

UN TEMA CÍNICO EN EL 'LIBER CATULLIANUS'

I

Si bien el *carmen doctum* de Catulo que más tinta ha hecho derramar a los filólogos es el que lleva el número 64, no ha sido poco lo que se ha escrito en torno al que le antecede en el *Liber* del poeta veronés. Desde Wilamowitz hasta nuestros días el *carmen* 63 viene siendo contemplado desde diversos ángulos, ya que son muchos los centros de interés que presenta: desde el modelo que pudo haber tenido a la vista el poeta hasta el verso utilizado, todo ha sido objeto de controversia. Una de las cuestiones más debatidas gira en torno de la identidad del protagonista.

El relato queda bastante claro: la castración de Atis, su exaltación mística, el arrepentimiento del joven y el desenlace provocado por la aparición de Cibeles. Ahora bien, en el momento en que pasamos a considerar quién es realmente el héroe del poema, aparecen opiniones para todos los gustos. El problema puede plantearse en estos términos: ¿nos habla Catulo del Atis protagonista de tantos mitos relacionados con la Madre de los dioses? Si es así, ¿cómo hay que entender la elaboración del material mítico en dicha composición, que tanto parece divergir de las demás versiones de la leyenda que conocemos? Y si este Atis no es el del mito, ¿quién es?

Nilsson¹ divide en dos grupos los mitos de Atis: uno, el más antiguo, en el que no aparece la castración del joven, que se correspondería con el primero que nos ha transmitido Pausanias,² tomándolo de Hermesianacte: en este relato el joven frigio es víctima de un jabalí enviado por Zeus a las mieses de los lidios. El otro grupo, probablemente más reciente, se centra en el asedio amoroso de que el joven es hecho objeto por parte de Demeter, en la versión de Diodoro,³ por parte de un ser maravilloso, Agdistis, vástago de Zeus, en la narración de Arnobio,⁴ o por parte de ambas —Demeter y Agdistis—, en el segundo relato transmitido por Pausanias.⁵ Tanto en la narración de Arnobio como en la segunda de Pausanias

1. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Munich, 1955, II, pp. 632-643.

2. Paus., VII, 17, pp. 9 ss.

3. Diod. Sic., III, pp. 58 ss.

4. Arnob., *Contra Nationes*, V, 5, pp. 12 ss.

5. Paus., VII, 17, pp. 10 ss.

el joven, preso de un ataque de locura provocado por la amante desdenada (Agdistis o Demeter), se castra. En el relato de Diodoro, Atis es el amante de la joven princesa Demeter, a la que deja preñada. El padre de Demeter, al enterarse del estado de su hija, hace morir al culpable y la joven, enloquecida, huye de su casa, emprendiendo una larga peregrinación.

Una versión muy popular del mito, tal vez la que más éxito tuvo hasta fines de la antigüedad, debido a las reinterpretaciones de que fue objeto en tiempos de Juliano, es la que Ovidio relata en los *Fasti*, con motivo de la fiesta de los juegos dedicados a la *Magna Mater Deum Idaea* del 4 de abril. Es el resultado de una combinación del relato de los amores del joven con la diosa Cibeles y la castración de otras leyendas, de las que se ha eliminado todo lo demás.⁶ La diosa, enamorada del joven, lo destina al sacerdocio y le hace prometer que no amará a ninguna otra mujer. Atis incumple la promesa, amando a la ninfa Sagaritis, y Cibeles, para vengarse, lo enloquece: en un arrebato de furor se castra.

Todo este material mítico no aparece en el relato de Catulo: por ello a principios de siglo publicó Hepding un artículo sobre el culto y mito de Atis⁷ en el que afirmaba que el Atis catuliano no era el joven amante de Cibeles, sino su sumo sacerdote. El hecho de que a veces se denominaba Atis a los sumos sacerdotes del culto de la Madre de los dioses parece indudable y el mismo Nilsson lo recoge en su historia de la religión griega.⁸ La identificación de Atis con el sumo sacerdote de Cibeles es la que Kroll acoge en su comentario a Catulo.⁹

Wilamowitz-Moellendorff, por su parte, vio en el Atis catuliano a un joven de una ciudad helenística.¹⁰ Rechaza, pues, su identificación con el Atis mítico. Éste empieza por ser frigio: el que nos presenta Catulo es griego.¹¹ Sólo su nombre lo relaciona con el amante de Cibeles. Catulo escogió este nombre precisamente porque quería introducir un servidor típico de la diosa,¹² de la misma manera que Dioscórides da el nombre de Atis al *gallus* que espanta el león haciendo sonar su tamboril.¹³ En cuanto al Atis catuliano, es el joven helénico que ha pasado por las etapas de *puer*, *ephebus* y *adulescens* (v. 63), los umbrales de cuya casa adornaban

6. Ouid., *Fasti*, IV, pp. 221-246.

7. H. Hepding, "Attis, seine Mythen und seine Kult"?, *Religionsgeschichte Versuche und Vorarbeiten*, Grieszen, 1903, I, p. 141.

8. M. P. Nilsson, *op. cit.*, II, p. 688.

9. "Athys ist nicht der Gott, dessen uns bekannt Kultlegende ganz anders lautet; auch wäre es ein wunderlicher Einfall gewesen, ihn zu einem aus seiner Heimat entwichenen Griechen zu machen. Sondern er ist ein Attis: wir wissen, dass der Oberpriester der Kybele immer den Namen Attis trug; nur auf einen solchen passt v. 90. Dioskorides nennt einen "thalamepos" der Kybele Attis (A. P., VI, 220); ein C. Camerius Crescens nennt sich *Attis populi Romani* (Dessau, 4161); vgl. Polyb., 21, 37, 5."

10. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Callimachos*, Berlín, 1924, II, pp. 291 ss.

11. El poeta no nos dice explícitamente que su héroe es griego, pero muchos filólogos sostienen la procedencia helénica del mismo, basándose:

1.º En el hecho de que llegase de Frigia surcando los mares (v. 1);

2.º En los recuerdos del joven, que recogen una serie de costumbres y prácticas totalmente helenísticas (vv. 60-67).

12. U. von Wilamowitz, *op. cit.*, p. 292.

13. A. P., VI, p. 220.

los admiradores de su belleza, motivo típico de la epigramática de un Asclepiades, de un Calímaco o de un Estratón de Sardes. Después de hacer notar la alusión del poeta a las manos blancas como la nieve y a los labios rosados del joven, concluye Wilamowitz diciendo: "...er ist der παῖς καλός der Μοῦσα παιδική".¹⁴

También para Lanchantin de Gubernatis hay que ver en el Atis catuliano un *pais kalós*, sin relación alguna con el joven amante de Cibeles del mito. Es el *luculentus Attis* de que nos habla Marcial: ¹⁵ "é un Attis insomma ingentilito dalla fantasia alessandrina".¹⁶ Recientemente Granarolo, en su estupendo libro sobre la obra de Catulo,¹⁷ sigue contemplando a Atis como un adolescente hermoso, no identificable con el Atis amado de Cibeles ni con el Atis pitagórico, artífice de salvación.

En el año 1949 M. A. Guillemin publicó un artículo¹⁸ sobre el poema que nos ocupa. En él resume las diversas versiones conocidas en la antigüedad del mito de Atis. El Atis catuliano está mucho más cerca del mito de lo que a primera vista parece, afirma la ilustre latinista. Lo que ocurre es que el poeta ha eliminado hasta donde le ha sido posible el elemento legendario para centrar su atención en dos momentos psicológicos: el furor místico que da lugar a la mutilación y el dolor ante lo irreparable. Más recientemente, Oksala se ha inclinado también por realzar la dependencia del mito del *carmen* 63.¹⁹

La solución de este problema, a nuestro modo de ver, va estrechamente ligada a la cuestión de la fuente de la composición, que seguidamente pasaremos a examinar.

II

A los estudiosos del siglo pasado les pareció imposible que Catulo —poeta al que, por otra parte, se consideraba estrechamente dependiente de la poesía griega— hubiera podido componer su *Attis* sin tener delante un modelo helénico al que traducir (como había hecho con la *Cabellera de Berenice* de Calímaco) o recrear (como recreó a Safo en el bellissimo poema 51). En cuanto al *Attis*, rebosa helenismo por los cuatro costados:²⁰ realmente se hace muy difícil prescindir de un original griego.

Como recoge el artículo dedicado al poeta en el Pauly-Wissowa: "Stark unter spätgriechischen Einfluss steht ohne Zweifel das c. 63, dessen Hintergrund und Kerngedanke jedenfalls griechischen Vorlage deuten zunächst das örtliche Kolorit der Klagerede (V. 60 ff.) sowie die Erwähnung der Pasithen (V. 43); ferner war die orgiastische Dienst zu Ehren der phrygis-

14. U. von Wilamowitz, *op. cit.*, p. 294.

15. Mart., II, 86, 4.

16. Catullo, *Il libro di...*, introduzione, testo e commento di M. Lanchantin de Gubernatis, Turin, 1945, p. 128.

17. J. Granarolo, *L'oeuvre de Catulle*, Paris, 1967, pp. 141 ss.

18. M. A. Guillemin, "Le poème 63 de Catulle", *REL*, 27, 1949, pp. 149-157.

19. T. Oksala, "Catullus Attis-Ballade", *Arctos III*, 1962, pp. 199-213.

20. Véase, sobre todo, vv. 60 ss.

chen Göttermutter in Hellas viel geübt und auch die griechische Dichtung bemächtigte sich dieses Stoffes".²¹ Así pues, tanto el colorido local del lamento del joven como la aparición de Pasitea o el mismo tema del culto a Cibeles nos ponen sobre las trazas de un original griego. A lo largo del poema se desarrollan algunos motivos típicos de la epigramática helenística;²² en cuanto al tema general, como ha puesto de relieve A. Klotz,²³ no puede en modo alguno considerarse original de un romano contemporáneo de César.

La dependencia, al menos temática, del c. 63 de una composición griega anterior es prácticamente evidente. Ahora bien: con ello no se dieron por satisfechos los entusiastas de la "Quellenforschung". Era preciso conocer cuál era el poeta cuyos pasos había seguido Catulo esta vez. Y fue Wilamowitz-Moellendorff quien, en un artículo publicado en 1879,²⁴ pareció dar la solución definitiva.

El ilustre filólogo se apoyaba primordialmente en una consideración basada en el metro. El poema está compuesto en galiambos, metro curioso, muy poco usado en la antigüedad, y que, por lo demás, parece relacionado con el culto de Cibeles. Varrón había de usarlo (o lo había usado ya) en alguna de sus *Saturae Menippeae* y Mecenas lo usaría también, ambos refiriéndose al culto de la diosa frigia. Los dos únicos galiambos en griego que conocemos aparecen citados en la métrica de Hefestión (XX, 3, p. 39, I C) y también tratan de este tema:

Γάλλαι μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες,
αἷς ἔντεα παταγεῖταις καὶ χάλκεα κράτα.

Querobosco (*in Heph.*, pp. 245 s.), al comentar la métrica, nos dice que Calímaco también escribió galiambos (cosa que no equivale a afirmar que los dos versos citados sean de Calímaco): ᾠ καὶ Καλλιμάχος κέχρηται. Sin embargo, Wilamowitz, relacionando los datos extraídos de la métrica, supuso que los versos que ésta nos da pertenecían a Calímaco y, partiendo de un cierto paralelismo de los mismos con la exhortación de Atis a sus compañeras,²⁵ lanzó la idea de que detrás del *Attis* catuliano había un Atis de Calímaco. La afición del poeta de Verona por los versos del hijo de Bato es patente tanto por su versión de la *Cabellera de Berenice*, como por su propósito de enviar a su amigo Ortalo, expresado en el c. 65, ciertos versos extraídos de Calímaco (*mittō / haec expressa tibi carmina Battidae*... vv. 15 s.), o por el deseo contenido en el c. 116, dirigido a Gelio (*Saepe tibi studioso animo uenante requires / carmina uti possem mittere Battidae*, vv. 1 s.). Partiendo de todo ello, pues, Wilamowitz lanzó la teoría del original de Calímaco, que fue entusiásticamente acogida y repetida por una serie de filólogos.

21. *RE.*, Zweite Reihe, VII, pp. 2376-2377.

22. Versos 65 a 67.

23. A. Klotz, *Rh. Mus.*, 80, 1931, p. 354.

24. U. von Wilamowitz-Moellendorff, "Die Galliamben des Kallimachos und Catull", *Hermes*, 14, 1899, p. 194.

25. Versos 12 a 25.

La recoge, por ejemplo, Kroll cuando nos dice, a propósito del c. 63: "Catullus hat in diesem Gedicht nach dem schönen Nachweis von v. Wilamowitz (*Hermes*, 14, 194) ein Original des Kallimachos nachgebildet".²⁶ También Lenchantin considera probable que los galiambos de Hefestión sean de Calímaco y verosímil que el Batiada sea la fuente de Catulo.²⁷ En cambio, Fordyce, aun cuando recoge los galiambos griegos de la métrica de Hefestión, se muestra muy escéptico respecto a cuál pueda haber sido el modelo de Catulo: "What that original was we cannot guess".²⁸

En realidad, como ya puso de relieve Cahen en una obra fundamental sobre Calímaco, la tesis de Wilamowitz es muy aventurada. El filólogo francés²⁹ elimina el pretendido modelo calimaqueo del *Attis*: "Il n'est pas sûr de tout, que les vers galliambiques cités par le métricien (le scoliate d'Héphestion) soient empruntés au debut d'une pièce de Callimaque qu'aurait imitée Catulle dans son *Attis*". También el ya citado Klotz³⁰ pone seriamente en duda la teoría del original calimaqueo, basándose en varios argumentos, entre los que destaca el empleo de la forma femenina *Gallae* (v. 12): supone que el original es posterior a Calímaco. El mismo Wilamowitz, que en un principio dio la afirmación por segura, volvió más tarde sobre ella, moderando su punto de vista.³¹

Antes de dar nuestra opinión sobre la fuente de *Attis*, vamos a discutir su relación con la poesía de Calímaco.

III

He aquí, en síntesis, los puntos en que puede apoyarse al defensa de que el original del *Attis* salió de la mano de Calímaco:

a) Gusto de Catulo por la poesía del Batiada (puesto de relieve en los c. 65, 66 y 116).

b) El metro, ya que:

— el poema de Catulo está escrito en galiambos,

— Querobosco, al comentar los galiambos griegos de la métrica de Hefestión, nos da la noticia de que Calímaco había escrito galiambos.

c) Vamos, por último, a añadir algo que, a primera vista, parece dar mayor fuerza a la tesis de Wilamowitz. Gracias a los hallazgos papiráceos de Oxirrinco se ha podido recuperar parte de los yambos de Calímaco. En el yambo III (fr. 193 Pfeiffer) —llegado hasta nosotros en un estado deplorable— aparece (vv. 35-38, que son, precisamente, los mejor conservados) una referencia al culto de Cibeles. Veamos dicho texto:

26. C. Valerius Catullus, *Carmina*, Herausgegeben und erklärt von W. Kroll, Stuttgart, 1968, p. 129.

27. Catullo, *Il libro...*, p. 127.

28. Catullus, a commentary by C. J. Fordyce, Oxford, 1961¹, 1968⁴, p. 262.

29. M. E. Cahen, *Callimaque et son oeuvre poétique*, Paris, 1929, p. 242.

30. A. Klotz, *op. cit.*

31. U. von Wilamowitz, *Die Hellenistische Dichtung...*, II, p. 295.

ὄνγισ[το]ν μοι τοῦτ' ἄν ἦν ὄνγισ[το]ν
 ·]υ[.] . [.] K [υβή]3η τήν κόμην ἀναρρίπτειεν
 Φρύγ[α] πρ[ός] αὐλόν ἢ πιδήρες ἔλκοντα
 Ἄδω[ν]ιν αἰαί, τῆς θεοῦ τὸν ἄνθρωπον,
 ἰηλεμίξειν·

(vv. 34-38)

“sería lo mejor para mí

... arrancarme el cabello en honor de Cibeles
 al son de la flauta frigia, y arrastrando un (vestido) hasta los pies
 ‘¡Ay, ay Adonis!’, como un siervo de la diosa,
 gemir ..”

Como sea que esta última prueba podría ser la de más peso a la hora de establecer la fuente, vamos a tratarla antes que las demás. Gracias a las *Diegesis* de los poemas de Calímaco halladas en un papiro de Tebtynis en 1934, hemos conocido el contenido de dicho yambo III: era una invectiva contra una época en que se tenía en más la riqueza que la virtud. El poeta, pobre, ataca a un muchacho (Eutidemo) que, siguiendo los consejos de su madre, saca ganancia vergonzosa de su belleza. ¿Cómo se introduce a Cibeles en este contexto? Probablemente el poeta decía que, según iban los tiempos, era más provechoso servir a Cibeles que a las Musas. Además, supone Pfeiffer a partir del μάργος del v. 39, que interpreta como “libidinosus”, si el poeta se hubiera castrado (como hacen los sacerdotes de Cibeles), hubiese eliminado los deseos que no puede satisfacer. Vemos, pues, que el culto de Cibeles entra en el yambo de una forma indirecta: no es atacado ni ridiculizado, ni Calímaco se entretiene con él más de cuatro versos. Algo muy distinto ocurre con el poema catuliano.

Pasemos a contemplar el contenido de dicha composición. Como muy bien ha dicho el mismo Wilamowitz, Catulo intenta mostrar en su *Attis* el éxtasis y la perturbación espiritual del culto de Cibeles, así como la desesperación que forzosamente debe apoderarse del iniciado, cesado el embriagamiento.³² El poema es una repudiación de este culto, un rechazo de este encadenamiento bárbaro de un mortal a la divinidad. El poeta, tras contarnos la castración de Atis, su entusiasmo, su arrepentimiento y su sumisión forzada a la diosa, dirige una breve plegaria a Cibeles, pidiéndole que no le haga objeto de su *furor*, es decir, que mantenga lejos de él el entusiasmo místico propio de los iniciados en su culto. Ello significa, ni más ni menos, un rechazo de todo trato con la divinidad en cuestión.

*dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymi,
 procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo:
 alios age incitatos, alios age rabidos.*

(vv. 91-93)

Que Catulo no simpatizaba en absoluto con dicha liturgia está claro. Ahora bien, ¿qué opinión adoptaba Calímaco ante este mismo culto? La referencia del yambo III es insuficiente para servirnos de orientación. Veamos qué piensan los filólogos.

Wilamowitz piensa que Calímaco participaba de la misma opinión que el poeta romano: "Dass Kallimachos den orgiastischen barbarischen Kult, der damals durch die Theologie des Timotheos bekannt ward, mit gleichem Widerwillen sah wie Varro und Catull, wird jeder ihm ohne weiteres zutrauen".³³ Ahora bien, si repasamos cuidadosamente las obras de Calímaco que nos han llegado, no hallaremos nada que, en principio, apoye la suposición del ilustre filólogo. La religión de los Himnos calímaqueos (dedicados a Zeus, a Apolo, a Delos, a Artemis, a Palas y a Demeter) es la de las grandes ciudades de la Hélade y de las cortes helenísticas; la de los *Aetia*, la de las "buenas gentes".³⁴ Como ha dicho Cahen.³⁵ "La religion de Callimaque —dans la mesure où elle existe— n'est ni 'délienne' ni 'minyenne'; elle est simplement 'hellenique' et vigoureusement traditionnelle et 'classique'!" En todo caso, la poesía de Calímaco rebosa un profundo respeto por la divinidad.

Pasemos ahora al desarrollo del poema. Como hemos dicho más arriba, una serie de filólogos han negado que el protagonista del c. 63 deba identificarse con el Atis del mito. En efecto: falta toda alusión a la leyenda, tanto a la de Atis como a cualquier otra (si prescindimos de la breve referencia a *Somnus* y *Pasithea* de los vv. 42 y 43). Ello sería inconcebible en una obra de un poeta que, como Calímaco, ha adoptado el lema: ἀμάρτυρον ὑδὲν ἀείδω, es decir, "nada canto que no esté atestiguado". "Ce pourrait être l'épigraphe de toute l'oeuvre de Callimaque. Penser qu'il a pu songer à les reconstruire par le seul travail de son imagination, et pour servir des intérêts d'un moment, c'est fausser tout le sens de la poésie callimachéene; nous dirons presque que c'est lui faire injure."³⁶ Una poesía esencialmente culta, todavía más, libresca, no puede permitirse la más mínima desfiguración de un acontecimiento del mito.

El principio de ἐτητυμίη ("veracidad") exige que se respeten los trazos esenciales de las leyendas —los hechos básicos—, aunque el poeta los desarrolle o interprete a su modo: "Rigueur là, mais ici libre jeu de la fantaisie poétique, telle paraît être la règle suivie".³⁷ Toda la literatura con la que el poeta adorna la materia mítica puede y debe embellecerla, no transformarla. Y frecuentemente el poeta alejandrino, en vez de dar rienda suelta a su imaginación para "vestir" la leyenda, prefiere complicarla mediante alusiones rápidas a otros hechos míticos que sirven para establecer paralelismos y oposiciones. Nada de eso puede decirse respecto al *Attis* catuliano.

En una concepción de la poesía como la de Calímaco, "il n'y a place ... pour l'analyse sentimentale qu'on fait grief a Callimaque de n'avoir pas

33. U. von Wilamowitz, *op. cit.*, II, p. 295.

34. E. Cahen, *op. cit.*, p. 345.

35. E. Cahen, *op. cit.*, p. 391.

36. E. Cahen, *op. cit.*, p. 253.

37. E. Cahen, *op. cit.*, p. 349.

tentée".³⁸ Y todo el poema de Catulo no es más que un drama interior basado en la contraposición de dos estados de ánimo, la exaltación y el abandono. Es un relato esencialmente sentimental, alejadísimo de la poesía objetiva y aséptica de Calímaco. ¿Puede tratarse entonces de una recreación muy libre? Si comparamos la *Cabellera de Berenice* de Catulo con los fragmentos del original que nos han llegado,³⁹ notaremos cuán fiel era el poeta latino a la hora de rehacer una composición griega.

En cuanto a la cuestión del metro no nos ha llegado ningún fragmento de Calímaco en galiambos (ya que no hay prueba alguna de que los versos de la métrica de Hefestión salieran de la mano del poeta). Usa el hexámetro tanto para sus himnos (salvo en el *Baño de Palas*, escrito en dísticos) como para su epilio *Hecale* y sus *Aetia* están compuestos en metro elegíaco. Cuando compone poesía yámbica, utiliza el coliambo. Sus yambos deben ser puestos aparte del movimiento que en el siglo III a. J. C. hizo del coliambo de Hiponacte el medio de expresión de la predicación cínica. "L'indépendance de Callimaque", dice Cahen, "à l'égard de la poésie choliambique de tendance cynique reste, litterairement, presque entière."⁴⁰ Y no es raro: nada más alejado del bienpensante Calímaco, sumiso servidor de Ptolomeo y fiel cantor de las alabanzas de los dioses, que la poesía de los cínicos. Ahora bien: ¿también se mantuvo Catulo, dos siglos más tarde, tan lejos del cinismo? ¿No tuvo en cuenta en ningún poema —concretamente, en el *Attis*— las obras de aquellos vagabundos que ponían en solfa los aspectos más ridículos del culto divino?

IV

La literatura cínica, que buscaba los aspectos más antinaturales, más inhumanos y repugnantes del culto de la época para ponerlos de relieve en sus sátiras y diatribas, lógicamente hubo de fijarse en la sangrienta liturgia de Atis y Cibeles. Y, en efecto, no la pasó por alto ni mucho menos: la leyenda de los amores del joven frigio y la Madre de los dioses (unas veces identificada con Cibeles y otras con Rea), que culmina con la castración de aquél, aparece aludida tres veces en la obra de Luciano:

A) *Diálogos de los dioses*, 12, 1:

Está hablando Afrodita, que reprocha a su hijo Eros que sus flechas no respeten ni a los hombres ni a los dioses:

"Incluso forzaste a Rea, vieja ya y madre de todos los dioses, a amar a los jovencitos y a requerir de amores al muchacho frigio. Ahora, enloquecida por tu culpa, ha atado los leones a su carro y recorre el Ida acompañada por los coribantes, que también están locos, y se lamenta por Atis. En cuanto a los coribantes, uno se hiere en el codo con un cuchillo, el

38. E. Cahen, *op. cit.*, p. 350.

39. Los restos papiráceos del poema calimaqueo han sido publicados por G. Vitelli (1929) y por E. Lobel (1952).

40. E. Cahen, *op. cit.*, p. 339.

otro deshace sus cabellos y, enloquecido, huye hacia el monte, otro toca el cuerno y otro hace sonar el tímpano o redoblar el címbalo.”

B) *Acerca de la Diosa Siria*, 15:

“Atis era de origen lidio y fue el primero en enseñar (a los hombres) la liturgia orgiástica de Rea. Y cuanto llevan a cabo frigios, lidios y samotracios, lo aprendieron de Atis; pero cuando Rea lo castró, abandonó la forma de vivir propia de un hombre, adoptó aspecto femenino, se puso un vestido de mujer, y, peregrinando por todas las tierras, realizaba el culto orgiástico y contaba lo que le había pasado, celebrando a Rea.”

C) *Acerca de los sacrificios*, 7:

“¿Quién negará que Rea —tal vez haya que decir eso también— se comportó indecorosa e indignamente al arder de amor y de celos, a pesar de que era ya vieja, decrépita y madre de tantos dioses, por adolescentes y al llevarse a Atis en su carro tirado por leones, a pesar de que lo había hecho tal que ya no podía ser útil ni a ella misma?”

Aparte de los fragmentos citados, el mismo Luciano en su *Icaromenipo* pone a Atis junto a Pan, Sabazios y los Coribantes, es decir, los máximos representantes de la irracionalidad religiosa. El cínico siente una repugnancia inevitable frente a todo lo que signifique renuncia a la razón, al dominio de sí mismo: la liberación que propugna se fundamenta en un mejor conocerse a sí mismo y no en un abandonarse al “ello”. No es difícil, pues, adivinar la actitud del cínico al ver pasar por las calles el abigarrado cortejo de eunucos que servían a la Madre de los dioses y a su elegido.

Entre las sátiras de Varrón que, mejor o peor, han podido ser reconstruidas, destaca para nuestros propósitos la titulada *Eumenides*. En ella se ponen de relieve, según palabras de Rostagni, “i diversi tipi dell’humana follia”.⁴¹ Bajo el título de *Eumenides* recoge Bücheler cuarenta y ocho fragmentos escritos en prosa y verso (predominando los metros yámbicos). Es muy difícil reconstruir la estructura de la composición, pero nos parece que debía empezar con una introducción a la que pertenecían estos tres versos:

*sed nos simul atque in summam speculam uenimus,
uidemus populum furiis instinctum tribus
diuersum ferri exterritum formidine.*

(fr. 117, B)

El poeta, solo o acompañado, llega a un observatorio desde el que ve al pueblo poseído y arrastrado por tres clases distintas de locura (*tribus furiis*). Del resto de los fragmentos parece deducirse que estas tres locuras son la embriaguez (fr. 137), la avaricia (fr. 126) y el fanatismo propio de los fieles de las religiones místicas: en dos fragmentos se refiere a Serapis

41. A. Rostagni, *Storia della Letteratura Latina*, I, Turín, 1964, p. 610.

(fr. 128 y 152) y en varios a la liturgia de los "galos". Parece ser que el mismo autor aparecía en su sátira, siendo objeto de una especie de juicio acerca de su estado mental (fr. 147). Es muy difícil realizar una distribución de los fragmentos supérstites con pretensiones de que se acuerde con el lugar que Varrón les asignó. No obstante, intentaremos una sistematización y análisis de los que parezcan relacionarse con el culto de la Gran Madre.

Creemos probable que el tema fuese introducido por el fragmento 149, en el que el autor, metiéndose en su relato, nos narra cómo, al dirigirse a su casa, pasó junto al templo de la *Magna Mater* y oyó un gran estrépito:

iens domum praeter matris deum aedem exaudio cymbalorum sonitum.
(fr. 149)

El poeta parece acercarse al templo, en donde ve a los galos llevando a cabo sus ceremonias:

cum illo ueni, uideo gallorum frequentiam in templo, qui cum e scaena coronam adlatam imponeret aedilis signo, synodiam gallantes uario recinebant studio.

(fr. 150)

En este fragmento, de aceptarse la lectura de Bücheler, cabría ver una ceremonia en la que el edil coronaba con una diadema que Varrón califica de "traída de la escena", es decir, "semejante a las utilizadas en las representaciones teatrales", a los galos. Ahora bien, este contexto presenta muchos problemas ya que lo que ponen los códices de Nonio es de difícil intelección y ha debido ser manipulado por los filólogos. Por ello, donde Nonio lee: *qui cum e scaena ... aedilis signo*, leyó Lachmann: *qui dum messem hornam adlatam imponunt Attidis signo*, que haría referencia a una especie de consagración de las primicias de los frutos recién cogidos a Atis, señor de la vegetación.

Podrían ponerse a continuación los fragmentos en senario yámbico en que Varrón describe el efecto que le producen los galos:

*nam quae uenustas hic adest gallantibus,
quae casta uestis aetasque adulescentium,
quae teneris species.*

(fr. 119)

En este fragmento, así como en el ya visto fr. 150, se refiere Varrón a los fieles de la diosa con el participio de presente del verbo *gallo* o *gallor*, que sólo aparece en dicha forma nominal. Volveremos a encontrarlo en Plinio el Viejo.⁴² Como notó ya Nonio, que es quien nos ha transmitido este texto, esta palabra se ha acuñado sobre el modelo de *bacchari* / *bacchantes*.

El fragmento refleja el aspecto muelle y afeminado que a los ojos romanos de Varrón ofrecían los *galli*. Muy probablemente se refiere también a su indumentaria el fr. 120;

partim uenusta muliebri ornati stola.

En efecto: sabemos que los que formaban el cortejo de Cibeles y atendían a su servicio se adornaban frecuentemente con ropajes femeninos, que causaban el asombro de los que contemplaban sus abigarradas procesiones. Pensemos en el cortejo que sigue a Atis por los montes de la diosa en el poema de Catulo o en la exclamación del joven al perder la razón:

ego nunc deum ministra et Cybeles famula ferar?

(v. 68)

En el fr. 121 (también en senarios) aparece un personaje masculino (*hic*) lujosamente ataviado: manto de púrpura y corona de oro y gemas. ¿De quién puede tratarse? Si aceptamos la lectura de Bücheler del fr. 150, más arriba comentada, en que se habla de la imposición de una *e scaena coronam adlatam* a los galos, cabría pensar que ese nuevo personaje fuera el archigalo o bien el mismo Atis, que era a veces representado con una diadema de brillantes rayos, como en la famosa estatua conocida por el "Atis de Ostia".

*aurorat ostrinum hic indutus supparum,
coronam ex auro et gemmis fulgentem gerit
luce locum afficiens*

(fr. 121)

Relacionado con estos fragmentos en verso parece estar el fr. 155, en prosa:

stolam calceosque muliebris propter positos capio

En él reaparece la palabra *stola*, usada ya en el fr. 120, en el que se le atribuye el carácter de *muliebri*, adjetivo ahora aplicado a las sandalias que están a su lado.

Dos fragmentos aparecen escritos en el metro propio del culto a Cibeles: el *galiambo* (el metro del c. 63 de Catulo):

Phrygius per ossa cornus liquida canit anima.

(fr. 131)

Es un *galiambo* perfecto, en el que se nos describe a un sacerdote del culto (al que se alude con el apelativo de origen de la liturgia de Atis y Cibeles: *Phrygius*), haciendo sonar un primitivo instrumento musical.

*tibi typana non inani sonitu matris deum
tonimus chorus tibi nos, tibi nunc semiuiri
teretem comam uolantem iactant tibi famuli.*

(fr. 132)

Estas palabras aparecen puestas en boca de alguno de los galos que hace aparecer Varrón. En cuanto a quien sea su destinatario (*tibi*), cabe que sea Cibeles o bien Atis. Estos tres versos están llenos de referencias al culto frigio, frecuentes en toda la literatura a él dedicada: se cita el instrumento de percusión que, junto con los címbalos (mencionados en el fr. 149), caracteriza los cultos orientales: los *typana*, que Catulo cita cuatro veces en la primera parte del c. 63 (vv. 9, 21, 29 y 32); también es característica la referencia al sonido producido por el instrumento: *non inani sonitu*. Catulo, a lo largo de su c. 63, se refiere frecuentemente al estrépito litúrgico de dichos instrumentos mediante verbos de fuerte valor acústico: *sonat*, *reboant* (v. 20), *remugit*, *recrepant* (v. 29). La palabra *chorus* es una conjetura de Bücheler. Ahora bien, que dicha palabra se usaba para nombrar a la cohorte que acompañaba a Cibeles nos lo atestigua el c. 63 de Catulo (v. 30); también Mecenas, al componer un poema en galiambos sobre el tema, llamará *chorus* al cortejo de la diosa (fr. 6 Morel).

Aparece luego en Varrón el compuesto *semiuiiri*, que se corresponde con las expresiones catulianas, mucho más poéticas, del v. 69. La alusión final a los movimientos violentos de cabeza que caracterizaban las danzas de los galos, encuentra ya paralelo en Lucilio:

*iactari caput atque comas fluitare capronas
altas frontibus inmissas ut mos fuit illis.*

(fr. 288, Marx)

y luego en Catulo:

ubi capita Maenades ui iaciunt hederigerae.

(v. 23)

La costumbre de los galos de llevar pelo largo se remonta a Atis, del que cuenta Ovidio en *Fasti*, IV, 238 que, en su locura, *longaque in inmundo poluere tracta coma est*. Los sacerdotes del fr. 132 se llaman a sí mismos *famuli*, si acertó Bücheler al sustituir el *galli* de los códices, que destruye el verso. La palabra se liga a la perfección con el culto de Cibeles: recordemos los versos 68 y 90 del c. 63.

Es probable que la parte de la sátira dedicada al culto de Cibeles concluya con una repulsa del autor expresada en el septenario yámbico:

apage in directum a domo nostra istam insanitatem.

(fr. 133)

sobre el cual hablaremos más adelante.

Fuera ya, ahora, del contexto de dicha sátira, hallamos dentro de los fragmentos supervivientes de las Menipeas varronianas otros tres que aparecen redactados en galiambos:

tua templa ad alta fani properans citus itere.

(fr. 79)

perteneciente a la sátira *Cygnus*, cuya relación con el culto a Cibeles es difícil de ver.

spatula euiravit omnes Veneri uage pueros.

(fr. 275)

perteneciente a la sátira *Marcipor*; en este caso, el metro relacionado con el culto de los galos se utiliza para hablarnos de una castración.

*sic ille puellus Veneris repente Adon
cecidit cruentus olim.*

(fr. 540)

perteneciente a la sátira *Testamentum*; la caída de Adonis ensangrentado se nos explica mediante el verso del culto sangriento.

De todo lo dicho hasta ahora pueden sacarse las siguientes conclusiones:

— El cinismo griego, en su afán de satirizar la irracionalidad de la religión, siente una gran inclinación hacia el mito de Atis; en él las consecuencias del *furor* religioso alcanzan el carácter más antinatural imaginable (violenta renuncia al sexo).

— Atis se convierte en el prototipo del fanático que ofrece un sacrificio insensato a la divinidad sin que pueda luego rectificar lo hecho. Los demás detalles de sus leyendas (amor previo de Demeter y de Agdistis, traición con la ninfa, matrimonio con la princesa de Pesinunte, ...) dejan de tener importancia para el cínico. Es la castración lo que importa resaltar y, con ella, todos los aditamentos que acaban de dotar al culto de Cibeles de su carácter "extraño".

Varrón trata el culto de Cibeles y Atis como una de las formas de la locura humana, de la que nos pone de relieve, a juzgar por los fragmentos que nos han llegado:

- a) el aspecto afeminado y blando de los sacerdotes (fr. 119);
- b) su ornato femenino y exótico (fr. 120 y 121);
- c) las invocaciones de los galos a la diosa Cibeles o a Atis (fr. 132);
- d) el carácter musical del culto (fr. 131 y 149);
- e) el ceremonial (fr. 150).

Todo ello, probablemente, culmina en una violenta expresión de desagrado (fr. 133).

Para relatarnos eso, Varrón recurre al *prosimetrum*. En los fragmentos en verso alternan senario y septenario yámbico, galiambos, etc. El galiambo volverá a ser usado, por Varrón para tratar temas desagradables como la castración (fr. 275) y la sanguinolencia (fr. 540).

Y por fin llegamos al v. 63 de Catulo: ¿qué se nos cuenta en él? Un Atis, cuya identificación es muy debatida, llega al bosque de Frigia tras un viaje por mar y allí se castra con un pedazo de sílex. Hecho esto, se pone al frente del cortejo de servidores de Cibeles (*Gallae*) y conduce entusiastamente sus evoluciones y danzas. Cansado, cae dormido y, al despertar, toma conciencia de cuanto ha perdido y recuerda la vida que llevaba en su

patria, en donde era amado por todos. Aparece entonces la diosa y, soltando uno de sus leones, obliga al joven a que penetre en el bosque y lo convierte en su *famula*.

El poema termina con una invocación a Cibeles en la que el poeta pide a la divinidad que mantenga lejos de él su *furor*, es decir, el entusiasmo místico que caracteriza a los iniciados en su culto.

Lo que Catulo quiere mostrar no puede estar más claro. Lo ha dicho admirablemente Wilamowitz: "el éxtasis y la perturbación espiritual del culto a Cibeles y luego la desesperación que forzosamente debe apoderarse de los galos al cesar el embriagamiento y observar el sacrificio de su locura".⁴³ Porque, como hace notar Granarolo,⁴⁴ "rien n'est plus pathétique aux yeux du poète que l'alienation totale du moi dont son victimes les servants de ces redoutables puissances surnaturelles".

Es fácil descubrir la idea cínica que late detrás de estos propósitos, a lo que se añade la antipática evocación de Cibeles en los vv. 74 a 90. Por si ello fuera poco, el profundo desagrado del poeta viene reforzado por tres versos, los tres versos que cierran el poema:

*Dea, magna dea, Cybede, dea domina Dindymi,
procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo:
alios age incitatos, alios age rabidos.*

(vv. 91-93)

Comparemos el v. 92 con el fr. 133 B de las Sátiras Menipeas, perteneciente a *Eumenides*:

apage in diirectum a domo nostra istam insanitatem

El paralelismo es claro: ambos poetas adoptan la forma personal para rechazar el *furor* (Catulo) o la *insanitas* (Varrón). Varrón es más rotundo (*in diirectum*), Catulo más irónico: ahora bien, ello concuerda con la diferencia de caracteres entre ambos poetas.

Resulta prácticamente imposible determinar la fecha de una y otra composición: los intentos de O. Ribbeck para situar el poema catuliano después del viaje a Asia del poeta carecen de fundamento. Por tanto, no puede avanzarse seriamente ninguna hipótesis respecto a cuál de los dos fue compuesto en primer lugar. Da igual. No pretendemos en modo alguno establecer ninguna relación directa entre ambas obras, sino ponerlas en contacto con la poesía cínica griega. Esta dependencia ha sido puesta de relieve en lo que respecta a Varrón, mas no por lo que hace al *Attis* de Catulo.

Nos parece muy probable que detrás del poema de Catulo se halle una composición griega inspirada por el propósito cínico de "desprestigiar" a la divinidad de culto sangriento e insensato. El poeta de Verona, que, desde luego, no era un adepto del cinismo en cuanto escuela filosófica, vio

43. U. von Wilamowitz, *op. cit.*, II, p. 292.

44. J. Granarolo, *op. cit.*, p. 141.

en este poema un maravilloso pretexto para desplegar su talento artístico colorista, su sentido del ritmo y, al mismo tiempo, su sensibilidad de lírico. Como ha dicho Granarolo: "Lo que es seguro es que el poeta ha comunicado a su Atis, primero tan resolutivo, dinámico, imperioso, luego tan nostálgico, todo su fuego impetuoso de lírico".⁴⁵

Con ello creo que queda resuelto el problema de la identidad de Atis: no se trata de un sacerdote, ni de un archigalo, ni de un joven cualquiera de una ciudad helenística, sino del Atis legendario, al que el cinismo ha desprovisto de todo lo accesorio y convertido en prototipo del fanático religioso, como Midas lo es del rico y Sardanápalo del vicioso.

En cuanto a la patria, nada nos dice el poeta, salvo que la ha abandonado cruzando varios mares (vv. 1-2) y que en ella practicaba una serie de costumbres propias de todas las ciudades helenísticas (vv. 60-67): no tiene importancia el lugar del que procede. Kroll pretende ver en el desarrollo del poema un conflicto helénico-oriental: Atis, con su loco gesto, es ganado para Oriente, símbolo de todo lo oscuro y bárbaro, y perdido para Occidente.⁴⁶ Nosotros pensamos que ese conflicto queda completamente absorbido dentro de la idea general del poema, centrada en el pánico a las consecuencias del abandono a lo irracional.

Análogamente ha notado Wilamowitz que tampoco queda en absoluto identificado el lugar al que el joven llega.⁴⁷ Esto, que en una composición salida de manos de un poeta erudito como Calímaco —siempre preocupado por dejar buena constancia de todos los datos histórico-legendarios que rodean lo que nos relata— sería inconcebible, no nos extraña en una obra dependiente de la literatura cínica. El autor no da ninguna importancia a estos detalles, es más, cuanto menos se detiene en estos particulares más hace resaltar la idea que informa su composición.

En cuanto a la incorporación de temas propios de la epigramática (vv. 65-67), puede deberse al original o a Catulo. Al fin y al cabo, el epigrama alejandrino era un género del dominio común, leído y releído por todos los literatos de la época. También nos consta la conexión de algunos epigramistas con el cinismo (Meleagro y, tal vez, Leónidas de Tarento). Por lo que respecta a la descripción física de Atis:

niueis manibus (v. 8)

teneris digitis (v. 10)

notha mulier (v. 27)

ego mulier, ego adulescens, ego ephebus, ego puer (v. 63)

ego gymnasi fui flos, ego eram decus olei (v. 64)

roseis labellis (v. 74)

teneram Attin (v. 88)

nos lleva al *luculentus Attis* de que nos habla Marcial (II, 86, 4): ¿se trata, como quiso Wilamowitz, del típico *país kalós* de la *moussa paidiké*? No

45. J. Granarolo, *op. cit.*, p. 142.

46. Catullus-Kroll, p. 130.

47. U von Wilamowitz, *op. cit.*, II, p. 292.

es difícil admitir que este tipo de descripciones estereotipadas de un adolescente que tanto abundan en la literatura alejandrina puede haber influido en el poeta. Ahora bien, todo este aire de blandura y afeminamiento se corresponde perfectamente con el aspecto de los galos que Varrón nos describe en el fragmento 119.

La referencia a la edad (*adulescentium*) y el uso del adjetivo *tener* en ambas composiciones es evidente. También para Ovidio, Atis será un *puer ... facie spectabilis*.⁴⁸ Que había una concepción popular que así lo imaginaba lo pone de manifiesto la blanda representación de Atis hallada en Ostia. Por tanto, cabe pensar que el Atis catuliano se inscribe dentro de la tradición de Atis jóvenes y hermosos (frente al eunuco de abultadas carnes que otras representaciones plásticas ofrecen).

Con lo dicho creo que queda explicado el sentido del c. 63 dentro del *Liber* catuliano: es una adaptación muy inspirada de un poema griego hijo de la corriente cínica de crítica a las divinidades "irracionales". Como sea que Catulo era un poeta extraordinario, convirtió lo que tal vez en su versión original fue una composición más o menos burlesca sobre la castración de Atis en un verdadero milagro de arte.

Hasta ahora algunos críticos habían intentado poner el c. 63 en relación con el Catulo-poeta erótico, pensando que encontraba así un mejor encuadramiento dentro de la producción del Veronés. Dice, por ejemplo, Oksala⁴⁹ que el *Attis* no es sólo la narración de los amores del joven y Cibeles ni un simple poema cultural. Los dos protagonistas de la acción son un mortal ordinario y la diosa del amor-pasión: el primero es el sujeto que sufre, la segunda el poder dominador. Catulo introdujo en este poema la experiencia de su vida personal en un paroxismo terrible y paradójico. También Granarolo⁵⁰ pretende establecer un paralelismo Atis-Cibeles / Catulo-Lesbia. Califica el poema de antiepitalamio, teniendo en cuenta que sigue a los c. 61 y 62, los dos epitalamios del *Liber*. Considera el estudioso francés que el poeta pretende decirnos que renegar del amor aparta a todo hombre de la sociedad de sus semejantes, pues no hay nada más humano y civilizador que el amor digno de tal nombre. Ve en Atis el sujeto de una doble frustración: una, como *páis kalós*, y otra, como hijo de una determinada patria. En fin, nos parece que todas estas explicaciones son un tanto forzadas: por más que el amor de Lesbia-Clodia marcara la producción poética de Catulo, no hay que incurrir en la exageración de querer hallar trazas de su gran pasión en todas y cada una de sus composiciones.

Para nosotros, el *Attis* catuliano es un poema en el que un metro probablemente himnódico (el galiambo) viste un tema que, a pesar de narrarnos un acontecimiento, se articula fundamentalmente en tres monólogos, dos de los cuales (los dos de Atis) son maravillosa expresión de dos estados de ánimo opuestos. Y todo ello dominado por una fuerte intención crítica de ascendencia cínica.

48. Ouid., *Fasti*, IV, p. 223.

49. T. Oksala, "Catullus Attis-Ballade", pp. 199-214.

50. J. Granarolo, *op. cit.*, pp. 140 ss.