

## La invención de los celos\*

*David Konstan*

*Brown University, Providence, USA*

En este artículo propongo la idea de que, en la Grecia clásica, no existía el concepto de un sentimiento que corresponda precisamente al de los celos en el mundo occidental moderno. Investigo el significado de la palabra *zēlotupia*, que con frecuencia se traduce por "celos", y demuestro que no tenía exactamente este sentido en los textos griegos antiguos. Sin embargo, si había poco espacio en la cultura de la Grecia arcaica para el desarrollo de la idea de celos en el sentido romántico, en Roma en el siglo primero a.C. las condiciones favorecían la formación de tal concepto, concretamente en la poesía amatoria de Horacio y los autores de la elegía erótica.

"The Invention of Jealousy". In this paper the A. proposes the idea that, in classical Greece, the concept of a feeling that exactly corresponds to jealousy in the modern Western world, did not exist. He inquires on the meaning of the word *zēlotupia* that is frequently translated by "jealousy", and proves that it did not have that precise meaning in the ancient Greek texts. Yet, although there was little room in archaic Greek culture for the development of the idea of jealousy in a romantic sense, in Rome's first century B.C., conditions favoured the development of such a concept, concretely in Horace's amatory poems and in the authors of erotic elegy.

"Il y a une psychologie implicite dans le langage"<sup>1</sup>

Voy a comenzar con dos definiciones muy diferentes de *zêlotupia*, el término griego que parece más cercano a la idea moderna de los "celos". Primero, una definición estoica que remonta casi con seguridad a Crisipo: "*zêlotupia* es el dolor de que otro tenga lo que uno mismo también tiene" (Diógenes Laercio 7.111 = Fr. 412 SVF). *Zêlotupia* se incluye en la lista de emociones que implican un elemento de dolor: sigue a la compasión, la envidia, y *zêlos* (que se define como "el dolor que otro tenga lo que uno mismo desea"). Segundo, el *Léxico de Suda* glosa *zêlotupia* como "la sospecha por parte de un esposo sobre su mujer en relación a un hombre licencioso" (z 58; cf. Fotio z 34)<sup>2</sup>. La última definición se asemeja a los celos amorosos en sentido moderno. Por ejemplo, el *Oxford English Dictionary* (s.v., def. 4)<sup>3</sup> da como uno de los significados de celos: "miedo de ser suplantado en el afecto, o desconfianza de la fidelidad, de una persona amada, especialmente una esposa, marido, o amante" (*fear of being supplanted in the affection, or distrust of the fidelity, of a beloved person, sp. a wife, husband, or lover*); la segunda parte de esta entrada se refiere a los celos "con respecto al éxito o la situación aventajada de otra persona", y da "envidia" como un sinónimo.

Mientras que la definición de los estoicos puede parecer idiosincrática o hecha a medida para su extraordinariamente racionalizado catálogo de las pasiones, de hecho, corresponde al sentido predominante de *zêlotupia* en la literatura griega, es decir, rencor malicioso o envidia. Polibio, por ejemplo, conecta *zêlotupia* específicamente con el papel del cortesano: "Pues se descubrió una nueva forma de difamación, hacer daño no por encontrar faltas sino por alabar a los vecinos de uno. Tal maldad (*kakentrekheia*), denigración (*baskania*), y perfidia se dieron por primera vez entre los que frecuentan la corte, y son un resultado de su *zêlotupia*, la rivalidad ambiciosa (*pleonexia*) que hay entre unos y otros" (*Hist.* 4.87.4.1-4). Dionisio de Hali-

\* Una versión ampliada de este artículo va a aparecer, bajo el título de "Die Entdeckung der Eifersucht", en un próximo número de la revista alemana, *Antike und Abendland*.  
<sup>1</sup> Lagache, Daniel, *La Jalousie amoureuse: Psychologie descriptive et psychanalyse*, Paris: Presses Universitaires de France, vol. 2, *La jalousie vécue*, p. 1.

<sup>2</sup> Cf. Theodoridis, Christos (ed.), *Photii Pathriarchae Lexicon*, vol. 2, Berlín: Walter de Gruyter, 1998.

<sup>3</sup> Cf. *Oxford English Dictionary*, 2a. ed., Oxford: Oxford University Press, 1989.

carneo escribe que "Platón tenía, es verdad, un rasgo de ambición (*to philotimon*) en su naturaleza, a pesar de sus virtudes; y la manifiesta sobre todo en su *zêlotupia* hacia Homero, a quien expulsó de su ciudad ideal, aunque coronado con guirnaldas y ungido de mirra" (*Carta a Pompeyo* 1.13). Platón, según Dionisio, no quiere compartir los laureles del éxito literario. Malestar "porque otro tenga lo que uno también tiene" capta bien este punto.

Incluso en contextos amorios, *zêlotupia* parece significar no tanto celos cuanto envidia, la ambición de monopolizar los bienes del otro incluso sin que haya ganancia alguna para uno mismo. El testimonio más temprano de este término se encuentra en el *Pluto* de Aristófanes, donde una anciana se queja de que, puesto que Pluto ha hecho rico a todo el mundo, el joven que la había estado cortejando la ha abandonado. Antes, ella dice: "si alguien me miraba cuando iba en carro a los Grandes Misterios, por Zeus, me pegaba (*etuptomên*) por ello todo el día -tan violentamente *zêlotupos* era el muchacho" (1013-16). ¿Significa *zêlotupos* en este pasaje "celoso"? El público entiende que el motivo del joven debe de haber sido el mantener a raya a otros gígalos interesados en el dinero que ella tiene. En el contexto, un significado como "tacaño" o "quien da con mala gana" sería apropiado. De hecho, Crémilo responde diciéndose a sí mismo en un murmullo, "Parece que le gustaba comer solo" (1017), y el punto es que el muchacho no quería que nadie compartiera su botín. En el *Banquete* de Platón (213c8-d4)<sup>4</sup>; Sócrates se queja ante Agatón sobre cómo Alcibiades le molesta: "Desde que me convertí en su amante, ya no puedo ni mirar ni hablar con un solo chico guapo, porque siente *zêlotupia* y envidia (*phthonôn*), se comporta de forma estafalaria, me insulta, y le cuesta trabajo no ponerme una mano encima." De nuevo, la acusación es que Alcibiades no quiere compartir la compañía de Sócrates con otros. Ambos ejemplos son compatibles, creo, con la definición estoica de *zêlotupia* como "dolor de que otro tenga lo que uno mismo tiene".

Puesto que he discutido la semántica de *zêlotupia* con más detalle en otro lugar<sup>5</sup>, me voy a limitar aquí a reseñar mi conclusión de que el término no significa celos en el sentido moderno en las relaciones ama-

---

<sup>4</sup> Cf. Fantham, Elaine, "Zelotypia: A Brief Excursion into Sex, Violence, and Literary History", en: *Phoenix*, 40 (1986), pp. 45-57.

<sup>5</sup> Cf. Konstan, David, "Before Jealousy", en: Konstan, David y N. Keith Rutter (eds.), *Envy, Spite and Jealousy: The Rivalrous Emotions in Classical Greece*, Edimburgo: University of Edinburgh Press, Leventis Studies, vol. 2, 2003.

torias, es decir, "una relación de tres"<sup>6</sup> en la que uno teme "ser suplantado en el afecto... de una persona amada". Si tengo razón, entonces el griego, como el latín, no tienen ningún término especial para designar la emoción en cuestión, al menos en el período clásico y helenístico.

¿Y qué podemos hacer, entonces, con la definición del *Suda*, que suena, desde luego, como moderna? Sin entrar en esta cuestión en detalle, puedo apuntar que esta entrada del *Suda* es muy posible que derive en último término de comentarios cristianos al texto bíblico de *Números*, a través de las llamadas *Glossae Cyrilliana*e y Hesiquio. Por decirlo muy brevemente, las *Glosas Cirilianas* probablemente pretendían explicar el propio vocabulario de San Cirilo<sup>7</sup>, y el único lugar donde Cirilo utiliza la palabra *zêlotupia* es en conexión con *Números* (*De adoratione et cultu in spiritu et veritate*, *Migne Patrologia Graeca* 68.132-1125, especialmente, pp. 909-12). *Números*, a su vez, es el único libro de la *Septuaginta* donde se encuentra este término. Aquí se refiere precisamente a las responsabilidades rituales de un hombre que pone a prueba la posible infidelidad de su mujer y estudia la respuesta adecuada. Es verdad que incluso en léxicos que no tienen influencia de este pasaje bíblico, *zêlotupia* aparece a veces en el contexto de relaciones amorosas. Por ejemplo, Polux nota que "*zêlotupein* se usa en conexión con muchachos, mujeres, y todo aquello que nos gusta (*pantôn de tôn agapômenôn*)" (3.68-72), mientras que Ptolomeo de Ascalon (*On the Differences between Words* 395.32-34) define *zêlotupia* como "estar en un estado de odio (*to en misei huparkhein*), como cuando un hombre siente *zêlotupia* respecto a una mujer concreta". Pero estos ejemplos ilustrativos no son muy informativos sobre las connotaciones precisas de la palabra, y ciertamente no demuestran que *zêlotupia* tuviera el sentido moderno de celos románticos.

Incluso si no había una palabra especial para los celos, esto no significa que el concepto, tal como lo entendemos hoy, no existiera. ¿Cómo, entonces, en ausencia de la palabra, podríamos identificar la emoción de celos? En su tesis sobre los celos en la elegía romana, Ruth Caston observa: "En la mayoría de los casos, no es una palabra, o grupo de palabras, lo que anuncia

<sup>6</sup> Ben-Ze'ev, Aaron, *The Subtlety of Emotions*, Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 289.  
<sup>7</sup> Serrano Aybar, Concepción, "Historia de la lexicografía griega antigua y medieval", en: Adrados, F.R., F. Gangutia, J. López Facal y C. Serrano Aybar, *Introducción a la lexicografía griega*, Madrid: Instituto Antonio Nebrija, p. 101.

la presencia de celos. De hecho, debemos apoyarnos en referencias a otras emociones como el miedo y la cólera, que son una parte crucial del complejo de los celos, el contexto poético, y el comportamiento de los personajes<sup>8</sup>. Su consejo es prudente, pero su aplicación es problemática. Pues muchas autoridades han argumentado que los celos son, como escribe Sally Planalp, "una emoción compleja, compuesta básicamente de sentimientos próximos a la cólera o furia, la tristeza, y el miedo"<sup>9</sup>. Si esto es así, ¿entonces con qué criterio podemos determinar que el miedo de un amante en un texto antiguo es, de hecho, ese componente "próximo al miedo" de los celos, en vez de miedo puro y simple? Quizás los griegos y romanos de la Antigüedad reconocían una variedad de emociones donde nosotros, con nuestra noción de celos románticos, percibimos simplemente una.

Tomemos el ejemplo de Hera, que en la tradición tardía es la ejemplificación misma de *zēlotupia*. En el himno homérico a Apolo, Hera retrasa los dolores de parto de Letó por *zēlosunē* (3.100: la palabra es *hapax legomenon*, es decir, ocurre). El motivo para este sentimiento es que Letó dará a luz un hijo poderoso. Más tarde, se nos cuenta que a Hera le sientan muy mal (*khooloomai*, 3.305) los magníficos hijos de Zeus, especialmente Atenea, a quien Zeus dio a luz desde su propia cabeza, mientras que el propio hijo de Hera, Hefesto, es cojo (3.317). Puesto que Zeus no tuvo pareja al engendrar a Atenea (*oios*, 3.323), la irritación de Hera no se debe a infidelidad sexual. Para vengarse, produce al monstruo Tifón por partenogénesis, para tener, ella también, un hijo brillante (326-30). Su comportamiento sugiere un motivo como la envidia o el resentimiento más que los celos románticos; y, de hecho, esto es lo que yo creo que *zēlosunē*, como *zēlotupia*, significa. De nuevo, en la *apatē Dios*, cuando Hera se ciñe el *kestos* de Afrodita para distraer la atención de Zeus de la batalla abajo, Zeus exclama: "Nunca antes ha tenido tanto poder sobre el corazón en mi pecho la pasión por una diosa o mujer mortal" (14.315-16), y procede a enumerar una lista de siete de sus conquistas anteriores para confirmar el punto. Por supuesto, el tono es cómico, pero a Hera no parecen perturbarle los mariposeos de su esposo.

---

<sup>8</sup> Caston, Ruth, *Elegiac Passion: A Study of Jealousy in Roman Love Elegy*, Providence: Tesis de Doctorado, Brown University, p. 3.

<sup>9</sup> Planalp, Sally, *Communicating Emotion: Social, Moral, and Cultural Processes*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 174.

En general, es seguro decir que los celos en el sentido moderno son ajenos a la épica arcaica. Aquiles, en la *Iliada*, desea que Ártemis hubiera matado a Briseida antes de que ésta se convirtiera en la causa de la disputa mortal entre Agamenón y él (19.55-62): Briseida no es un objeto de celos, sino más bien un peón entre dos hombres que luchan por honor. Del mismo modo, nada sugiere que Menelao esté celoso de Paris en la *Iliada*, ni nadie, que yo sepa, ha imaginado jamás que Odiseo sienta celos de los pretendientes en la *Odisea*. Parece absurdo introducir tal motivo. Lo que es más, los celos parecen igualmente ausentes de la tragedia: no hay ningún Otelo en el teatro griego antiguo. Este género tampoco representa a las mujeres como celosas: la motivación de Medea en el drama de Eurípides –Medea es el otro *exemplum* sobresaliente (junto con Hera) de *zêlotupia* en la tradición posterior– no es tanto los celos como la cólera.

El moderno concepto de celos, como hemos visto, implica tres partes: un amante, un amado, y un rival que ha cambiado, o se cree que ha hecho cambiar, el afecto del amado<sup>10</sup>. La definición, pues, nos proporciona tanto un grupo de caracteres como un escenario, y es razonable esperar que los celos, incluso si no se nombran, se expresarían –si lo hacen en algún sitio– en géneros que se caracterizan por una estructura narrativa en la que se dan las condiciones relevantes. El género griego más receptivo a tal configuración es, sin duda, la Comedia Nueva, y la más vívida representación de un amante abandonado en toda la literatura griega se encuentra, creo, en la *Perikeiromene* de Menandro. El soldado Pólemo, que había aprendido que Glicera había besado al joven vecino, se enfurece por su comportamiento y le corta el pelo. Glicera se refugia con la gente que vive al lado, y Pólemo sale de la casa que compartía con ella y se entrega al dolor. Luego vuelve al escenario con la intención de recuperar a Glicera por la fuerza, pero cede a la razón cuando su amigo Pateco le señala que, incluso si Pólemo pensaba en ella como en su esposa legal, Glicera es, de hecho, su propia ama (*heautês est' ekeinê kuria*, 497). Pólemo está desolado, y chilla patéticamente: “No sé qué decir, por Deméter, excepto que me voy a colgar. ¡Glicera me ha dejado, me ha dejado, Pateco!” (504-07). Aquí

---

<sup>10</sup> No quiero decir que los celos modernos sean uniformes y que les falte una historia propia; como comenta Stearns, en relación con el concepto en Estados Unidos, “jealousy has changed significantly over time”, en: Stearns, Peter, *Jealousy: The Evolution of an Emotion in American History*, Nueva York: New York University Press, 1989, p. 4.

se dan todos los elementos del arquetipo de los celos: apropiación del afecto del amado por un rival (un rival licenciado, en la formulación más bien cursi del *Suda*), dolor desesperado, y, podemos añadir, el deseo de ganar de nuevo el favor de la amada más que arrancarla violentamente del rival. Más tarde, sin embargo, cuando se da cuenta de que el hombre a quien Glicera ha besado era su hermano (de ella) y no un *moikhos* o adúltero, Pólemo se lamenta: "Pero yo, que soy un desalmado y una criatura *zēlotupos*..., inmediatamente me volví loco" (986-98). Aquí *zēlotupos* parece indicar no tanto celos cuanto una reacción injustificada o excesiva ante un comportamiento perfectamente legítimo.

No es un accidente que Glicera sea una cortesana: en la comedia ática solo de esta forma podría ella ser "su propia ama" en vez de depender de un *kurios*. Porque Glicera es libre de dar o retirar su amor, como observa Pateco (491), Pólemo tiene que enfrentarse al "miedo de ser suplantado en [su] afecto", por usar la expresión del *Oxford English Dictionary*<sup>11</sup>. No sucedería lo mismo con una joven ciudadana casadera, que en la Comedia Nueva no es jamás sujeto de deseo erótico. Sospecho que fueron las limitaciones sociales de este tipo las que retrasaron la aparición de los celos románticos en la literatura arcaica y clásica<sup>12</sup>. La propia Comedia Nueva, de hecho, usaba esta fórmula muy poco. Cuando el rival es el amigo íntimo del amante, por ejemplo, predomina el tema del falso amigo sobre el de cortesana infiel, y la respuesta no es tanto de celos cuanto de cólera y decepción.

En la escena que abre el *Eunuco* de Terencio, Fedria se indigna de que Thais le haya excluido de su casa en favor de un rico oficial, a quien ella trata de poner de su parte, como explica más tarde, para adquirir una muchacha que está en su posesión. Cuando Fedria se queja de que toda esta historia es una mentira y que Thais realmente ama al soldado, ella acepta complacer a Fedria más que tenerlo como enemigo. En este punto, Fedria exclama: "¡Ojalá estuvieras hablando con el corazón y de verdad cuando dices eso (*utinam istuc verbum ex animo ac vere diceres*), 'más que tenerte de enemigo'! Si pudiera creer que lo has dicho sinceramente (*sincere dic*), podría soportar cualquier cosa" (175-77). Por fin,

---

<sup>11</sup> Cf. nota número 3 del presente artículo.

<sup>12</sup> Para una reticencia semejante en la literatura popular, cf. Stearns, Peter, o. c., pp. 21-22.

Fedria consiente que ella pase tiempo con el soldado, pero le suplica que "cuando estés con ese soldado tuyo, no estés con él; que día y noche me ames, me echés de menos, sueñes conmigo, me esperes, te alegres conmigo, estés completamente conmigo –en resumen, que te conviertas en mi alma (*animus*), puesto que yo soy tuyo" (191-96). La situación contiene todas las condiciones para que se den los celos: un joven enamorado, un rival, y el deseo de amor recíproco, expresado aquí más sentimentalmente que en ningún otro pasaje de la comedia antigua. Fedria, sin embargo, no responde exactamente con celos sino, más bien, con lo que podríamos llamar una interiorización de la pasión: si Thais la ama sinceramente y con el corazón, entonces puede aceptar que pase tres días con el soldado. Su reacción al comienzo de la obra prepara para la conclusión, en la que Fedria acepta compartir a Thais con el soldado permanentemente, puesto que él va a pagar las facturas y, como es un payaso, no supone amenaza alguna al afecto de Thais por Fedria. Vemos, pues, cómo la Comedia Nueva se niega a tematizar los celos incluso cuando la situación claramente los favorece.

Cuando Catulo buscaba inspiración en la Comedia Nueva, tomó las palabras de Fedria en el *Eunuco* de Terencio como ejemplo de un compromiso sincero y total. Catulo adaptó la exclamación de Fedria a su propia esperanza de una relación duradera con una mujer que era formalmente la esposa de otro hombre: "Me aseguras, vida mía, que este amor nuestro será para nosotros la felicidad y que no tendrá fin. Grandes dioses, haced que su promesa sea una realidad, que sus palabras sean sinceras y salgan del corazón, para que podamos hacer durar tanto como nuestra vida el lazo sagrado de un eterno cariño"<sup>13</sup> (*Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem/hunc nostrum inter nos perpetuumque fore./di magni, facite ut vere promittere possit./atque id sincere dicat et ex animo,/ut liceat nobis tota perducere vita/aeternum hoc sanctae foedus amicitia*)<sup>14</sup>.

52           Catulo no insiste en que Lesbia sea suya y solo suya (cf. 68.135-40, y especialmente, 145-48), lo que las circunstancias hacen imposible, de

---

<sup>13</sup> Catulo, *Poesías*, traducción de M. Dolc, Madrid: Alma Mater, 1963.

<sup>14</sup> Catulo 109; cf. Reitzenstein, R., *Terenz als Dichter*, Amsterdam: Pantheon, *Albae Vigiliae*, 1940; Büchner, K., *Das Theater des Terenz*, Heidelberg: C. Winter, 1974, pp. 256-257.

cualquier forma. Lo que le indigna es más bien su promiscuidad gratuita, y expresa su consternación de forma que evoca la angustiada explosión de Pólemo en la *Perikeiromene*: “Celio, mi Lesbia, aquella Lesbia, sí, aquella Lesbia a quien Catulo quiso más, a ella sola, que a sí mismo y a todos los suyos, ahora por encrucijadas y callejones despelleja a los descendientes del magnánimo Remo”<sup>15</sup> (*Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, /illa Lesbia, quam Catullus unam/plus quam se atque suos amavit omnes, /nunc in quadriuis et angiportis/glubit magnanimos Remi nepotes*)<sup>16</sup>.

El sentimiento es intenso, pero la emoción es evidentemente repugnancia más que celos.

La imagen de Catulo de un afecto para toda la vida en los dos últimos versos de c. 109 tuvo una influencia considerable sobre la poesía latina, y es concebible que Horacio la tuviera en mente cuando escribió los versos que concluyen *Odas* 1.13<sup>17</sup>: “Cuando tú, Lidia, alabas el rosado cuello de Télefo, y de Télefo sus brazos de color de cera, mi hígado, ¡ay!, se inflama ardiente de bilis amarga. Entonces ni la razón ni el color se me mantienen en su sede habitual, y las lágrimas se deslizan furtivamente por mis mejillas, dando fe de cuánto me atormentan en lo más íntimo los lentos fuegos. Me abrazo, tanto si las disputas exacerbadas por el alcohol te amarataron los hombros blancos, como si un joven delirante imprimió con sus dientes en tus labios una señal que lo atestigua. No esperes –si aún me prestas oídos– que vaya a permanecer siempre a tu lado aquél que hiere brutalmente esa dulce boquita tuya, que Venus impregnó con la quinta porción de su néctar. ¡Felices tres y más veces aquellos a quienes les posee una no rota unión, y su amor, sin que las maliciosas querellas lo hayan quebrantado, se disuelve no antes del día postrero.”<sup>18</sup> (*Cum tu, Lydia, Telephi/cervicem roseam, cerea Telephi/laudas bracchia, vae meum/fervens difficili bile tumet iecur./tum nec mens mihi nec color/certa sede manet, umor et in genas/furtim labitur, arguens,/quam len-*

---

<sup>15</sup> Catulo, *Poesías*, o.c.

<sup>16</sup> Catulo 58; sobre la repetición del nombre de la amada como expresión de amor, cf. Anacreonte 359; Nisbet, R.G.M. y Margaret Hubbard (eds.), *A Commentary on Horace Odes*, Oxford: Clarendon Press, 1970, Libro I, p. 171 ad Horacio 1.13.1-2.

<sup>17</sup> Cf. *perpetuum*, v. 14; Hubbard, Thomas K., “Horacio and Catullus: The Case of the Suppressed Precursor in Odes 1.22 and 1.32”, en: *Classical World*, pp. 31, 36.

<sup>18</sup> López, V.C., *Horacio: Epodos y odas*, Madrid: Alianza Editorial, 1985.

*tis penitus macerer ignibus./uror, seu tibi candidos/turparunt umeros inmodicae mero/rixae, sive puer furens/inpressit memorem dente labris notam./non, si me satis audias,/speres perpetuum dulcia barbata/laedentem oscula, quae Venus/quinta parte sui nectaris imbuit./felices ter et amplius/quos inrupta tenet copula nec malis/divolsus querimoniis/suprema citius solvet amor die).*

Sin embargo, es aun más obvia la alusión de Horacio a la descripción de síntomas de emociones en Catulo 51: "Me parece que es igual a un dios, me parece, si no es impiedad, que sobrepasa a los dioses aquel que, sentado ante ti, sin cesar te contempla y te oye sonreír dulcemente, dicha que arrebató a mi pobre alma todos los sentidos; pues apenas te he visto, Lesbia, se me apaga <la voz en la boca>, se me paraliza la lengua, un fuego sutil corre por mis miembros, me zumban con un sonido interior los oídos y una doble noche se extiende sobre mis ojos. El ocio, Catulo, es funesto; con el ocio te exaltas y te excitas en demasía; el ocio, antes que a ti, perdió a reyes y florecientes ciudades"<sup>19</sup>. (*Ille mi par esse deo videtur./ille, si fas est, superare divos./qui sedens adversus identidem te/spectat et audit/dulce ridentem, misero quod omnes/eripit sensus mihi: nam simul te./Lesbia, aspexi, nihil est super mi/<vocis in ore:>/lingua sed torpet, tenuis sub artus/flamma demanat, sonitu suo/te tintinant aures geminae, teguntur/lumina nocte./otium, Catulle, tibi molestumst:/otio exsultas nimiumque gestis:/otium et reges prius et beatas/perdidit urbes).*

El poema de Catulo es, por supuesto, una traducción de Safo 31, excepto (quizá) la estrofa final. Aunque los poemas de Safo y Catulo (como el de Horacio) implican a tres individuos –el hablante; el interlocutor o *addressee* (o destinatario), que en estos dos poemas es una mujer que es la causa de la condición del hablante; y un hombre que está sentado tranquilamente enfrente de ella –ninguno, voy a argumentar– refleja los efectos de los celos, a pesar del consenso general de la gran mayoría de los estudiosos hoy<sup>20</sup>. Estos poemas tratan, más bien, de los efectos que

<sup>19</sup> Catulo, *Poesías*, o.c.

<sup>20</sup> Cf., e.g., Romano, Elisa, *Q. Orazio Flacco: le opere*, vol. 1, "Le Odi, il Carme Secolare, gli Epodi", Parte 2: "Commento", Roma: Libreria dello Stato, 1991, pp. 535-536: "La trattazione del tema della gelosia e la descrizione dei sintomi patologici di essa avevano un celebre archetipo, il carme 31 L.-P. di Saffo..., che a Roma era stato imitato da Valerio Edituo... e, soprattutto, da Catullo"; Owens, William, "Double Jealousy: An Interpretation of Horace Odes 1.13", en: *Studies in Latin Literature and History*, vol. 6

produce en el amante el amor apasionado. La función del tercer sujeto, que está sentado enfrente de la amada, es la de subrayar la extraordinaria reacción del amante: ese hombre *debe* ser un dios si puede sentarse tan cerca de la amada, sostener con ella conversación íntima y reír con ella, y, sin embargo, permanecer inmune a su influencia, que produce un efecto tan devastador en el amante. Lo que sucede, por supuesto, es que el hombre no está enamorado. Después de Safo, los síntomas que ella describe se convierten en los signos convencionales del amor o la enfermedad de amor<sup>21</sup>.

En la oda de Horacio, la tercera persona, Télefo, no está presente; más bien la persona del poeta escucha cómo el receptor o *addressee* del poema, llamada Lydia, elogia los encantos del otro hombre. La persona del poeta, y, a través de él, el lector, oye sus palabras, de forma similar a la situación que plantean los poemas de Safo y Catulo, donde la visión del amado(a) bloquea los oídos del hablante (*sonitu suoapte tintinant aures geminae*), y la conversación entre los otros dos, por tanto, no puede oírse<sup>22</sup>. Es lo que dice Lydia lo que produce una reacción física en el hablante (*cum ...tum*, 1-5). Lydia, como vemos, está enamorada de Télefo, circunstancia que no tenemos razón de suponer que se dé también en los poemas de Safo y Catulo. ¿Qué es, entonces, lo que siente el hablante en la oda de Horacio? Quinn, en su comentario<sup>23</sup>, da por hecho que está celoso, pero Nisbet y Hubbard<sup>24</sup>, con ejemplar prudencia, dejan abierta la posibilidad de que el hablante de Horacio, como el de Safo y Catulo, esté consu-

---

(1992), p. 241: "in Catullus 51, the poet is jealous of another man who enjoys Lesbia's affections". Pero véase Furley, William, "Fearless, Bloodless ...like the Gods: Sappho 31 and the Rhetoric of Godlike", en: *Classical Quarterly*, vol. 50 (2000), pp. 7-15, que defiende la idea de que el hombre sentado enfrente de Safo es comparable con un dios "because he does *not* succumb to the girl's charms even when exposed to their full force at such close proximity...; there is no question of Sappho feeling jealous of the foil she introduces merely to underline her own predicament" (13). Furley, sin embargo, afirma que "Catullus' poem invites interpretation along the lines of jealous love" (15).

<sup>21</sup> Nisbet y Hubbard, *o.c.*, p. 173 *ad v.* 5 citan: Calimaco, *Epigrama* 43.1-2, Apollonio Rodío 3.297-98, Teócrito 2.106ss, Asclepiades, *Anthologia Palatina* 12.135, Luciano, *Jup. Trag.* 2, y Plutarco, *Vida de Demetrio* 38.4; en latín, *cf.* Valerio Aedituo, *Epigrama* 1.2ss, Ovidio, *Metamorfosis* 9.535ss.

<sup>22</sup> *Cf.* Ancona, Ronnie, *Time and the Erotic in Horace's Odes*, Durham NC: Duke University Press, 1994, p. 123.

<sup>23</sup> *Cf.* Quinn, Kenneth (ed.), *Horace: The Odes*, Londres: St. Martin's Press, p. 149.

<sup>24</sup> *Cf.* Nisbet, R.G.M. y Margaret Hubbard (eds.), *o.c.*, p. 174 *ad v.* 9.

mido por la pasión amorosa, o por la cólera incluso, más que por los celos<sup>25</sup>. Así, con respecto a *uror*, Nisbet y Hubbard escriben: “En la poesía amoratoria *urī* normalmente se refiere al amor, pero no hay razón para que no pudiera usarse también para expresar un conjunto de emociones más complejo”, y remiten al lector a *Epistulae* 1.2.12: *hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque*. Aquí vemos la complejidad de los celos como una emoción: a menos que esté enamorado de Lydia y, al mismo tiempo, enojado o indignado por su relación con Télefo, el hablante de Horacio no puede estar celoso. El conjunto de síntomas por sí solo no puede informarnos de si se dan o no estas condiciones. Pero incluso si la persona de Horacio está o ha estado enamorado de Lydia puede, sin embargo, estar sintiendo en este momento bien cólera, o envidia, o un repentino recrudecimiento de pasión erótica, cualquiera de los cuales sería suficiente para dar cuenta de su reacción. La cuestión, por tanto, sigue siendo si Horacio identificaba los celos como una emoción individual por derecho propio, o, más bien, los percibía como una configuración de diversos sentimientos donde nosotros solo vemos uno.

Aunque los síntomas descritos por Horacio se parecen a la descripción convencional del síndrome del mal de amor en la literatura clásica, un lector moderno, como Quinn, no tiene problemas para entenderlos como signo de celos. La psicóloga Leila Tov-Ruach nos informa que “los celos pueden, cuando se experimentan, producir un vértigo intenso, semejante al del desmayo o la pérdida de conciencia, o un sentido de fuerte desorientación y disociación”<sup>26</sup>; y la actriz Jean Moreau dice que los celos “son más que un sentimiento, es una sensación horrible, tan violenta que te hace temblar de la cabeza a los pies, el cuerpo entero sufre escalofríos, estás a punto de perder la conciencia”<sup>27</sup>. Para nosotros, los celos son una emoción bien definida con causas y formas de expresión características. Aunque Quinn tiene seguramente razón<sup>28</sup> en que lo que enciende la pasión de Horacio “no es la belleza de Lydia sino la evidencia del ardor de su nuevo joven amante”, al asumir que los celos son una

<sup>25</sup> Cf. Ancona, Ronnie, *o.c.*, p. 123.

<sup>26</sup> Tov-Ruach, Leila, “Jealousy, Attention, and Loss”, en: Rorty, Amelie Oksenberg (ed.), *Explaining Emotions*, Berkeley: University of California Press, 1980, p. 470. Cf. también, p. 471.

<sup>27</sup> Citado en: Chapsal, Madeleine, *La jalousie*, Paris: Fayard, p. 16.

<sup>28</sup> Cf. Quinn, Kenneth, *o.c.*, p. 149 *ad vv.* 9-12.

pasión bien definida en la literatura amatoria clásica, pasa por alto el hecho de que la originalidad de Horacio radica, precisamente, en que ha transferido los síntomas normalmente asociados con el amor a este nuevo contexto que implica que el amado(a) se enamore de otra persona. Por tanto, aunque mantiene la estructura de tres personas que vimos en Safo y Catulo, Horacio, de hecho, ha construido un escenario completamente nuevo<sup>29</sup>.

El hablante de Horacio no se presenta a sí mismo abiertamente como pareja permanente de Lydia, aunque su reacción extrema ante su enamoramiento presente sugiere que puede estar haciéndolo implícitamente. En Catulo c. 109, dos tipos alternativos de relación –un asunto breve (*amorem*) y un vínculo eterno de *amicitia*– se presentan como disponibles a la persona del poeta (*cf. mihi, nobis*). Lesbia le ofrece uno de ellos, mientras que él mismo desea el otro. Sin embargo, al presentar a Lydia como interesada en una tercera persona, Horacio establece una doble oposición en su poema: por una parte, hay la tensión entre él mismo y Télefo como objetos del afecto de Lydia; y, por otra, hay un contraste entre dos clases de amor, uno de ellos de larga duración, y el otro, apasionado, pero pasajero. La persona poética de Horacio no solo sufre porque Lydia no es suya, sino también porque ella prefiere la clase de aventura que él desapruueba, a la clase de amor que él mismo, podemos suponer, le ofrece<sup>30</sup>. Al insertar el contraste entre dos tipos de amor de Catulo c. 109 en el cuadro de tres personas tomado de Catulo c. 51, Horacio convierte la preferencia de Lydia por un rival en un rechazo no sólo de él mismo como amante, sino también de su propia forma de amar.

Tov-Ruach<sup>31</sup> explica que el miedo que engendran los celos aparece “cuando la percepción de que un aspecto de nuestra identidad peligra genera un conjunto de pensamientos que construyen obsesivamente un escenario”, y que “generalmente implican la construcción de vívidas historias, con la persona celosa como espectador de una serie interminable de imágenes que le hacen sufrir”. No tenemos que aceptar el mar-

---

<sup>29</sup> Hoy día el escenario es un tópico romántico; un ejemplo temprano (siglo II d.C.) se encuentra en la novela de Caritón (1.3.4-6, 1.4.8); *cf.* Paglialunga, Esther, “Amor y celos en los personajes masculinos de Caritón de Afrodísia”, en: *Florantia Iliberritana*, 11 (2000), pp. 181-194.

<sup>30</sup> *Cf.* Ancona, R., *o.c.*, pp. 122-125.

<sup>31</sup> *Cf.* Tov-Ruach, Leila, *o.c.*, p. 471.

co psicoanalítico de Tov-Ruach para reconocer la fuerza de su descripción de los celos modernos románticos. Y, sin embargo, tales celos no son una emoción natural o universal, sino que surgen solo en determinadas condiciones y en formas específicas. El propio mundo social de Horacio era favorable, creo, a su desarrollo, pero requería una expresión condensada y ejemplar. Yo sugeriría que, al combinar elementos de dos poemas de Catulo, que a su vez contienen alusiones tanto a Safo como a una escena extraordinaria del *Eunuco* de Terencio, Horacio configuró un escenario arquetípico que se aproxima muchísimo a lo que una época posterior llegaría a considerar como celos en una relación amorosa. ¿Podríamos decir incluso que él fue su inventor?