Arcaz Pozo se antoja más arriesgada que la de Santirocco. Conjugando lo más esclarecedor de las dos hipótesis, está claro que uno de los vectores que rigen la organización del poema es la “culpa” respecto a las crisis que se dan y que se da un avance desde la culpa ajena a la propia pasando por la del amante.

En cuanto a la relación entre las elegías del *Auctor de Sulpicia* y las de Sulpicia, hemos ido viendo a lo largo de este trabajo que ambos *corpus* tienen una fuerte, tanto es así que algunos de los poemas del autor incierto parecen contestaciones a los poemas de Sulpicia o viceversa. Varios autores dan algunas hipótesis que tratan ambos *corpus* como un conjunto y marcan la relación de unos poemas y otros mediante una estructura formal prefijada. Sin embargo, en este trabajo no vamos a tratar estas hipótesis porque sobrepasan los objetivos prefijados del trabajo.

5. Conclusión

En este trabajo se han dado la traducción, el comentario y la interpretación de seis poemas. Además de esto, se han tratado varias cuestiones relacionadas, siempre con la intención de hacer que el contexto de los poemas fuera más comprensible. De tal manera, se ha dado cuenta de la relación de Sulpicia con el papel de la mujer en Roma y con la tradición elegíaca romana y se ha analizado la relación de los poemas entre sí, esto es, la cuestión de la organización del *corpus*.

Aparte de esto, se han dejado varios temas mencionados pero no se ha entrado a valoraciones por ser excesivos para un Trabajo de Fin de Grado. Tales temas son las

cuestiones sobre Sulpicia, es decir, si existió realmente, si era un personaje literario o real, etc.; y la relación de los poemas de Sulpicia con los del *Auctor de Sulpicia*, de lo que en determinados momentos se da pinceladas pero no se trata en conjunto.

Por último, considero que los objetivos marcados en la introducción (§ 1) se han cumplido adecuadamente y que el nivel del trabajo se adecúa a la exigencia presupuesta a un Trabajo de Fin de Grado.

6. Referencias

6.1. Elegía. Sulpicia.

Alvar Ezquerro, A. (1997). La elegía latina entre la república y el siglo de Augusto. En Codoñer, C. (Ed.), *Historia de la literatura latina* (pp. 191-203). Madrid: Cátedra.

Gibson, R. (2005). Love Elegy. En Harrison, S. (Ed.), *A companion to latin literature* (pp. 159-173). Oxford: Blackwell Publishing.

Luck, G. (1989). La elegía amorosa. En Kenney, E. J. & Clausen, W. V. (Ed.), *Historia de la literatura clásica: II, Literatura latina* (pp. 448-464). Madrid: Gredos.

Skoie, M. (2013). The 'woman'. En Thorsen, T. S. (Ed.), *Latin love elegy* (pp. 83-96). Nueva York: Cambridge University Press.

Thorsen, T. S. (2013). Introduction: Latin love elegy. En Thorsen, T. S. (Ed.), *Latin love elegy* (pp. 1-20). Nueva York: Cambridge University Press.

6.2. Ediciones, notas, comentarios y traducciones de Sulpicia

Arcas Pozo, J. L. (1994). *Elegías / Tibulo*. Madrid: Alianza.

Cartaut, A. (1981). *Tibulle et les autres auteurs du Corpus Tibullianum*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Herrera Zapién, T. (1976). *Albio Tibulo y su círculo. Elegías*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Luck, G. (1988). *Albii Tibulli aliorumque carmina*. Stutgardiae: B. G. Teubner.

Lyne, R. O. A. M. (2007). [Tibullus] Book 3 and Sulpicia 1 (2004–5). En *Collected papers on latin poetry* (pp. 342-367). Nueva York: Oxford University Press.

Mahoney A. (2000). *Sulpicia: Text, translation, and commentary*. Perseus Digital Library. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. 24/06/2016.

Postgate, J. P. (1915). *Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Oxonii [Oxford]: e Typographeo Clarendoniano.

Santirocco, M. (1979). Sulpicia Reconsidered. *The Classical Journal* 74 (no. 3 Feb.-Mar.), pp. 229-239.

6.3. El género en la Roma Antigua

Cortés Tovar, R. (2005). Poesía de mujeres en Grecia y Roma. En Sevillano San José M^a. C. *et alii, El conocimiento del pasado: Una herramienta para la igualdad* (pp. 201-218). Salamanca: Plaza Universitaria.

Keith, A. M. (2005). Sex and Gender. En Harrison, S. (Ed.), *A companion to latin literature* (pp. 331-343). Oxford: Blackwell Publishing.

Wyke, M. (2002). Mistress and Metaphor in Augustean Elegy & Taking the Woman's Part: Gender and Scholarship on Love Elegy. En *The Roman mistress: ancient and modern representations*. (pp. 11-45 & 155-191). Oxford: Oxford University Press.

6.4. Información adicional

Habinek, T. N. (1998). Writing as social performance & Roman women's useless knowledge. En *The politics of Latin literature: writing, identity, and empire in ancient Rome* (pp. 103-136). Princeton: University Press.

Greenough, J. B. (1900). *Vergil. Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. Recuperado de: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. 24/06/2016

Fernández Corte, J. C. & González Iglesias, J. A. (2009). *Poesías. Catulo*. Madrid: Cátedra