

Cuerpos (d)escritos en el poemario de Sulpicia

Alicia Schniebs

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Resumen

En la cultura romana, el cuerpo funciona como el signo por excelencia que determina y verifica identidades y diferencias entre los actores sociales y sus funciones. Este carácter identificatorio socialmente consensuado lo transforma en un elemento óptimo para intervenir, metáfora mediante, en enunciados que describen y/o prescriben el cómo y el qué de los diversos discursos producidos por la elite dominante. La poesía del siglo I a. C. hace un uso peculiar de este mecanismo, consistente en emplear el cuerpo del yo enunciador o el de su objeto de deseo o de odio, constituidos en materia de la escritura, como metáforas del propio quehacer poético. En este orden de cosas se postula que, en el poema que abre el segundo tramo del ciclo de Sulpicia (CT. 3.18), la referencia al desnudamiento de la enunciativa y a la posible crítica desencadenada por esta actitud, es una metáfora que predica acerca del estilo llano y despojado que lo caracteriza y diferencia del primero, atribuido por la filología al así llamado “*amicus Sulpiciae*”.

El así llamado “Ciclo de Sulpicia” es un grupo de once poemas del libro 3 del *Corpus Tibullianum* (CT 3.8-18) cuyos elementos comunes son el personaje femenino homónimo y las alternativas de su tórrido romance con un joven a quien, siguiendo la norma del código elegíaco, se designa con un seudónimo, en este caso: *Cerinthus*.¹ Difieren en cambio en su enunciativo, que es un tercero en las elegías 8, 10 y 12 y la propia Sulpicia en el resto; y difieren, sobre todo, en extensión y estilo pues, mientras los primeros cinco son poemas extensos cuyo estilo responde en un todo a lo observado en el resto de los poetas elegíacos (Tibulo, Propertio, Ovidio), los otros seis son composiciones breves que sorprenden por su llaneza e inmediatez. Tradicionalmente, esta innegable diversidad de la factura poética ha llevado a dividir el ciclo en dos partes: una primera, atribuida a un autor empírico masculino designado como *amicus Sulpiciae* o *auctor de Sulpicia*, integrada por las elegías más largas y supuestamente más “elaboradas” (8-12), y una segunda, conformada por el resto, atribuida a un autor empírico femenino, acaso la tal Sulpicia, y signada desde fines del siglo XIX por una valoración negativa de su calidad literaria que, en el mejor de los casos, se disculpa en nombre de la “espontaneidad”, el “candor” y la “impericia” propios de la edad y, claro está, del supuesto sexo biológico de su autora.

Esta actitud descalificatoria se revierte a fines de los años 70 con los artículos de Santirocco (1979), Lowe (1988) y Miralles Maldonado (1990), quienes sustituyen estos (pre)juicios de valor por un análisis detenido de las elegías y demuestran que, lejos de ser el resultado de una escritura espontánea e imperita, el poemario evidencia no solo un trabajo puntilloso sobre la materia discursiva sino su filiación con la producción literaria del período tardorrepblicano y augustal. Y se revierte, sobre todo, con la crítica de sesgo feminista (Keith, 1997; Hallet, 2006; Merriam, 2006), que hace suya esta operación de rescate de la antes denostada poetisa con el propósito de demostrar la conciencia y cultura literarias de Sulpicia y, sobre todo, de recuperar los rasgos distintivos de un yo poético presuntamente femenino. Y presuntamente decimos porque, en cierto modo y aunque con sello inverso, las dos vertientes, la falocéntrica del siglo

1 Para la numeración y el texto del poemario, seguimos la edición de Lenz-Galinsky (1971).

XIX y principios del XX y la ginocéntrica de la crítica feminista incurren, a nuestro modo de ver, en un razonamiento circular equivalente y basado en el mismo (pre)juicio: explicar la diversidad de extensión y estilo que claramente caracteriza a las dos partes del ciclo por el supuesto sexo biológico de la persona de carne y hueso que escribió estos poemas. En este orden de cosas, nosotros vamos a sostener que, sean quienes fueren ese o esos autores empíricos, la diversidad de la factura poética es un elemento que organiza todo el ciclo y se plasma, a través del tratamiento de lo corporal, más exactamente de la oposición desnudez-atavío, en el diálogo que sostienen las dos elegías que inauguran cada una de las dos partes del conjunto: la 3.8, enunciada por un tercero y la 3.13 enunciada por la misma Sulpicia. Para comprobarlo y antes de entrar en el estudio de ambos poemas, empezaremos por mostrar que el empleo de la oposición desnudez-atavío como metáfora del discurso es propia del metatexto vigente en el contexto de producción.

Desnudez y atavío en el metatexto

El empleo del cuerpo como metáfora del discurso es algo que recorre toda la preceptiva ciceroniana y lo hace de un modo que abarca no solo la dimensión exclusivamente física de lo corporal sino también, y muy especialmente, sus tecnologías. La analogía de base de esta imagería es la identificación lisa y llana de la *oratio* con un cuerpo, cosa que se verifica de manera muy obvia con la calificación o descalificación de los discursos mediante términos que, como “flaco”, “sin sangre”, “macilento”, “lánguido”, “rengo”, “saludable”, “hinchado”, etc., que apelan al estatuto material de lo corpóreo (Fantham, 1972: 164-174).

Pero además, y esto es lo más interesante para nosotros, esa analogía opera también a nivel de las tecnologías corporales, sobre todo, las referidas al arreglo personal y a la normativa que le es propia en esa cultura, y lo hace por medio de una operación metafórica que se verifica, no casualmente, en enunciados prescriptivos acerca del *ornatus* (Duggan, 2005: 147-169). En efecto, la presencia, ausencia o exceso de ornamento a nivel discursivo se indica a través de los objetos y actividades propias del ornamento de lo corporal. Este procedimiento metafórico incluye, en primer lugar, la vestimenta en sí, como leemos en esta valoración de los *Comentarios* de César, cuyo estilo despojado es descrito como la desnudez resultante de haber arrancado el vestido: “son desnudos, correctos y bellos, arrancado, como si fuera un vestido, todo el ornato del discurso” (Cic. *Br.*262). Pero abarca además el resto de los componentes del arreglo personal como el peinado, los adornos y los afeites, también empleados para referir, por contraste, el estilo llano carente de ornamento propio, por ejemplo, de los oradores aticistas:

Pues, así como se dice que son no ornamentadas las mujeres, aunque esto les quede bien, así este discurso sobrio deleita aun no arreglado. Algo se hace en uno y otro caso para que sea encantador pero no para que ese algo sea evidente. Por lo tanto, se ha de quitar todo ornato notable, como el de las perlas, y no se aplicarán ni siquiera los rulos; se quitarán los cosméticos de candor y rubor teñido, solo quedará distinción y prolijidad. (Cic. *Or.* 78-79)

Ahora bien, como lo ha observado la crítica, la poesía elegíaca, sobre todo la de Propertio y Ovidio, recoge y potencia esta metáfora al punto de identificar el cuerpo de la mujer con la propia escritura y emplearlo, por ende, como un elemento óptimo para producir enunciados metapoéticos (Debrohun, 1994; Keith, 1994, 1999; Wyke, 1987, 1989; Zetzel, 1996). Muchos son los ejemplos que podrían darse de este procedimiento pero elegimos uno de Propertio por el carácter liminar del poema y por la casi transparencia de su interpretación. Se trata de la elegía 2 del *Monobiblos* donde luego de decir:

¿En qué te favorece andar, vida mía, con el cabello adornado
y ondular tenues pliegues en túnica de Cos ?
¿O en qué [te favorece] derramar por tu cabeza mirra de Orontes
y venderte a dones extranjeros,
perder el encanto de la naturaleza con ornamento comprado.
y no permitir que tus miembros brillen por sus propios méritos?
Créeme, ningún cosmético es propio de tu aspecto,
Amor desnudo no ama a un artífice de la belleza (Prop. 1.2.1-9

culmina afirmando que el único adorno válido de una joven son los poemas que sobre ella escriba un varón enunciador: “Si una joven le gusta a un hombre, está suficientemente ornamentada, sobre todo si Febo te dona sus poemas” (*ibid.*26-27). Poética performativa, si las hay, el texto verifica lo mismo que enuncia: es el ego enunciador quien con su escritura viste y desviste, a la vez, a la joven y al texto que la refiere. Con estos datos en mente, podemos pasar a los poemas que nos ocupan, empezando por la elegía 3.13.

La desnudez de Sulpicia

En marcado contraste con su aparente llaneza e inmediatez, la elegía inaugural del poemario atribuido a Sulpicia es un texto complejo cuya interpretación no es tan sencilla como a primera vista podría parecer:

Tandem uenit amor, qualem texisse pudori
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
Exorata meis illum Cytherea Camenis
adtulit 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, uoltus componere fama
taedet: cum digno digna fuisse ferar. (CT 3.13)

Finalmente llegó amor, un amor tal que la fama de cubrirlo sería para mí un motivo de vergüenza mayor que la de desnudarlo ante alguien. Ablandada por las súplicas de mis Camenas, Citerea lo trajo y lo depositó en mi regazo. Cumplió Venus sus promesas: narre mis gozos alguien de quien se diga que no tiene los suyos. No quisiera yo encomendar algo a tablillas selladas para que nadie lo lea antes que el mío; más aún, agrada cometer una falta, hasta componer rostros para la fama. Dígame de mí que digna he estado con un digno.

Desde luego, ninguna duda cabe respecto del carácter programático de esta elegía y de la presencia en ella de lo corporal, cosa que salta a la vista con solo reparar en la cantidad de términos que corresponden, respectivamente, a los campos léxicos del discurso (“*Camenis*”, “*narret*”, “*dicetur*”, “*tabellis*”, “*legat*”, “*ferar*”) y del cuerpo y sus tecnologías (“*texisse*”, “*nudasse*”, “*sinum*”, “*vultus*”).² Con igual certeza podemos afirmar la presencia de otros dos campos, representados también por un nutrido número de componentes: el de la evaluación axiológica, integrado por “*pudori*”, “*fama*”, “*peccasse*”, “*iuvat*”, “*famae*”, “*digno*”, “*digna*”, y el de la pasión erótica, compuesto por “*amor*”,

2 La inclusión de “*texisse*” dentro del campo léxico del cuerpo y sus tecnologías obedece a que la clara oposición con “*nudasse*” observable en el poema activa el semema “*vestir*” propio de este lexema. cfr. *OLD* s.v. *tegere* 3.

Cytherea, “*gaudia*”, “*Venus*”, “*meus*”, “*cum... fuisse*”.³ Todo esto resulta evidente y por supuesto, aunque no desde esta perspectiva, ha sido ya observado por la crítica. Pero el problema se presenta cuando intentamos determinar e interpretar el estatuto de estas isotopías en sí y a partir de los lazos que establecen entre ellas y con el resto de los elementos del poema. En este intento, la piedra de toque es el primer dístico, en cuyo análisis conviene detenernos:

Tandem uenit amor, qualem texisse pudori
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.

Como podemos ver, el problema del estatuto y vínculo de las isotopías se presenta ya en la apertura del poema pues está claro que, cualquiera sea la interpretación que pretendamos hacer de este enunciado, la aplicación al sustantivo *amor* de la antonimia *tegere/nudare* es el resultado de una operación metafórica cuya configuración y reconocimiento implica neutralizar el sema /cuerpo/ propio del sentido recto de esta polaridad. Sin embargo, esta neutralización del sema /cuerpo/, que posibilita el cruce de las isotopías “cuerpo” y “pasión erótica” no es absoluta. Muy por el contrario, la corporalidad se activa por la copresencia de los evaluadores axiológicos *pudor* y *fama*, empleados para predicar, a su vez, del sintagma *amorem tegere/nudare* pues, huelga decirlo, el lector previsto pertenece a una cultura donde la desnudez es una conducta reprobable y sujeta, por ende, a la sanción social. Ahora bien, puesto que no se trata en sentido recto de un cuerpo, ¿en qué consiste exactamente ese desnudar que, en el decir del yo poético, es susceptible de merecer, por su parte (*pudor*) y por la de los demás (*fama*), algún tipo de evaluación axiológica? Desde luego la respuesta más obvia que surge de la lectura plana es que consiste en exponer, en transformar en materia poética la pasión erótica, una conducta en todo equivalente a desnudar el cuerpo, sobre todo para un enunciador que, en el resto del poemario, se presenta como una mujer nuclear y sujeta, por ende, al rígido mandato de la *pudicitia*.

Esta interpretación, compartida por el grueso de la crítica (Flaschenriem, 1999; Keith, 1997; Milnor, 2002), conduce a leer el poema como una suerte de proclama desafiante de los dos “delitos” cometidos por la enunciativa: la confesión en sí y la materia confesada, cosa que, según este criterio, alcanza su punto culminante en el dístico de cierre. Como podemos observar, en términos del estatuto de las cuatro isotopías señaladas, esta lectura supone que tres de ellas (“discurso”, “evaluación axiológica”, “pasión erótica”) son horizontales o denotativas y que, de los componentes de la cuarta (la del cuerpo y sus tecnologías), solo “*texisse*”, “*nudasse*” y “*vultus*” implican una operación metafórica, pues “*sinum*” se interpreta en sentido recto como la parte del cuerpo de la enunciativa afectada por la unión sexual. A su vez, el reconocimiento del carácter vertical o connotativo de la isotopía “cuerpo”, o al menos de parte de ella, implica considerar que el *illustrandum* de la metáfora del desnudo es exclusivamente el acto mismo de decir, esto es: de hacer público el placer erótico, interpretación refrendada, a nivel denotativo, por la negativa a sellar las tablillas y la aceptación de ser objeto del decir de otros.

Desde luego esta manera de leer el poema es válida no solo por ser la primera que salta a la vista sino porque responde en un todo al sistema de valores del contexto de enunciación e incluso al mismo código elegíaco, cuyos enunciadores masculinos verbalizan la vergüenza y la censura social acarreadas por hacer públicos los avatares de su pasión en enunciados programáticos, sea con los mismos términos *-pudor* y *fama-* empleados aquí por Sulpicia, sea con sus agnados. Sin embargo, a nuestro modo de ver, existe otra lectura posible, que no sustituye sino que se suma a la recién mencionada y que resulta de una operación metafórica

3 Para el significado ‘copular’ de la expresión *esse cum*, cfr. Varela, 1997: 364-365.

más abarcadora y compleja que compromete a todo el sistema isotópico. Nos referimos a la posibilidad de que el *illustrandum* de ese cuerpo desnudo que desencadena valoraciones negativas no sea solo la pasión revelada, no sea solo la *materia* de la escritura, sino la escritura en sí, más exactamente ese carácter suyo despojado y casi llano. Dos son los elementos que sostienen esta interpretación: el ya comentado empleo del cuerpo como *illustrans* del discurso en el metatexto y el indiscutible diálogo de este poema 3.13 con el 3.8 que inicia la serie conocida como del “*amicus Sulpiciae*”.

El vestido de Sulpicia

Si bien la relación entre los dos poemas inaugurales de cada una de las partes del poemario ha sido desde luego observada por la crítica (Hinds, 1987), no se ha prestado suficiente atención al hecho de que ambos poemas están centrados, no casualmente a nuestro entender, en el cuerpo de Sulpicia, en la pasión y en la poesía, y lo hacen de tal modo que el diálogo entre ellos cobra carácter oposicional.

Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, kalendis; spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni; hoc Venus ignoscet; at tu, uiolente, caueto ne tibi miranti turpiter arma cadant: illius ex oculis, cum uult exurere diuos,	5
accendit geminas lampadas acer Amor. Illam, quidquid agit, quoquo uestigia mouit, componit furtim subsequiturque Decor; seu soluit crines, fuis decet esse capillis: seu composit, comptis est ueneranda comis.	10
Vrit, seu Tyria uoluit procedere palla: urit, seu niuea candida ueste uenit. Talis in aeterno felix Vertumnus Olympo mille habet ornatus, mille decenter habet. Sola puellarum digna est cui mollia caris	15
uellera det sucis bis madefacta Tyros, possideatque, metit quidquid bene olentibus aruis cultor odoratae diues Arabs segetis, et quascumque niger rubro de litore gemmas proximus Eois colligit Indus aquis.	20
Hanc uos, Pierides, festis cantate kalendis, et testudinea Phoebe superbe lyra. Hoc sollemne sacrum multos haec sumet in annos: dignior est uestro nulla puella choro.	

Sulpicia se ha adornado para ti, gran Marte, en tus calendas. Si sabes, baja tú mismo del cielo para verla. Venus perdona esto; pero tú, violento, ten cuidado para que sus armas no caigan sobre ti al admirarla desvergonzadamente. En sus ojos, cuando quiere abrasar a los dioses, enciende el agrio Amor sus dobles antorchas. Haga lo que haga, vaya donde vaya, lo apropiado la adorna a escondidas y la sigue. Si suelta su melena, bien le queda estar con los cabellos sueltos, si la peina, hay que venerarla por sus peinados cabellos. Abrasa si se presenta con un manto tirio, abrasa si viene resplandeciente con un vestido níveo. Del mismo modo Vertumno, feliz en el eterno Olimpo, tiene mil adornos (y) los mil los porta de modo apropiado. Es la única digna de entre las muchachas a la que Tiro le ofrece suaves vellones teñidos dos veces con preciadas tinturas y posee cualquier cosa que el rico árabe, cultivador de aromática cosecha, trabaja en sus campos

bien olientes, y todas las gemas que el negro Indo, próximo a las aguas orientales, recoge del rojo litoral. Vosotras, Piérides, celebrad a esta en las festivas calendas y (también) tú, Febo, orgulloso por tu lira de tortuga. Que este solemne ritual se celebre por muchos años: no hay muchacha alguna más digna en vuestro coro.

Como podemos ver, en lo que hace al cuerpo y en franco contraste con la proclama del desnudo que el lector encontrará al llegar a la elegía 3.13, la 3.8, que se abre diciendo: “*Sulpicia ... culta est*”(1), está destinada en su totalidad a predicar acerca de las alternativas del atavío de la muchacha, desde el arreglo del cabello hasta las joyas, pasando por vestidos y perfumes. Respetto de la pasión, no es ella quien la experimenta, como sucede en 3.13, sino quien la hace surgir en los demás, cosa remarcada en el texto por la anáfora inicial de “*urit*” en el dístico 11-12, que retoma el intensivo de la misma base “*exurere*” del verso 5, reforzado a su vez por el “*accendit... geminas lampadas*” del siguiente. En cuanto a la poesía, tampoco es ella el sujeto del decir poético sino el objeto, lo cual está explícitamente señalado en el dístico 21-22, que insta a las Piérides y a Febo a hacer de ella la materia de su canto. En razón de esto y si tomamos en cuenta que, como bien observa Hinds, el ordenamiento del corpus hace que nuestra lectura de la elegía 3.13, esté necesariamente mediatizada por las cinco del *amicus Sulpiciae* que la preceden, no podemos hacer a un lado el hecho de que este contraste palmario a nivel de la materia referida venga acompañado por un contraste tanto o más palmario a nivel del discurso que la refiere. Consideramos en efecto que vestido y discurso se implican y explican recíprocamente y que, visto el lugar liminar que ocupan estos dos poemas en cada una de las dos partes del ciclo, este cruce puede leerse como un enunciado metapoético acerca de la diversa factura que las caracteriza. Dicho más claramente: el poema que muestra a una Sulpicia vestida es un poema plagado de *ornatus*, esto es: un poema vestido, adornado, perfumado, como lo son todos los de la parte del ciclo que inaugura. Por oposición a él, el otro, el que muestra a una Sulpicia desnuda, es un poema sin *ornatus* alguno, esto es: un poema desnudo, como lo son también todos los de la otra parte del ciclo que también él inaugura.

Visto lo analizado hasta aquí, consideramos que lo que se desnuda, lo que se desviste en el poema 3.13 no es solo la materia de la escritura, esto es, la pasión amorosa de Sulpicia, sino la escritura misma y que, en consecuencia, toda la elegía puede leerse como un enunciado metapoético acerca del estilo llano y despojado que caracteriza a esta parte del ciclo por oposición a la anterior. En esta lectura, que, insistimos, no suplanta a la anterior sino la complementa y complejiza, el *amor* que se desnuda o se viste, es el poema mismo, cosa que se comprueba con solo recordar que *Amores* es el título de la obra de dos de los elegíacos romanos, Galo y Ovidio. Es el poema también, por ende, lo que Venus, diosa inspiradora por excelencia de la poesía elegíaca, como bien sabemos por Ovidio (Am. 3.1) trajo a pedido de las Camenas y depositó en el *sinus* de la joven, término que resulta así activado en su otro semema ‘bolsillo’ y alude al lugar del vestido donde los amantes elegíacos guardan sus tablillas (Roessel, 1990: 249). Es el poema el que, al designarse a si mismo como *tabellae* connota la simpleza de la cera (Cairns, 1972: 78-79), y, a la vez, el tipo de mensaje breve y sencillo que los demás elegíacos comentan pero no muestran, no desnudan. Es el poema el que, por su escritura llana, por el *componere*, puede ser leído como objeto del *peccare*, un verbo que Cicerón en sus tratados preceptivos (*De or.* 1.124,125; 2.112, 209; *Or.* 70, 72, 73,157,226) usa repetidamente para referirse a los errores cuestionables de una producción discursiva, y puede ser, por ende, objeto de la sanción, de la *fama* puesta en jaque no solo por el entorno social sino por el de los propios sodales del círculo literario.

Finalmente, un último elemento termina de comprobar esta metapoética dialógica del estilo presente en el poema sulpiciano: la intertextualidad existente entre el último dístico de este poema inaugural y el que cierra la primera parte del ciclo.

Dice Sulpicia:

sed peccasse iuuat, uoltus **componere** famae
taedet: cum **digno digna** fuisse ferar. (CT 3.13.9-10)

Ha dicho su “amicus”

Sic bene **compones**: ullae non ille puellae
servire aut cuiquam **dignior** illa viro (CT 3.12.9-10)

Así [Cupido] los reunirás/compondrás bien: que él no sea más digno de servir a ninguna otra joven o ella no sea más digna de servir a otro varón.

A menos que queramos atribuir a la casualidad la recurrencia léxica, la distribución de los términos en el hexámetro y el pentámetro y la idéntica posición en la secuencia poética, no caben dudas, creemos, de que así como el comienzo de nuestro poema dialoga con la primera elegía de la sección ornamentada del ciclo, su final dialoga con la última y lo hace mediante un enunciado que por sí mismo actualiza la desafiante afirmación de la diferencia de estilo. “Digase de mí que yo y mi amante somos dignos el uno del otro”, dice Sulpicia al final de su primera elegía, pero al decirlo, al decirlo de este modo tan diverso del de su “amicus”, implica también, “que se lo diga así, al desnudo, con pocas palabras combinadas en un enunciado sintácticamente simple y no con el rebuscado atavío de aliteraciones y quiasmos empleado por aquel.

Bibliografía

- Cairns, F. 1972. *Generic Composition in Greek and Latin Poetry*. Edimburgo, Edinburgh University.
- Debrohun, J. B. 1994. “Redressing Elegy’s Puella: Propertius IV and the Rhetoric of Fashion”, *JRS* n° 84: 41-63.
- Duggan, J. 2005. *Making a New Man. Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*. Oxford, Oxford University.
- Fantham, E. 1972. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto, Toronto University.
- Flaschenriem, B. L. 1999. “Sulpicia and the Rhetoric of Disclosure”, *CPh* N° 94: 1.36-54.
- Hallet, J. 2006. “Sulpicia and her Fama: an Intertextual Approach to Recovering her Latin Literary Image”, *CWN* n° 100.1: 37-42.
- Hinds, S. 1987. “The Poetess and the Reader: Further Steps towards Sulpicia”, *Hermathena* N° 143: 29-46.
- Keith, A. M. 1994. “Corpus Eroticum: Elegiac Poetics and Elegiac Puellae in Ovid’s Amores”, *CWN* n° 88.1 : 27-40.
- 1997. “Tandem venit amor: A Roman Woman Speaks of Love”, en Hallett, J. P. y Skinner, M. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton, Princeton University: 295-310.
- 1999. “Slender Verse; Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory”, *Mn* N° 51: 41-62.
- Lenz, F. W. y Galinsky, G. C. 1971. *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*. Leyden, Brill.
- Lowe, N. J. 1988. “Sulpicia’s Syntax”, *CQ* N° 38: 193-205.
- Merriam, 2006. “Sulpicia: Just Another Roman Poet”, *CW* 100.1: 11-15.
- Milnor, K. 2002. “Sulpicia’s (Corpo)reality: Elegy, Authorship and the Body in {Tibullus} 3.13”, *ClAnt* N° 21: 259-282.
- Miralles Maldonado, J. C. 1990. “La lengua de Sulpicia: *Corpus Tibullianum* 4.7-12”, *Habis* N° 21: 101-120.
- Roessel, D. 1990. “The Significance of the Name Cerinthus in the Poems of Sulpicia”, *TAPA* N° 120: 243-50.
- Santirocco, M. S. 1979. “Sulpicia Reconsidered”, *CJ* n° 74.3: 229-39.
- Varela, J. U. 1997. *Tabú y eufemismo en latín*. Amsterdam, A. M. Hakkert.

- Wyke, M. 1987. "Written Women: Propertius' Scripta Puella", *JRS* N° 77: 47-61.
-----, 1989. "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy", *Helios* N° 16.1: 25-47.
Zetzel, J. E. G. 1996. "Poetic Baldness and its Cure", *MD* N° 36: 73-100.

CV

ALICIA SCHNIEBS ES DOCTORA EN LETRAS CLÁSICAS (UBA). PROFESORA TITULAR DE LENGUA Y CULTURA LATINAS I-V EN EL DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLÁSICAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (UBA). DIRECTORA DEL PROYECTO UBACYT F004: "METÁFORAS DEL CUERPO Y EL CUERPO COMO METÁFORA EN LA LITERATURA Y EL ARTE DEL ROMA" Y DEL PICT 2008-1900: "EL CAMPO LITERARIO EN ROMA: EL CASO DE LA APPENDIX VERGILIANA". HA PUBLICADO LIBROS, CAPÍTULOS DE LIBROS Y ARTÍCULOS DE LA ESPECIALIDAD EN EL PAÍS Y EN EL EXTRANJERO.