



---

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata



35

La Romana. Presencia de la Mujer  
en las Elegías del *Corpus Tibullianum*

---

Lía Galán

La Romana  
Presencia de la mujer en las  
Elegías del *Corpus Tibullianum*

Nº 35

Año 1998

## **COMITÉ EDITORIAL:**

### **TITULARES:**

**DRA. MARÍA ELENA INFESTA**  
**DRA. MARÍA JULIA BERTOMEU**  
**DRA. MARÍA MALBRÁN**  
**PROF. CAROLINA SANCHOLUZ**  
**SRTA. BARBARA ROSSI**

### **ALTERNOS:**

**DR. MIGUEL DALMARONI**  
**PROF. LUISA GRANATO**  
**PROF. GONZALO DE AMÉZOLA**  
**PROF. VERÓNICA DELGADO**  
**SRTA. NANCY DELLA ROSSA**

### **SECRETARIA DE EXTENSIÓN:**

**PROF. ADRIANA BOFFI**

### **DISEÑO DE TAPA:**

**ARQS. RUBÉN PUENTE / ADRIANA ROMERO**

### **PAGINACIÓN ELECTRÓNICA:**

**PROF. MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ**

**E-MAIL: MARTINEZ@ISIS.UNLP.EDU.AR**

### **DIAGRAMACIÓN:**

**JANE AVRIL COMUNICACIÓN EDITORIAL**

**530 NRO. 1160 "2", TFI. 225718, (1900) LA PLATA**

**E-MAIL: HF361@KANGA.INS.CWRU.EDU**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

La Romana  
Presencia de la mujer  
en las Elegías del *Corpus Tibullianum*

Lía Galán

---

Serie: Estudios/Investigaciones  
Año 1998



---

## SERIE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

---

- Nº 1 FRONTERA Y JUSTICIA COLONIALES
- Nº 2 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO I
- Nº 3 MERCADO DE TRABAJO Y PARO FORZOSO II
- Nº 4 ESTUDIOS DE LÍRICA CONTEMPORÁNEA
- Nº 5 XII CONGRESO INTERAMERICANO DE FILOSOFÍA
- Nº 6 CUESTIONES AGRARIAS REGIONALES
- Nº 7 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL I
- Nº 8 LA PROBLEMÁTICA AGROALIMENTARIA EN LA ARGENTINA (1970-1988) T. I
- Nº 9 ESTUDIOS SOBRE BORGES
- Nº 10 TERRITORIO Y PRODUCCIÓN. CASOS EN LA REGIÓN METROPOLITANA EN BUENOS AIRES
- Nº 11 ESTUDIOS HISTORIA RURAL II
- Nº 12 MITOS, ALTARES Y FANTASMAS
- Nº 13 ESTUDIOS DE HISTORIA COLONIAL
- Nº 14 TRANSPORTE. ESPACIOS PERIURBANOS
- Nº 15 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL III
- Nº 16 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA I
- Nº 17 EL NUDO CORONADO. ESTUDIO DE CUATRO CUARTETOS.
- Nº 18 ESTUDIOS DE LÍRICA LATINA
- Nº 19 HISTORIA Y HUMANIDADES
- Nº 20 MERCADO DE TRABAJO Y CONSUMO ALIMENTICIO EN LA ARGENTINA AGROEXPORTADORA
- Nº 21 HOMENAJE A MANUEL PUG
- Nº 22 IGLESIA, SOCIEDAD Y ECONOMÍA COLONIAL
- Nº 23 PSICOLOGÍA: DOCENCIA E INVESTIGACIÓN
- Nº 24 LITERATURA ARGENTINA Y NACIONALISMO
- Nº 25 FRONTERA GANADERA Y GUERRA CON EL INDIO DURANTE EL SIGLO XVIII
- Nº 26 HISTORIADORES DEL SIGLO XIX Y LA HISTORIA DE AMÉRICA
- Nº 27 ESTUDIOS DE HISTORIA RURAL IV
- Nº 28 ESTRUCTURA DISCURSIVA DE LA ENTREVISTA RADIAL
- Nº 29 LA MÚSICA COMO DEVELADORA DEL SENTIDO DEL ARTE EN MARCEL PROUST
- Nº 30 ROMANCES. POESÍA ORAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
- Nº 31 TEMAS DE HISTORIA ARGENTINA II. INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA RICARDO LEVENE
- Nº 32 LITERATURA POLICIAL EN LA ARGENTINA. WALEIS, BORGES, SAER.
- Nº 33 CONSUMO ALIMENTICIO EN SECTORES POBRES URBANOS DEL GRAN LA PLATA
- Nº 34 LA BÚSQUEDA POR MATERIA Y LA DESCRIPCIÓN DE CONTENIDO EN EL CATÁLOGO EN LÍNEA
- Nº 35 LA ROMANA. PRESENCIA DE LA MUJER EN LAS ELEGÍAS DEL *CORPUS TIBULLIANUM*

---

*Para correspondencia y canje dirigirse a: Comité Editorial*  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Calle 48 y 6 - (1900) La Plata - Buenos Aires - Argentina

# Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano  
*Prof. José Luis de Diego*

Vicedecano  
*Prof. Luis Viguera*

Secretaria de Asuntos Académicos  
*Prof. Ana María Barletta*

Secretario de Investigación y Posgrado  
*Dr. Julio César Moran*

Secretaria de Extensión Universitaria  
*Prof. Adriana Boffi*

Area de Asuntos Estudiantiles  
*Prof. César Arrondo*

Area Capacitación Docente  
*Prof. Alicia Villa*

**Consejo Académico**  
Claustro Docente  
*Prof. Telma Piacente*  
*Prof. Carlos Carballo*  
*Prof. María Celia Agudo de Córscico*  
*Dr. Fernando Enrique Barba*  
*Prof. Rosa Pisarello*  
*Prof. Alicia Alliaud*

Claustro de Graduados  
*Prof. Osvaldo Ron*  
*Prof. Claudio Suasnabar*

Claustro Estudiantil  
*Miguel Nahon*  
*Nancy Della Rosa*  
*Silvia Guardia*  
*Bernardo Raimondi*

# Introducción

En estas últimas décadas, los estudios de la mujer han visto acrecentar su importancia en universidades americanas y europeas, evidenciando un sostenido interés por conocer y revisar todo acerca de un objeto replanteado en términos distintos. Ya en la década del setenta, el feminismo ganaba con progresiva pujanza la escena internacional, y discípulos de Miss Sarah Pomeroy publicaban estudios en los que se examinaban y reinterpretaban los documentos acerca de las mujeres en Grecia y Roma en función de corregir una versión considerada tendenciosa o, cuanto menos, parcial de su historia. En todo este tiempo, se han multiplicado los estudios sobre la mujer, en muchos casos alentados por centenares de congresos, centros de investigación o convenciones que tomaban aspectos de la situación de la mujer según enfoques particularizados. El tema ha ganado decisivos espacios de difusión coincidiendo con el explosivo desarrollo de la industria editorial. Sería, pues, casi imposible reseñar aquí, aunque sólo fuera brevemente, todo lo producido en estos últimos quince años, en el extranjero y en nuestro país, donde grupos de investigación trabajan sobre distintos aspectos de la problemática femenina. En esta apretada multitud de teorías y versiones, intentamos exponer nuestro tema desde la óptica más comprehensiva, apuntando sólo ocasionalmente las discusiones que se presenten como insoslayables para el desarrollo de la exposición. Entre la sociología y la semiótica, el historicismo y el textualismo, o las teorías del género, los sucesivos revisionismos fueron asentando algunas premisas bajo las que se sigue trabajando: 1) La historia de las mujeres, el despliegue de su condición femenina y sus formas de ser, pertenecen al discurso masculino. Han sido los hombres, casi con completa exclusividad en la Antigüedad, los descriptores de lo femenino y quienes se han reservado el discurso autorizado acerca de lo que es o debe ser la mujer. Dado que los textos conservados de la Antigüedad son, pues, obra de varones, se ponen bajo sospecha de parcialidad por un resguardo de los intereses masculinos. 2) La voluntad de poder, en cualquiera de sus manifestaciones o bajo cualquier apariencia singular, se privilegia como centro de las especulaciones y resulta

omnivalente para la exégesis de los testimonios del pasado; 3) Todo juicio sobre el pasado - en particular el pasado romano - está marcado por las condiciones culturales de su tiempo, por lo que se hace insoslayable la conciencia no sólo de la distancia histórica y los diversos grados de alteridad de los textos latinos, sino también de la historicidad de la crítica, según la variedad de tiempos y lugares en los que esta crítica se ejerce. En correlato con estas nuevas hermenéuticas, que darían paso a la obsesión teórica, se ha reivindicado la enunciación de criterios como garantía de juicio legítimo, *i.e.* las declaraciones preliminares del crítico que explicita su perspectiva de estudio y discute escolásticamente su situación, promoviendo una metodología de análisis que se postula como particularmente eficaz y penetrante. Tales mecanismos de validación suelen muchas veces incorporar, sin detrimento de lo que presenta como objetivo, una actitud de propaganda o denuncia - función de esclarecimiento -, por lo demás característica de los años sesenta.

Junto con el auge del interés por la mujer y, en las propuestas genéricas, del interés por la configuración de lo femenino, asistimos a una moda de la literatura erótica clásica en general, y de la elegía erótica romana en particular. Aún cuando se pudiera tener una opinión negativa del estudio de Paul Veyne, es inevitable reconocer su importancia cuando se considera la poesía elegíaca latina. Así como en el siglo hemos asistido a "décadas virgilianas" - sin que se deba pensar en una hegemonía de los juicios-, éstas últimas han sido las décadas de la poesía lírica. La reposición de la lírica como materia de interés investigativo se relegitima desde el momento en que se establece que no hay división profunda sino sólo superficial entre un discurso "comprometido" en el que se puede rápida o inmediatamente reconocer tal o cual ideología, y un discurso "de evasión" que en apariencia rehuye una explícita toma de posición frente a los idearios de su tiempo. De este modo, toda expresión literaria implica una versión del imaginario que constituye el conjunto de representaciones posibles en una cultura identificable en el tiempo y en el espacio. Veyne abre su estudio con la afirmación de que la elegía romana es una de las más sofisticadas formas de arte de toda la historia de la literatura, y no se trata de un enunciado formulario, ingenuo o meramente elogioso; se trata de un postulado orgánico, sobre el que se reponen y discuten no menos de cincuenta años de polémica sobre la elegía romana de amor. No significa esto que



aceptemos sin más todos los juicios de Veyne, muchos de los cuales nos resultan caprichosos o equivocados. Significa que una forma tradicionalmente tratada como poesía "menor", se constituye en un destacado centro de interés para la comprensión de la historia de la cultura occidental. Más recientemente y en otro modo hermenéutico, reaparece nuestro tema en *Die römische Liebeselegie* de Holzberg, materia de estudio sobre la que no resulta reiterativo volver. Muy probablemente esto expresa una simpatía básica entre la sensibilidad estética contemporánea y la que se percibe en los elegistas<sup>1</sup>, no porque se los admire o se obtenga innegable placer de la lectura de a menudo malas traducciones, sino porque pareciera muy sencillo saber de qué hablan. Los siglos precedentes, e incluso una buena parte del siglo XX, han reconocido en la elegía al poeta confesional, pero es posible que lo que en ocasiones la crítica contemporánea ha calificado de ingenuidad hermenéutica, quizá simplemente haya sido un acuerdo tácito de convenciones según el cual el moderno no ha interrogado al antiguo en cuestiones acerca de las que él mismo no consideraba interesante hablar.

Esta práctica de lectura sigue siendo habitual en nuestros días, pese a los reclamos de la crítica que propone restituir el mérito de los elegistas al ámbito que reconocen legítimo, destacando el *ingenium* poético y un virtuosismo retórico capaz de construir un imaginario erótico estructural para las culturas del occidente. De alguna manera, y por el lado que sea, ellos son reconocidos como posibles antepasados, o correlatos, de la sensibilidad moderna (evitaremos, en general, referirnos al *status* cultural actual en términos de "posmodernidad" para no detenernos en discusiones en las que sería inevitable entrar de apelar a este término) en sus ambivalencias y contradicciones, en la retórica de las pasiones, el contraste de los estados emotivos, en el escepticismo hacia lo político y lo militar, en la proclama de la guerra amorosa como única milicia genuina (*militant omnis amant*), en fin, en las fatigas de un amor que se enuncia como programa existencial, asociado con "vida" y poesía.

Los elegistas son, por otra parte, individuos que, afincados en su diferen-

---

<sup>1</sup>Hemos optado por emplear el término «elegista» para referirnos al poeta elegiaco, so riesgo de producir cierta alarma en el purismo académico; nos resulta particularmente incómoda la sustantivación a que obliga el empleo de «elegiaco» - en especial en singular - y, por otra parte, estimamos por completo correcta la derivación «elegista» de «elegía» (a la manera de prosa/prosista, o de arte/artista) como posibilidad del castellano.

cia, ejercen un disimulado magisterio de erotismo poético, cuya formulación organizada y humorística constituirá la materia del *Ars Amatoria* de Ovidio. En las sociedades actuales euroamericanas, en las que se educa al individuo para que se afirme en su propia individualidad (el "uno mismo", con su repertorio de gustos), y se procura la atención solícita a los impulsos del corazón (entendido éste como el registro polémico de las emociones) y su expresión como catarsis, variadas simpatías y sinfronías tocan a los elegistas con más frecuencia de lo que alcanzan a otros poetas latinos consagrados. De hecho, además, en la poesía elegíaca se encuentran esbozos de discusión con un *establishment* político que intenta paulatinamente incrementar su control de las vidas privadas de los ciudadanos, en la medida en que estas vidas privadas toman estado público por el arte y ocupan un espacio que quiebra la hegemonía cultural en la que se empeña el incipiente principado. Como veremos, el amor, el *otium* y la poesía significan una respuesta activamente política, desde su sostenida elocuencia contestataria. Esta desconfianza a veces evidente en lo político (público, institucional, militar) también consueña con perspectivas contemporáneas y suele aparecer como más identificable un cierto recelo hacia las acciones políticas de los gobernantes, que la comunión de los intelectuales con el poder y las celebraciones artísticas de los gobiernos, bajo sospecha de conformismo, obsecuencia o inmoralidad.

Para esta nueva especie de sincretismo romántico que se difunde en nuestros días, los elegistas pueden decir algo y enseñar algo, que tal vez no resulte ser lo que se creía. Cierta deconstrucción ha jugado un papel decisivo en este redescubrimiento de la elegía. Hablamos de un deconstruccionismo que se perfila ya en Denis de Rougemont cuando analiza la composición del amor occidental y desmonta el edificio del amor cortés, o el deconstruccionismo que, desde Archibald Allen hasta Veyne, desmantela el presupuesto de la confesión sentimental elegíaca. Después de esto, los elegistas aparecen próximos a la levedad ovidiana del *Ars Amatoria*. Se retira el poeta patético, llorón y acongojado, y en su lugar aparece entonces el director artístico de la *urbanitas*, el *tersus atque elegans* Tibulo que ordena su poesía con sofisticada estratagema. Presentamos, pues, una visión global de la elegía amatoria que toma como centro a la mujer, integrando las problemáticas más características que suscita esta presencia.

# La Elegía Erótica Romana

## Consideraciones acerca de aspectos hermenéuticos

El estudio de la elegía latina amorosa incluye, habitualmente, una extensa sección de discusiones acerca de sus posibles antecedentes griegos. Hasta la irrupción de nuevas teorías hermenéuticas, las discusiones solían presentarse como el "problema de las fuentes", en combinación con intentos por establecer grados de "originalidad" en el producto romano.

La investigación de estos antecedentes es, sin duda, una cuestión compleja ya que: a) las composiciones en dísticos elegíacos - particularmente el epigrama - se habían ya aclimatado en Roma en la generación de Quinto Lutancio Cátulo y los epigramistas (comienzos del siglo I a.C.), lo que inclinaría a pensar en traducciones y adaptaciones romanas de elegistas griegos en un procedimiento de incorporación similar al epigramático; b) no hay textos griegos de influencia evidente, sea porque los supuestos modelos no se han conservado, sea porque los textos conocidos, completos o fragmentarios, presentan diferencias que impiden establecer una relación directa inequívoca; c) generalmente se cita, como punto de referencia, el juicio de Quintiliano (*Inst.Or.* X.1.93) según el cual la elegía romana representa la superación de la forma griega, y esto se suele tomar como elemento probatorio de originalidad.

Existe una larga historia de intentos por establecer las relaciones que pudieran haber existido entre la elegía romana y composiciones griegas con las que pueda haberse asociado, no sólo en aspectos formales sino, particularmente, en temas y motivos diversos. Al respecto, resulta aún hoy ilustrativo el estudio de A.A. Day, quien desarrolla el problema de las fuentes de la elegía latina de amor apoyándose en abundantes documentos filológicos, y analiza las distintas hipótesis sobre los posibles orígenes griegos. Respondiendo a las tradicionales afirmaciones de Leo, Wilamowitz-Moellendorf y Gollnisch, Day (p.1) afirma que los fragmentos conservados de las "elegías" alejandrinas son

tan breves y de contexto tan dudoso que tomarlas como fuentes de la elegía romana obedece más a la imaginación de los críticos que a una evidencia concluyente. De este modo, y dado que las evidencias a favor de la tesis de la fuente elegíaca griega son débiles, sugiere otras fuentes posibles inaugurando una especie de investigación intertextual:

## 1. La elegía erótica griega

Esta es la explicación tradicional que objeta Day, considerando que pueden advertirse grandes diferencias entre autores griegos y elegistas latinos. Se conocen fragmentos de *Nanno* (supuesto nombre de una flautista) de Mimnermo de Colofón (S.VII-VIa.C.), una elegía narrativa que sería el modelo de los alejandrinos; Antímaco de Colofón tiene un poema *Lyde* de tipo narrativo que parece haber sido poco conocido en Roma; en los fragmentos de *Lyde* aparecen mitos como los de Jasón y Medea, Deméter, Edipo que podrían relacionarse con Propercio. De Filetas se conservan algo más de cuarenta versos; se sabe que escribió un poema a Deméter en dísticos elegíacos y quedan fragmentos de un epilio titulado *Hermes*. Tanto Propercio (3.11; 3.3.52; 3.9.44; 4.6.3) como Ovidio (*A.A.* 3.329; *Rem.Am.* 759; *Tr.* 1.6.1; *Ex Pont.* 3.1.57) nombran a Filetas en sus obras.

Se tiene noticia de los tres libros de elegías de Hermesianax a su amada Leontion, que parecieran estar especialmente centrados en amores trágicos, según *argumentum ad Thoeec. Iydill IX*: el primer libro estaba dedicado a los amores de pastores; el segundo libro podría continuar la idea de que nadie escapa al amor trágico, con un desplazamiento de la escena a los palacios; el tercer Libro contiene la historia de los amores de los poetas, desde Orfeo hasta los contemporáneos de Hermesianax.

Alejandro de Etolia escribió en dístico elegíaco un poema *Apollo* (se conocen treinta y cuatro versos) que parece haber contenido historias de amores trágicos entre hombres y mujeres virtuosos, consumidos por la profunda pasión o por la desdicha del destino.

En lo que respecta a Calímaco, parece haber preferido el epigrama más que la elegía para la expresión de un fuerte sentimiento personal. En un pasaje (*Rem.Am.* 379-382), Ovidio contrasta el tema heroico con el erótico, ejemplificado este último por Calímaco:



*Blanda pharetratos Elegeia cantet Amores  
et leuis arbitrio ludat amica suo.  
Callimachi numeris non est dicendus Achilles,  
Cydipe non est oris, Homere, tui.*

Que la blanda elegía cante con su aljaba los Amores, y que una amiga liviana juegue a su antojo. No debe ser cantado Aquiles en ritmos de Calímaco, Cídipe no es, Homero, para tu boca.

Esta elegía calimaquea es un poema netamente narrativo, una historia de amor sobre Cídipe y Acontio. Según A.A.Day (p.36) la tesis de Jacoby en defensa de la autonomía de la elegía latina por ausencia de elegistas latinos anteriores a Galo tiene algunas debilidades, pero permanece cierto que la tendencia a lo subjetivo en la primera elegía griega se desarrolla hacia la elegía mitológica o narrativa. Aparece una especial mezcla de temas eróticos y mitológicos, en la cual el sentimiento se transforma a través de la erudición y la erudición pierde su definido y distintivo carácter. La más fuerte argumentación en contra de lo subjetivo erótico de la elegía griega se encuentra en la indiferencia de Calímaco por un estudio detallado y por la expresión del sentimiento, y por un desinterés en lo referente al análisis psicológico del personaje y de la emoción, si se puede generalizar a partir de *Cydippe*. Los estudios posteriores en torno a la relación de la poesía augustea con Calímaco son abundantes. La apreciación de la influencia calimaquea varía según se ponga el acento en lo expresivo-emocional (desarrollo e indagación en el *ego*) o en la complejidad formal de la elegía. Desde esta última perspectiva, el arte de Calímaco proporciona un modelo fundamental.

## 2. Las epístolas amatorias

Algunos críticos encuentran el antecedente de la elegía amatoria romana en las epístolas amatorias griegas. Esta posición la expresan Hoelzer, Gollnisch y Leo. Gollnisch encuentra similitudes de argumento entre la elegía latina y las epístolas de Filostrato y Aristeneto, y supone que estas epístolas están basadas en una elegía amorosa griega.

Day dice que estas coincidencias indican "lugares comunes" que aparecen en distintos tiempos y literaturas: *One can say only that there are certain commonplaces scattered through this sort of literature which cannot be assigned to any definite literary source, or which cannot be regarded as evidence for the existence of Alexandrian erotic elegy, the supposed intermediary between New Comedy and later amatory compositions* (p.47).

### 3. Los epigramistas griegos tardíos

Day examina los epigramistas griegos, especialmente Agathias y Paulo Silenciario (p.50 y ss.) encontrando improbable la influencia de los epigramistas tardíos sobre la elegía romana; su conclusión es que las similitudes provienen de que ambos imitan la elegía alejandrina como modelo común. Así, concluye que los paralelos entre los epigramistas y los elegistas latinos proceden de la literatura griega en general, no de algo determinado.

### 4. La retórica

Uno de los capítulos más interesantes del estudio de Day es el que trata de los aspectos de la retórica en relación a las fuentes de la elegía romana. Theón (S.Id.C.) dice que la retórica es la base de la educación general y había, en efecto, una serie de temas de ejercitación (cf. Quintiliano, *Inst.Or.* 2.4.18 y 2.4.26). Quintiliano y Theón remiten a Menandro, la más rica fuente de temas para ejercicios prácticos de retórica; Cicerón, hablando de clases de narrativa, da ejemplos de Terencio (*Andria* y *Adelphi*). Existe también una práctica retórica de escribir cartas amatorias y una práctica del *εγκωμιον* que se aplica desde temprano a las amadas por lo que puede hablarse de una influencia mutua entre poesía y retórica. *It was not unnatural, furthermore that its intensive study in the rhetorical schools tended to draw poetry within the scope of the formal rhetoric* (p.70).

La dependencia de la retórica tiene dos consecuencias:

a) la práctica de la recitación pública hacía que el poeta debiera luchar contra la apatía de la audiencia, y debía recurrir a antítesis o cosas tales para mantener la atención.

b) las escuelas retóricas favorecían la perfección de la expresión más que la originalidad en el tratamiento de temas comunes, tomados del drama, de

la historia y de la mitología, que proporcionaban el material para el ejercicio de los estudiantes (p.70).

## 5. La poesía pastoril

Con respecto a la presencia de motivos pastoriles, recurrente particularmente en Tibulo, Day afirma: *the appearance of pastoral motives in love elegy that is at the same time subjective is an innovation of importance, and it introduces definitely new genre* (p.77)

Acerca del origen de los elementos pastorales en la elegía romana, pueden distinguirse dos líneas teóricas generales:

1. La que defienden Jacoby, Skutsch y Hobaux de que Cornelio Galo fue el primero que combinó temas pastoriles con eróticos creando la nueva elegía subjetiva latina en sus cuatro libros en honor de Lycoris; la poesía de Galo contiene una síntesis de la elegía narrativa alejandrina y el epigrama "prolongado" de Catulo cuya forma madura está representada por la elegía de Tibulo y Propercio.

2. Hay otra influencia que podría haber inspirado a Tibulo que proviene de dos curiosas obras: las *Dirae* y el poema *Lydia*, atribuidos a Valerius Cato. Hubaux, quien sigue a Escalígero y Ribbeck, propone estos argumentos: a) similitudes entre las *Dirae* y la Egloga 1 de Virgilio - la única que no tiene ecos de Teócrito; b) una *crux virgiliana* (*omnia uel medium fiat mare*) que se explica por *Dirae* 61.

## 6. La Comedia Nueva

Es posible realizar inferencias a partir de cinco fuentes de evidencia:

a) Las referencias directas a la Comedia Nueva en Propercio y en Ovidio, que ofrecen escasa información. Hay noticia en Propercio de su admiración por *Thais* de Menandro (2.6.1 y ss.). También en Propercio 3.21.27-18; 4.5.41 y ss.; Ovidio, *Am.*1.15.17-18; *Ars Am.*3,604; *Rem.Am.* 382, *Tr.* 2,3.69.

b) Pasajes paralelos en elegías latinas y Comedia Nueva, incluyendo la griega, Plauto, Terencio y fragmentos latinos. Estos paralelos entre elegía latina y comedia nueva son numerosos y, si bien hay diferencia de opiniones, considera que resultan lo suficientemente estrechos como para sugerir una influencia directa que no se repite en los poetas eróticos griegos (p.87).

c) Pasajes de la elegía latina para los que existe a la vez paralelo en la Comedia Nueva y en los escritos eróticos griegos posteriores (Luciano, Alcifrón, Filostrato, Aquiles Tacio, Longo, etc.). La conclusión obvia es que los paralelos entre la elegía latina y la literatura erótica griega tardía se atribuyen al uso de fuentes comunes. El tema erotodidáctico es uno de los más frecuentes, y en ocasiones incluye el uso de la magia, las pociones y las bebidas, que parecen haber sido recursos comunes en la comedia nueva: Tibulo 1.2.41-44 y 53-57; 1.5.41; Propercio 1.1.19; 4.5.13; 3.6.25; 4.7.72; Ovidio, *Am.* 1.8. Igualmente se encuentra en los *Diálogos* de Luciano (*Dial. Mer.1, ad fin.*; IV.4; VIII, *ad fin.*).

d) Similitudes entre la elegía latina y literatura griega erótica tardía que no tienen paralelos en la comedia nueva. Una consideración acerca de los paralelos con la literatura erótica (*Diálogo de Cortesanas* de Luciano) reintroduce el tema de la *erotodidaxis*, desarrollado por los elegistas a partir de la Comedia.

e) Las coincidencias entre la elegía latina y la comedia nueva en pasajes retóricos que pueden ser referidos al uso demostrable de Menandro como texto en las escuelas de retórica.

Finalmente, Day analiza la pervivencia del epigrama griego en la literatura romana del siglo I a.C. Pese a que el epigrama en dísticos elegíacos se componía en Roma ya en época de Enio, el epigrama basado en modelos griegos fue especialmente cultivado, como hemos dicho, en el círculo literario de Quinto Lutacio Catulo, cónsul en el 102 a.C. quien aparece como amigo o pupilo de Antipater de Sidón.

Ya haya sido Archias el responsable o no de la introducción del epigrama literario griego entre los hombres de letras romanos, *references to the epigrams and reminiscences of them occurs with rapidly increasing frequency in the first half of the Century* (p.109). Al menos cuatro de los poetas representados en la *Antología Palatina* vivieron en algún momento en Roma. La *Guirnalda* de Meleagro parece haber sido de lectura común en Roma: *it is fairly clear the garland of Meleagro enjoyed a wide popularity in Rome... It is possible, however, that the influence of the epigram was not confined to casual adornment and that the subjective love elegy of Catullus and of his three successors owed much or even everything to the form and sentiment of the erotic epigram* (p.105-106).

No obstante, un acabado recuento de las fuentes griegas no explica la elegía erótica latina. Day afirma que hay situaciones que se dan del mismo



modo en Grecia, Alejandría, Rhodas o Gádara; el *demi-monde* es el mismo, y también las emociones, los episodios, etc.: *the elegiac distich had been employed in poetry of many varied sentiments, and it would require a resolute dogmatism indeed to attribute to any single source the studied eclecticism of the Augustans* (p.117). Otros aspectos de estas relaciones tratados en forma general o particular, puede encontrarse en obras como la de Wimmel o F. Cairns, etc.

Como fuere, resulta innegable que la cuestión no puede plantearse verosímilmente en términos de subordinación servil o completa originalidad del producto romano en relación con el griego, restringiendo todos los matices y las modalidades de transmisión y reelaboración que han caracterizado la creación poética desde sus más tempranos testimonios.

Otra problemática inevitablemente relacionada con la elegía romana es la de los alcances y límites de lo confesional como modalidad propiamente elegíaca. El desarrollo que supone la voz del yo en el enunciado poético-sentimental de la elegía ha generado un extenso campo de discusiones acerca de la "verdad emocional" que aún en este siglo se ha reivindicado como el mayor mérito de la forma romana.

Al respecto, es clave el estudio de Archibald Allen (1950), en el que se analizan las estrategias de esta "sinceridad" confesional como particular modo retórico que persigue la realización del efecto de "verdad del corazón".

Allen contrasta el juicio de Postgate sobre los elegistas en el que distingue el amor-pasión ( Propertio y Tibulo) del amor- *affaire de coeur* (Ovidio), con el citado juicio de Quintiliano (*Inst.Or.X.1.93*): *Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur Tibullus. Sunt qui Propertium malint, Ouidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus*, donde se habla en los términos técnicos de crítica estilística (p.145-146). Postgate considera el estilo como aquello que revela la personalidad del poeta, y esto lleva a determinar su "sinceridad" personal estudiando la relación entre el poema y los hechos externos de su vida ( reconstruida, por lo demás, a través de estos mismos poemas), generándose una biografía histórica. Cabe recordar, al respecto, que este tipo de investigaciones biográficas aparecen habilitadas por juicios tan tempranos como los de Apuleyo (*Apol.10*) y los mismos poetas augusteos quienes ya sugieren la presencia del elemento histórico y cierta naturaleza confesional de la poesía amatoria, como práctica normal de lectura en este tipo

de composiciones. Apoyado en el juicio de Quintiliano, Allen afirma que la "sinceridad" elegíaca es una función de estilo, un imperativo retórico por el que el poeta-orador debe hacer creer en lo que está diciendo. Los antiguos diferenciaban el sujeto poético del individuo histórico - *lasciuus uersu, mente pudicus eras* de Adriano -, según lo cual la doctrina literaria clásica no asumía ninguna conexión específica y normal entre poesía personal y experiencia actual del poeta. El camino del textualismo ya está, así, trazado, desde el momento en que, frente al psicologismo y el biografismo, Allen reivindica el poema como *final and sufficient object of study* (Allen, p.158).

Algunos estudios generales sobre la elegía latina ofrecen variaciones de estas cuestiones, corrigiendo enfoques y aportando documentos o argumentaciones que giran en torno a las problemáticas disyuntivas: la elegía como artificio intelectual o como organización de experiencias sentimentales, la elegía como forma fundamentalmente griega o como producto típicamente romano.

Particularmente a partir de los estudios propercianos (La Penna y Sullivan, más recientemente Stahl) se han abierto nuevos aspectos de investigación, en especial el que intenta detectar ideas políticas e ideologías en la poesía elegíaca, una vez asentado el principio de que la poesía erótica no es expresión personal privada y apolítica, sino que se diseña sobre modelos sociales y pautas de comportamiento comunes de la sociedad romana. Pese a la cautela, estas interpretaciones pueden conducir a un historicismo o a un sociologismo del hecho literario, y nuevamente se corre el riesgo de desatender el texto como objeto estético inserto en una cultura con formas artísticas fuertemente pautadas y atenta al encadenamiento con modelos prestigiosos del pasado.

Entre los estudios generados del lado del textualismo, nos interesa destacar el estudio de M. Wyke (*Scriptae puellae*) que afirma la naturaleza "literaria" de las figuras elegíacas, cuya constitución discursiva impide que se realicen identificaciones o distinciones ciertas con los posibles correlatos históricos.

Uno de los estudios que mayor circulación ha tenido en estos últimos años es el de Paul Veyne, rápidamente traducido a varios idiomas -incluido el castellano- desde su aparición en 1983.

Con respecto a la discusión acerca de las fuentes griegas de la elegía, Veyne (p.27) señala con agudeza que, cuando Quintiliano (*vide supra*) afirma la superioridad romana en tal materia, se imagina que la elegía existe *tan natural y universalmente como la flora y la fauna*; la civilización helénica pasa a ser «la civilización», y por lo tanto Roma entiende que los griegos son sólo sus primeros poseedores y no deben mantener un monopolio: *La verdadera originalidad se mide por lo natural del gesto de apropiación; una personalidad lo bastante fuerte como para adueñarse de las cosas audazmente también tendrá la fuerza necesaria para asimilarlas, y no se refugiará en la especificidad nacional*. Los romanos son originales, agrega Veyne, cuando añaden algo a Grecia, cuando perfeccionan las recetas que ésta conoció antes; pero no son menos originales cuando cultivan por su cuenta un bien de origen griego. La elegía erótica es, pues, la apropiación romana del arte de Calímaco. Ubicándose en una perspectiva esteticista que se matiza con observaciones socio-históricas, Veyne subraya la naturaleza convencional de la elegía, construida en la esfera del “arte puro” que ofrece un estereotipo femenino - la *domina* - organizado en una serie de características que representan un particular *status* social (la “mala sociedad”). El arte de la elegía se desprende, de este modo, de las condiciones sociales en el que se genera y se presenta como un sistema caracterizado por necesidades internas de creación en el que la función de entretenimiento asume un lugar de privilegio.

Deseamos detenernos, finalmente, en un estudio reciente que hemos reseñado. Kennedy considera contrapuestamente la definición de Jasper Griffin, para quien la elegía es un producto refinado que proporciona una versión estilizada de la realidad, surgida en medios aristocráticos con complejas convenciones culturales y estilo altamente pulido, en la que se dibuja la presencia de una realidad emocional, y el citado estudio de María Wyke, para quien el realismo elegíaco es una cualidad del texto, un efecto estético, y no la manifestación directa de un mundo “real” (p.6) Este efecto de realidad es análogo al efecto de “sinceridad” reconocido por Allen. A los postulados de Griffin, que encuentra rasgos de los elegistas en el modelo histórico de Marco Antonio, Kennedy contesta desde la perspectiva del textualismo según la cual la “vida” y las prácticas que la constituyen llegan a ser “textos”, discursos que se viven. Kennedy expone las limitaciones del historicismo: de diversos

modos, la historia hace presente el pasado en el sentido de que debe entenderlo en términos contemporáneos (aún en sus diferencias) puesto que, de no hacerlo así, ofrecería un producto extraño e incomprensible pues el pasado no puede aprehenderse como algo absolutamente diferente. Frente al principio historicista de "aprehender el pasado en sus propios términos", el textualismo objeta que la historia no puede presentar el pasado sin actuar como traductor y como intérprete; todo pasado, aún si es presentado ostensiblemente como "diferente", debe al mismo nivel ser presentado como lo "mismo" (p.8). El textualismo afirma que todo "hecho" histórico se constituye discursivamente como tal, y que todo suceso se pone bajo una descripción que implica un proceso de organización discursiva.

En el estudio de Kennedy, estos enunciados intentan presentar un *status quaestionis* hermenéutico que resume las principales orientaciones críticas de las últimas décadas. De este modo, se asiste a un distanciamiento del texto poético, situado en un punto en que ni es historia ni es arte, sino encadenamiento de estrategias las más de las veces impregnadas de sinuosa ideología. Dado que no hay interpretación sin apropiación, ni apropiación sin interpretación, Kennedy propone una supervivencia equidistante balanceada entre el historicismo y el textualismo.

En la medida en que afecta a nuestro análisis, deseamos finalmente referimos al planteo presentado por Kennedy acerca de la función crítica del análisis "texto-contexto", según el cual este último cumple tradicionalmente una función ancilar en relación con la significación fundamental situada en el "texto" en su momento original de inscripción. En tal sentido, las contextualizaciones se representan como episodios cerrados en relación con el texto, proyectadas como "verdad" o "significado real" (p.11). El contexto que avala una significación determinada del texto apoya su "realidad" en otro texto, y así resulta que las distinciones impuestas en este tipo de análisis son consideradas arbitrarias en tanto nunca pueden encontrar sustento fuera del discurso (p.23). Es inevitable aceptar que, efectivamente, cuando se consideran muchos estudios sobre la elegía en particular, y los textos latinos en general, se asiste a fuertes peticiones de principio que se disimulan bajo el aspecto de "realidad histórica" o de "verdad" universalmente aceptada.

Creemos que no pierde vigencia una crítica como la de Gordon Williams,

aunque sea pertinente cierta cautela al considerar sus juicios, cosa que, por lo demás, ya ni siquiera hace falta advertir; Kennedy discute el supuesto de Williams del poeta personal como poeta neutral desentendido de las cuestiones serias de estado, y de la poesía de amor como opuesta a la poesía de compromiso político.

Con respecto al estudio de Stahl, Kennedy objeta la construcción, a partir del texto - en este caso de Propertio-, de una individualidad extra-textual que "esencializa" como el Propertio anti-augusteo, cuya poesía Stahl presenta como respuesta a las presiones externas, con lo que introduce la "ideología del individuo", *i.e.* el individuo considerado como esencia pre-existente a todo acontecimiento y a toda experiencia. Todo esto puede resultar verosímil si se piensa, como lo hace Kennedy, que las cosas nunca son "esencialmente" sino que se constituyen discursivamente como tales: de no ser aceptado este principio, las afirmaciones de Kennedy pueden resultar trivializaciones en empaque escolástico.

Con esto intentamos trazar un rápido panorama de lo complejo que puede resultar hacer afirmaciones acerca de los textos de la antigüedad, en particular acerca de la elegía erótica romana. Resultaría una empresa tan desmesurada como inútil realizar una exposición que discutiera, paso a paso, los enunciados críticos, atendiendo y contestando lo que se haya dicho precedentemente en relación con cada aspecto.

Hemos elegido unos pocos estudios de distintas fechas, en una selección que sin duda es arbitraria pero no injustificada, para ofrecer una muestra de las problemáticas más características que se suscitan al indagar en la poesía elegíaca. A.A. Day compila las grandes investigaciones hermenéuticas, rechazando algunos resultados y aceptando otros, corrigiendo afirmaciones pretéritas, y exponiendo su propia idea de las cosas. La información documental que presenta sirve todavía hoy para estudios intertextuales, aún cuando haya sido refutado en muchas de sus afirmaciones por la crítica posterior. Day se compromete, cosa normal en la época en que fue realizado el estudio, en la controversia originalidad-imitación que todavía hoy permanece - aunque con contornos menos nítidos - en muchas obras críticas.

Al respecto, queremos hacer una breve consideración. Un modo característico del estudio de la literatura latina ha sido la investigación de los

antecedentes textuales griegos en busca de establecer los "originales" de la copia romana. Casi como si se tratara de un enredo de fotocopias. Ya se ha alertado acerca del fuerte contenido ideológico de tales postulados, tema que requeriría un desarrollo minucioso y orgánico para dar cuenta de las variadas peticiones de principio que tácitamente obliga a aceptar. La cuestión de las fuentes interesa si se quiere observar el apasionante fenómeno de apropiación de una cultura con respecto a otra, el de los mecanismos de selección y transformación de los materiales en la dinámica de transferencias. Interesa como investigación. Otra cosa es establecer valoraciones en las que siempre lo "original" tiene la indiscutible superioridad de lo primigenio con respecto a aquello que lo remeda o se le asocia como réplica de valor decreciente, porque entonces se asiste a una estrategia ideológica. Esto ha hecho que, en muchos casos, tratándose de textos y autores latinos, «el problema de las fuentes» se constituyera como centro casi exclusivo de interés (no sólo la interminable cuestión virgiliana, sino también el teatro de Séneca, o los poemas extensos de Catulo, por citar algunos ejemplos conocidos). En las últimas décadas, el tema ha sido tratado cada vez con mayor frecuencia y ya al menos se ha advertido que las nociones de traducción e imitación corresponden a un procedimiento tan normal como legítimo de transmisión cultural, no a una estratagema obligada por la falta de genio.

Los más recientes estudios suelen detenerse, o incluso estar fundados, en consideraciones "teóricas", esto es, suelen adoptar ciertas perspectivas hermenéuticas que, a través de los textos, se interesan por discutir aspectos referentes al acto mismo de la interpretación.

Propuestas como las de Veyne o Kennedy no alcanzan a descalificar la hermenéutica precedente pero tienen el beneficio de alertar sobre ciertos dogmatismos que tienden a consolidarse como "verdades" indiscutibles, y a generar hábitos de lectura que intentan perpetuar representaciones de una realidad que se postula como la versión auténtica de la historia.



## Aspectos sociales de la elegía erótica latina

Al referirnos a Tibulo, intentamos presentar un contexto sobre el que sus poemas puedan ser analizados según referencias sociales, culturales y estéticas, a fin de acercarnos a la comprensión de un mundo - poético, psicológico, fáctico- lo suficientemente próximo como para que ideas, sentimientos, experiencias, puedan resultar completamente familiares e identificables con los actuales, y, sin embargo, remotamente lejano si se piensa, no sólo en términos cronológicos, sino en términos de representación; y más lejano aún si se trata de imaginar el diseño material y espiritual del mundo antiguo, y la percepción de sus agonistas, a quienes nos resulta complejo ubicar en el gobierno de valores que no son los nuestros. Los distintos modelos hermenéuticos que se nos han presentado en las últimas décadas tienen el mérito de haber discutido afirmaciones de la filología clásica del siglo XIX que pasaban como la verdad final de los siglos, con su característico evolucionismo y su vocación por dar la última palabra en la disciplina filológica, al modo en que lo imponían las ciencias naturales del momento.

En tal sentido, podría decirse que se avanzó notablemente, despejando «prejuicios ilegítimos» y abriendo nuevos campos posibles de análisis. Pero aquí, como en otros campos de lo moderno, se solucionaron unos problemas y aparecieron otros. Marshall Berman (1988, pp.318 y ss.) cita, como modelo de estos nuevos tiempos, las obras públicas de Robert Moses en New York, y recuerda cómo la destrucción del Valle de las Cenizas - inmortalizado por Scott Fitzgerald en *El gran Gatsby* como sinónimo de la suciedad y la sordidez urbanas - fue considerada un triunfo de la modernidad, que fabricaba límpidas avenidas borrando basurales, y cómo a los pocos años esas mismas avenidas y autopistas generaron desperdicios materiales y humanos inmensamente mayores que los que habían hecho desaparecer. Para ciertas épocas y textos, la aproximación se anuncia tan compleja que termina por desalentar cualquier intelección que pretenda salirse de lo exclusivamente formal.

En contra de esto, pensamos que se pueden aprehender las notas fundamentales de un contexto como el romano, con esa ambigüedad entre lo familiar

y lo exótico que antes mencionáramos. Hay, en la Roma del siglo I a.C., y particularmente en la Roma de César y Augusto, formas de concebir la realidad que reconocemos como nuestras, o al menos, como parte de nuestra historia e identidad. No obstante, se abre la fisura de la modernidad entre aquella Roma y nosotros, de modo tal que cualquier afirmación acerca de ese otro mundo debe ser correlacionada con su negación, con la posibilidad de que lo afirmado sea erróneo dado que se han hecho inferencias incorrectas, o se han introducido premisas ajenas al objeto en estudio.

Cuando se habla en particular de la mujer, su conducta, su existencia y papel social, existen tendencias a asociar con demasiada rapidez modos de vida muy diferentes de los que creemos reconocer como propios.

Si se toma una obra como *Ars Amatoria* de Ovidio, puede entreverse una parte de lo que pudo significar la «liberación femenina» de la época: mujeres consideradas - al mejor estilo arcaico - como presas de caza, reducidas a su función de agradar, de conseguir una vida aliviada a cambio de mostrarse hermosas y complacientes; mujeres que, indefectiblemente se recortan siempre sobre la sombra de la *matrona*, personaje de la Roma agrícola y fuerte figura en los tiempos de lucha por la expansión. No es erróneo señalar analogías entre lo que significó especialmente en Inglaterra el movimiento de liberación femenina en el marco de la moral victoriana, y la mujer del fin de la República envuelta en el filohelenismo imperante que reaccionaba contra el *mos maiorum*. Pero sería ilegítimo asociar esta mujer antigua con la de la edad industrial, los tiempos fabriles y la pobreza engendrada por el desarrollo tecnológico.

La instrucción femenina, por ejemplo, pone una diferencia que no puede ser fácil de obviar. Parece, sin duda, exacto que especialmente a partir del gobierno de Julio César las mujeres gozaban de mayores posibilidades de instrucción, pero nunca alcanzaban la formación intelectual masculina, ni siquiera aquellas que se nos dice que practicaban la poesía. Muy difícilmente hubieran podido estudiar en Atenas o en Alejandría como podía hacerlo un hombre.

Las ironías de Catulo en un poema como el 34, con su *Sapphica puella Musa doctior*, bastan para tener una muestra de la situación. Algunas mujeres que nos testimonia la literatura - la Lesbia de Catulo, Cynthia de Propertio, y algunas otras - es probable que hayan leído poesía lírica, y que la hayan declamado y gustado, pero hay pocas señales de poesía femenina, y escasas posibilidades de

intentar aproximación alguna, con unos pocos textos dudosos y referencias inciertas. El fenómeno que se repite es el de una fuerte presencia de diferencias cuando se intenta establecer similitudes, y una fuerte presencia de similitudes cuando se intenta establecer diferencias.

Hablábamos de los métodos hermenéuticos contemporáneos, de su tendencia a la deconstrucción y al revisionismo, y de sus iniciales beneficios en la lectura de textos antiguos. Pero la deconstrucción no alcanza a completarse con una re-construcción que permita un más auténtico acceso a estos mundos, en la medida en que el texto que se abre, o el mundo que se dice descubrir detrás de los escombros de lo falso, es un mundo desarmado que pretende entenderse desde la misma desintegración de la modernidad. No deseamos leer un texto sin su contexto, dicho esto desde una perspectiva de estudio, no desde la experiencia de la lectura de placer, que puede tomar lo que le guste entendiendo, incluso, lo que quiera. Estas teorías hermenéuticas inmediatamente nos advierten sobre la presencia amenazante del llamado campo "C" (Eco 1992, pp.247 *et passim*) y las incertidumbres de la abducción. De atender a todas estas limitaciones, quedaríamos inanes frente a la lectura del pasado, lo que es lo mismo que decir que lo estaríamos frente a la lectura del presente. Estas consideraciones, en resumen, vienen a advertir acerca del estudio que llevamos a cabo. No ignoramos las dificultades, pero preferimos aceptar el riesgo del error en la opinión de otros, a desistir de volver a leer los poetas antiguos en su contexto.

## La mujer, el poeta y la sociedad

Cuando se estudia el desarrollo de la poesía erótica en Roma, es inevitable hacer referencia a la situación social de la mujer como factor de decisiva importancia en la historia de la lírica amatoria. Las dificultades implícitas en el tratamiento de estas cuestiones, que hemos considerado más extensamente en nuestro estudio a propósito de Catulo (Galán 1994), pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

- 1) Los cambios en la situación social de la mujer, particularmente en el S.Ia.C., dificultan las generalizaciones por la convivencia de modelos femeninos diversos.

2) No se habla de las mujeres "plebeyas" como no sea de "irregulares", según la calificación de Veyne.

3) Los testimonios se refieren a la romana, e ignoran casi completamente a la mujer de provincia.

4) Los testimonios son exclusivamente masculinos y algunos de ellos pertenecen a moralistas que denuncian los vicios de su tiempo, incluida la nueva conducta liberal de las mujeres.

5) Se parte de testimonios literarios y se apela a ellos para trazar la imagen femenina, desde el territorio de lo subjetivo, lo intersubjetivo y lo retórico en el que opera el expositor (Grimal).

Si bien la mujer en Roma gozaba de mayor libertad que en Grecia, es igualmente real que en los días de la República una joven estaba bajo la *patria potestas* del padre, y una esposa bajo la del marido (Lilja p.33). Como contrapartida de tal sujeción, la mujer era respetada y venerada en tanto *matrona*, i.e. *mater*, conservadora de la estirpe - *gens* - bajo la garantía del matrimonio - *matrimonium* con la misma raíz destacando el protagonismo propagador de la mujer -. El análisis de antiguos testimonios lleva a Grimal (1979, p.54) a afirmar: *toutes ces légendes tendent à montrer que les femmes dans la plus authentique tradition romaine, étaient entourées d'une sorte de vénération religieuse.*

En los términos de Lilja (p.35), la "relajación moral" del final de la República es un fenómeno que continúa en el primer Imperio; desde otra perspectiva (Fau p.12 y ss.), esta "relajación moral" puede considerarse un cambio de costumbres, una liberación femenina que alarma al hegemónico poder masculino amenazando su control sobre la *gens* y provoca variadas condenas generadas desde el *establishment* patriarcal. De este modo, "relajación moral" implicaría un juicio marcado por una sanción moral de decadencia, pronunciado desde la perspectiva masculina del *mos maiorum*. Al respecto, del Castillo (p.170) afirma que la razón por la que los escritores imperiales constantemente denuncian los actos inescrupulosos y las relaciones ilícitas de las mujeres es la anormalidad que encuentran en esta nueva situación, acostumbrados como estaban por varias centurias a que las mujeres sufrieran en silencio la infidelidad de sus maridos; en el S I a.C. las mujeres reclaman por esta situación e intentan satisfacer sus necesidades fuera del matrimonio, imitando la conducta masculina tradicionalmente aceptada: *the new state of affairs must have seemed*

*very dangerous to provoke the Roman State to take such drastic measures against it: with the lex Iulia de adulteriis coercendis Augustus substituted a legal procedure for private domestic action, and adultery became a public 'crime'.*

Lo cierto es que este cambio de la conducta femenina en las últimas décadas de la República se inscribe en el clima de agitación sociopolítica de las Guerras Civiles que habilita un espacio de creciente importancia para los intereses y gustos individuales por descrédito del ideal comunitario del Estado. Se debilita el matrimonio como institución reguladora de la concordia civil y del acrecentamiento social, y se persiguen nuevas formas de relación impulsadas por filosofías helenísticas y expresiones religiosas orientales que buscan la felicidad personal del individuo desprendido de compromisos directos con la República.

El elevado desarrollo económico de Roma a causa de sus conquistas produce una complejidad estatal y un sectarismo de los intereses públicos y privados, asistiéndose a luchas de poder que se multiplican en todos los órdenes. Con la concurrencia del epicureísmo, se asiste a una vida que privilegia el lujo y el placer, impregnada de un orientalismo helenizado que se entiende como sinónimo de exquisitez y refinamiento.

Así, pues, puede decirse que este característico sector de la literatura latina debe entenderse desde el especial clima social, cultural y psicológico del fin de la República.

Sintetizaremos a continuación sus notas más distintivas:

## 1. Apartamiento de la vida pública y política hacia el mundo privado

Las sucesivas luchas políticas intestinas a lo largo del siglo I a.C., la creciente crisis institucional - traducida en corrupción, conjuras y violencia urbana -, la pugna por privilegios y riquezas provenientes de las conquistas, sumergen a Roma en un estado de confusión social que sacude la vida del ciudadano hasta llevarlo a un apartamiento de los negocios públicos. Pareciera existir un mayor número de ciudadanos prósperos en virtud de esta situación cuyos hijos, lejos de continuar (como se hubiera esperado) la tradición familiar, deciden abdicar

de las ambiciones de las generaciones anteriores - *cursus honorum, negotia*, vida militar de conquistas - despreciándolas como modo de existencia (Lilja p.63 y ss.), para buscar su realización en el círculo privado de sus experiencias y de sus amistades particulares. Desde Catulo, puede observarse - al menos hasta los comienzos del principado, época más exuberante de la literatura latina - un contraste entre lo público percibido como el campo de la perversión del individuo, la codicia, el despotismo del poder, y lo privado, reino de las relaciones de cordialidad y *fides* que se han ausentado de la vida cívica: *Après les Ides de Mars, les guerres civiles vont ensanglanter l'Italie et le monde romain pendant près de 15 ans: la «res publica» traditionnelle, qui constitue la référence de toute activité et de toute étude, en sortira anéantie. Les guerres civiles, fruit de la discorde, donneront libre cours aux ambitions forcenées des politiques, à cette soif de «dignitas» qui avait élevé et perdu César; elles trouveront un terrain favorable dans l'avilissement politique des masses urbaines, travaillées par l'«inertia» et l'«inopia», prêtes à pactiser avec l'aventure, et en même temps soucieuses d'ordre et de sécurité.* (André, 1966, p.385).

Hacia mediados del siglo I a.C. han desaparecido los ideales políticos que todavía nutrían la generación de Cicerón, con sus esperanzas puestas en la constitución de un *imperium iustum et moderatum* (Cic. *De Off.* 1.8; 2.6-7; *et passim*), y las continuas luchas de facciones ponen fin al sueño de un Estado justo y concorde, fundado en el orden institucional y legal que equilibrara racionalmente los poderes.

El patriciado y los «intelectuales» - cualquiera sea su procedencia social - han sido cautivados por filosofías netamente individualistas que con gran esfuerzo tratan de integrarse a una doctrina social y a una concepción orgánica del estado. Estoicismo y epicureísmo hablan al hombre y del hombre como individuo, considerando sólo en segundo término su condición cívica o su valor político. Ambas filosofías se inclinan a un apolitismo que en vano tratará de remodelar el llamado estoicismo romano. La presencia de otras formas de intelectualidad tal vez menos evidentes y conocidas, pero no menos importantes, como el pitagorismo romano, ofrecen al individuo vías de realización personal apartadas igualmente del Estado.

En estas condiciones se produce la perversión de los principios republicanos: *...à l'appétit de puissance des chefs, avides de gloire et de richesses, tyrannysés par leurs passions, répondra l'abdication politique de la foule sans idéal, obligée de vivre*



*au jour le jour, de vendre la «libertas» pour quelques largesses frumentaires et pour quelques spectacles[...] La crise moral des guerres civiles aboutit au triomphe de l'apolitisme, à la dévalorisation totale des «negotia publica». La vie sociale et mondaine accapare désormais le soin des classes supérieures, la vie professionnelle et les fêtes ceux de la foule (André, p.386).*

## 2. El *otium* como centro de gravedad cultural:

El *otium*, hacia fines de la República, ha pasado a significar el derecho al individualismo, el apolitismo, la vida galante y el lujo en los poderosos, mientras que para los estratos sociales inferiores significa diversiones gregarias y fiestas públicas (Cf. Alfonsi, 1956).

El *otium cum dignitate* vigente hasta los tiempos de Cicerón, desaparece del lenguaje político, vaciado de su semántica cívica y asimilado en la relación *otium-luxuria*. Ya en Catulo (C.51) se ve que el *otium* no es *otium cum dignitate*: '*otium*' meant to elegists a life of a new type, forgetful of civil responsibilities and wholly devoted to love and to poetry...the traditional values were still of great importance to them, serving as standarts by which their new view of life could be measured (Lilja p.90).

Este *otium* de los *optimates* implicaba, en términos políticos, la idea de *libertas*, que significaba la realización del ciudadano en el Estado según sus aspiraciones y capacidades, con lo que modernamente podría considerarse «igualdad de oportunidades» en las aspiraciones políticas. Esta *libertas* del *otium* prácticamente desaparece en el léxico político del Principado. Ni en la poesía de Horacio ni en la de Virgilio la palabra *otium* tiene resonancias políticas manifiestas; en Tito Livio, el trinomio *pax-otium-concordia* se rompe por completo y sólo *pax* y *concordia* representan los ideales civiles: *De plus, la «Pax Augusta» est une «paix armée» sur le plan militaire: elle repose sur le maintien de la «disciplina militaris», elle dispense un «otium» champêtre qui n'est pas désœuvrement ou jouissance, et les Élégiques, qui font de l'«otium» absolu la mission du poète, restent en marge du redressement moral (André p.390).*

El pueblo entonces se complace en el *otium cum seruitio* con que lo arengan los oradores. Los *coetus*, los *circuli*, los *conuiuia* permanecen durante todo el Imperio como los centros de la conversación política, donde se practica la

oratoria y la poesía. Así, la política de salón se convierte en el corolario de la vida en sociedad: se imponen el *sermo* y la *urbanitas* de modo absoluto. Se comparte la política y la devoción a las Musas. Junto a esto, convive cierta asociación del *otium* con la *rusticitas* en los que se reconoce el moralismo austero y el orgullo de la antiguas familias, y que constituirá uno de los apoyos de la poesía tibuliana.

## La educación erótica

Cuando Ovidio recopila una buena parte de la conducta elegíaca en el *Ars Amandi* con una perspectiva de *Roma bene* que habla desde el interior del palacio y de la poesía, no meramente se burla de los gestos amatorios ni se limita a resumir y comentar todos los *clichés* del amor urbano, sino que desnuda la condición misma del discurso elegíaco en su disimulado magisterio adoptando el tono del *praeceptor*. Hay un fundamental componente "didáctico" en la poesía erótica (*erotodidaxis*) por el que el poeta propone una mujer (siempre la misma) en la que se concentra su pedagogía amatoria.

Al calor de la cultura alejandrina, Roma pasa del sueño de las conquistas, de la constitución jurídica y militar del estado, del trabajo de los campos, a los ensueños de la pasión. De alguna manera, la dorada *iuventus* del siglo I a.C. asume el magisterio de enseñar a sus mujeres ciertas leyes de juego que las vuelva entretenidas ya que los hombres sólo entienden de política y negocios, y propone que la mujer puede resultar un ser atractivo contra quien batallar en tiempos de paz.

El juego empieza y, con algo de eso que siempre suena a decadentismo porque presupone opulencia y *luxuria* (interesante evolución de la palabra, desde lujo a apetito sexual), la *femme fatal* se adueña del escenario. La estrategia comienza, al menos documentablemente, en Catulo, cuando presenta a Lesbia como arrebatadora mezcla de diosa y prostituta, una de las imágenes más persistentes en toda la literatura occidental posterior.

El romano, con más tiempo y mejor disposición para entregarse al *otium*, se empapa de cultura griega, particularmente alejandrina, que matiza la severa dicotomía *matrona / meretrix* de la Roma arcaica con graciosas cortesanas de comportamiento exótico, capaces de actuar, llegado el caso, como hombres. A partir de la poesía de Catulo, desde el psicologismo a las teorías del género, se ha estudiado la inversión de roles masculino-femenino que culmina en el llamado *seruitium amoris*, con la noción del máximo dominio de la mujer y la subordinación proclamadamente servil del varón. Toda la elegía amatoria

latina representa una alteración de las consignas que componen la sociedad romana arcaica y un recambio de los valores acreditados; esta alteración significa no sólo la adopción, por parte del enamorado, de actitudes de sumisión caracterizadas como femeninas, sino de comportamientos femeninos similares a los masculinos. La Lesbia que presenta Catulo en los callejones romanos o en los tugurios, no se diferencia mucho de Camerio o del mismo Catulo *otiosus*. Así, estas mujeres que resultan dignas de poesía (*doctae puellae*) son presentadas - con tal constancia que es inevitable pensar en una pedagogía - como infieles y perjuras, engañando cuanto mínimo a dos hombres, el marido y el amante; por su lado, el poeta enamorado se sumerge en un dolor actual, sufre y se tortura casi exclusivamente por el amor, y proclama una fidelidad que envidiarían muchas matronas romanas. Por primera vez aparece, como se ha dicho, la imagen de amor-poesía como centro de una existencia masculina que se contrasta así con la concepción tradicional del *vir bonus* cuya máxima virtud se mostraba en el servicio a la *res publica*, imagen que Virgilio repondrá en la *Eneida*. Esta nueva imagen establece su dignidad en el sufrimiento emergente de una pureza interior que ya aparece enunciada en el *vita puriter egi* (Catulo 76,19), dado que el poeta no se considera mancillado por intereses materiales ni ambiciones políticas, sino que mantiene su obediencia, servicio y completa abnegación al amor y a la amada. El poeta puede pronunciarse en estos términos porque tiene diálogo con las *doctae puellae*, i.e. porque ahora aparece un público femenino alfabetizado que resulta sensible a tales enunciados. No parece ajeno al desarrollo de la elegía el hecho de que, hacia los últimos tiempos de la república, las mujeres hayan sido los nuevos lectores que esperan escuchar hablar de sí mismos. Este es el espacio que se abre al didactismo.

Tal como decíamos, Ovidio asume de modo humorísticamente explícito el papel de *magister* y lo hace como elegista que conoce las leyes del amor porque lo ha experimentado (*Amores*) y lo ha practicado:

*usus opus monet hoc; uati parete perito!*

A.A. 1.29

(La experiencia me dicta esta obra, prestad oído a un poeta avezado)

Con "practicar" entendemos más la composición de poemas elegíacos amorosos que una serie difícilmente documentable de experiencias biográficas.

cas particulares. Ovidio resulta saber cómo piensa y cómo habla un elegista: ... *from a social point of view the women of Ars Amatoria do not differ considerably from the mistress of the elegists so that the material taken from that work can legitimately be compared with that derived from the elegists proper* (Lilja p.42).

Si el amante elegíaco se recorta sobre la imagen del enamorado de la Comedia, Ovidio aquí adopta la perspectiva una *erotodidaxis* adoptando la función de un *seruus callidus*.

La poesía elegíaca está sembrada de subjuntivos e imperativos, y nos sentiríamos tentados a ver, allí, una fundamental presencia del sujeto emotivo si no se advirtiera el particular acento volitivo de estas formas a través de las que el poeta le dice a todo el mundo ( particularmente a la mujer) lo que tiene que hacer o cómo debe sentir. Los romanos son "románticos", más en el sentido de la declamación y vehemencia de las pasiones (protestas, ira, llantos, euforia) y en su patetismo, que en el de la melancolía o el de la tristeza crepuscular. La diferencia está en la estrategia educativa, en la ironización de los conceptos y en el poder persuasivo de la contradicción: sin esta retórica desaparece la elegía erótica y todo este "romanticismo" pues, como bien se sabe, la mujer-amante no puede acabadamente cumplir con lo que solicita el poeta sin convertirse en *matrona* y salirse del juego.

Ya Catulo ha asentado los principios de este amor : *odi et amo* (algo que no puede pertenecer a una matrona tradicional que sólo es capaz de suscitar admiración o repudio), la oposición entre *amare* (amor pasional) - *bene velle* (aprecio racional): la humillación alimenta la pasión. De este modo, la "nueva mujer" es diseñada por los hombres. Se trata de una mujer que - según dicen los elegistas - puede monopolizar la existencia de un hombre (sensible, bueno, fiel, piadoso, ardiente), a diferencia de la matrona que ocupaba sectores restringidos aunque tan importantes como la conservación de la estirpe en la vida masculina. Si, para cautivar a los hombres, una mujer "debe ser / soñadora, coqueta y ardiente", queda poco lugar para engendrar ciudadanos y engrandecer Roma. La poesía elegíaca enseña que la mujer puede aspirar a ocupar de modo absoluto la existencia del hombre bajo ciertas condiciones: la principal condición, paradójicamente, resulta no atender al enamorado, incluso despreciarlo y ser "fácil" para otros hombres pero no para él..

## *Negotium amoris*

Los elegistas romanos pertenecen a una generación que no ha sufrido los estragos de las guerras civiles, como la generación anterior, al menos de modo personal. Han sentido estas guerras en la infancia, y han visto, junto con ellas, reducirse su patrimonio familiar. Esto podría hacer pensar que ellos pretenden restituirse a la vida pública con la puesta en marcha de la reorganización augustea, y adoptar el modo de vida usual para un joven *ingenuus* de posición económica desahogada. Pero la restauración impulsada por el Principado no encuentra en ellos la respuesta esperada, en una sociedad que, tratando de revitalizar el *mos maiorum*, olvida la profunda escisión intelectual y psicológica que existe en su interior.

La vida de *luxuria* (Cf. Griffin, 1976) implantada en Roma después de sus más extensas conquistas configura un nuevo clima espiritual que privilegia la satisfacción inmediata, un *otium-luxuria* en el que se complace el patriciado urbano y los *homines noui* que forman parte de su existencia. Esta escisión separa lo público de lo privado a punto tal que llegan a coexistir dos repertorios de valores distintos, aún en las mismas personas, de modo que se puede sostener la *seueritas* en lo público, y el *lepos* o la *leuitas* en los círculos privados, manteniéndose ya desde los mismos tiempos de Augusto un doble y contrastado discurso que nunca parece haber dejado de estar presente en la cultura europea posterior.

Este es el clima intelectual en el que viven los jóvenes elegistas quienes, como afirma André (p.411) *ils ont écarté de leur existence, très systématiquement, «les professions et états romains légués par la tradition»*. Surgidos en una sociedad enriquecida, para su tiempo, vertiginosamente, y abierta a extranjeros griegos y orientales que muchas veces cambiaban las mercancías de su conocimiento por bienes materiales, Roma es una auténtica *città aperta* que la política augustea tratará de reorganizar.

Es característica de esta escisión la necesidad de justificar un modo de vida, que directamente pone en movimiento su elección poética, y que requiere hacerse directa o indirectamente explícito. La oposición recurrente se da en el *bellare* y el *amare*, y, concurrentemente, la oposición entre las dos formas de



poesía que resultan convenientes: el modo épico, guerrero y político, y el modo elegíaco, suave, galante e incluso, como en Tibulo, rústico.

Se trata, sin duda, de un período de inestabilidad moral, con contradicciones y discordancias, que obligan a considerar con cautela las afirmaciones poéticas, especialmente la de los elegistas. Quienes eligen, como Tibulo, el mundo privado, no se sustraen de las corrientes ideológicas en pugna, ni de los acontecimientos públicos que se entretajan con la «vida de salón». Propertio nos ofrece una directa muestra de estas interrelaciones cuando repudia una ley que le exigiría prestar servicios militares y apartarse de su amada. Tibulo, en su elegía programática (1.1), afirma un modo de existencia contrapuesto a otro, y este modo de existencia hace posible su modo poético, al optar por la *uita iners*:

*Te bellare decet terra, Messalla, marique,  
ut domus hostiles praeferat exuias:  
me retinent uinctum formosae uincla puellae,  
et sedeo duras ianitor ante fores.  
Non ego laudari curo, mea Delia: tecum  
dum modo sim, quaeso segnis inersque uocer;  
vv.53-58*

Conviene que tu batalles, Mesala, por tierra y por mar, para que tu casa se enaltezca con los despojos enemigos: a mí me retienen atado las cadenas de una hermosa joven y permanezco como un guardián ante sus duras puertas. No me preocupa ser alabado, Delia mía: con tal de estar contigo, quiero ser llamado indolente e inerte;

Así, la elegía se presenta como *une chronique de l'«otium» amoureux* (André p. 406). Este ocio “a la griega” resulta haber impregnado la literatura de la época, de suerte tal que una poesía épico-cívica no parece haber despertado el interés sostenido de los poetas, en un medio casi exclusivamente volcado a la lírica, al menos hasta los inicios del principado augusteo.

Sin embargo, sería incorrecto decir que los elegistas augusteos entienden que su obra es el producto del *otium* a la manera que lo había entendido Catulo

en la generación anterior. En tal sentido, los cambios sociales y políticos han puesto distancia entre el desafío poético de los *poetae noui* y las afirmaciones programáticas de los augusteos. Cuando Catulo se considera *otiosus* (C.10,2), o expresa las amenazas de su ocio poético - como en la estrofa final del C. 51, está lanzando un desafío que no sólo compromete su poesía sino también su modo de vida (Véase Quinn, 1976). El *otium* y las *nugae*, la *inertia* y la *nequitia*, representan el apartamiento voluntario y desdeñoso de la vida de los *negotia*, del *cursus honorum* o la vida militar, vistos como perversión del individuo y centro de auténtica corrupción de la vida social (Cf. Lyne 1981).

Con el programa de restauración augusteo, esta vida social y cívica intenta ser saneada y restituida a su antigua *uirtus*, en tanto que -especialmente después de Actium - la vida de *otium* amoroso se empieza a confundir con la desidia, el lujo oriental y la inercia que, en un momento en que el Estado reclama la asistencia de sus ciudadanos para su reconstrucción moral, termina por resultar sospechosa. Al cabo, se trata de volver a las antiguas antinomias ciceronianas, y contestar con la reposición del *mos maiorum* a las conductas liberales de la época cesariana.

Ya desde el Virgilio de las Eglogas se encuentra una voluntad de hacer de la poesía un trabajo (*Extremum...laborem*. Egl.10,1), y en los poetas elegistas aparece una ambigüedad que busca afirmarse progresivamente sobre el terreno de las ocupaciones nobles y los *negotia*.

Habíamos hecho referencia a la *uita iners* de Tibulo, que puede equipararse a la *nequitia* properciana; pero esta idea suele perder apoyo programático frente a los nuevos discursos de la *uirtus* social, a la que adhieren Virgilio y Horacio. En tal sentido, es ilustrativo señalar la distancia que va desde un poeta sin «patrono» como Catulo, y poetas insertos en círculos intelectuales de sesgo oficial como los elegistas. Mecenas es un hombre de *negotia*, y Mesala un militar, ambos en relación con funciones estatales, ambos comprometidos en mayor o menor grado con las políticas del Principado. Ya no puede hablarse abiertamente de Estado corrupto y fraudulento, sino, en todo caso, hacer alusiones generales a tipos de individuos. El *otium* catuliano ya no puede reivindicarse como respuesta neta al caos político, sino que debe reformularse acondicionado a las nuevas circunstancias. Los poetas de amor rechazan la idea, entonces, de presentar este ocio como un reducto privado en el desplegar

su lirismo personal (André p.418), e intentan reclamar una nueva dignidad para sus quehaceres.

De este modo, el amor - e, inevitablemente la poesía amatoria a que da lugar - se convierte en un *negotium* de privilegio, una ocupación absorbente y agobiante, una especie de profesión que se cumple como *labor improbus*; o resulta una más noble forma de *militia* no signada por otra ambición que no sea la de agradar a la amada. Y en esta línea de cubrir sectores sociales de máximo esfuerzo, el amor es un *seruitium* que sumerge al poeta en todo tipo de tareas penosas.

Estas cuestiones atraen otras de fundamental importancia y que atañen ya directamente al léxico y a las expresiones verbales que emplea la elegía erótica latina.

Ya desde Catulo se observa el esfuerzo de caracterizar algo tan formalmente escurridizo como el sentimiento con la apelación a un lenguaje político-social de entendimiento. Así, Catulo ha intentado un camino que recorrerán también Propercio, Tibulo y Ovidio. Catulo asimila la terminología del lenguaje público al mundo privado, y emplea términos del mundo político en sentido amatorio: *foedus*, *amicitia*, *benevolentia*, se incorporan al ámbito personal y privado tratando de reflejar la relación del poeta con su amada.

Propercio y Tibulo hacen otro tanto, pero el mecanismo se ironiza produciendo extraños efectos. Porque, inversamente a los que sucedía en Catulo, éstos poetas no eligen términos de semántica equivalente a la de sus ideas o sentimientos, sino términos casi antagónicos.

Cuando Catulo habla de su sentimiento amoroso como de una *amicitia*, transporta una palabra de significación positiva en el orden público al mundo privado con la correspondiente significación positiva. Por el contrario, cuando Propercio y Tibulo hablan de su *seruitium* o de su *militia*, están incorporando una actividad considerada negativa o deshonrosa en el campo social, al ámbito privado en el que reconvierten su valor y designan estados positivos.

Decimos positivos en la lógica interna general de la poesía erótica latina; sin duda, esta polivalencia es lo que confiere su sello especial a la elegía amatoria, en su continua reconversión de valores que se mueve incesantemente entre lo público y lo privado. El *seruitium* no es algo deseable en el campo social, y tal vez no lo sería nunca en el campo privado si este *seruitium* no se brindara

libremente a una mujer que esclaviza con su *charme* y su belleza: *Rejetée plus catégoriquement que la «militia», comme nous verrons, la vie politique se voit également dépossédée de son fief et de ses attributs, dans une parodie qui révèle un effort pour lutter contre la mauvaise conscience, et qui témoigne de désir de créer une civilisation dorée sous le signe de la galanterie et de la mondanité.* (André p.410).

Pero la cuestión se vuelve más compleja aún cuando se considera que, bajo el signo augusteo de la *Pax*, la guerra había pasado a ser un suceso negativo del pasado o un dato exótico, y que la condición de *seruus* era problematizada por sectores del patriciado filohelenístico - recordar la crítica de Cicerón a Clodia por surelación con los esclavos en *Pro Caelio*, y posteriormente, el pensamiento senequiano al respecto -; esto es, términos devenidos dudosos o controvertibles en el campo social por las circunstancias políticas augusteas, mantienen su vigencia social con su valor reconvertido. Y si Catulo aplicaba lo público a lo privado, los elegistas llevan lo privado a lo público, y aún rechazan su propia terminología en favor de esta invasión en el orden social, como ocurre en Ovidio: *Qui nolet fieri desidiosus, amet!* (*Am.* 1.9.46).

En su citado estudio sobre el tema, Copley afirma que, si bien la figura de la esclavitud amoratoria puede rastrearse en la poesía griega donde aparece muy aisladamente, entre los romanos el *seruitium amoris* no sólo se desarrolla completamente sino que es, también, omnipresente. (Copley, p.291). De Catulo a los elegistas, la situación del enamorado ha sido paulatinamente degradada hasta transformarse en una condición social inaceptable para la vida real, pero aceptada en el mundo de la fantasía poética en la que cabe que un dios se humille a un mortal como Apolo a Admeto (*Tibulo* 2.3.17-20). En su tesis, Copley concluye que la conjunción de los conceptos de esclavitud y amor -i.e. esclavitud voluntaria por amor- es característicamente romana, y propiamente elegíaca, ya que tal asociación es prácticamente inexistente en la literatura anterior. Al respecto, Lilja (p.77) afirma: *Slavery, which was firmly established in ancient societies, give us one more example of the old notions metaphorically used in a new sense. Since the elegists emphasize the supreme power of Venus and Amor, the deities of love, it may be expected that lovers will be presented as their slaves.* Creemos, por nuestra parte, que el motivo es genuinamente romano por el desarrollo netamente augusteo de una moral cívica que involucraba a los ciudadanos en tanto personas e individuos jurídicamente libres para decidir

en cuestiones privadas. Para una sociedad "obsesionada por el militarismo", el tema del *seruitium patriae* que reclamaba el matrimonio y la procreación incluso por medio de leyes, y que amenazaba someter los derechos del individuo a una legislación estatal, podía resultar del más elevado interés, especialmente tratándose de poetas filohelenísticos que hacían profesión de fe en el amor y la poesía pero que se mostraban particularmente reticentes cuando se trataba de formas poéticas ligadas a lo cívico. Si el *seruitium amoris* se relaciona, no sólo con la idea del *seruus* como lo contrario del *ingenuus*, sino además con la idea del servicio a la patria que se reclama de todo ciudadano (*ingenui*) como acto voluntario de moral pública, se pueden establecer ricas relaciones entre este concepto de *seruitium amoris* y la *militia amoris* como dos aspectos de lo mismo, partiendo de la asociación básica de *seruitum-militia* en el orden político. Tomado en este sentido, el *seruitium* (cívico-militar) implica una doble función: la salvaguarda del Estado en un acto de responsable libertad ciudadana, por el que todo ciudadano es un potencial *miles*, otra que implica *obsequentia* (la obediencia), el máximo sometimiento a algo superior como el *bonum commune* garantizado por el estado, y la correspondiente obediencia cuyo modelo representa el soldado. En este clima social, no resulta extraño que se desplacen los campos de referencia en función de manifestar, en diversos grados, una oposición o al menos cierto desdén hacia las proclamas augusteas, particularmente entre quienes piensan que la derrota de Marco Antonio no es el triunfo de Roma sino el de Augusto. Así, los elegistas toman el papel mixto del *seruus* (en cuanto sujeto de *seruitium* al debe someterse el ciudadano) y del *miles*, pero su *seruitium* se cumple por sometimiento a la amada (y a sus divinidades tutelares, Venus y Amor), y las batallas que mejor arrostra como *miles* son las amorosas.

*Domina* es la amada para el poeta desde su situación de esclavitud - no hay ejemplos de que un poeta-marido llame *domina* a su esposa en el período republicano (Lilja p.77 y ss.). Cuando Tibulo se siente como esposo en la vida campestre con Delia, no la llama *domina* ya que éste es un término reservado para el ama de casa. Propertio llama *domina* a Cynthia unas diez veces en los dos primeros libros y en Ovidio aparece treinta veces la palabra *domina* referida a la amada. Existe el controvertido ejemplo de Catulo (C.68,68) que puede considerarse un antecedente de este uso, y, en caso de admitirse la identifica-

ción *domina*-Lesbia, se encontraría aquí por primera vez una designación que no tiene paralelos en la comedia de Plauto, en donde *domina* es la señora de un esclavo, no la amada.



## Un Amor de Comedia

La comedia romana representa historias de amor, con jóvenes de mala conducta que suelen ser acompañados en la transgresión por un esclavo insidioso, o que son burlados en su candor por un hombre prepotente. Todos ellos están tocados por una pasión intensa que alcanza un feliz desenlace en la reunión de los enamorados, de una vez para siempre. Para los personajes de la Comedia, el amor es algo muy serio - aunque todos entienden que se trata de una *perturbatio animi* que muchas veces se cura con el matrimonio. Lo normal es el muchacho bueno, con algo de tarambana y mucho de soñador, que sólo conoce la codicia amorosa, que vive para su amada desentendido de lo que lo rodea, y que puede hacerlo porque su patrimonio se lo permite. El muchacho cae en la completa *ineptia* (una especie de estupidez) y encuentra alguien que piensa por él: el *seruus callidus*, el astuto pícaro que sostiene las intrigas. A expensas de su condición de *ingenuus*, el enamorado se convierte en esclavo del amor, esclavo de la amada y esclavo, incluso, de su propio esclavo, de quien depende que las cosas se arreglen. No es extraño, pues, que el amor se vea como una gran esclavitud. Resulta conveniente tener en cuenta estas relaciones con la comedia al considerar esta concepción del amor como *seruitium*, sin desestimar las posibles fuentes que consigna Copley (1947), ya que presentan situaciones coincidentes, en particular la composición de un yo poeta-amante que se presenta como el joven *ingenuus* enamorado en estado de indefensión por partida doble (por la juventud y por el amor), reducido al sometimiento por la pasión amorosa. No queremos decir con esto que la situación elegíaca proviene de la comedia con exclusividad; simplemente intentamos destacar que la noción del amante como *seruus* llega a la elegía por varios carriles, griegos y romanos, y que su desarrollo en el tiempo de Augusto está asociado al sentido cívico del *seruitium* de los hombres libres que el Estado reclama y que el individuo recusa porque dice estar entregado a un *seruitium* más apremiante.

En la comedia romana, pues, la risa surge de lo tonto que resulta el enamorado, de lo mal que le va y de las situaciones que rodean su desgracia. El espectador lo encuentra risible porque reconoce allí caricaturas familiares. Este es el humorismo que encuentra Veyne, pero no es sólo un humor calimaqueo sino también plautino. Por asumir en bloque esta modalidad dramática, el elegista se mueve en la tensión de ser autor, personaje, actor y espectador de la obra. Como autor diseña las escenas, como personaje ama y sufre, padece engaños, se ilusiona y se atormenta, como actor perfecciona su técnica para componer un personaje convincente, como espectador puede reírse y reflexionar, o hacer comentarios sobre lo que está pasando.

Hay una mimesis dramática, una especie de teatralidad en las situaciones. Tomemos, como ejemplo, la elegía 2.3 de Tibulo. Escena primera (prólogo): el joven amante habla con su confidente y amigo Cornuto, a quien se queja de la ausencia de la amada. Ella está en el campo con otro hombre, y allí también han ido Amor y Venus, dejando al enamorado en un profundo estado de desolación desde el que reclama la visión de la muchacha. Escena segunda: el enamorado sueña que está en el campo y el poeta recuerda la humillación de Apolo haciendo trabajos serviles para Admeto. Escena tercera: el enamorado llama a otro enamorado y lo ilustra acerca de la dignidad de su situación: padecer por amor enaltece, en tanto que es despreciable la posesión de riquezas que persigue la codicia, y de bienes materiales que provocan las guerras y su iniquidad. En esta escena se produce el giro dramático; se trata de una "comedia negra". El enamorado no sólo no persuade a su eventual interlocutor, sino que él mismo toma conciencia de la vanidad de sus palabras. Peripetia y reconocimiento: *heu, heu, diuitibus uideo gaudere puellas* (v.49). Se ha engañado y comprueba que las muchachas encuentran más alegría en las riquezas que en la poesía y el amor. Escena cuarta: en el centro del escenario, el enamorado dirige un coro de soldados o esclavos que traen los botines de guerra para seducir a la amada: telas, joyas, vestidos, esclavos negros. El joven amante proclama, con amargura, que su pobreza ha sido vocacional, no obligada, ya que si lo desea puede tener las riquezas que quiera y obtener con ellas a la mujer amada, pero no es ésta la clase de relación que hubiera deseado. Escena quinta: el enamorado, desde su terraza romana, protesta y maldice a su rival, y termina por hablar mal de los campos. Va cayendo en el extravío y empieza a delirar

sobre otros tiempos, sobre una felicidad lejanamente pretérita de los hombres que imagina como reino del amor. Se acerca el desenlace: en estado de perturbación, el enamorado cuelga entre la realidad (*nunc si clausa mea est*, v.77) y la fantasía (*horrida uillosa corpora ueste tegant*, v.76), y va cayendo el telón mientras se escuchan los mandatos que da a sus esclavos, a sus soldados, a sus compañeros, o más simplemente a nadie.

Con esto no se pretende decir, sin más, que la elegía erótica se diseñe como una obra teatral. Intentamos destacar una perspectiva dramática en la elaboración de los poemas, que en muchos casos se organizan como escenas en las que el enamorado monologa o habla con variados personajes a los que convierte en interlocutores.

En la comedia, el amor pertenece legítimamente a los jóvenes, que siempre resultan personajes simpáticos. Los viejos no se enamoran sin resultar ridículos: la risa es otra. Siempre se coincide en la juventud de los poetas eróticos; se entiende que el amor es tema de los jóvenes porque los mismos poetas lo declaran. La vejez es siempre algo del futuro:

*Tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem  
deducat iuvenum sedula turba senem.*

Tib.1.4.79-80

Tiempo habrá, cuando a mí, siendo viejo, me lleve la solícita turba de jóvenes contando los preceptos de Venus.

*Iam subrepet iners aetas, nec amare decebit*

Tib.1.1.71

ya llegará calladamente la edad cansada, y no corresponderá amar

Lejos del registro de Anacreonte, el viejo enamorado de cabeza blanquecina y dientes viejos (Anacr. Fr. 44D), la poesía de los elegistas apoya sus derechos en la juventud, un espacio de tolerancia hacia ciertas concepciones y comportamientos extravagantes, en el marco de la restauración augustea.

Se dice que todos estos poetas (Catulo, Propercio, Tibulo) son jóvenes,

pero esta juventud es la que se infiere de sus poemas. En esta línea deductiva, las obras que más tratan del amor se consideran cronológicamente anteriores a aquéllas de mundo más amplio, en las que el poeta puede atender cuestiones exteriores de diverso tipo, particularmente de orden cívico.

## La Guerra y la Paz

Como ya se ha visto, el amor es, para los elegistas, un servicio y una milicia. Tibulo escribe a Mesala: *te bellare decet* (1.1.57 y ss.), y elogia la Paz en relación con el amor. Resulta casi natural que Tibulo, único de los elegistas a quien se le adjudica una carrera militar, la abandone. Propercio (2,30,23 y 2,7,19) enfatiza el carácter monogámico de su amor, y contrasta la vida dedicada a la amada con la que se vilipendia en la guerra. Como ciudadano educado, los triunfos de Augusto pueden resultarle estimables, pero para sí reclama la Paz y el Amor; puede celebrar triunfos cívicos, pero el triunfo que por sobre todo aprecia es el erótico. El binomio paz-amor representa, por una parte, un ideal situacional, el escenario que "naturalmente" corresponde a la expansión del amor:

*nos odimus arma; pax iuuat et media pace repertus amor*

Ovid. *Am.*3,2,49

Nosotros odiamos las armas; la paz ayuda y en la paz se encuentra el amor

Por otra parte, la noción paz-amor refiere un estado de concordia y comunión amorosa que el poeta pretende alcanzar con su amada:

*pacis Amor deus est, pacem ueneramur amantes*

Prop. 3.5.1

Amor es un dios de paz, a la paz veneramos los amantes

*The Augustan propaganda for peace certainly had a share in elegists' unanimous condemnation of war* (Lilja, p. 49), pero generalmente aquí se comprueba cómo se puede decir lo mismo hablando de cosas distintas.

La elegía 1.10 de Tibulo compendia estas ideas. Frente a *horrendos...enses*

(v.1), *tristia...arma* (vv. 10-11, y vv. 49-50), la guerra y la muerte, aparece la alabanza de la Paz, la *Pax candida* (v. 45), una *Pax alma* que hace prosperar los campos y que el poeta anhela compartir con su amada transformada en *uxor*.

Mientras que en guerra/paz se expresan fenómenos sociales contrapuestos, negativo el primero y positivo el segundo, en el interior de la relación amorosa la apreciación se altera y ambos términos pueden designar estados deseables. Se trata, claro está, de *Veneris...bella* (v.53), guerras de amantes compuestas con la imaginería militar. Sólo cuando Propertio conoce a Cynthia entiende que la guerra de Troya haya sucedido por una mujer (2.3.35-40). Así es posible, para los elegistas, proclamar su adhesión y su gusto por la vida de la milicia:

*hic ego dux milesque bonus* (Tib. 1.1.75)

*hanc me militiam fata, subire uolunt* (Prop. 1.6.30)

*resque domi gestas et mea bella cano* (Ov. Am.2.18.12)

Si Tibulo y los elegistas se complacen y celebran los combates de Venus, la condena a las *tristia arma* y a la guerra como estado social aparece estrechamente vinculada a la condena de la codicia, al rechazo de la persecución de riquezas y botines que liga *diuitiae-praeda/bellum*, asociación que constituye un *locus communis* referible al tema de las Edades.

El amor como enfermedad es un motivo reiterativo, ya desde Catulo, en la poesía amorosa. En Propertio 1.1 el amor es una enfermedad que se califica de *furor* y hace al poeta *miser*. Esta concepción - *morbus, νοσος* - es familiar, desde la temprana lírica griega y la poesía helenística a la literatura romana. En la comedia es considerada enfermedad del alma. Está presente en Lucrecio (IV, 117: *furor / rabies*) y en Cicerón, quien en *Tusculanae Disputationes* (IV.35) la llama *animi perturbatio*, más violenta que cualquier otra perturbación del alma. El *miser* puede no tener razones externas: en Catulo C. 45, Septimio es feliz y se llama *misellus*. El amor es considerado *dulce malum* en el contexto de la poesía erótica latina y su poder será medido por el grado de alteración emocional que el poeta le reconozca.

# Delia

## *Vita traducat interti (1.1)*

Refiriéndose al Libro primero de las elegías de Tibulo, Lee (p. 19) señala que en él se presenta una pintura general del amor como fuerza moral positiva, en fuerte contraste con la pasión destructiva que se ataca en el Libro IV del poema de Lucrecio, en las *Tusculanae* de Cicerón, y que aparece vívidamente expresada en la primera elegía de Propercio.

La mujer, en este ciclo Delia, se constituye en un centro de gravedad que, atrayendo los demás temas, les confiere su significación particular. Quizás podría decirse, no sin justicia, que es el amor el tema de relevancia, si se tienen en cuenta las elegías dedicadas a Marato, pero esta serie de poemas presenta dificultades hermenéuticas cuyo tratamiento nos alejaría en exceso del motivo de nuestro estudio.

Resulta inevitable comenzar por el estudio de la elegía primera por su naturaleza programática que, según entendemos, sintetiza temas y motivos del Libro I en particular y del *Corpus Tibullianum* en general.

Al considerar esta elegía, Bright apunta:

The theme of romantic entanglement appears here in a secondary role, and as result of this delayed treatment there is created a distance between the poet and his love which is confirmed by the arrangement of Book I as a whole...The arrangement of 1.1 is not due to an underdeveloped passion for Delia; the poems shows instead that Delia is an element in Tibullus' world but not its sum and substance (p. 125).

No coincidimos enteramente con la afirmación de Bright acerca del papel secundario de lo amatorio en esta elegía, que, por su naturaleza programática, estaría marcando un segundo plano general dentro del Libro I. Un análisis integral del poema ayudará a hacer más evidente lo que decimos. Ball (p. 20), si bien apunta la discusión acerca de la ubicación de varios versos de esta elegía, propone la siguiente división en partes:

1) vv.1-6: desprecio de la riqueza y deseo de pobreza

2) vv.7-74: elogio de la vida simple:

a) vv.7-40: elogio de la vida rústica

b) vv.41-42: transición (deseo de vida simple)

c) vv.45-74: elogio de la vida erótica

3) vv.75-78: desprecio de la riqueza y deseo de pobreza.

Con variantes, Wimmel reconoce una estructura semejante, en la que una introducción y un cierre encuadran el desarrollo del poema dividido en tres partes ( *a.* vv.7-28; *b.* vv.29-48; *c.*49-68). En general, se destacan los paralelos de imágenes e ideas entre la primera sección y la última.

Los primeros versos presentan el tono desiderativo que será habitual en el Libro:

*Diuitias alius fuluo sibi congerat auro  
et teneat culti iugera multa soli,  
quem labor adsiduus uicino terreat hoste,  
Martia cui somnos classica pulsa fugent:  
me mea paupertas uita traducat inertu,  
dum meus adsiduo luceat igne focus,  
ipse seram teneras maturo tempore uites  
rusticus et facili grandia poma manu,  
nec Spes destituat, sed frugum semper aceruos  
praebeat et pleno pinguia musta lacu.*

vv.1-10

Acumule otro para sí riquezas de oro rubio y tenga muchas yugadas de campo cultivado, otro a quien aterre el trabajo continuo por el vecino enemigo y para quien los pulsado sonos de Marte ahuyenten los sueños: me conduzca mi pobreza por una vida inerte, mientras mi hogar se ilumine con el fuego continuo, yo mismo cultivaré rústico las tierna vides en el tiempo maduro y los grandes



frutos con fácil mano, y no falte la Esperanza, sino que proporcione montones de frutos y pingües mostos en cuba llena.

El poeta asienta su ideal de vida sobre el fondo de la codicia y las ambiciones materiales de otro (*alius*), y afirma su vocación por la *paupertas* que permite que transcurra *uita inerti* (v.5). Su deseada condición de *rusticus* (v.8) lo lleva a imaginar tareas agrícolas en una pintura en donde se insertan datos de piedad y devoción campesinas. Es posible reconocer la noción calimaquea del poeta pobre, atento en este caso al amor, que no se preocupa por la riqueza ni es movido por la codicia. El motivo se refuerza con una visión de la vida campestre que, si bien se relaciona con las pinturas de Teócrito, resulta particularmente significativa para los romanos, no sólo por los orígenes rústicos de su civilización o como *a means of scape* (Newman p. 385) sino muy probablemente también por el espacio discursivo que ocupaba la idea de la vuelta al campo en la época de Augusto, tal como lo indican las *Geórgicas*.

En esta *uita iners* no hay, como señala Putnam (1973 p. 51), *ars*, entendiendo *iners* en su sentido etimológico; se produce un distanciamiento del modelo eglógico del pastor-poeta, y surge en primer plano el hombre de campo *contentus uiuere paruo* (v.25), un *rusticus* - i.e. no *urbanus* - empeñado en la reconstrucción augustea de las tierras devastadas por la guerra (*uos quoque, felicis quondam, nunc pauperis agri/custodes, fertis munera uestra, Lares*; vv.19-20). La identidad del poeta aparece en medio de expresiones de deseo - subjuntivos hasta la primera caracterización en indicativo en el v.11 - que dan forma a una "realidad" construida por quien habla. Así, expresando este conflicto de valores entre el soldado y el amante, el texto proporciona su propio contexto, una realidad exterior contra la cual el yo-poeta-enamorado construye su identidad (Kennedy p. 15).

Tibulo abre su colección de poemas mostrando que su *inertia* no puede asimilarse al *otium urbanum* de la generación cesariana, ni siquiera al *otium* pastoril de las *Bucólicas*. Tanto la *inertia* como la *nequitia* son *standart elegiac terms for the love poets' alternative life-style* (Galinsky 1996 p. 271). Esta *inertia* es, en este caso, sinónimo de *labor*, pues el poeta no se restringe a valores etimológicos - si la afirmación de Putnam es al menos parcialmente correcta - sino que ofrece el término *iners* en sus más extensas resonancias de significa-

ción, incluso las más coloquiales, para consignar los alcances de su empeño.

En esta primera parte, la *uita iners* ligada a la pobreza, se destaca por la oposición *alius* (v.1) / *me* (v.5) - *ipse* (v.7). Este uso de la fórmula *alius-ego* expresa (según Ball p.20) *national pride, artistic ambition and personal aspiration*. El tópico de esta oposición (*alii / ego*) no es un simple formulismo sino que representa un constituyente básico de la poesía amatoria. En el Carmen 86, Catulo define su apreciación de la belleza femenina por la oposición *multis / mihi* (v.1); el *saeclum insapiens et infacetum* (C.43,8) - esta generación estúpida y sin gracia- puede admirar la belleza de Quintia, o de Aemeana, pero al afirmar que la verdadera belleza es sinónimo de *uenustas*, Catulo establece su criterio en contra de la opinión general que desdeña. Correspondientemente, en esta elegía inaugural Tibulo define el mundo de su yo frente a *alius* 1) que amontona oro, 2) que se apropia de los campos; 3) que se dedica a la milicia codiciando botines; 4) que se hace a la mar por ambición; 5) que es *uir cupidus* en relación a las riquezas; 5) que, consecuentemente, obtiene los favores de la *puella*. Mientras tanto, el poeta se contempla campesino - entre teocriteo y arcádico- con una religiosidad rústica a lo Virgilio que configura un mundo de emociones ingenuas. La vida que el poeta propone para sí está inscrita en la *paupertas* y la *rusticitas*, mientras que quienes codician el oro y las grandes parcelas para explotación agrícola se ligan al mundo del *labor adsiduus* (v.3), operándose así una inversión semántica que incorpora conceptos de la política oficial.

La ganancia de botines y extensiones de tierra, especialmente por medio de la guerra, se presenta como un valor negativo a descartar, sea por explícito rechazo, sea por haberse encontrado un modo más noble y adecuado de existencia en las tareas del campo, aquéllas que conforman la *uita iners*. De tal manera, Tibulo se apropia de un término devenido habitual para la lírica amatoria - y para el ocio del amor y la poesía-, y lo carga de una semántica de trabajo rústico, al modo de la antigua sociedad campesina que prosperara según el *mos maiorum*, semántica que explícitamente se quita de *labor*, que normalmente debiera representarlo. Estos trabajos son de naturaleza amplia; comprenden el cultivo del campo ( *ipse seram... -v.5-*) y el cuidado de los animales:

*non agnamue sinu pigeat fetumue capellae  
desertum oblita matre referre domum.*

vv. 31-32

ono me apenaría llevar a casa una cordera o una cabrito abandonado por su madre olvidadiza.

Sin embargo, el centro del poema lo ocupan las figuras de Mesala, y la propia figura del poeta, en este caso junto a su amada Delia (v.53 y ss.).

La obra de Tibulo no ofrece demasiados indicios como para sostener un tratamiento irónico de Mesala, sino más bien lo contrario. Sin embargo, esta elegía presenta un movimiento que no puede dejar de despertar cierta suspicacia con respecto a la correcta interpretación de su mensaje. El poema, como se ha visto, se abre con un declarado desdén hacia todo el que codicia *diuitias* y *multa iugera*, y se opone la vida del rústico con sus notas poéticamente distintivas. Este cuadro de la vida del *rusticus* se cierra con las formas desiderativas que aparecían al comienzo, incluyendo esta vez el motivo de la *puella*:

*Hoc mihi contingat: sit diues iure, furorem  
qui maris et tristes ferre potest pluuias.  
O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,  
quam fleat ob nostras ulla puella uias.*

vv.49-52

Esto me corresponda: sea rico por derecho quien puede sobrellevar el furor del mar y las tristes lluvias. Oh, perezca cuanto hay de oro y de esmeralda, antes que alguna joven lllore por nuestros caminos.

En la parte central aparece nuevamente la contraposición del yo, esta vez no al indefinido *alius* sino a Mesala:

*Te bellare decet terra, Messalla, marique,  
ut domus hostiles praeferat exuuias:*

*me retinent uinctum formosae uincla puellae,  
et sedeo duras ianitor ante fores.*

v.53-56

Conviene que tu batalles, Mesala, por tierra y por mar, para que tu casa se enaltezca con los despojos enemigos: a mí me retienen atado las cadenas de una hermosa joven y permanezco como un guardián ante sus duras puertas.

Es inevitable reconocer ecos entre *hostiles...exuuias* del v.54, y *hoste* del v.3, junto con otras alusiones a la vida militar, como la idea de derrota y cautiverio bélico expresada en *retinere* (cf. Cesar, B.G. 3.9.3). En correlativa posición, *alius* ha pasado a ser *te,...* Messalla.

El yo, por su parte, ha variado en esta nueva contraposición: ha cambiado su paisaje y ya no habla el rústico sino el amante, a quien este *me* representa. El poeta declara que no afronta las tareas del campo, no por falta de voluntad o gusto, ni por desidia (aunque por su condición social urbana debe consignar que tales tareas *non pudeat*, v.29). No puede realizar esta vida romana arcaica que desea porque está atado a un *seruitium* urbano que lo convierte en *duras ianitor ante fores* (v.56).

Tibulo establece un juego de asociaciones y contraposiciones que jerarquizan los modos de vida y terminan por reponer *iners* a su campo semántico habitual pero con una significación opuesta:

*Non ego laudari curo, mea Delia: tecum  
dum modo sim, quaeso segnus inersque uocer;  
te spectem, suprema mihi cum uenerit hora,  
te teneam moriens deficiente manu.*

v.57-60

No me preocupa ser alabado, Delia mía: con tal de estar contigo, quiero ser llamado indolente e inerte; que te contemple cuando venga para mí la hora suprema, te sostenga con defalleciente mano al morir.

Aquí *iners* (v.58) recupera su valor normal asociado a *segnis*, pero se ha producido una resemantización del término que finaliza con esta especie de desafío lanzado desde el *quaeso segnis inersque uocer*, donde una cosa es «ser llamado» *iners*, y otra muy distinta lo que se desprende del contexto en el que el poeta diseña un *uita transeat inerti*. Ha sido despreciado el *labor* del ambicioso con su constante inminencia de guerras; en tanto romano e *ingenuus*, el poeta aspira a la condición de campesino, no quejándose por amadas infieles o amores no correspondidos, como los pastores virgilianos, sino reconciliado con las adversidades naturales por el amor de su señora (*domina*). Consideramos conveniente consignar, al respecto, que la palabra *domina* tiene su correspondiente castellano en «dueña», tal como se emplea el término al menos hasta el siglo XIX; actualmente la palabra ha quedado reducida, especialmente en el Río de la Plata, a la significación de «poseedora de algo», sea un objeto, un comercio, o un animal doméstico; tampoco su otro posible equivalente, «señora», puede ser tomado *hic et nunc* como su traducción, ya que «señora» es sólo una mujer casada o cualquier mujer mayor, apenas conservando un vago aire de cortesía, pero es lo que más puede aproximarse al sentido de *domina*. En general, mantendremos el término latino.

Esta *domina* se presenta como una matrona rural que lo acompaña junto al fuego del hogar, con un sutil toque de erotismo en la pintura interior. Esto significa que la auténtica *uita iners* es la que desprecia la ambición y se entrega a una vida estoica en el trabajo agrícola, en compañía de la mujer amada. Pero esta vida, como en el contexto de *haec mihi fingebam* (1.5.35), no puede ser más que un ideal, una ilusión idílica desmentida por la verdadera situación personal del poeta. La *domina* es una *puella* que permanece en la ciudad, y sólo -como se verá en otras elegías- se aleja de ella para acompañar a un rico amante a su finca en viaje de placer, que cierra sus puertas al enamorado ( en contraposición con el feliz cobijo que une al feliz matrimonio rústico) quien no tiene más posibilidades que padecer los *formonsae uincla puellae*, una hermosa joven que, por lo demás, aborrece la pobreza. El poeta sueña, entonces, con su próxima muerte, algo que parece inevitable a corto plazo, dado sus interminables padecimientos y su poco interés por acumular riquezas.

La muerte justifica el llamado que se hace a gozar el amor:

*Interea, dum fata sinunt, iungamus amores:  
iam ueniet tenebris Mors adoperta caput;*

vv.69-70

Entretanto, mientras los hados lo permitan, unamos los amores: ya vendrá la Muerte con la cabeza envuelta de tinieblas;

Esta apelación última valida el erotismo elegíaco. Inevitablemente, está unido a un llamado de la juventud:

*iam subrepet iners aetas, nec amare decebit,  
dicere nec cano blanditias capite.*

vv.71-72

ya se acercará sigilosamente la edad inerte, y no convendrá amar, ni decir palabras tiernas con la cabeza encanecida.

Se recuperan los motivos iniciales en organizaciones nuevas, en donde *iners* es la vejez - y no la juventud dorada de Roma entregada al *otium* -. Así, ser llamado *iners* es un falseamiento de la realidad: el joven amante, trabajando por y para su amor y su poesía, lleva a cabo algo más pesado aún que un trabajo, con lo que no le conviene el calificativo, que sí conviene a la vejez, una *iners aetas* en la que no es pertinente amar. En su idealidad rústica, el penoso trabajo del campo es *uita inerti* en la medida en que han concluido sus trabajos de amor, con la amada a su lado, mientras que el *labor* es la vida en pos del *praetium* (riquezas de la guerra).

Esta condición final que suplanta a la soñada, retoma el motivo del *nec... pudeat* del v.29, sólo que ahora aparece en un contexto distinto:

*Nunc leuis est tractanda Venus, dum frangere postes  
non pudet et rixas inseruisse iuuat;*

vv.73-74

Ahora debe ser atendida la leve Venus, mientras no avergüenza el romper cerrojos y ayuda a mantener luchas;

Lo que no avergüenza es el amor de la *puella*, marginal, urbano y elegíaco. La reconversión culmina en los versos finales:

*hic ego dux milesque bonus: uos, signa tubaeque,  
ite procul, cupidis uulnera ferte uiris,  
ferte et opes; ego composito securus aceruo  
dites despiciam despiciamque famem.*

vv.75-78

aquí soy yo jefe y buen soldado; vosotras, trompetas y estandartes, id lejos, llevad heridas a los varones deseosos, y llevad también riquezas; yo, seguro con mi provisión preparada, despreciaré a los ricos y despreciaré el hambre.

Todos los motivos de la primera parte han sido alterados. El contragiro lo opera la *puella*, que se imagina como *domina* en sentido rural arcaico, pero que lo es en sentido actual y erótico-urbano. Vemos, pues, que la composición de la elegía se ordena según estos movimientos que convalidan la elección de un modo de vida en el que la mujer se privilegia por encima de todo ideal social.

### *Duras ianitor ante foras (1.2)*

Después de las expresiones preliminares de la Elegía 1.1, el Libro I entra de lleno en el tema de la mujer amada. El *exclusus amator* (Copley 1956) se encuentra *duras...ante fores* (1.56), en una situación que empieza en el *symposium* e incluye un breve pasaje de *paraclausithyron*. La puerta permanece cerrada y el poeta recurre a los más variados tonos y argumentos para defender su amor.

Toda la elegía crea una apariencia de ebriedad. El efecto proviene, particularmente, del modo digresivo al que se apela, con cortes y pasajes de una cosa a otra que podrían explicarse por esta *mímesis*: el enamorado simula una especie de borrachera. En este caso, la situación del poeta se plantea de inmediato, como si la elegía precedente le hubiera convenido de introducción:



*Adde merum uinoque nouos compesce dolores,  
occupet ut fessi lumina uicta sopor,  
neu quisquam multo percussum tempora baccho  
excitet, infelix dum requiescit amor.*

v.1-4

Trae mero y calma con vino los nuevos dolores, y el sueño colme los ojos vencidos por el cansancio, y nadie me despierte durante el tiempo en que estoy golpeado por mucho vino, mientras descansa el infeliz amor.

El vino y su sopor desembocan en lo que será un *dum inversum*: en la proposición subordinada cae el peso semántico del período, el *multo baccho* introduce rápidamente al *infelix amor*, que organizará los elementos de toda la composición. En el dístico que inmediatamente sigue, se apunta la razón de este amor desdichado:

*Nam posita est nostrae custodia saeua puellae,  
clauditur et dura ianua firma sera.*

v.5-6

Pues una custodia cruel ha sido puesta a nuestra amada, y la puerta se cierra trabada con duro cerrojo.

Comienza aquí el desarrollo de uno de los puntos programáticos de la elegía 1.1 (*duras ianitor ante fores*, de 1.1.56), que de inmediato adopta el modo de un *paraclausithyron*:

*Ianua difficilis domini, te uerberet imber,  
te Iouis imperio fulmina missa petant.  
Ianua, iam pateas uni mihi uicta querellis,  
neu furtim uerso cardina aperta sones,  
et mala si qua tibi dixit dementia nostra,  
ignoscas; capiti sint precor illa meo:*

*te meminisse decet quae plurima uoce peregi  
suplicce, cum posti florida sarta darem.*

v.7-14

Puerta del señor inflexible, te azote la lluvia, te alcancen los rayos enviados por mandato de Júpiter. Puerta, ojalá te abrieras ya para mí solo, derrotada por mis quejas, abierta sin ruido girando furtivamente sobre los goznes, y si nuestra demencia te ha dicho algunas maldades, perdona; ellas, te ruego, sean para mi cabeza: conviene que recuerdes las muchas cosas que te dije con voz suplicante, como te diera para el dintel floridas guirnaldas.

La elegía parece tener una base dramática: unos piensan que tiene lugar frente a las puertas cerradas de Delia; otros suponen que ocurre en un simposio, en el que el poeta cae en un sueño (v.7) saliendo de él en v.89; otros piensan que está en su hogar monologando después de dirigirse a un sirviente (Vretska p. 25). Por el tema y por los rápidos cambios de escena, el poema puede ser leído como representación de acciones en una perspectiva teatral que hemos observado como característica de estas elegías.

La amada permanece en el interior de la casa, vigilada por un cruel guardián, y en esta situación se dibuja un personaje que cobrará progresiva importancia en este texto y en los restantes dedicados a Delia: se trata del *difficilis domini* (entendemos que *difficilis* modifica a *domini*, y no a *ianua*; cf. Lee p.110), el señor de la casa que acompaña a la *domina*, llamado *coniunx tuus* en v.41, y que resulta ser el marido.

En el verso 15 aparece la mujer amada por su nombre, y a partir de aquí se despliegan los elementos del amor urbano y elegíaco, que enlazan con las imágenes de 1.1.69:

*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle;  
audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus;*

v.15-16

También tú, Delia, engaña sin timidez a los guardianes; es necesario atreverse: la misma Venus ayuda a los fuertes;

La figura de Venus tutela estos amores furtivos, y sobre ella volveremos más adelante. La protección de la diosa que se invoca atrae nuevamente los ecos de la elegía primera y reaparece la *leuis Venus* (1.1.73). Las inclemencias naturales recuerdan los crueles vientos y las lluvias heladas del invierno de 1.1.45-48, pero en este caso la relación se ha invertido, siguiendo el movimiento final de la elegía primera. Ya no es el campo en el que tales inclemencias se soportan junto a la amada, sino la ciudad que lo obliga a sobrellevar este trabajo porque se encuentra separado de Delia.

La presencia anticipada en el v.7 reaparece con mayor definición:

*Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi uerax  
pollicita est magico saga ministerio.*

v.41-42

Y sin embargo a éste no le creará tu marido, como me lo ha prometido la veraz hechicera con su mágico ministerio.

En este dístico hace su aparición la hechicera - a quien consideraremos de modo especial -, que compone un motivo reiterado de la poesía tibuliana: la apelación a la magia. Años antes, Virgilio (*Egl.8*) ha latinizado el *Idilio 2* de Teócrito con la figura de la maga.

Cualquier recurso para acercarse a la amada bajo custodia queda convalidado por la pasión, llegándose a suponer una situación en la que el marido de Delia - por oficios de la hechicera- encuentra a Delia con su amante en el lecho, y no lo percibe gracias a las artes mágicas desplegadas:

*ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,  
non sibi, si in molli uiderit ipse toro.*

v.55-56

él no podrá creer a ninguno acerca de nosotros; ni a sí mismo, si él mismo nos viera en el blando lecho.

La dinámica del "amor romántico" (Lyne p. 11 y ss.) que satirizará Ovidio

en el *Ars Amatoria*, circula por los polos de tensión representados por fidelidad-infidelidad, que nunca pueden ser formas estables por las condiciones mismas que plantea la situación: la amada, a quien se le demandará - además de correspondencia- fidelidad, es impelida a engañar al *difficilis dominus*, es decir que se le reclama ser infiel para ingresar al erotismo elegíaco. Del *ne timide custodes, Delia, falle* (v.15), se llega al desiderativo *abstineas*:

*tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet  
omnia; de me uno sentiet ille nihil.*

v.57-58

tú, sin embargo, abstente de otros: él verá todo lo demás; sólo de mí no percibirá nada.

La invitación que se hace a la mujer es una llamada al adulterio con la restricción de la fidelidad al amante, nota distintiva del amor «romántico».

En el v.64 se cierra la primera sección del poema marcada por la hechicera; desde el v.65 al final, se retoman los motivos más desarrollados de la elegía 1.1: la oposición entre la ambición que induce a *arma sequi* (v.65) y la vida rural sustentada en el amor:

*Ferreus ille fuit qui, te cum posset habere,  
maluerit praedas stultus et arma sequi.  
Ille licet Cilicum uictas agat ante cateruas,  
ponat et in capto Martia castra solo,  
totus et argento contextus, totus et auro,  
insideat celeri conspiciendus equo;  
ipse boues, mea, si tecum modo, Delia, possim  
iungere et in solito pascere monte pecus,  
et te dum liceat teneris retinere lacertis,  
mollis et inculta sit mihi somnus humo.*

v.65-74

Férreo aquél que, como pudiere tenerte, haya preferido insensato

seguir las armas y los botines. Es lícito que aquél se ponga ante las vencidas escuadras de los Cilicios y ponga los campamentos de Marte en el suelo capturado, y cubierto de toda la plata y de todo el oro deba ser visto montado en rápido caballo; yo mismo, Delia mía, así, contigo, podría uncir los bueyes y apacentar el rebaño en el monte acostumbrado, y, mientras me sea lícito retenerte entre los tiernos brazos, sea muelle el sueño para mí en el inculto suelo.

La visión idílica del campo ( con la fuerte restricción *si tecum modo* ) retrae a la elegía primera y anticipa el pasaje de *fingebam* en 1.3.19-36.

El final del poema se asocia, igualmente, con el de 1.1 y su reclamo a la juventud apropiada para los amores. Estos llamados a Delia buscan, finalmente, convalidar la elección del *otium* elegíaco en la oposición juventud-vejez: el amor, ingrediente inevitable de la vida de los hombres, debe ser vivido en el tiempo que le es propio - *i.e.* la juventud-. Así, resulta *ferreus* aquél que empeña su juventud en la consecución de riquezas y honores, ya que le aguarda el ridículo del amor senil, en un momento en el que ya no corresponda amar (*nec amare decebit*. 1.1.71), presentado con notas similares a las de la comedia:

*At tu, qui laetus rides mala nostra, caueto  
mox tibi: non uni saeuiet usque deus.  
Vidi ego qui iuuenum miseros lasisset amores  
post Veneris uinclis sobdere colla senem  
et sibi blanditias tremula componere uoce  
et manibus canas fingere uelle comas;  
stare nec ante fores puduit caraeue puellae  
ancillam medio detinuisse foro.*

vv.87-94

Pero tú, que alegre ríes de nuestros males, cuida sobre todo de tí: aún el dios no se mostrará cruel sólo con conmigo. He visto yo a quien se hubiera burlado de los amores desdichados de los jóvenes, después, siendo viejo, ceder el cuello con las cadenas de Venus y componer para sí dulzuras con voz temblorosa y querer ocultar los

mechones encanecidos con las manos; estar ante las puertas de la joven amada o haber detenido a la criada en medio del foro.

La impresión del ridículo es proteica y depende del contexto para provocar risa, enojo, lástima o desprecio. Es difícil aquí no ver un gesto naturaleza parabásica, el personaje-enamorado enfrentando al espectador de la comedia que ríe de sus desdichas.

Junto a la amada, aparece la vívida figura de la hechicera. A través de sus poderes mágicos, el poeta busca alcanzar a su amada en situación de adulterio: que las puertas se abran y que el marido no sepa que ocupa el lecho de su esposa. Esta situación aparece como libre y voluntariamente aceptada, también por los oficios de la hechicera quien pudiera librarlo de tal amor, a lo que se opone la voluntad del poeta:

*Quid credam? nampe haec eadem se dixit amores  
cantibus aut herbis soluere posse meos,  
et me lustrabit taedis, et nocte serena  
concidit ad magicos hostia pulla deos.  
Non ego totus abesset amor, sed mutuus esset,  
orabam, nec te posse carere uelim.*

v.59-64

¿Qué podría creer? En efecto, esta misma hechicera ha dicho que podía disolver mis amores con cantos y hierbas, y me ha purificado con antorchas, y en la noche serena sacrificó víctimas negras a los dioses mágicos. Yo rogaba, no que desapareciera todo amor, sino que fuera mutuo, y que no quisiera carecer de ti.

### *Fingebam demens* ( 1.5)

La serie de los poemas dedicados a Delia se continúa en la elegía 1.5, después de la composición dedicada a Marato que, si bien produce un hiato con respecto al tema de la mujer amada, mantiene los motivos eróticos que recorren el *corpus* poético completo.

El poema intermedio ( elegía 1.3), dedicado a Mesala, en su comienzo constituye un *propempticon*. El poeta se concentra en su propio destino: recuerda a Delia y ritos de Isis ( que incluyen una breve plegaria a la diosa, vv.29-32), la evocación de la Edad de Oro, y la plegaria a Júpiter. Vuelve a Mesala en vv.51-56, y finalmente evoca las tinieblas del Tártaro donde hay castigo para los que lo separan de Delia (vv.67-82). El *propempticon* inicial permanece sin desarrollo, y la condición del poeta enfermo en una tierra ignota condiciona toda la elegía. El poeta elude el presente (no da datos de lugar o circunstancia) y se desplaza del pasado hacia el futuro. Aquí la figura de la mujer amada se ha inscripto decididamente en un mundo casi onírico, con la habitual tensión entre la condición presente - aquí amenazada por la enfermedad y la muerte- y una concepción idílica de la existencia. Las visiones de la amada se envuelven de irrealidad, especialmente en el desenlace del poema:

*At tu casta precor maneas, sanctique pudoris  
 adsideat custos sedula semper anus.  
 Haec tibi fabellas referat positaque lucerna  
 deducat plena stamina longa colu;  
 at circa grauibus pensis adfixa puella  
 paulatim somno fessa remittat opus.*

1.3.83-88

Pero tú, te lo ruego, consérvate casta, y esté como guardiana del santo pudor siempre la amable anciana. Que te cuente historias y saque largas hebras del henchido copo a la luz de la lámpara; y junto a ella mi amada, concentrada en graves tareas, paulatinamente deje el trabajo vencida por el sueño.

El cuadro es completamente ideal al estilo arcaico ya que imagina a Delia en el campo, hilando lana - *lanificium* - mientras espera al poeta-amante en compañía de la *anus*, que más adelante aparecerá como *aurea anus*, y que componen una imagen anti-elegíaca - en el sentido de que contradice la convención de realidad urbana y la naturaleza de *femme fatale* de la amada en una idealidad arcaizante - de *matrona*: la casta esposa ( una Penélope rural)



junto a su madre entregada a las ocupaciones femeninas del *mos maiorum*. If 1.3 was essentially the delineation of a symbolic world epitomizing the hopes and fears of the elegiac lover, 1.5 on the other hand translates those symbols into the semblance of the experience (Bright p. 154).

Se ha dicho que la elegía 1.3 es el *turning-point* en la serie de los poemas dedicados a Delia (Bright p. 153). No hay, en la elegía 1.5, una quiebra con respecto a las anteriores de la serie, pero sí un contrabalance por el peso de los elementos negativos correspondientes a la mujer amada, previsibles si se ofrecen al cotejo de otras formas poéticas análogas como el movimiento catuliano desde el Carmen 5 y 51 al Carmen 68 y 11, o la imagen de Cynthia en Propercio desde el primer Libro al último.

En la Elegía 1.5, la variación corresponde al desprecio (*discidium*) de la mujer amada. Las afirmaciones acerca de la situación personal a las que nos hemos referido a propósito de 1.1.55 y ss., con el poeta atado a los *formosae uincla puellae* afrontando su ardua condición de *duras ianitor ante fores*, concentraban la relación poeta-mujer amada sin marcarla con notas episódicas o ajustarla a una posibilidad única: 1.2 y 1.5 muestran que las puertas pueden estar cerradas por motivos distintos e incluso opuestos. En 1.1 sólo se traza la situación del *exclusus amator*, el amante separado de la mujer amada a la que invita a gozar del amor en el tiempo justo (como Catulo en el Carmen 5, o Propercio en 1.19 y 2.15), frente a las amenazas de la vejez y la muerte. Las causas que producen esta situación de exclusión del enamorado van cambiando. Hemos visto en la elegía 1.2 que la puella se presenta prácticamente encerrada tras la *ianua difficilis domini* (1.2.7). En tal caso, y siguiendo la línea de *iungamus amores*, el poeta anima a la amada a engañar a sus guardianes y transgredir su situación de *matrona* enclaustrada. En 1.5, estas condiciones han variado, y se diseña la imagen femenina que mayor peso tendrá en el resto del Libro I, y en el Libro II: la amada infiel y el *furtiuus amor* (Musurillo, 1970, p. 390).

Hay una exigua anécdota que enlaza el motivo de la *saga* de la elegía 1.2, y recoge el tema de la muerte que habitualmente aparece en relación con Delia. La amada ha sufrido una enfermedad que ha puesto a prueba la solícita devoción del poeta:

*Ille ego cum tristi morbo defessa iaceres  
te dicor uotis eripuisse meis,  
ipseque te circum lustravi sulphure puro,  
carmine cum magico praecinuisset anus;  
ipse procuravi ne possent saeua nocere  
somnia, ter sancta deueneranda mola;  
ipse ego uelatus filo tunicisque solutis  
uota nouem Triuia nocte silente dedi.*

vv.9-16

Yo, aquél, como yacieras abatida por la triste enfermedad, me digo que te liberaré con mis votos, y yo mismo purifiqué a tu alrededor con azufre puro, como hubiese cantado la anciana su hechizo mágico; yo mismo cuidé que sueños crueles no te pudieran dañar, debiendo ser ofrendada tres veces la harina y la sal; yo mismo vestido con lino y sueltas las túnicas, di nueve votos a Trivia en la noche silente.

La respuesta actual de la mujeres el *discidium*, decididamente abominable si se considera que ella se ha salvado - según proclama el enamorado- por sus oficios y cuidados. Se presenta entonces un juego entre el *ille ego* de v.9 y un *ille* que resulta ser *alter*:

*Omnia persolui: fruitur nunc alter amore,  
et precibus felix utitur ille meis.*

vv.17-18

He cumplido todas estas cosas; disfruta ahora otro del amor, y feliz, se vale aquél de mis preces.

Encontramos aquí el motivo del *ille alter* que se presenta como elemento plenamente característico del mundo elegíaco. Esta figura, que resulta siempre un *felix...ille* enlaza con el amante feliz en envidiable posición que Catulo ubica frente a Lesbia (*ille mihi par esse deo uidetur*, Carmen 51.1). El *felix ille* que goza de los favores de la *domina* es un *moechus* que continúa el circuito de los

adulterios. Así, pues, ya no es la *matrona* reducida a su *domus* clausurada por el vigilante marido, sino la *puella-domina* elegíaca que recibe amantes furtivos y desprecia al poeta.

Como es distintivo de la poesía tibuliana (e informa, como se ha visto, la concepción global de 1.3), aparece inmediatamente la ensoñación rústica (vv.19-36) encuadrada en las dos ocurrencias del verbo  *fingere* (v.20 y v.35). En los vv.19 y ss., el poeta anuncia las ilusiones a las que se entregaba mientras velaba por la curación de su amada:

*At mihi felicem uitam, si salua fuisses,  
fingebam demens, sed ruente deo.  
Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos,  
area dum messes sole calente teret,  
aut mihi seruabit plenis in lintribus uuas  
pressaue ueloci candida musta pede.  
consuescet numerare pecus, consuescet amantis  
garrulus in dominae ludere uerna sinu.*

vv.19-26

Sin embargo, insensato, me imaginaba feliz la vida si hubieses sido salva, pero el dios no lo consiente. Cultivaré los campos, y mi Delia estará presente como custodia de los frutos, mientras en la era se trilla la mies con el sol incandescente, o guardará para mí las uvas en cubas llenas, apretando con rápido pie el resplandeciente mosto. Acostumbrará a contar el rebaño, acostumbrará un pequeño esclavo a jugar en el regazo de la señora.

La ensoñación, que anuncia su propia imposibilidad en el *demens*, se dibuja en el campo, y reencontramos el cuadro geórgico de 1.1 desarrollado con mayor amplitud, en el que se incorpora decididamente la figura femenina de Delia a los trabajos de la vida campesina. La visión se distorsiona y se alteran las secuencias temporales (Cairns p. 176 y ss.). Se operan juegos de "realidades" en los que se invita a imaginar como "real" la visión del enamorado (*consecuescet*), en primer lugar, para después mostrar que la realidad de esta

visión no corresponde a la "realidad verdadera", en la que la mujer está con otro amante en su casa. Delia es imaginada como una esposa abnegada que comparte con su amado *rusticus* la vida de digna pobreza, siendo señora de su pequeño territorio y exclusiva regente de la vida doméstica:

*Illa regat cunctos, illi sint omnia curae:  
at iuuet in tota me nihil esse domo.*

vv.29-30

Que ella los gobierne a todos juntos, estén todas las cosas a su cuidado: pero ordenará que yo no sea nada en toda la casa.

El pasaje culmina con la aparición de Mesala, que rubrica la *dignitas* de la vida rústica y sella la beatitud de la unión del poeta y su gentil amada:

*Huc ueniet Messalla meus, cui dulcia poma  
Delia selectis detrahat arboribus:  
et, tantum uenerata uirum, hunc sedula curet,  
huic paret atque epulas ipsa ministra gerat.*

vv.31-34

Aquí vendrá mi Mesala, a quien Delia traerá dulces frutos de árboles escogidos: y, venerando a hombre tan grande, lo cuidará solícita; ella misma como ministra preparará para éste y le llevará los manjares.

La visión se interrumpe abruptamente con el desvanecimiento del *haec mihi fingebam* (v.35), y la vuelta a la situación actual de separación retoma el motivo del vino, como en 1.2.1-4, al que se une una nueva presencia femenina que pretende equipararse en vano al *alter felix ille* de Delia:

*Saepe aliam tenui: sed iam cum gaudia adirem,  
admonuit dominae deseruitque Venus;  
tunc me discedens deuotum femina dixit,  
et pudet et narrat scire nefanda meam.*

vv.39-42

Frecuentemente tuve a otra: pero cuando ya se acercaban los goces, Venus me recordaba a mi amada y me abandonaba; entonces la mujer, apartándose, dijo que yo estaba hechizado, y me avergüenza, y cuenta que mi amada conoce cosas nefandas de magia.

Así como el poeta traza su identidad en la polémica *alius / ego*, también aquí aparece una *alia* contrastada con Delia ante la que el enamorado define la devoción por su *domina* y la intensidad de su pasión. Esta mujer eventual se contrapone a la *domina* del v.40, ligada auténticamente a Venus quien actúa de mensajera. Señalemos, de paso, que reaparece la alusión a los recursos de hechicería, que en los versos siguientes se corregirán adjudicando todo encantamiento a la belleza de la amada (vv.44-45, con una de las escasas referencias a la belleza física de Delia).

En el v.47 se opera un nuevo giro en el enfoque de la situación, con la aparición de un nuevo - y diríase que inesperado - personaje:

*haec nocuere mihi. Quot adest huic diues amator,  
uenit in exitium callida lena meum.*

vv.47-48

estas cosas me dañan. En cuanto a que el rico amante esté hoy con ella, la astuta lena viene para mi perdición.

La *callida lena*, que trataremos más adelante junto con la hechicera (*saga*), enrarece la condición de la mujer amada, al situarla en el nivel de una liberta-cortesana, ya no una *matrona*; a esta *lena*, sin embargo, más adelante se la llama *sagae...rapacis* (v.59) con lo que resultaría o un insulto hacia la lena del tipo de "vieja bruja", o una función relacionada con la Comedia Nueva, donde el uso de la magia, las pociones y las bebidas parece haber sido un recurso común (Cf. igualmente Tib. 1.2.41-44 y 53-57; 1.5.41; Prop. 1.1.19; 4.5.13; 3.6.25;4.7.72; Ovidio, *Am.* 1.8).

El poeta ensaya, hacia el final de la elegía, un canto a la pobreza oponiéndose al rico amante (*diues amator*, del v.47), y estableciendo que la riqueza - traducida en regalos- no es compatible con el amor auténtico: *donis*

*uincitur omnis amor* (v.60). El argumento, a todas luces, no convence a la mujer que resulta muy poco inclinada a la pobreza; así:

*Heu! canimus frustra nec uerbis uicta patescit  
ianua sed plena est percutienda manu.*

vv.67-68

Ay! Cantamos en vano y la puerta no se abre vencida por la palabras sino que debe ser golpeada con la mano llena.

Todo el pasaje-cierre de la elegía prepara la elegía siguiente y final de ciclo de Delia, con el motivo persistente del *alter ille felix*, el *diues amator* que reiterará su presencia en 1.6:

*At tu, qui potior nunc est, mea furta timeto:  
uersatur celeri Fors leuis orbe rotae.  
Non frustra quidam iam nunc in limine perstat  
sedulus ac crebro prospicit ac refugit  
et simulat transire domum, mox deinde recurrit  
solus et ante ipsas exscreat usque fores.  
Nescio quid furtiuus amor parat. Vtere quaeso,  
dum licet: in liquida nam tibi linter aqua.*

vv.69-76

Pero tú, que eres hoy el preferido, temerás mis hurtos: la leve Fortuna da vueltas en el círculo de su rápida rueda. No en vano alguno ya ahora se para en umbral, y atento mira con frecuencia, y se retira, y simula pasar por la casa, regresa apenas después solo, y hasta tose ante las mismas puertas. No sé qué prepara el amor furtivo. Busco que goces, mientras sea lícito: pues tu barca está en agua rápida con corriente favorable.

En la imagen de Delia se centra esta confrontación, propuesta en términos de ideal / real, por la que el ensueño compone una imagen femenina que es

atraída abruptamente a la realidad actual, en un proceso de *realization* (Kennedy p. 18): el argumento de la elegía ha sido estructurado para sugerir que "en realidad" estos poemas son monólogos, y el texto así genera dentro de sí mismo un contexto contra el cual debe ser leído.

### *Amoris Exemplum* (1.6)

Esta elegía cierra el ciclo de los poemas que tienen como centro la mujer amada del Libro primero, y no recibió mayor atención hasta que J. Gaisser (1971) estudió los rasgos de ironía en el tratamiento de Delia y en la caracterización de su madre. La situación emerge en el curso de una protesta al dios Amor y sus engaños: la mujer tiene otro amante. Reaparece, esta vez bajo la figura de la *magna sacerdos*, un personaje característico, la hechicera, con un evidente *lusus* cómico ya que la sacerdotiza de Bellona hace las amenazas que comprometen también a Delia. El poeta la perdona por el recuerdo de la madre de Delia; introduce un nuevo personaje, y se vuelve a la *dulcis anus*; finalmente la elegía termina con una invocación patética a Delia. El poema se desarrolla desde la situación inicial sin cambiarla ni romperla, pero sólo a partir del v.55 Delia deviene interlocutora explícita, y junto a ella emerge la figura de la *dulcis anus*: 1.6. *conferma la mobilità dell'interlocutore come consuetudine dell'elegia tibulliana* (La Penna 1986 p. 102). Esta variedad de dedicatarios permite establecer secciones en la elegía (Ball p.92):

- 1) Al Amor (vv.1-14)
- 2) Al marido de Delia (vv.15-38)
- 3) A los rivales (vv.39-54)
- 4) A Delia: anuncio del castigo
- 5) A la madre de Delia (vv.63-72)
- 6) A Delia (vv.73-86)

La amada es presentada en situación de adulterio:

*Nam mihi tenduntur casses: iam Delia furtim  
nescio quem tacita callida nocte fouet.*



*Illa quidem iurata negat, sed credere durum est:  
sic etiam de me pernegat usque uiro.*

v.5-8

Pues ya me son tendidas las redes: ya Delia, furtivamente, no sé a quién, astuta, favorece en la callada noche. Ella ciertamente lo niega con juramentos, pero es difícil creerle: así también niega aún de mí a su marido.

El juego elegíaco alcanza en este punto su culminación; la mujer, que supuestamente sólo ha cedido a los interminables llamados del poeta-amante para atender su amor, se ha vuelto completamente sospechosa por esta misma razón. Ya resulta difícil creerle (*credere durum est*) por más que jure: también ha engañado a su marido y ha negado que el poeta fuera su amante. Esta lógica impuesta al comportamiento femenino, suele actuar inexorablemente en su contra, y no puede dejar de recordarse *mutatis mutandis* la insidiosa advertencia que desencadena la tragedia de Otelo: Desdémona lo engañará porque ya ha engañado antes a su padre para poder unirse a su amado.

De inmediato se retoma el motivo del *ne timide custodes, Delia, falle* de 1.2.15, retrospectivamente considerado como la pérdida del enamorado que hiciera tal llamado:

*Ipsa miser docui, quo posset ludere pacto  
custodes: heu! heu! nunc premor arte mea.  
Fingere tunc didicit causas ut sola cubaret,  
cardine tunc tacito uertere posse fores;  
tunc sucos herbasque dedi quis liuor abiret  
quem facit impresso mutua dente uenus.*

v.9-14

Yo mismo, mísero, le enseñé el modo por el que pudiera engañar a sus guardianes: ay! ay! ahora soy capturado por mi propia arte. Le enseñé entonces a imaginar causas para dormir sola, entonces a poder abrir las puertas sin que rechine el gozne; entonces le di jugos y hierbas con que quitar la marca morada que hizo el mutuo ardor habiendo sido impreso el diente.

El poeta ha sido *praeceptor amoris* (o *seruus callidus*) en su propio beneficio, pero la mujer ha aprendido lo suficiente como para practicar más extendidamente sus enseñanzas. Todo el cuadro se compone con el realismo del *furtiuus amor* y el poeta selecciona los detalles más elocuentes de este erotismo urbano: la mujer no durmiendo con el esposo, la puerta abriéndose con sigilo y la marca morada del diente que sitúa el amor en su plena sensualidad.

La situación alcanza un punto cercano a la comedia con el llamado al esposo:

*At tu, fallacis coniunx incaute puellae,  
me quoque seruato, peccet ut illa mihi nihil;  
neu iuuenes celebret multo sermone, caueto,  
neue cubet laxo pectus aperta sinu,  
neu te decipiat nutu, digitoque liquorem  
ne trahat et mensae ducat in orbe notas.  
Exibit quam saepe, time, seu uisere dicet  
sacra Bonae maribus non adeunda Deae.  
At mihi si credas, illam sequar unus ad aras:  
tunc mihi non oculis sit temuisse meis.*

v.15-24

Pero tú, cónyuge incauto de una joven falaz, que ella no obre mal como conmigo; cuidaos de que celebre a los jóvenes con muchas conversaciones, o que se recline con el regazo suelto, abierta en el pecho su vestidura; y no te engañe con algún signo, y no traiga licor en el dedo y haga marcas en la superficie de la mesa. Teme que salga con frecuencia, o diga que visita las sacralidades de la *Bona Dea* a las que no deben ir los maridos. Pero, si me crees, yo solo la seguiría hasta los altares: entonces yo no tendría que temer a mis ojos.

Estalla ahora lo que puede considerarse la «solidaridad masculina» frente a los engaños de la mujer. En represalia, el poeta se erige nuevamente en *praeceptor* esta vez del marido, y le enseña a desconfiar de una *puella fallax*. De modo especular, se recupera el motivo del «ver» de 1.2.55-56: allí los hechizos

hacían que el marido no pudiera ver al amante en el lecho de su esposa; aquí se advierte acerca de la confianza en lo que se ve, y se invita al marido a seguir atentamente con los ojos a la mujer para evitar todo engaño, incluso uno que pareciera improbable y que presupondría la presencia de un varón en cultos cerradamente femeninos: el *coniunx* debe seguir a la infiel *ad aras*, acción técnicamente imposible.

Con los vv.29-30 se cierra el motivo de apertura:

*Non ego te laesi prudens: ignosce fatenti;  
iussit Amor: contra quis ferat arma deos?*

vv.29-30

No te lastimé premeditadamente: perdona al que habla; lo ordenó Amor: quién podría llevar las armas contra los dioses?

Amor, a quien se reclamara en los versos iniciales (vv.1-4) por engañar mostrando un rostro agradable para después volverse *tristis et asper*, y por librar un desigual combate con los hombres siendo una divinidad, es invocado ahora como justificación del engaño padecido por el marido. La «solidaridad masculina», propiciada por el poeta, se va quebrando por la confesión personal de lo que ha hecho hasta alcanzar sus notas más desafiantes en los vv.31-32:

*Ille ego sum, nec me iam dicere uera pudebit,  
instabat tota cui tua nocte canis.*

Yo soy aquél, y ya no me avergüenza decir la verdad, a quien tu perro corría todas las noches.

El amante resulta decidido a hacer una ominosa confesión que deja mal parados a todos menos a sí mismo ya que la responsabilidad de sus actos corresponde a Amor; de ahí que *nec me iam dicere uera pudebit*, que proclame lo que al menos ha sido, aunque efímero, un triunfo en el amor. Reencontramos, transformado en confesión al marido de la amada, el motivo del *non pudet* que el poeta refiere a su propia condición de enamorado (cf. 1.1.74). Pero en los

vv.33-38 se cierra el ciclo del *coniunx* con un desenlace que recuerda el Carmen 17 de Catulo, y que recupera en un contexto ya conocido el *seruitium* a la mujer amada:

*Quid tenera tibi coniuge opus? Tua si bona nescis  
seruare, frustra clavis inest foribus.*

*Te tenet, absentes alios suspirat amores  
et simulat subito condoluisse caput.*

*At mihi seruandam credas: non saeua recuso  
uerbera, detrecto non ego uincla pedum;*

vv.33-38

¿De que te vale una tierna cónyuge? Si no sabes guardar tus bienes, en vano está la llave en tus puertas. Te tiene, suspira por otros amores ausentes y súbitamente finge que la cabeza le ha dolido. Pero creerías que puede ser guardada por mí: yo no rechazo los crueles latigazos, no rehuyo las cadenas de los pies;

Después del pasaje referido a la *magna sacerdos* y su profecía amorosa, el movimiento del poema conduce a una nueva figura femenina:

*Et tibi nescio quas dixit, mea Delia, poenas:  
si tamen admittas, sit precor illa leuis.*

*Non ego te propter parco tibi, sed tua mater  
me mouet atque iras aurea uincit anus.*

*Haec mihi te adducit tenebris multoque timore  
coniungit nostras clam taciturna manus;  
haec foribusque manet noctu me adfixa proculque  
cognoscit strepitus me ueniente pedum.*

*Viue diu mihi, dulcis anus; propios ego tecum,  
sit modo fas, annos contribuisse uelim.*

*Te semper natamque tuam te propter amabo:  
quidquid agit, sanguis est tamen illa tuus.*

vv.55-66

Y para ti, Delia mía, no sé las penas que ha anunciado: sin embargo,

si lo mereces, ruego que ella sea benigna contigo. No te perdono yo por ti, sino que me mueve tu madre, y la dorada anciana derrota mis iras. Esta te condujo a mí en las tinieblas y con mucho temor, callada, unió nuestras manos en secreto; ella permanece en lo nocturno junto a las puertas y de lejos conoce el ruido de los pies cuando yo vengo. Vive para mí durante mucho tiempo, dulce anciana; si fuera posible, querría yo contigo tributarte mis propios años. Te amaré y amaré siempre a tu hija por tu causa: cualquier cosa que haga, sin embargo ella es tu sangre.

Este cambio, si bien bastante inesperado, no es extraño en Tibulo. Ya se ha observado cómo, en 1.5 (vv.47 y ss.), la aparición de una figura femenina - la *lena*- concentra las iras del poeta y disuelve la culpabilidad de la mujer amada. Aquí es la *dulcis anus* quien aparece para disolver el conflicto y operar un cambio de disposición en el enamorado despreciado. A ella - que ha velado por los amores furtivos de su hija - le pide que enseñe a su hija la castidad. En este cuadro, es difícil no coincidir con Gaisser advirtiendo una ironía de base en la situación que el poeta diseña.

Llamamos brevemente la atención sobre un pasaje del final de la elegía que hoy sería rotulado como el tema de la mujer golpeada:

*non ego te pulsare uelim, sed, uenerit iste  
si furor, optauerim non habuisse manus;*

vv.73-74

no querría yo golpearte, pero, si me hubiera venido este furor,  
preferiría no haber tenido manos;

Resuenan aquí, como en tantos otros motivos del poema, pasos de comedia, el *gag* la amenaza con palizas: esta composición *is the nearest of Delia elegies to Comedy* (Lee p. 22). No sería improbable, sin embargo, que las mujeres, desde las comunes meretrices hasta las matronas libertinas, padecieran violencia física por parte de sus amantes, como podría sugerir este pasaje. Pero el peor castigo, poético y definitivo, que la mujer recibirá será la oprobiosa vejez,

otro motivo común en sus distintas variaciones desde la poesía griega arcaica.

El cierre se cumple del mismo modo que las anteriores elegías, con la oposición juventud-vejez en una nueva variación: perdida la belleza y la juventud, sólo le resta a la mujer transcurrir una vejez en la pobreza y el oprobio: *Transforming Delia from the creature on the pedestal into a paragon of infidelity, Tibullus bids a stinging and sarcastic farewell to his ever-elusive and ever-unattainable mistress* (Bright p. 103).

La elegía 1.6, sin embargo, concluye con esta curiosa exhortación:

*Haec aliis maledicta cadant; nos, Delia, amoris  
exemplum cana simus uterque coma.*

vv.85-86

Caigan sobre otros estas maldiciones; seamos nosotros, Delia, ejemplo de amor, uno y otro con la cabeza cana.

Y el lector no puede dejar de preguntarse en qué consiste este *exemplum amoris*. Antes ha aconsejado a Delia que sea casta, que cuide con *mente fedeli* (v.75) el mutuo amor (*mutuus...amor*, v.76): el consejo es una advertencia que termina con la amenaza de una despreciable ancianidad. Con similar tono al empleado en la apertura del ciclo de Delia, el poeta vuelve sobre los constituyentes del universo erótico elegíaco: la situación *aliis/nos* (correspondiente al *alius/ego* de 1.1), la mujer y el amor. Los versos finales sintetizan no sólo lo expuesto en 1.6 sino también el conjunto de poemas de Delia. El poeta, finalmente y contra toda evidencia - una evidencia que él mismo presenta con cierto detalle al lector -, hace votos para que el mutuo amor continúe hasta la vejez. ¿Por qué mecanismo se convertiría en una casta esposa campestre la mujer (*fallax puella*) que ha apredido a engañar muy urbanamente a los hombres, marido y amantes, y se divierte con ello (vv.5 y ss.)? Si se intenta seguir una línea consecuentemente confesional, se diría que el enamorado cae en una especie de raptó emocional por el que espera que suceda aquello que él mismo sabe que no sucederá. Pero si se considera la naturaleza particularmente textual de Delia, y con esto nos referimos tanto a la concepción de Delia como figura poética, cuanto a la posibilidad de que aluda a un poemario amatorio al modo del monobiblos *Cynthia* de Propertio, puede que el poeta

esté haciendo votos por la permanencia de sus elegías, atendiendo además a una posible alusión genérica en *amoris* que podría asociarse a los *amores* como forma literaria. En tal caso, sería éste un cierre poético, el fin de un ciclo lírico que ha construido una biografía pasional que será recordada como *exemplum amoris* y compendio de situaciones amatorias.



# Némesis

Todavía en los primeros poemas del Libro Segundo del *Corpus*, el amor retiene su aura religiosa, pero luego gira rápidamente hacia un nuevo punto de vista, con un movimiento de depreciación análogo al de Catulo, en el que el amor es *morbus e insania*. Como es bien sabido, Némesis es la amada del poeta en el Libro II, presentándose un cambio inusual de mujeres que pareciera contradecir el principio elegíaco de la *domina* única que ocupa la existencia del enamorado. Para este cambio existen hipótesis que examinan diversas posibilidades. No pretendemos insertarnos en tal discusión, que encuentra una importante dificultad en la condición de *scripta puella* (Wyke 1977 p. 57), restringe su asimilación a una realidad histórica puntual. Esta extensa controversia acerca de la naturaleza, condición y *status* - social, estético - de las *puellae* se remonta al siglo pasado y conoce variadas alternativas. Con respecto a la figura de Némesis, podría hablarse de una mayoría de críticos que la supone un personaje concebido como social y moralmente apartado del de Delia, reconociéndose grados distintos de distancia, desde una puramente accidental hasta la esencialmente extrema de ser una anti-Delia. Según Boucher (Bright p. 102-103), los nombres terminados en *-is* corresponderían a libertas o esclavas extranjeras, y así Némesis - como la Lycoris de Galo- estarían incluidas en esta categoría que asimismo marcaría un tipo social femenino. No hay posibles referencias a Némesis, ni como nombre romano, ni como figura femenina asociada a Tibulo, quien tradicionalmente se asocia a Delia. Por otra parte, el nombre de Némesis retrotrae a Hesíodo (*O.D.*223-24), en donde resulta hija de la noche y fuente de padecimientos para los mortales (Grimal 1960 p. 271 y ss.).

El ciclo de los poemas de Némesis comienza hacia la mitad del Libro II y abarca tres elegías, de las seis que integran este segundo volumen. Al referirnos al Libro I habíamos destacado la naturaleza programática del poema de apertura (1.1) que sintetizaba el repertorio temático desplegado en las restantes elegías. Algo aproximado ocurre en la Elegía 2.1, donde se reencuentran temas del libro precedente y se preparan los motivos de las composiciones siguientes. Estos temas y motivos, en especial los eróticos, son análogos a los

observados en el Libro I, por lo que no nos detendremos en esta elegía liminar más que para señalar la inclusión del tema amorio.

La mayor parte del poema 2.1 está centrado en las festividades rurales y sus ceremonias, pudiendo tratarse de la *Ambarualia*, las *Feriae Sementivae* o *Paganalia*. Se asiste a una purificación del campo, con un llamado a la castidad - *casta placent superis*, v.13-, e invocación a los *Di patrii* (v.17). No falta el saludo a Mesala (v.31 y ss.) y el piadoso canto a los campos - *rura cano rurisque deos*, v.37- que coincide con la visión virgiliana de las *Geórgicas* en el marco del programa augusteo. La última parte del poema se dedica al Amor-Cupido, del que presenta una versión rústica haciéndolo nacer en el campo y calificando su arco de *indoctus* (v.69). Sin embargo, transformado en joven, Cupido olvida los rebaños y captura tanto al *iuuenis* como al *senex* (vv.71-74).

En el dístico siguiente aparece la *puella*:

*hoc duce custodes furtim transgressa iacentes  
ad iuuenem tenebris sola puella uenit  
et pedibus praetemptat iter suspensa timore,  
explorat caecas cui manus ante uias.*

vv.75-78

siendo éste (Cupido) el conductor, yendo furtivamente a través de los guardianes que descansan, la amada viene sola hacia el joven en las tinieblas, y tiente con los pies el camino suspendida por el temor, y explora anteponiendo las manos los caminos que no ve.

En cierta medida, la aparición de la *puella* que va al encuentro de su amante en una situación transgresiva (*custodes furtim transgressa*) resultaría una anticipación de los amores de Némesis, diseñados sobre las imágenes finales de Delia en 1.5 y 1.6. Los *furtivos amores* que serán cantados en las elegías 2.3, 2.4 y 2.6 aparecerían aquí en una presentación sintética de lo que se desarrollará en el Libro Segundo.

Pero se interponen varias y significativas diferencias entre las relaciones establecidas en 1.1 y el resto del Libro I, y las de 2.1 con respecto al resto del Libro II, que consignamos brevemente:

a. El motivo erótico no se constituye en centro de gravedad conceptual de la elegía 2.1, como ocurría en 1.1, según se ha visto.

b. La amada, en 1.1, aparece con nombre propio, mientras que en 2.1 sólo se habla de una *puella* y de un *iuuenis*, sin personalización de sus figuras.

c. La situación erótica del Libro I se establece en sus notas particulares, enunciadas sintéticamente en 1.1: el deseo de vivir junto a la amada en el campo, y la imposibilidad de hacerlo por la condición de mujer casada de Delia. No hay situación erótica particular en 2.1; sólo se habla del encuentro furtivo de los amantes, eludiéndose toda referencia al yo.

d. En la presentación de 1.1, queda trazada la oposición campo-amor correspondido-idealidad / ciudad-separación amorosa-realidad, en tanto que la situación planteada por la *puella* de 2.1 no da mayores indicios del escenario en el que se realiza, pudiéndose imaginar tanto en el campo como en la ciudad.

Todo esto invita a pensar en un retraimiento del tema erótico en el Libro II, volcado a temáticas más próximas al beneplácito de la política oficial. Como señala Bright (p. 188), *2.1 is a statement of and for the community. Tibullus is the spokesman for the communal celebration and carefully subordinates himself to the demands of the occasion.* No obstante, como se ha visto, las elegías eróticas ocupan la mitad del Segundo Libro, con lo cual parece inexacto hablar de un retraimiento. Creemos que la explicación puede encontrarse en la culminación del proceso de escisión entre lo público-político y lo privado cumplido entre los Libros Primero y Segundo. Al menos como ensoñación personal, Tibulo plantea en el Libro I su deseo de integrar el amor a una vida de trabajos idílicos en el que Delia sea su compañera y Mesala su huésped sin deshonra, como en 1.3; y si bien en ningún momento esto parece ser otra cosa que un sueño, las continuas quejas del poeta tienden a establecer que tal sueño constituía un ideal factible, pese a ser contrariado por la realidad. De ahí las tensiones del Libro I, con los llamados al mutuo amor y fidelidad dirigidos a la mujer, y la invitación a una vida erótica en la pobreza del campo. En el Libro II, ese hilo que une lo ideal con lo real aparece definitivamente quebrado: Némesis, a diferencia de Delia, es un tipo completamente urbano, y ningún llamado a amores ideales parece corresponderle. De este modo, la vía rural y la vía urbana se alejan, y sólo esporádicas ensoñaciones recuperan el motivo del amor ideal en el campo a lo largo del Libro II.

Consideraremos, a continuación, las elegías dedicadas a Némesis para extraer los rasgos distintivos de la mujer y el tratamiento que le da el poeta. No nos detendremos en pormenores que ya han sido considerados al analizar el ciclo de Delia; ciertos tópicos se repiten, o reaparecen con variantes de poca relevancia. En general, intentamos examinar la distancia que media entre las dos figuras femeninas características de Tibulo.

### La riqueza alegra a las muchachas (2.3)

La situación en la que se ubica el poeta se escenifica como una lastimera confidencial al amigo: Némesis se ha ido al campo, y también Venus y Amor han abandonado la ciudad:

*Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam;  
ferreus est, heu! heu! quisquis in urbe manet;  
ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros,  
uerbaque aratoris rustica discit Amor.*

v.1-4

Campos y villas, Cornuto, retienen a mi amada; insensible es, ay! ay! quien se queda en la ciudad; ya la misma Venus se ha ido ahora a los extensos campos, y Amor aprende las rústicas palabras del campesino.

La amada se ha retirado al campo pero, contrariamente a toda aspiración del poeta, este movimiento constituye un simple desplazamiento en la vida de *luxuria*, ya que, lejos de entregarse a tareas rústicas, ella entretiene sus ocios con su amante en una rica villa, *the recreation of city luxury* (Bright p. 192). No obstante, el poeta insiste en su deseo de trabajar el campo -retomando el característico motivo del Libro I- por estar con su amada (*cum aspicerem dominam*, v.5) y, pasando rápidamente a tal situación, anota un detalle melodramático referido en inevitable modo irreal:

*Nec quererer, quod sol graciles exureret artus,  
laederet et teneras pussula rupta manus.*

v.9-10

Y no me hubiera quejado porque el sol quemara los delicados miembros, y una ampolla rota lastimara las tiernas manos.

Este detalle prepara la ilustración mítica del *seruitium amoris* en el conocido ejemplo de Apolo al servicio de Admeto (vv.11-32), motivo alejandrino que remite a Calímaco, *Hymn.* 2.49. El *exemplum*, finalmente, se caracteriza como *fabula*, y contiene las notas de rebajamiento -el dios convertido en *seruus* de un mortal-, vida rural y humillación por el amor que resultan adecuadas para ejemplificar los sueños del poeta, quien cierra el pasaje con la previsible vuelta a un incordioso presente:

*Felices olim, Veneri cum fertur aperte  
seruire aeternos non puidisse deos.  
Fabula nunc ille est; sed cui sua cura puella est,  
fabula sit mauult quam sine amore deus.*

v.29-32

Felices en otro tiempo, cuando se dice que los dioses eternos no se avergonzaban de servir abiertamente a Venus. Ahora aquello es cuento; pero quien tenga penas por su amada, prefiere que exista el cuento, antes que un dios sin amor.

La habitual oposición entre la afección desinteresada y la codicia ocupa el pasaje de vv.35-48; el botín (*praeda*) que representa los *ferrea saecula* (v.35) se convierte en centro de las condenas.

Los vv.35-48 sirven de marco general para la segunda parte del poema que trae un giro en la disposición general del poeta e inserta en primer plano la figura de la mujer amada, sosteniendo el tono del comienzo - *heu! heu!* v.2-

*Heu! heu! diuitibus uideo gaudere puellas:*

*iam ueniant praedae, si Venus optat opes,  
ut mea luxuria Nemesis fluat utque per urbem  
incedat donis conspicienda meis;  
illa gerat uestes tenues, quas femina Coa  
texuit, auratas disposuitque uias;  
illi sint comites fusci, quos India torret  
Solis et admotis inficit ignis equis;  
illi selectos cernent praeberere colores  
Africa puniceum purpureumque Tyros.*

v.49-58

Ay! ay! veo que las jóvenes se alegran con las riquezas: ya vendrán los botines, si Venus desea la opulencia, para que Némesis nade en mi lujo y avance por la ciudad debiendo ser admirada por mis regalos; ella llevará las tenues túnicas que teje la mujer de Cos y dispone los dorados hilos; tenga acompañantes negros, a los que oscurece la India, y el fuego del Sol tiñe cuando se acercan sus caballos; aquéllos compitan en ofrecer escogidos colores: Africa la escarlata, y Tyro la púrpura.

Este reconocimiento produce la completa inversión de los valores acreditados. En el Libro I, no era Delia sino la *lena* quien detentaba la codicia -o al menos así trataba de creerlo el enamorado-; en esta primera presentación particular, Némesis se subyuga ante la riqueza y el lujo, y los detalles del adorno componen la figura de una cortesana helenística.

La nota de vulgaridad en la mujer está puesta a continuación:

*Nota loquor: regnum ipse tenet, quem saepe coegit  
barbara gypsatos ferre catasta pedes.*

v.59-60

Hablo cosas conocidas: tiene el reino el mismo a quien frecuentemente las tablas extranjeras obligan a llevar los pies marcados con yeso.

Aún cuando la referencia pueda contener alguna ambigüedad, Némesis tiene un amante cuya condición corresponde a la de un esclavo extranjero que ha logrado los deseados botines: la riqueza y la mujer. En este cuadro, el tema geórgico se pervierte. La mujer amada ha sido quitada de la ciudad y está en el campo por acompañar a un amante rico, *i.e.* lo opuesto a lo soñado por el poeta. Las *puellae* deben, pues, ser apartadas del campo - *haud impune licet formosas tristibus agris / abdere*, vv.65-66 -. Así se revierte la afirmación del comienzo (v.2), y el campo resulta un lugar impropio para la amada en los *ferrea saecula* que alaban sólo la riqueza. Los motivos se reelaboran desde perspectivas distintas: *a different, if paradoxical, attempt at integration* (Galinsky 1996 p. 278).

### La Mala Fama del Amor (2.4)

Generalmente la crítica ( Bright, Jacoby, Postgate, etc.) coincide en destacar la coherencia de este poema, y su unidad orgánica: *elegy 2.4 stands out as one of Tibullus' most cohesive poems, on the subject of his submission to the slavery of love* (Ball pag. 179). El poeta se encuentra atado al *seruitium* amoroso de su amada, y la elegía constituye una meditación acerca de los diversos aspectos de su condición:

*Sic mihi seruitium uideo dominamque paratam:  
iam mihi, libertas illa paterna, uale;  
seruitium sed triste datur, teneorque catenis,  
et numquam misero uincla remittit Amor,  
et, seu quid merui seu quid peccaui, urit;  
uror, io! remoue, saeua puella, faces.  
O ego ne possim tales sentire dolores,*

vv.1-7

Así veo para mí la esclavitud y la señora preparada: ya para mí, libertad aquella paterna, adiós; una esclavitud triste, sin embargo, me es dado, y soy retenido por ataduras, y nunca Amor quita al



mísero sus cadenas, y, ya por lo que he merecido, ya por lo que pecamos, ardo; ardo, ay! aparta, cruel amada, las antorchas. Oh, que no pueda yo sentir tales dolores;

La antinomia *seruitium-libertas* paterna reviste un tono reconocible que, desde la comedia (cf. el primer monólogo de Filólaques en la *Mostellaria* de Plauto), se traslada a la lírica en el Carmen 63 de Catulo adquiriendo las notas de dramatismo que recogerá la poesía posterior. La *libertas paterna*, i.e. la libertad masculina y las licencias juveniles de la *aurea iuuentus* romana, ha sido derrotada en sus propios términos ya que ha caído rápidamente en la esclavitud, y este *seruitium* que se brinda a la mujer amada ha consistido en una sumisión voluntaria. La amada es ya, decididamente, *dominam* (v.1) con connotaciones de despotismo por la asociación al *seruitium*, y así se establece el polo de mayor distancia entre la *domina* de 1.1 - con una significación doméstica y positiva - que es una *formosa puella*, y la mujer de la presente elegía que se califica de *saeua puella*. La mujer amada adquiere su tono elegíaco más alto en la patentización de su crueldad, una crueldad que, por otra parte, concuerda con la de Amor y Venus. Apolo y las Musas son repudiados a continuación, dada la manifiesta inutilidad de sus oficios:

*nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:  
illa caua pretium flagitat usque manu.  
Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:  
non ego uos, ut sint bella canenda, colo,  
nec refero Solisque uias et qualis, ubi orbem  
compleuit, uersis Luna recurrit equis;  
ad dominam faciles aditus per carmina quaero:  
ite procul, Musae, si nihil ista ualent.*

vv.13-20

y no me sirven las elegías, ni Apolo, conductor del canto: ella me enrostra el precio, hasta con la mano ahuecada. Idos, Musas, si no le servís al amante: no os cultivo yo para cantar guerras, ni refiero los caminos del Sol, o cuáles recorre la Luna, cuando recorre su órbita,

con sus contrarios caballos; quiero fáciles accesos a mi señora por medio de mis cantos: idos lejos, Musas, si en esto no valéis nada.

En la circunstancia de realidad que establece el poeta para sus amores con Némesis, la expulsión de Apolo y las Musas se corresponde con el retiro del campo en 2.2.3, y cierra con esta modalidad retórica el repudio a los principios ideales del Libro I (Copley 1947 p. 293). La poesía, nos persuade el poeta, no ha logrado el amor de una mujer como Némesis, quien claramente prefiere muestras más tangibles y materiales de sus enamorados. Tampoco los poéticos llamados a la vida del campo y su pureza han conmovido a la amada en el sentido esperado, ya que sólo ha abandonado la ciudad para encerrarse en una villa con un amante poderoso, desbaratando todo sueño idílico del poeta. Como se declara en 2.3.50, *si Venus optat opes*, el poeta proclama su deseo de obtenerlas, dejando de lado lo que resulta una forma fracasada de persuasión, cuya nobleza y autenticidad no convienen a la naturaleza de Némesis. La consecución de riquezas y el supuesto abandono de la poesía son momentos complementarios en los reclamos eróticos hacia este tipo de mujer cortesana.

Los rasgos que dibujan la imagen de la amada se mantienen negativos en todo el poema - *saeua puella*, v.6; *dominam rapacem*, v.25-, en una dinámica que va de lo mejor a lo peor y cuyo proceso permanece casi ininterrumpido desde el Libro I hasta el final del Libro II. Esta continuidad ha hecho pensar en una identidad entre Delia y Némesis, o en la condición de «invención literaria» de Némesis, a partir de la trayectoria de una Delia supuestamente histórica. El amor, por obra del materialismo y la avaricia, se ha transformado en una divinidad despreciable:

*Hinc fletus rixaeque sonant, haec denique causa  
fecit ut infamis nunc deus exstet Amor.*

v.37-38

De ahí resuenan el llanto y las quejas, ésta es, en fin, la causa que hace que ahora Amor sea considerado un dios desdeñable.

Esta es la reversión del Cupido-Amor de la elegía 2.1, que lleva implícitas

las oposiciones «rústico-urbano», «niño-joven», «animales-hombres» (de tono lucreciano), «*sanctus-infamis*». El atributo *infamis* tiene aquí su valor etimológico (privado de fama, *i.e.* buena fama), pero probablemente también incluya un sentido próximo a nuestro coloquial «infame» castellano, en el sentido de "despreciable", "ruin".

La mujer, que sólo en el anteúltimo verso (v.59) resultará Némesis, aparece en un repentino *tibi*:

*At tibi, quae pretio uictos excludis amantes,  
eripiant partas uentus et ignis opes:  
quin tua tunc iuuenes spectent incendia laeti,  
nec quisquam flammae sedulus addat aquam;  
seu ueniet tibi mors, nec erit qui lugeat ullus  
nec qui det maestas munus in exsequias.*

v.39-44

Pero a ti, que rechazas a los amantes vencidos por el botín, el viento y el fuego te arrebatan las riquezas conseguidas, de modo que los jóvenes contemplen entonces alegres tus incendios, y nadie, con solicitud, eche agua a la llama; vendrá para ti la muerte, y no habrá nadie que te llore, ni quien entregue las ofrendas en las desoladas exsequias.

La condena trae ecos de las reiteradas amenazas anteriores (tanto del Libro I como del II) acerca del oprobio de la vejez. El ideal rústico de la *paupertas* se transforma en motivo de humillación para la mujer desdeñosa del amor auténtico, y la misma muerte resulta ominosa. Contra esta figura, se recorta la de la *bona*:

*At bona quae nec auara fuit, centum licet annos  
uixerit, ardentem flebitur ante rogam;  
atque aliquis senior ueteres ueneratus amores  
annua constructo sarta dabit tumulo  
et «bene» discedens dicet «placideque quiescas,  
terraque securae sit super ossa leuis.»*

v.45-50

Pero la que ha sido buena, y no avara, es lícito que viva cien años, y se llore ante su pira ardiente; y si alguno más anciano venera los antiguos amores, pondrá cada año una guirnalda en el túmulo que le hubiere erigido; y «bien», se irá diciendo, «descansa plácidamente, y, tranquila, que la tierra sea liviana sobre tus huesos».

La *bona* se caracteriza por no ser avara y se diseña en un cuadro completamente opuesto al del *tibi* (v.39); el yo, que parece estar parodiando el tono de los moralistas, recupera la imagen de la ancianidad compartida que recuerda el *amoris exemplum* de 1.6.85-86, con el deseo expreso de una perdurable vida de amor que se muestre (*cana...coma*) aun con las cabezas encanecidas. Los *veteres...amores* se combinan con el motivo del duelo por la amada muerta - aquí con cien años, en neta venerabilidad - y la devoción del enamorado que visita la tumba.

Sin embargo, el pasaje final vuelve al punto de partida con lo que se enlaza el motivo del *seruitium* irrevocable a la *domina*. Reaparece aquí también el motivo de la magia (vv.55-60) - a diferencia del I, poco frecuente en el Libro II -, que incluye una mención de Medea.

## Adiós muchachas (2.6)

La elegía tiene un tono monológico que prolonga los modos del poema precedente y se concentra en el lamento elegíaco del *seruitium amoris* (cf. O'Neil 1967). Némesis ocupa una proporción reducida de versos (vv.28-40) y la sección final se dedica a la *lena* Frine. Los versos iniciales presentan la convencional oposición *otium-militia* que impulsa al poeta, alejado del ideal rústico, a ser otro e imaginarse soldado:

*Quod si militibus parces, erit hic quoque miles,  
ipse leuem galea qui sibi portet aquam.  
Castra peto, ualeatque Venus ualeantque puellae:  
et mihi sunt uires et mihi facta tuba est.*

vv.7-10

Pues, si respetas a los soldados, éste será también soldado, el mismo que lleve para sí agua ligera en la galea. Pido los campamentos, adiós Venus y adiós muchachas: tengo fuerzas y la tuba ha sido hecha para mí.

La impronta militar respresenta una especie de contestación al repudio de Apolo y las Musas - y juntamente Venus como representante del amor y su poesía-. El poeta dice buscar el alejamiento de un mundo urbano presidido por la *saeua puella* y abrazar la milicia, pero la determinación no deja de ser reconocida, inmediatamente, como un paso retórico:

*Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto  
excutiunt clausae fortia uerba fores.*

vv.10-11

Hablo cosas grandes, pero las puertas cerradas, habiendo yo hablado ampulosamente, hacen vacilar a las grandes y poderosas palabras.

Como en el pasaje 1.5.1-6, el poeta habla «a lo grande», lo cual significa que él ha proclamado palabras que no podrá respaldar con sus acciones, y que las puertas se pueden mostrar tan inflexibles como en 1.2. El *infamis deus* de la elegía anterior aparece ahora como *acer* (v.15), y obliga al poeta a *cogis et insana mente nefanda loqui* (v.18), y se repone a continuación un breve motivo campes- tre de tono lucreciano a partir de *Spes*, que se personaliza en los vv.27-28:

*Spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa;  
ei mihi, ne uincas, dura puella, deam.*

la Esperanza me promete fácil a Némesis, pero ella lo niega; ay de mí, no derrotes, dura amada, a la diosa.

El pasaje de persuasión a través del recuerdo de la hermana muerta (vv.29-43) recuerda los peores momentos de truculencia senequiana.

El cierre del poema, y con éste, el de la serie de elegías dedicadas a la mujer amada apela al ya típico recurso *ex-machina*, en este caso de la *lena*, para revertir súbitamente la valoración de la amada. Así, como la *callida lena* de la elegía 1.5, la *lena* es declarada única culpable de la situación:

*lena nocet nobis, ipsa puella bona est;  
lena necat miserum Phryne furtimque tabellas  
occulto portans itque reditque sinu;  
saepe, ego cum dominae dulces a limine duro  
agnosco uoces, haec negat esse domi;  
saepe, ubi nox mihi promissa est, langere puellam  
nuntiat aut aliquas extinuisse minas.  
Tunc morior curis, tunc mens mihi perdita fingit,  
quisue meam teneat, quot teneatue modis;  
tunc tibi, lena, precor diras: satis anxia uiuas,  
mouerit e uotis pars quotacumque deos.*

v.44-54

la lena nos daña, nuestra amada misma es buena; la lena Frine me pierde, mísero, y furtivamente va y viene llevando tablillas en su oculto regazo; frecuentemente, cuando yo reconozco voces dulces en el duro umbral de mi señora, ella niega que esté en casa; frecuentemente, cuando una noche me ha sido prometida, me anuncia que mi amada languidece o ha tenido algunas amenazas. Entonces muero por mis penas, entonces mi alma la imagina perdida, o que alguien la tiene, o que la tiene de mil modos; entonces para ti, lena, hago mis imprecaciones; que vivas suficientemente con ansiedad, si una parte de mis votos conmueve a muchos dioses.

El mismo verbo de 1.5.46-47 (*nocere*) es empleado para aludir a la acción de la *lena*, pero aquí su inclusión resulta consecuente con el contexto en que se inserta. Némesis se presenta siempre como una cortesana que se une a los hombres que le proporcionan lujo y riquezas, y los oficios de una *lena* pueden encontrar pertinencia en tales trámites; contrariamente, Delia se ha dibujado

preferentemente como *matrona*, con lo que aparece más distante de la recurrencia a sus servicios. La *lena* - que aparece personalizada por el nombre propio de Frine- desplaza a Némesis, cuya visión final es transformada al punto de ser considerada *bona*, y concentra el peso de una maldad que se ha quitado de la mujer amada.

## Ministerium Amoris

Hemos escogido esta denominación general para caracterizar, a partir de su función poética, aquellas imágenes femeninas de los Libros I y II de Tibulo que tienen una relación de enlace entre el poeta y su amada, si bien inciden en sus amores como mediadoras, terceras o ayudantes. A estos personajes se los incorpora en calidad de gestores más o menos eficientes, más o menos confiables de los favores de la amada, y en ellos se recoge una tradición literaria que pasa por la comedia latina: *the madam of comic stage has been brought again into an elegiac poem* (Wyke 1987 p. 165). Especialmente en el ciclo de Delia, irrumpen en escena sin preparación, operando un efecto teatral que muchas veces significa un cambio completo de apreciación de la situación. Todas ellas se presentan en relación con el poeta y su amada, cumpliendo oficios intermedios incluso en sentido negativo. Pueden ser las gestoras del amor del poeta, e incluso las opositoras, cumpliendo su mediación con amantes ricos.

Un análisis más pormenorizado de estos personajes, mostrará mejor su función en la elegía tibuliana.

### 1. La Hechicera

*The typical witch is old, drunken, and procuress, who in return for pay puts her magic at the disposal of a person wishing to establish or to break an erotic connection* (Lee p. 12). La figura aparece en la elegía 1.2, precedida de una serie de exhortaciones y argumentaciones dirigidas a conseguir el amor de la *puella*, quien es guardada por el vigilante marido. El poeta trata de persuadir a la amada subrayando la imposibilidad de que sus furtivos amores puedan ser



descubiertos: todos apartarán la vista, bajarán las antorchas o fingirán no reconocerlo; y si aún surgieran habladurías, éstas no serán atendidas por el marido. De este modo, se prepara una validación de tales afirmaciones por un procedimiento *ex-machina*:

*Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi uerax  
pollicita est magico saga ministerio.*

vv.41-42

Y sin embargo a éste no le creerá tu marido, como me lo ha prometido la veraz hechicera con su mágico ministerio.

El término *saga* es infrecuente en la poesía latina, y sólo se encuentran testimonios tan tardíos como los de los comentaristas de Nonno. Inicialmente pareciera remitir a una especie de visionaria o adivina, por su relación con *sagus* y con *sagio*, que alude a las percepciones más sutiles de los sentidos, a un oído, visión y olfato excepcionales. La evolución de la palabra es característica y compromete a los otros personajes femeninos que más adelante veremos. La adivina no tiene *status* oficial alguno sino que aparece como personaje marginal, reducidas sus operaciones a las de hechicería o intervención en cuestiones del *furtiuus amor*. Literariamente, se asocia a la imagen virgiliana de la *Egloga* 8, que a su vez reelabora motivos del *Idilio* 2 de Teócrito. Funcionalmente, es la contrapartida de la *lena / anus* ya que está de parte del varón, por cuyos intereses ejerce oficios; a la adivina va el enamorado para obtener prerrogativas especiales en su empeño amatorio. La *saga* es, pues, una «bruja» suburbana que profetiza a los enamorados y, llegado el caso, puede hacer «trabajos» que pueden incluir beneficios y maleficios. En este caso, la hechicera es calificada de *uerax*, pues construye con su arte mágica los resguardos que el poeta promete a la mujer amada. Sus poderes se ejemplifican a continuación, pasando por las operaciones más espectaculares e impresionantes de su oficio:

*Hanc ego de caelo ducentem sidera uidi,  
fluminis haec rapidi carmine uertit iter,  
haec cantu finditque solum manesque sepulcris*

*elicit et tepido deuocat ossa rogo;  
iam tenet infernas magico stridore cateruas,  
iam iubet aspersas lacte deferre pedem.  
Cum libet, haec tristi depellit nubila caelo;  
cum libet, aestiuo conuocat orbe niues.  
Sola tenere malas Medeae dicitur herbas,  
sola feros Hecatae perdomuisse canes.*

vv.43-52

Yo he visto a ésta conduciendo los astros desde el cielo, ella tuerce el camino de turbulento río con su hechizo, ella abre el suelo con su canto, saca los manes de los sepulcros y llama a los huesos de la crepitante pira; ya retiene las infernales cohortes con su grito mágico, y les ordena retirarse rociadas con leche. Cuando lo desea, ella aparta las nubes del triste cielo; cuando lo desea convoca a las nieves en el orbe estival. Se dice que ella sola tiene las malvadas hierbas de Medea, ella sola ha dominado los fieros perros de Hécate.

El dominio sobre la realidad que Tibulo adjudica a la hechicera es casi completo: gobierna las fuerzas naturales al punto de modificar las condiciones que parecieran más estables, como la trayectoria de los astros o el curso de los ríos, o de las estaciones. Tiene poder sobre el mundo subterráneo y sobre los manes sepultos. Puede incluso sojuzgar los perros de la forma subterránea de la *dea triformis* - Diana, Luna, Hécate-. La exaltación de su ministerio culmina en la alusión mítica, que equipara su arte al de Medea.

El cuadro, trazado con notas generales que muestran a grandes rasgos la magnificencia del poder de la hechicera, se cierra con la personalización de su ministerio, con el que se abría el pasaje:

*Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses:  
ter cane, ter dictis despue carminibus;  
ille nihil poterit de nobis credere cuiquam,  
non sibi, si in molli uiderit ipse toro.*

vv.53-56

Esta ha compuesto para mí estos cantos, para que pudieras engañar: cántalo tres veces; dichos los hechizos, escupe tres veces; él no podrá creer a ninguno acerca de nosotros; ni a sí mismo, si él mismo nos viera en el blando lecho.

La excelencia de la hechicera ha sido invocada en función de la persuasión de la mujer amada, en un juego que propone la invisibilidad de los amantes por arte de la magia. El enamorado goza, así, de un doble poder por obra de la hechicera: conoce el futuro y está en posesión del *cantus* que le permitirá unirse a su *puella* sin peligros. La hechicera, por otra parte, actúa según las fuerzas oscuras e infernales, de modo tal que sus encantos sirven para *fallere*; sin embargo, el valor de *fallere* en este contexto es ambiguo ya que engañar por causa del amor no se considera vergonzoso, como lo proclama el poeta en los versos del comienzo.

La segunda parte del pasaje dedicado a la *saga* manifiesta otra intención:

*tu tamen abstineas aliis: nam cetera cernet  
omnia; de me uno sentiet ille nihil.  
Quid credam? nampe haec eadem se dixit amores  
cantibus aut herbis soluere posse meos,  
et me lustrabit taedis, et nocte serena  
concidit ad magicos hostia pulla deos.  
Non ego totus abesset amor, sed mutuus esset,  
orabam, nec te posse carere uelim.*

vv.57-64

tú, sin embargo, abstente de otros: él verá todo lo demás; sólo de mí no percibirá nada. ¿Qué podría creer? En efecto, esta misma hechicera ha dicho que podía disolver mis amores con cantos y hierbas, y me purificaría con antorchas, y en la noche serena sacrificó víctimas negras a los dioses mágicos. Yo rogaba, no que desapareciera todo amor, sino que fuera mutuo, y que no quisiera poder carecer de ti.

La advertencia busca lograr el inalcanzable equilibrio con el que sueña el elegista, quien debe balancear el llamado al adulterio con la restricción de que sólo por él, y por la fuerza de su amor, puede cometerse la transgresión. Estos movimientos se traducen en los poderes de la hechicera y los alcances de su magia: como primer paso, resguarda los amores ilícitos; como segundo paso, compone un hechizo que advierte sobre el peligro de entregarse a otros ya que, por su efecto, el marido descubrirá de inmediato el engaño, cosa que no ocurrirá si Delia se entrega sólo al poeta. Pero resta un tercer paso: la hechicera intenta borrar el amor de la *puella* pero la voluntad del poeta y el poder del mismo amor hacen que el hechizo no resulte exitoso.

Entendemos que aquí se cierra el ciclo de la persuasión, que comienza con las promesas de la *uerax saga*, la certificación de sus poderes sobre el mundo y el trasmundo, recupera las notas de personalización al componer un *cantus* particular para el poeta que le confiere un poder intransferible, y finalmente es capaz de librarlo de su amor en caso de así desearlo, algo que no ocurre ya que el enamorado proclama su voluntad de perseverar en el amor de su *puella*. Creemos que se trata de un personaje funcional en un doble sentido: objetiva por una especie de truco de magia sus deseos y aspiraciones, redimensionando sus reclamos eróticos, y pone una nota de vitalidad teatral en la pintura de su amor.

Probablemente se trata de la misma figura de la hechicera la anciana (*anus*) que se menciona en 1.5.12. En la elegía 1.5, el poeta ha sido despreciado por una amada que le cierra las puertas para abrírsele al *diues amator*; el amante *exclusus* apela entonces a los *furtiua foedera lecti* (v.7) e inmediatamente recuerda sus cuidados pasados:

*Ille ego cum tristi morbo defessa iaceres  
te dicor uotis eripuisse meis,  
ipseque te circum lustravi sulphure puro,  
carmine cum magico praecinuisset anus;  
ipse procuravi ne possent saeua nocere  
somnia, ter sancta deueneranda mola;  
ipse ego uelatus filo tunicisque solutis  
uota nouem Triuia nocte silente dedi.*

*Omnia persolui: fruitur nunc alter amore,  
et precibus felix utitur ille meis.*

vv.9-18

Yo, aquél, como yacieras abatida por la triste enfermedad, me digo que te liberaré con mis votos, y yo mismo purifiqué a tu alrededor con azufre puro, como hubiese cantado la anciana su hechizo mágico; yo mismo cuidé que sueños crueles no te pudieran dañar, debiendo ser ofrendada tres veces la harina y la sal; yo mismo vestido con lino y sueltas las túnicas, di nueve votos a Trivia en la noche silente. He cumplido todas estas cosas; disfruta ahora otro del amor, y feliz, se vale aquél de mis preces.

Nuevamente la hechicera, presentada aquí simplemente como *anus*, ha confeccionado un *carmen* - correspondiente al *cantus* de la elegía 1.2- y los versos revisten una solemnidad ceremonial, con tono y léxico incantatorio: la repetición del *ipse*, la forma *lustravi*, la referencia al azufre, y las resonancias rituales de *ter* y de *uota nouem*.

La escena de magia está a cargo del poeta mismo, quien sigue las instrucciones de la hechicera; se repite así la teatralidad a la que nos referíamos anteriormente, si bien sólo en el fondo de la actuación se perfila la figura de la hechicera. También aquí el paso de magia traduce la vehemencia y la devoción del amor que inspira al poeta a apelar a los oficios de la hechicera, con lo que reencontramos la fuerza persuasiva de su presencia. Algunos críticos consideran este tipo de pasajes, en los que se apela a hechiceras, como digresiones separadas del contexto (Copley 1956 p. 100; Bright p. 142); por el contrario, Ball (p. 141) interpreta que no es un mero ejercicio retórico sino un modo de convencer a la amada de que se encuentran bajo la protección de una poderosa maga.

## 2. La Sacerdotisa

En la elegía 1.6, que cierra el ciclo de Delia, la simple hechicera alcanza estatura de *sacerdos*:

*Sic fieri iubet ipse deus, sic magna sacerdos  
est mihi diuino uaticinata sono:  
haec, ubi Bellonae motu est agitata, nec acrem  
flammam, non amens uerbera torta timet;  
ipsa bipenne suos caedit uiolenta lacertos  
sanguineque effuso spargit inulta deam,  
stat latus praefixa ueru, stat saucia pectus,  
et canit euentus quos dea magna monet:  
«Parcite, quam custodit Amor, uiolare puellam,  
nec pigeat magno post didicisse malo:  
attigerit, labentur opes, ut uulnere nostro  
sanguis, ut hic uentis diripiturque cinis.»  
Et tibi nescio quas dixit, mea Delia, poenas:  
si tamen admittas, sit precor illa leuis.*

vv.43-56

Así ordena el dios mismo que suceda, así la magna sacerdotisa me lo vaticinó en un sueño divino: ésta, cuando es agitada por la conmoción de Belona, no teme ni la llama acre, ni enajenada los desgarradores azotes; ella misma llena de violencia corta su brazos con un hacha y desasosegada rocía con la sangre derramada a la diosa, permanece clavada en el costado con una pequeña lanza dardo, permanece desgarrada en el pecho, y canta los sucesos venideros que la magna diosa anuncia: «Cuidaos de violentar a la joven a quien el Amor custodia, y no te arrepientas después de haber aprendido por un gran mal: tócala, caerán las riquezas, como de nuestra herida la sangre, y como esta ceniza es arrebatada por los vientos». Y para ti, Delia mía, no sé las penas que ha anunciado: sin embargo, si lo mereces, ruego que ella sea benigna contigo.

Se presenta como sacerdotisa de Bellona y proclama sus profecías en un tono dramático y *magnificus* que parece parodiar pasajes de la tragedia, tal como los conocemos por Séneca. También se puede leer en *De Vita Beata* (26,8) una descripción análoga: *cum aliquis secandi lacertos suos artifex bracchia atque umeros suspensa manu cruentat, cum aliq̄ue genibus per uiam repens ululat*. Lee (p. 124) relaciona los vv.51 y ss. con la inscripción pompeyana que ofrece detalles similares:

*Si quis forte meam cupiet uiolare puellam,  
ullum in desertis montibus urat Amor*

*Corpus Inscr. Lat. 4, 1645*

Estos versos podrían haber pertenecido a Galo, ya que los *grafitti* pompeyanos presentan muchas veces citas de poetas, y en tal caso se podría suponer un motivo erótico común con la noción protectora del Amor. La imagen profusamente ensangrentada, el hacha y la flecha adherida a su costado componen una figura tan teatral y efectista como la de la hechicera, a la vez que convocan una visión aterradora cuya funcionalidad aparece inmediatamente después, en la lúdica declaración de los ruegos realizados por el poeta. El tono gira hacia lo humorístico en el *Et tibi nescio quas dixit, mea Delia, poenas: / si tamen admittas, sit precor illa leuis*, que involucra a la amada, y la amedrenta con el ruego de que tan terrible personaje pueda ser blanda con ella. Así, pues, la figura se construye con elementos similares a los de la hechicera y su función puede ser considerada análoga.

Creemos que no debiera ser entendido ninguno de los pasajes citados como una digresión puesto que en ambos casos las hechiceras forman parte del discurso erótico suasorio. La amada es la *domina* y el poeta su servidor, un esclavo que en todo momento celebra con quejas - si esto es posible - la tiranía de su señora. Pero contrapuestas a sus quejas y sufrimientos, a su yugo y servidumbre amorosa, aparece la escenificación de su poderío: la magia puede propocionarle amplias ventajas, o al menos eso pretende hacer creer a su amada. Aquí es donde el amante elegíaco muestra su más auténtica fidelidad por cuanto no emplea estas facilidades de las hechiceras para dañar a su *domina* ni para relevarse del amor que lo liga a ella pese a los tremendos sufrimientos



que le causa. Por encima de todo está Amor, que desborda y trasciende toda magia. El amor no es la magia pero puede servirse de ella: una concepción que se aproxima a la *Celestina* y se aleja de *Tristán e Isolda*.

### 3. La Lena

Entre los Libros I y II aparecen dos mujeres que se designan con el nombre de *lena*. La primera se encuentra en la elegía 1.5:

*haec nocuere mihi. Quot adest huic diues amator,  
ueni in exitium callida lena meum.  
Sanguineas edat illa dapēs atque ore cruento  
tristia cum multo pocula felle bibat;  
hanc uolitent animae circum sua fata querentes  
semper, et e tectis strix uiolenta canat;  
ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris  
quaerat et a saeuis ossa relictā lupis,  
currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,  
post agat e triuiis aspera turba canum.*

vv.47-56

estas cosas me dañan. En cuanto a que el rico amante esté hoy con ella, la astuta lena viene para mi perdición. Que ella coma ofrendas sangrantes, y con boca cruenta beba copas amargas con mucha hiel; las almas revoloteen alrededor de ésta buscando siempre sus designios, y cante desde el tejado cosas terribles la lechuza; ella misma, cuando el hambre aprieta, busque enloquecida hierbas en los sepulcros y huesos abandonados por los crueles lobos, y ella corra, con el vientre desnudo, y ulule por las ciudades, y conduzca una brutal turba de perros desde las encrucijadas.

Esta primera *lena*, presentada como *callida lena*, concuerda en todos sus rasgos con la hechicera de la elegía 1.2. Sus oficios se despliegan en el orden de la magia, que atrae o aparta a los amantes, y sus actos rituales se presentan en

los mismos términos que los de la *saga* y la sacerdotisa que analizamos. Sólo que su poder *nocere* al enamorado, y viene en su perdición, con lo que probablemente se alude a la función de «tercera» que también parecía desempeñar la hechicera. Este *nocere* es la acción que le corresponde en relación con el enamorado pobre; daña al poeta porque favorece al *diues amator*. La *lena* actúa en beneficio de la mujer, balanceando la disponibilidad de ayudantes mágicos. Sin duda, como ya ocurría en la comedia, el mayor beneficio que procura la *lena* es el de conseguir amantes ricos para su protegida. De este modo encontramos, en el personaje de la hechicera, y en el de la *lena* de 1.5, la conocida figura que reconocemos en la *Celestina*, mezcla de bruja y mediadora de amores ilícitos.

La segunda *lena* aparece en la elegía 2.6:

*lena nocet nobis, ipsa puella bona est;*  
*lena necat miserum Phryne furtimque tabellas*  
*occulto portans itque reditque sinu;*  
*saepe, ego cum dominae dulces a limine duro*  
*agnosco uoces, haec negat esse domi;*  
*saepe, ubi nox mihi promissa est, langere puellam*  
*nuntiat aut aliquas extinuisse minas.*

v.44-50

la *lena* nos daña, nuestra amada misma es buena; la *lena* Frine me pierde, mísero, y furtivamente va y viene llevando tablilla en su oculto regazo; frecuentemente, cuando yo reconozco voces dulces en el duro umbral de mi señora, ella niega que esté en casa; frecuentemente, cuando una noche me ha sido prometida, me anuncia que mi amada languidece o ha tenido algunas amenazas.

La *lena* aparece con el nombre propio de Frine y sus rasgos la diferencian, en parte, de la anteriormente presentada. Esta mujer se asemeja más al personaje tradicional de la comedia, la *lena* ocupada de cuidar a su pupila y procurarle amantes convenientes. Actúa como mediadora en los amores ilícitos, como la de la elegía 1.5, pero sus métodos son los propios de la «alcahueta», tal como se presentan en la comedia. El personaje resulta una

contrapartida de la *dulcis anus* de la elegía 1.6; aquí no hay actos de hechicería ni poderes mágicos, sino corridas sigilosas y engaños.

Tratándose de la *lena* en los elegistas, Alfonsi (1955 p. 41) considera que el personaje parece, más que una profesional, una esclava anciana, pero que resulta muy difícil determinar a qué estrato social pertenecen las figuras femeninas de la elegía. Entendemos que una determinación de esta naturaleza, tal como lo hemos venido diciendo, resulta de elevado interés para una aproximación al contexto histórico-social (producto o productor del texto), en la medida en que se deje espacio para integrar las distintas posibilidades de relación entre historia y literatura, y la posibilidad de que siempre queden zonas desconocidas de esta relación, dejando abiertas las nuevas y naturales lecturas que el texto ofrece.

#### 4. La *Dulcis Anus*

La anciana, calificada de *sedula*, *aurea* y *dulcis*, aparece sólo como personaje del Libro I. Asistimos a una primera visión en el cuadro idílico de la elegía 1.3., en la que Delia aparece entregada a la antigua tarea femenina del *lanificium*, y a su lado la anciana vela por su castidad:

*At tu casta precor maneas, sanctique pudoris  
adsideat custos sedula semper anus.*

vv.83-84

Pero tú permanece, te lo ruego, casta, y esté junto a ti siempre la amable anciana como custodia del santo pudor.

En su segunda mención, el recuerdo de la anciana hace surgir los sentimientos de gratitud del poeta, que se traducen no sólo en manifestaciones de afecto, sino en la decisión de perdonar a la amada infiel por los beneficios de la *anus*:

*Non ego te propter parco tibi, sed tua mater  
me mouet atque iras aurea uincit anus.  
Haec mihi te adducit tenebris multoque timore*

*coniungit nostras clam taciturna manus;  
huc foribusque manet noctu me adfixa proculque  
cognoscit strepitus me ueniente pedum.  
Viue diu mihi, dulcis anus; proprios ego tecum,  
sit modo fas, annos contribuuisse uelim.  
Te semper natamque tuam te propter amabo:  
quidquid agit, sanguis est tamen illa tuus.  
Sit modo casta, doce, quamuis non uitta ligatos  
impediat crines nec longa stola pedes;  
et mihi sint durae leges, laudare nec ullam  
possim ego quin oculos appetat illa meos;*

v.57-70

No te perdono yo por ti, sino que me mueve tu madre, y la dorada anciana derrota mis iras. Este te condujo a mí en las tinieblas y con mucho temor, callada, unió nuestras manos en secreto; ella permanece en lo nocturno junto a las puertas y de lejos conoce el ruido de los pies cuando yo vengo. Vive para mí durante mucho tiempo, dulce anciana; si fuera posible, querría yo contigo tributarte mis propios años. Te amaré y amaré siempre a tu hija por tu causa: cualquier cosa que haga, sin embargo ella es tu sangre. Enséñale que sea casta, aunque una cinta no retenga sus cabellos atados ni una larga estola oculte los pies; y sean para mí duras las leyes, y no pueda alabar a otra sin que ella me arrebathe los ojos;

Aquí la anciana ha resultado ser la madre de Delia. Los beneficios recibidos de ella consisten en el patrocinio de los amores furtivos del poeta y su amada y en tal caso, sus oficios resultan similares a los de la *lena* de 2.6, con la diferencia de que en este caso la anciana ha cooperado con el poeta, contrariamente a lo que sucedía en el caso de Frine. Podría encontrarse, quizás, ironía en el contraste que ofrece el servicio de la anciana y el llamado a la castidad que inmediatamente después el poeta hace a la amada, pero este juego encuadra en las modalidades propias del amor elegíaco, para las que el amor furtivo hacia el poeta se considera de valor netamente positivo.

# Sulpicia

## Poemas y *Personae*

El Libro tercero del *Corpus Tibullianum* presenta un heterogéneo y polémico conjunto de composiciones en dísticos elegíacos ( con excepción del poema 3.7, *Panegyricus Messallae*, en hexámetros, y un breve poema final a Príapo) que se diferencian de los libros anteriores atribuidos a Tibulo. Los dos primeros libros son, en efecto, auténticamente tibulianos, y esta afirmación aparece muy tempranamente, apoyada en los testimonios de Apuleyo (*Apol.* 10), Sidonio (*Epist.* II, 10,6), Ovidio (*Am.* III, 9, 57-58) y Marcial (XIV, 193), etc. Los italianos ya en el siglo XV comenzaron la costumbre de dividir el Libro 3 en dos partes (Libro Tercero y Libro Cuarto), separación que no emplearemos en este estudio, en el que sólo consignaremos - en caso necesario - correspondencias entre ambas numeraciones. La controversia sobre el Libro III, que no ofrece indicación de autor en los manuscritos, comienza con J.H.Voss en 1786; las polémicas del S.XIX han sido reseñadas por A. Cartault.

El Libro se abre con un grupo de seis elegías cortas y, con sólo una excepción, son todas elegías amorosas. En 3, 2, 29, el poeta se llama a sí mismo *Ligdamus*, y llama a su amada *Neera*. Las elegías de Ligdamo son seguidas por el Panegírico de Mesala, composición en hexámetros que no parece atribuible a Tibulo por la impericia del autor (Fischer p. 1930). Sigue un grupo de once poemas cortos (3.8-18 = 4.2.12) de Sulpicia y su amado Cerinto. En todos, excepto en tres (3. 8, 10 y 12) habla Sulpicia.

Han sido observadas diferencias en concepción, estructura, retórica, organización, uso del vocabulario y sintaxis con Tibulo, que indicarían que las composiciones incluidas en el Libro III son posteriores, y que se trabaja con ideas, frases e imágenes ya formadas. Hay discusión por un par de poemas más, no incluidos. El lazo común de los poemas es el nombre de Mesala, por lo que comúnmente se conjetura que los poemas del Libro III se encontraban entre los papeles de esta familia y fueron publicados con los auténticos de

Tibulo como un *corpus*. Dettmer (p. 1970) destaca las interrelaciones del Libro III del *Corpus Tibullianum* en los ciclos de poemas 3, 1-6, 3, 8-12, y 3, 13-18, que contienen un número casi igual de poemas (6, 5, 6) y presentan varios temas en común: *genethliacon*, infidelidad, enfermedad seria, la ocasión de la *Matronalia*.

El Ciclo de Sulpicia abarca dos grupos de poemas: el primero en forma dialógica; el segundo en la voz de Sulpicia, constituido por un conjunto de poemas breves dedicados a su amado Cerinto. Los primeros del Ciclo, llamados del *amicus Sulpiciae* (3.8-12), - la guirnalda de Sulpicia - es una especie de comentario a los poemas de Sulpicia. El poeta asume, alternadamente, la persona de Sulpicia (3. 9 y 11) y la de Cerinto (3. 8, 10 y 12). En el primer poema ( 3.8) se describe la belleza de Sulpicia, quien luce sus atuendos en las *Matronalia*, y el poeta entiende que tales arreglos personales obedecen al amor que siente por él y a su deseo de agradarle. La elegía 3.9 parece ser una plegaria a Diana para proteger a Cerinto mientras caza. En 3.10 se muestra a Sulpicia celebrando el cumpleaños de Cerinto, mientras que en 3.11 ella celebra su propio cumpleaños, rezando secretamente a Juno - custodia de las mujeres, equivalente al *genius* - para hacer que Cerinto la ame tanto como ella a él. El *amicus Sulpiciae* muestra profundos sentimientos, pero su impericia para articularlos provoca la risa de sus amigos. El poema 3. 10 revela mucho de su condición emocional.

En la sección 3. 8-12, el poeta habla en la primera, tercera y quinta de las elegías, mientras que en las elegías segunda y cuarta asume la persona de Sulpicia:

3.8 (4.2): Habla el poeta (queja de Sulpicia) = 3.12 ( 4.6)

3.9 (4.3): Habla Sulpicia (ansiedad y celos) = 3.11 ( 4.7)

3.10 (4.5): Habla el poeta (Plegaria a Apollo)

En las elegías 3.9 y 3.11, Sulpicia expresa su temor de perder a Cerinto; el poema 3.10 (la plegaria a Apolo) es la pieza central del ciclo.

Los poemas de Sulpicia (3.13-18) son veinte (20) dísticos organizados en seis poemas breves, todos dirigidos a un hombre llamado Cerinto. El primero (3.13) es una alegre efusión en diez versos, proclamando la consumación del amor: ella no duda en recomponer su rostro, que podría dar muestras

evidentes de los arrebatos pasionales, para salvaguardar su buen nombre. El poema 3.14 tiene ocho versos: en su cumpleaños Sulpicia va al campo, pero le disgusta abandonar Roma y a Cerinto. La siguiente composición (3.15) tiene cuatro versos: los planes han cambiado y ella permanecerá en Roma. La elegía 3.16 es la más compleja del grupo y presenta seis versos llenos de ironía: Cerinto le ha sido infiel con una *scortum*. En 3.17 (poema en seis versos), Sulpicia está enferma y su pena proviene del poco amor de Cerinto; 3.18 es apología (también en seis versos); ella lo ha abandonado abruptamente la noche anterior, temiendo mostrar su ardor. M. Santirocco (p. 230 y ss.) presenta la siguiente estructura de los poemas de Sulpicia:

3.13. Sulpicia-Cerinto. Relación entre iguales	5 dísticos
3.14. <i>Genethlicon</i> . Mesala intenta celebrar el cumpleaños de Sulpicia en el campo	4 dísticos
3.15. <i>Genethlicon</i> . Cambio de plano: Sulpicia quiere celebrar su cumpleaños en Roma.	2 dísticos
3.16. Cerinto-Otro (Sulpicia ha sido reemplazado por otra que no es su igual).	3 dísticos
3.17. Enfermedad de Sulpicia: culpa de Cerinto	3 dísticos
3.18. Sulpicia curada: culpa de Sulpicia	3 dísticos

Los poemas 14-15 y 17-18 se organizan en relación responsiva; la enfermedad de Sulpicia 17-18 resulta una enfermedad amorosa que se cura con la *fides* de Cerinto. *Sulpicia was a 'docta puella' whose eager and vibrant verse has a freshness and originality of sentiment and tone* (Mac L. Currie p. 1753).

MacL. Currie apunta la versión tradicional de Sulpicia: fue sobrina y quizás pupila de M. Valerio Mesala Corvino, y miembro de su círculo literario; era hija de Servio Sulpicio Rufo, hijo del viejo amigo de Cicerón (*Phillip.IX*), y agrega que su poesía se atiene a la *Roman formality* y a la *Alexandrian artificiality*, con algo de *genuine feeling*, pero controlado según los esquemas poéticos de la época, y matizado con una poca de desinhibición ovidiana. Las antiguas teorías identifican a su amado, Cerinto, con el *Cornutus* que fue importante para Tibulo (2.2), e incluso en muchos manuscritos, el nombre de *Cornutus* es reemplazado por el de Cerinto (en 2.2.9 y en 2.3.1). Mac L. Currie (p. 1756)



sostiene que se trata de la obra de una mujer: *If the poems are fictions and this intervention is not genuinely authorial, then whoever did write the pieces was acting against ordinary good manners by putting words and sentiments into another's mouth.* Si la mujer mencionada es también la autora, entonces ella tiene precedentes en Safo. Se trata de un poeta (hombre o mujer) con dotes inusuales de imaginación y empatía. Por la intensidad de la emoción recuerda a Catulo, cuya forma normal de expresión de amor es el epigrama, *i.e.* una poesía breve, concentrada en el tratamiento de una emoción singular. También es posible encontrar aquí los temas *standart* en la elegía romana.

La elegía 3.14 contiene el motivo del cumpleaños y el motivo del campo. Es un *genethliacon* (poema de cumpleaños); el tipo de poema es bien conocido en Roma a fines de la República, y si bien hay antecedentes en Grecia en la concepción del *δαίμων*, el tratamiento retórico de temas natalicios y el culto al *genius* en Roma deja un sello especial, convirtiéndolo en una producción original de la literatura latina. Las elegías 1.7 y 2.2 de Tibulo son *genethiaca*, igual que 3.11 y 3.12 que se complementan, el primero de Sulpicia en el cumpleaños de Cerinto, el segundo en honor del propio cumpleaños de Sulpicia.

El poema 3.14 ( 4.8) revierte la común actitud de la elegista, haciendo tanto del cumpleaños como del campo algo desdichado, y de la ciudad algo deseable por el amado que está allí (cf. la visión del campo en Tibulo 1.10). Los poemas 3.13-18 ( 4.7-12) representan un completo cambio de la convención recibida de la elegía, donde es el varón el que se dirige a la mujer.

La enfermedad es un tema regular de la elegía, y se lo encuentra tanto en Tibulo (1.5.9-18; 4.4) como en Propertio (2.9.25 y 2.28). En 3.17 se habla de la enfermedad. Se podría objetar que se trata de un juego conducido por gente del círculo de Mesala. Sin embargo, puede resultar conveniente cierta economía hermenéutica:

The most economical way of dealing with the question is to take the compositions for what they appear to be - proud and passionate effusions of a Roman lady of flesh and blood. To assume that they are not authentic is to stir up a host of issues to which in turn there can be no definite answers. But every day people do write to those

whom they love. The content, tone, and style speak firmly of reality, the reality of a young woman in-love (Mac L. Currie p. 1758).

Hay rimas internas en muchos versos de Sulpicia, y el rasgo - no raro en Catulo - es común en Propertio. Según Cairns, los elegistas griegos, enfatizando las analogías entre ellos mismos y los héroes, crearon o implicaron las *personae* poéticas. Esto hizo que los elegistas romanos fueran más allá de esta etapa, identificándose con la analogía y expandiendo el proceso de subjetivización por la adición a su propia *persona* de todas las emociones y experiencias del amor de los héroes de la elegía narrativa erótica griega. Kalinka, en un artículo de 1930, sostiene que hay variados grados de fidelidad a una experiencia discernible en los elegistas Romanos, si fuera posible decir qué es invención y qué es evocación de emociones o experiencias actuales.

Los de Sulpicia parecen poemas biográficos destinados a la lectura personal y privada de su enamorado, no para ser publicados y la organización de los poemas pareciera ser editorial, basada en el plan usual de variedad e importancia, sin consideración de la secuencia cronológica. La palabra *Cerinthus* es tomada directamente del griego κηριυθοζ y significa *alimento de abeja = polen*. Roessel (p. 245) dice que "cerintha" sería algo así como la "flor de cera". Boucher (p. 504) sugiere que el nombre *Cerinto* fue tomado de Virgilio (*Georg.*4, 63), e imagina que Cerinto era un hombre joven que acompañaba a mujeres de clase social alta. Las abejas y la miel están asociadas con el canto poético desde Homero, y probablemente desde antes. El motivo poético de la miel tiene una larga tradición; las tablillas para escribir se cubrían con cera: cera y escritura están ligados y muchos epigramas helenísticos hacen uso de la asociación (*A.P.*7.36, *A.P.*9, 190). *Poetically, Cerinto like κηριου joins the old and the new methods of composition. It could stand for the poetic program which includes both tradition and individual talent* (Roessel p.249). Las tablillas de cera tienen aparecen entre los elegistas como significadoras de comunicación, especialmente con la amada (Ovidio, *A.A.* 1, 437-440) ya que en ellas se acostumbraba enviar poesía. Donde Propertio y Ovidio envían tablillas a sus amadas, Sulpicia integra los motivos, asociando a su amante con las tablillas a través del nombre Cerinto. Al respecto, Wyke (1987 p. 48) señala: *The elegiac Man is now explicitly both lover and writer, the Elegiac Woman both beloved and narrative*

*material*. En este caso Cerinto sería amado, sujeto, y medio, todo en uno.

La elegía 3.13 puede tomarse como composición programática. Las referencias a las opiniones de otros a través del poema despliegan la preocupación por la reputación, que se realiza por las asociaciones poéticas con Cerinto. El *illum* de v.3 es reconocido habitualmente como Cerinto, una inferencia que se apoya en la naturaleza programática del texto y la percepción de que la secuencia poética forma una unidad integral. Aunque Cerinto no es directamente mencionado en el poema, ella puede jugar con su nombre cuando habla de las tablillas de cera (*signatis...tabellis*, v.7). *Tabella* es sinónimo de "cera", del que deriva Cerinto. En v.3, Sulpicia dice no sólo que Venus entregó a su amado en sus brazos, sino que Amor colocó cera en su regazo. La afirmación de Sulpicia invierte la convención elegíaca de dos modos: el mensaje entre amantes es secreto (AA.3.621-22; Am. 3.1.55-56; Tib. 2.6.45-46). Ella atiende esta convención cuando dice que Venus coloca a su amado en su *sinum*. Que Sulpicia sea una mujer reclama con mayor razón el secreto: así dice Ovidio en AA.1.275-76. Aquí aparece la *cultural orthodoxy of male publication and female reticence* (Hinds p. 41) que prevalecía en Roma.

El dístico de apertura de 3.13 se opone desafiadamente a esta tradición. Sulpicia puede explotar su papel dual de mujer y amante de Cerinto, y la ambigüedad de Cerinto como amado y como tablilla. Las tablillas no selladas también contienen la idea de honestidad. Las tablillas eran cubiertas y selladas con cera: eran *duplices tabellae*. En poesía amorosa y en correspondencia de enamorados, también puede significar engaño. Así, la tablilla sin sello de Sulpicia podría dar a conocer su sinceridad. Hay otras posibilidades de interpretación: Hinds destaca que el motivo del hombre sometido a la mujer captura las imaginaciones de los Romanos *precisely because it reverses the normal power-relations of his patriarchal society* (Roessel p. 250); pintándose servidora de su tío y de su amante, Sulpicia se yergue sobre la ficción poética de la elegía y restaura algo de realidad en la realización literaria. Roessel añade que Sulpicia elige un nombre (Cerinto) que refleja su conocimiento de la situación única como mujer: *the name Cerinto, ...shows that Sulpicia thought seriously about her poetry and its place in literature* y ella misma reconoce que intenta competir con otros elegistas.

Finalmente, creemos conveniente realizar unas pocas observaciones

acerca de lo precedentemente dicho. El ciclo de Sulpicia y Cerinto ha recibido alguna consideración en los últimos años gracias a haber ganado adeptos la teoría de que representa uno de los escasos ejemplos de literatura femenina en la Antigüedad. Decir que Sulpicia fue, en la realidad, la nieta de Servio Sulpicio Rufo, según se ha visto, intenta establecer un hecho histórico a partir de datos y asociaciones de información discontinua para el que se requiere el uso frecuente del *ingenium*, cuando no de la fantasía hermenéutica, capaz de convertir a Cerinto, por ejemplo, en una especie de gigoló. Unido a esto, el tono normal de estas elegías amorosas invita a pensar en una voz de la sensibilidad femenina, que se expresa con algo de rusticidad estilística, proveniente de una supuestamente inferior maestría literaria que se les adjudicaba, en general, a las mujeres en esos tiempos, como correlato de ciertas restricciones intelectuales que encuentran correspondencia en la inferior situación legal de la mujer. Esto ha constituido "la trampa de la elegía" en la que resulta haber caído una gran parte de la crítica del s.XIX, y también muchos en nuestro siglo. Recordamos las palabras de Valéry: cuando habla el alma, ya no habla el alma. La expresión de sentimientos es uno de los pasos más sofisticados del arte de la poesía. Se trata del ajuste de lo informe a la forma, de la sin razón (la *amentia* del *pathos*) a los cálculos y estrategias de la razón (metro, *cursus* sintáctico, composición de imágenes). El individuo se presta atención a sí mismo y adquiere nuevas perspectivas del comercio con la realidad, y tal indagación le procura el *plus* intelectual de la autoconciencia que le confiere la autoridad de "saber cómo son las cosas". Que los demás (la amada, los conciudadanos, los hombres de *negotia*) no la reconozcan, revela el estado de enajenamiento y degradación del mundo circundante. El resultado poético suele ser una obra de alta tecnología que oculta su complejidad en cierto diseño de líneas que crean el efecto de "sinceridad", "verdad del corazón", "inmediatez de emociones".

Si la elegía amorosa tuvo un éxito sostenido por los siglos hasta nuestros días, como se ha dicho, es porque el "poeta personal", el yo del individuo que habla, es capaz de acondicionar gracias a su *techne* experiencias tan privadas como comunes. No es curioso que los poetas elegíacos augusteos, cuando se ocupan del amor y de la amada, se presenten en términos tan llamativamente similares. Desde las condiciones del yo, el poeta recupera un buen número de

lugares comunes de la poesía (incluso dramática) remozándolos con variedad de perspectivas y actualizándolos con detalles estratégicos para crear un completo efecto de personalización. Asistimos, así, a una especie de dramatización cultural en la que el elegista asume diálogos, monólogos, acciones, configurados sobre la literatura del pasado. En esta situación, adquiere nuevas formas el personaje de Sulpicia. Inferir que la voz poética y el autor material del poema coinciden y se trata efectivamente de una mujer se basa en cierta ingenuidad y rusticidad de estilo, pero también puede resultar que esta frescura e ingenuidad sean efectos de estilo, al modo de las *Heroidas*. Los intérpretes tradicionales de la interioridad de las mujeres son los hombres: tan testimonio de esto no sólo las heroínas de Ovidio, sino todos los grandes personajes femeninos de la literatura romana: Virgilio-Dido, Catulo-Ariadna, las mujeres de las tragedias senequianas, etc. Los hombres desarrollan literariamente las imágenes de la mujer, exhibiendo los aspectos de su interioridad y las mujeres - y la cultura en general - por mucho tiempo han aceptado esta convención.

Los de Sulpicia pueden ser poemas biográficos destinados a la lectura personal y privada de su enamorado, siguiendo el plan organizativo usual de variedad e importancia, sin consideración de la secuencia cronológica<sup>15</sup>. Los antiguos críticos afirmaron la existencia de un "discurso femenino", con dificultad de pensamiento y lenguaje, basándose quizás en la inexperiencia de las mujeres para escribir en forma literaria, consecuente con su habitual inferioridad de instrucción. Tal vez podría suponerse, con igual legitimidad, que el gran mérito del autor del ciclo de Sulpicia consista en generar el yo-sujeto femenino verosímil de la enunciación poética, imitando un modo expresivo con el que se construye la imagen de una joven enamorada.

### **Sulpicia y la visión del campo (*Corp. Tibull. 3.14*)**

Esta breve composición en cuatro dísticos integra el *Corpus Tibullianum*, ya como parte del Libro 3 en una división tripartita o, en la subdivisión Renacentista, del Libro 4, e integra las *Sulpiciae Elegidia*, las seis únicas composiciones latinas atribuidas a una mujer. Su inclusión en el *Corpus*

*Tibullianum* reconoce una tradición manuscrita compleja, muchas veces alterada o defectuosa, que abrió grandes espacios conjeturales en la instancia del establecimiento del texto. Resuenan notas tibulianas y puede suponerse que Tibulo podía haber sido, ya entonces, un ejemplo de poesía erótico-pastoril, bien acogida al menos en la corte de Mesala.

El tema del campo retrae a la elegía 2.3 de Tibulo. A partir del v. 4, se vuelve a la ciudad y maldice el campo (vv.61-62), y en la invocación a Baco se dice: *haud impune licet formosas tristibus agris / abdere...*(vv.65-66). El poema combina tres motivos tibulianos: el cumpleaños (*genethliacon*), el binomio ciudad-campo, y el amor como factor valorativo de ambos.

Hay un esquema de circunstancia que puede establecerse a partir de los datos textuales, enunciados en forma dramática: Sulpicia está en el campo (una villa del campo Aretino) para su cumpleaños (v.1-2) llevada por Mesala (v.5), y esto le impide estar con su amado Cerinto (v.2). Así, pues, Sulpicia considera los campos bajo un aspecto negativo:

*Inuisus natalis adest, qui rure molesto  
et sine Cerinto tristis agendus erit.*

Viene el odioso cumpleaños que pasará triste en el molesto campo sin Cerinto.

El lugar se presenta como poco apto para las muchachas:

*Dulcius urbe quid est? an uilla sit apta puellae  
atque Arretino frigidus amnis agro?*

En este compacto cuadro se sintetizan imágenes de extenso desarrollo en los Libros I-II. Los versos 1-2 de Sulpicia, hacen contrapunto con 2.3.1 de Tibulo, mientras que el *dulcius urbe quid est?* refleja inversamente el *ferreus est...quisquis in urbe manet!* del poema 3.14.1.

La ciudad ha perdido aquí la ambigüedad tibuliana, en especial la que se advierte en el Libro II de las elegías. En 2.3 la ciudad se acepta como consagración de la proclamada *domina*, la amada que reina espléndidamente sobre la urbe identificada con la *luxuria*:

*ut mea luxuria Nemesis fluat utque per urbem  
incedar donis conspicienda meis;*

vv.51-52

Correspondientemente, el rechazo del campo aparece en esta elegía como una concesión contra-programática al imperio de la mujer:

*horrida uillosa corpora ueste tegant*

v.76

En el despliegue compositivo elegíaco, Tibulo construye el movimiento emotivo reformulando imágenes con valores alterados. El poeta selecciona una serie de imágenes que sirven de apoyo para diagramar el motivo erótico: campo y ciudad se valoran positiva y negativamente hasta el momento en que se impide el amor de Némesis. Entonces, el poeta invierte su valoración como gesto consagratorio de su aparentemente completa sumisión a la mujer, como hemos observado en nuestro extenso análisis de la elegía 2.3.. El caso de Sulpicia se le opone en la medida en que el único factor de valoración es la compañía del amado. De este modo, se presenta una construcción identificable como discurso femenino: el hombre tiene una concepción de la sociedad - una especie de ideario donde se integran datos cívicos, políticos, morales, filosóficos, estéticos, muchas veces puestos en discusión, - y una del amor - "romántico", anti-social y contestatario en ocasiones -, que trata de compatibilizar, y que informa el discurso elegíaco en todas sus tensiones y contradicciones; en Sulpicia no se perciben conflictos de este orden: la única imagen de la "realidad" social se da a través del amor, y éste es el rasgo más decisivo para su constitución discursiva como mujer.

La forma, epigramática a lo Catulo más que elegíaca, acompaña esta concisión expresiva. Porque sin duda en el contexto literario en el que se inserta el poema, la afirmación *Dulcius urbe quid est?* suena casi como un desafío al programa tibuliano, lanzado en forma de pregunta a un *establishment* poético que habitualmente afirma lo contrario.

Los vv.3-4 recuerdan, asimismo, los tibulianos 2.3.65-67, con significativas diferencias.



*haud impune licet formosas tristibus agris  
abdere: non tanti sunt tua musta, pater.  
O ualeant fruges, ne sint modo rure puellae:*

La aseveración de Tibulo aparece al cabo del habitual despliegue elegíaco donde el rechazo de *agris* y *rure* corresponde a la completa humillación del *seruitium amoris*, una defeción del ideal rural previo y contextualmente expreso, como doblegamiento ante lo femenino identificado con la corrupción urbana. Como se ha visto, esta inserción en el escenario de la *urbs* se prepara a lo largo de la elegía, desde la mención de *uillae* (2.3.1) que ubica el lujo ciudadano desplazado a las fincas rurales de descanso; Némesis se constituye como representación de la ciudad a partir de una asociación que se impone desde el primer verso del poema. Estos juegos de afección caracterizan la elegía romana en general, ya que informan la composición misma del poema.

La organización de los versos de Sulpicia aparece más cercana, como dijimos, a la del epigrama de Catulo que al modelo elegíaco tibuliano. Lo económico de la forma lleva a un movimiento contra-elegíaco: como en Catulo, todo se reduce al mínimo, el efecto se diseña en unos pocos trazos efectivos. Esto, a primera vista, parecería caer en un cono de sombra con respecto al modelo de la elegía, y no pocos críticos han visto en la "elegías" de Sulpicia una forma menor y disminuida del género.

Se trata de una reelaboración de motivos tibulianos. Como se observa en el caso de *Dulcius urbe.*, en los citados versos se recurre a la interrogación con subjuntivo. Y si el *Arretino frigidus amnis agro* conlleva una noción de inhospitalidad de la naturaleza, la *uilla* contiene una noción próxima a la de Tibulo. En Tibulo 2.3, *uillae* se asocia a la idea del amante enriquecido e innoble con cuya riqueza seduce a mujeres amantes del lujo. Significa la oportunidad erótica que puede brindarse en un clima de placeres privados donde los hombres ofrecen beneficios materiales a sus amantes. En términos similares a los de Tibulo, Sulpicia rechaza el campo entrecerrando el ideal rural que no se rechaza abiertamente (como corresponde a su condición femenina y las estrategias que la acompañan) sino que se emiten en forma de pregunta.

La subyacencia del ideal rural se manifiesta en la forma interrogativa elegida por Sulpicia para expresar su diferencia frente a lo que podría resultar



un *locus communis* del mundo elegíaco masculino.

La apreciación final de Tibulo en 2.3, y la de Sulpicia en 3.14 (4.8) se aproximan en varios sentidos: los *tristibus agris* (2.3.65) y el *rure molesto* (3.14.1) se asientan como negativos a partir de la circunstancia erótica particular; en ambos, la ciudad es el lugar del ser amado junto a quien se desea estar. Tibulo va y viene contrabalanceando sus ensueños de lirismo erótico-campestre con su antítesis, lo que se postula como la realidad de Némesis, hostil a las propuestas amorosas del enamorado que le ofrece un futuro de honesta pobreza y trabajo rural a cambio de mucho amor. Aquí la amada se presenta separada, ausente, o irónicamente idealizada en la viñeta alejandrina que la exalta como cortesana regia. La estrategia "epigramática" de Sulpicia difiere en tanto sus apreciaciones adoptan una forma sintética, y dibujan en un trazo simple y decidido sus sentimientos: el cumpleaños es odioso, el campo desagradable y la ciudad dulce por Cerinto, y no hay atisbos de que esto pueda no ser así; en todo caso, el campo puede ser agradable para Mesala (en oposición al *te decet bellare*) pero no para la joven enamorada.

## Consideraciones finales

Se ha ido tratando, a través de los poemas escogidos del *Corpus Tibullianum*, distintas presencias femeninas cuyo centro de gravedad se sitúa en la imagen de la mujer amada. Delia y Némesis han sido consideradas en detalle, siguiendo el movimiento erótico-amatorio que les confiere su singular estatura, no sólo en el *corpus* poemático, sino también en la poesía latina. Añadiremos, pues, sólo unas breves observaciones finales a título de conclusión acerca de las figuras femeninas estudiadas.

Con respecto a la mujer amada, Tibulo - y en general los elegistas- ofrece un particular juego de efectos por la selección y transformación de lo tradicionalmente aceptado, junto a lo que se configura como expresión de disgusto y condena el estado de cosas contemporáneo. Si hay que hablar de la romanidad de la elegía erótica, creemos que éste es un punto característico: la hostigación del presente. Condenando a su tiempo, Tibulo es enérgico como Cicerón, desdeñoso como Salustio o pesimista como Séneca. Esta situación retórica, que puede definirse como "situación de alteridad", y significa el establecimiento de la identidad como separación del entorno, puede resolverse de muchas maneras, algunas de las cuales pasan por la literatura en general, y la poesía en particular (o viceversa, según prefiera mirarse). Roma frente a Grecia, los *nouii* frente a la *nobilitas*, modernos frente a antiguos, el filósofo frente al mundo, el moralista frente a la sociedad, el poeta frente al hombre vulgar, en todos los casos se da una relación de mejor a peor, en la que lo distinto se asocia con lo superior. El romano, así, es siempre revolucionario, incluso en sus momentos más arcaizantes<sup>1</sup>.

Esta actitud hostil hacia lo contemporáneo - que sin duda puede considerarse básica de la lírica amorosa - se reconoce ya en Catulo: la necesidad de elogiar a Ameana, antes que a Lesbia se rubrica con la afirmación *O saeculum insapiens et infacetum!* (C.43,8), que transporta un enunciado público y grandilocuente a un pequeño pleito privado. En los elegistas, estos juegos de elogios de formas tradicionales (vida rural, amor con rasgos matrimoniales) se combina con el rechazo del *negotium* público y político, y del nuevo producto

ideológico que significa Augusto. La propuesta de Augusto tiene una inédita combinación de lo antiguo y lo nuevo<sup>2</sup> frente a la que se coloca la elegía erótica. En este escenario, las formas resultan proteicas. El poeta adhiere a un modo de vida instalado en Roma con la misma intensidad que lo podía haber estado el *mos maiorum*, pero convive con otras expresiones, los viejos discursos acerca de la moralidad pública y privada, la necesidad de relaciones basadas en la *affectio* y la *fides*, la idea de que el amor es pura emoción o placer, y no intercambio de mercancía. Esta imagen de la mujer, una fuerte presencia de dominación erótica, conmociona la sociedad misma por su actualidad, por ese trato erótico en lo inmediato que gana espacio público, desarticulando la distancia tradicional en materia de amor. Sólo en este sentido creemos que el amor de Marato es griego, y hasta estéticamente envejecido. La reformulación de categorías sociales por medio de la recurrente corrección o inversión de los modos de relaciones socialmente aceptados no se aleja de lo que, por su parte, lleva a cabo la política augustea, aunque con signos distintos.

En las relaciones que propone Tibulo tanto con respecto a Delia como a Némesis, se asiste a un intento, ya presente en Catulo, por descubrir nuevas formas de conciliación masculino-femenina, nuevos tipos de asociación, nuevos modelos de afecto que comprometen la identidad misma del poeta, situado en las últimas butacas del espectáculo público. En la crisis de la república, que ha puesto en discusión los valores éticos tradicionales, Tibulo busca una integración de la figura mujer en el repliegue de un nuevo orden privado que, exaltando el amor hacia la *puella* como valor máximo, circula por tensiones y contradicciones, muchas veces insalvables, que constituyen la materia prima de mundo erótico elegíaco. Quizás sea en obras de esta naturaleza donde se encuentran mejor expresadas las complejidades morales y espirituales del tiempo augusteo.

Tanto Delia como Némesis se exaltan en su condición de *domina*, título de honor del mundo elegíaco, incluso cuando aparece acotado por calificativos circunstancialmente denigratorios. La función de dominadora caracteriza una condición que se establece en función del ideal amatorio, sea en tono positivo e idealísticamente expresado, sea afincado en una recreación de la realidad que encuentra aún placer en lo negativo y cruel del poder femenino.

Delia, como se ha visto, se presenta diseñada sobre la imagen de la

*matrona* romana de conducta liberal, y a lo largo del Libro I el poeta sugiere una especie de degradación de su conducta, partiendo de la mujer desposada, que es encerrada en el reducido perímetro de la *domus* por el vigilante marido, desconfiado al modo tradicional, y que aprende las artes de la transgresión y el engaño por obra de la didáctica del poeta - artes que, final e inevitablemente, usa contra él.

Némesis aparece siempre como una cortesana y no se alude a la existencia de un *coniunx*, como en el caso de Delia, ni a relaciones familiares de naturaleza alguna -exceptuando la macabra referencia a la hermana muerta en la elegía 2.4- que pudieran asimilarla a Delia. Esta imprecisión la hace más «literaria», como si exclusivamente la invención del poeta hubiera operado la composición de su figura; pero, paradójicamente, es la mujer concebida en términos más realísticos, con recurrencia más abundante a lo sensual, lo episódico y lo material. Lo que hermenéuticamente suele presentarse como una curiosidad es la opacidad de Némesis, una mujer sin rostro, y casi sin vida, cuya imagen es más evanescente aún que la de Delia. Esto resalta en la comparación con la Cynthia properciana. Como tema, Cynthia es notoriamente más productiva que Delia y Némesis: baste la obviedad del número de poemas en las que se las nombra o refiere. Cuando hablamos de Cynthia, nos referimos a una imagen femenina única que puede emerger con variadas facetas a través de decenas de poemas. Cuando hablamos de Némesis, nos enfrentamos a una imagen más fugaz, un amor entre otros a los que el poeta ofrece su devoción.

En ambas mujeres, Delia y Némesis, recae la quejosa condena de haber optado por el amante rico, desdeñando los auténticos reclamos del amor que le presenta el poeta, junto con un programa de poesía y *paupertas* que es indefectiblemente rechazado por la amada. En esta situación, la mujer rechaza adscribirse - al menos de modo permanente - al mundo romántico y se aparta desdeñosamente del ardiente enamorado que sólo le ofrece amor y palabras. En los años 50, una típica heroína suburbana como la que encarna Kim Novak en *Pic-nic* despreciará al prometido rico para unirse al pobre aventurero que le promete mucho amor en una vida de trabajo y privaciones: una solución moderna de la posguerra norteamericana. La mujer romana de la elegía no parece compartir las ideas de Kim Novak.

Los eventuales amantes de la *domina* suscitan las protestas, amenazas e

imprecaciones del poeta, quien no apela a cuestiones de orden moral o legal, sino que se queja del mundo de las *diuitiae* que conquista a las mujeres con una fuerza de persuasión mayor que la del amor verdadero. La libertad erótica no está limitada por motivos de pudor sino por razones económicas, que hacen que el amor del rico se imponga sobre el del poeta pobre.

Hemos visto las dificultades que entraña hablar de la identidad real histórica de ambas mujeres; su condición de *scriptae puellae* las vuelve literatura y, aún cuando resulte verosímil suponer una presencia histórica de tales mujeres, lo que de ello queda en la traducción elegíaca es difícilmente calculable. En el caso de Delia existe un hábito de lectura, la asociación tradicional que arranca de Apuleyo (*Apol.10: eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominauerit, et Tigidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cynthia dicat, Hostia dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uersu.*), pero no puede decirse más. Ni siquiera parece haber existido una *gens Plania* documentable. Némesis, como dijimos oportunamente, parece un nombre tomado de Hesíodo, si bien la forma podría estar asociada a la de una libertina extranjera.

Más allá de estas discusiones, ambas mujeres presentan puntos de contacto y de distancia evidentes en su composición. Delia, por su asociación con Diana (la *dea triformis* que incluye su manifestación como Hécate), ofrece una mayor gama de matices. Su idealización - especialmente en el marco rústico- lleva al poeta a considerarla como una diosa del campo, casta y resplandeciente, mientras que en su etapa urbana adquiere rasgos que la asimilan a Némesis, imitando quizás las formas cambiantes de Diana.

Las visiones finales de Delia como amada infiel enlazan con las de Némesis, quien no se presenta más que como imagen oscura de la mujer en su despotismo erótico y su rapaz codicia. A diferencia de Delia, Némesis se construye con los rasgos característicos de una *meretrix excelsa*, y poco influye el reclamo del poeta hacia el final del ciclo (2.2.6) al considerarla *bona* después del cuadro compuesto a lo largo del Libro II. Al personaje de Némesis puede asociarse el de Foloe (1.1.8), figura femenina de muy breve aparición que comparte similares características.

La mujer, pues, ocupa el centro indiscutible de las meditaciones poéticas, y de ella se ofrecen visiones que nos acercan a la imagen femenina de la Roma

augustea en su manifestación más original. Digamos, finalmente, que la *matrona* no parece concitar el interés poético tibuliano más que como sombra apenas percibida en el paisaje idílico del campo.

Las restantes mujeres del entorno social tiene una presencia gestual que asociamos a formas de la teatralidad. Aparecen de improviso y su figura es incidental, atraída *ex-machina* para producir efectos en el curso de la exposición amatoria. Se trata aparentemente de personajes marginales y oscuros, sin rasgos físicos que no sean los que buscan un efecto dramático - excepto en algún caso la edad-, marcados en ocasiones por notas morales negativas como la *lena*, o por cierta afección de gratitud proveniente de los oficios amatorios cumplidos en favor del enamorado. La hechicería y la magia parecieran recursos de cuño literario que introducen en los poemas breves momentos de imaginaria exhuberante.

No son significativas, en Tibulo, las figuras femeninas del mito - opuestamente a lo que ocurría en Propertio- quienes limitan su presencia a menciones breves e irrelevantes, consignadas a título de breve ilustración, como las de Medea o Thetis. Venus, como es de rigor en la poesía amatoria romana, ocupa un lugar de privilegio, siendo presentada con los rasgos más habituales de los contextos eróticos. No obstante, Tibulo introduce algunos breves detalles de poca frecuencia en la caracterización de la Venus-Afrodita, como su función de diosa de los enamorados en el trasmundo, pero puede afirmarse que en general resulta la figura tutelar de los enamorados, ligada al *furtivus amor* que propicia y protege.

La inserción de Sulpicia en este catálogo importa un cambio de registro. Se trate efectivamente de una mujer escritora, o de una impostación del discurso masculino, la *puella* tiene las notas propias de la enamorada núbil, que oscila entre el ardor y el recato. La única voz que pudiera ser femenina en la literatura latina (Sulpicia) habla como se espera que hable una mujer, dice lo que diría una mujer, siente lo que siente una mujer, percibe del mundo lo que puede percibir una mujer ( *i.e.* con exclusividad al amado), es decir, que es razonable pensar en una mujer-autor, aunque testimonios contemporáneos (particularmente el de las *Heroidas* de Ovidio) muestren la capacidad discursiva masculina para producir una *imitatio* convincente. Cuando se piensa en un

alguien detrás de esta voz, aparece un repertorio de lugares comunes que representan lo propio de lo femenino, en un sentido genérico. Una cierta *rusticitas* puede ser el modo natural de expresión de una mujer - una impericia o una inepticia femenina -, o un dato de la sofisticada elaboración de la expresión lírica, en el proceso de creación de la *persona* poética.

Hemos abordado este estudio de la presencia de la mujer en la elegía erótica del *Corpus Tibullianum*, indagando aquellos aspectos que permiten, en primer lugar, identificar los contornos del problema. Intentamos dar cuenta de la variedad de aspectos que deben atenderse al momento de interpretar o sacar conclusiones acerca de estos temas. Muchos enunciados adolecen de simplificación y parcialidad, riesgos del análisis, que puede desmontar su objeto en partes progresivamente pequeñas y diversas, cuyo estudio individual pone en segundo plano una intrincada red de relaciones funcionales y significados localizables en la intertextualidad.

Volvemos a los planeos del comienzo. Se pueden buscar, legítimamente, las fuentes griegas, como para reconocer que nada sale de la nada en materia de literatura, y reencontrarnos con la noción de *creare* por la que se designa aquello que, sin embargo, no estaba antes y que nace con el nuevo texto. Sobre la cadencia del dístico elegíaco, el elegista crea su mundo en términos escénicos. Entonces nos presentará a sus personajes, convidando a entrar en las galerías de la amada. Creemos casi inútil afirmar una existencia social-histórica-real detrás de estas mujeres: pueden o no haber existido Delia, Némesis o Sulpicia, pero debe afirmarse que existieron mujeres como ellas (o como las *lenae* o las *sagae*). Su condición de *scriptaepuellae* no indica inexistencia, sino un modo particular de existencia en el imaginario social y cultural.

---

<sup>1</sup>Veyne P. (1983) 18

<sup>2</sup>Remitimos a los estudios de K. Galinsky (1981 y 1996)



# Apéndice

## La Mujer del Mito: Venus

Es característica de la poesía tibuliana la muy escasa apelación al mito, de modo contrario a lo que ocurre en las elegías de Propercio. La única figura que reitera su aparición es la de Venus, característica de las expresiones amorosas y diosa tutelar del erotismo elegíaco. En la mayoría de los casos, su aparición es funcional y su significación se identifica con la del amor pasional y romántico, según los modelos habituales de la lírica amorosa que pueden retrotraerse hasta las fuentes griegas más arcaicas. Al modo griego-helenístico, Venus es normalmente la Afrodita Pandemos, diosa del erotismo y de los *furta* de los enamorados. Exige devoción y puede ser femeninamente cruel y celosa con sus servidores.

Consignaremos sus más importantes apariciones, sin detenernos en cuestiones recurrentes como tópicos elegíacos.

Venus como divinidad que favorece los amores ilícitos, siendo su vigía y protectora:

*Nunc leuis est tractanda Venus, dum frangere postes  
non pudet et rixas inseruisse iuuat;*

1.1.71-78

Ahora debe ser atendida la leve Venus, mientras no avergüenza romper cerrojos y ayuda mantener luchas;

*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle;  
audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus;  
illa fauet seu quis iuuenis noua limina temptat  
seu reserat fixo dente puella fores;  
illa docet molli furtim derepere lecto,  
illa pedem nullo ponere posse sono,  
illa uiro coram nutus conferre loquaces  
blandaque compositis abdere uerba notis;*

1.2.15-20



También tú, Delia, engaña sin timidez a los guardianes; es necesario atreverse: la misma Venus ayuda a los fuertes; ella favorece tanto al joven que intenta nuevos umbrales cuanto a la muchacha que abre las puertas con la llave; ella enseña a salir furtivamente del muelle lecho, a poder poner el pie sin sonido alguno, ella enseña a cambiar ante el marido gestos elocuentes y a ocultar tiernas palabras con signos convenidos;

*Parcite luminibus, seu uir seu femina fiat  
obuia: celari uult sua furta Venus;  
neu striptu terrete pedum neu quaerite nomen  
nec prope fulgenti lumina ferte face;  
si quis et imprudens aspexerit, occulat ille  
perque deos omnes se meminisse neget:  
nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam,  
is Venerem e rapido sentiet esse mari.*

1.2.33-40

Apartad los ojos, ya hombre, ya mujer que apareces a mi paso: Venus quiere que sus hurtos sean ocultados; no me asustéis con el ruido de los pies ni preguntéis mi nombre, ni acerquéis las luces de la brillante antorcha; si algún imprudente me hubiera visto, que él lo oculte y niegue por todos los dioses que me recuerda; pues el que fuera indiscreto, él, él sentirá que Venus nació de la sangre del turbulento mar.

*Parce tamen, per te furtiua foedera lecti,  
per Venerem quaeso compositumque caput.*

1.5.7-8

Respétame, sin embargo, te ruego, por los pactos furtivos del lecho, por Venus y la cabeza reclinada.

*Saepe aliam tenui: sed iam cum gaudia adirem.*

*admonuit dominae deseruitque Venus;  
tunc me discedens deuotum femina dixit,  
et pudet et narrat scire nefanda meam.*

1.5.39-42

Frecuentemente tuve a otra: pero cuando ya se acercaban los goces, Venus me recordaba a mi amada y me abandonaba; entonces la mujer, apartándome, dijo que yo estaba hechizado, y me avergüenza, y cuenta que mi amada conoce cosas nefastas de magia.

*At quae fida fuit nulli, post uicta senecta  
ducit inops tremula stamina torta manu  
firmaque conductis adnectit licia telis  
tractaque de niueo uellere ducta putat.  
Hanc animo gaudente uident iuuenumque cateruae  
commemorant merito tot mala ferre senem;  
hanc Venus ex alto flentem sublimis Olympo  
spectat et infidis quam sit acerba monet.  
Haec aliis maledicta cadant: nos, Delia, amoris  
exemplum cana simus uterque coma.*

1.6.77-86

Aquella que, por el contrario, no fue fiel a ninguno, después, vencida por la vejez, lleva pobre con temblorosa mano las hebras retorcidas, anuda los hilos firmes en apretadas telas y limpia las hebras de lana traídas del níveo vellón. Multitudes de jóvenes la miran con alegre ánimo y recuerdan que con razón la vieja sufre tantos males; la suprema Venus la contempla llorar desde el alto Olimpo y le enseña cuán amarga es con los infieles. Caigan estas maldiciones a otros: nosotros, Delia, seamos ejemplo de amor, uno y otro con los cabellos canos.

*Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam;  
ferreus est, heu! heu! quisquis in urbe manet:*

*ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros,  
uerbaque aratoris rustica discit Amor.*

2.3.1-4

Campos y aldeas, Cornuto, retienen a mi amada; insensible es, ay! ay! quien se queda en la ciudad; ya la misma Venus se ha ido ahora a los extendidos campos, y Amor aprende las rústicas palabras del campesino.

*Heu! heu! diuitibus uideo gaudere puellas:  
iam ueniant praedae, si Venus optat opes,  
ut mea luxuria Némesis fluat utque per urbem  
incedat donis conspicienda meis;*

2.3.49-52

Ay! ay! veo que las jóvenes se alegran con las riquezas: ya vendrán los botines, si Venus desea la opulencia, para que Némesis nade en mi lujo y marche por la ciudad debiendo ser admirada por mis regalos;

Rechazo de los dioses de la poesía, en la secuencia Apolo, Musas, y finalmente Venus, que sintetiza el amor y la poesía elegíacas:

*Nunc et amara dies et noctis amarior umbra est:  
omnia nam tristi tempora felle madent;  
nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo:  
illa caua pretium flagitat usque manu.  
Ite procul, Musae, si non prodestis amanti:  
non ego uos, ut sint bella canenda, colo,  
nec refero Solisque uias et qualis, ubi orbem  
compleuit, uersis Luna recurrit equis;  
ad dominam faciles aditus per carmina quaero:  
ite procul, Musae, si nihil ista ualent.  
At mihi per caedem et facinus sunt dona paranda,  
ne iaceam clausam flebilis ante domum;*

*aut rapiam suspensa sacris insignia fanis;  
sed Venus ante alios est uiolanda mihi:  
illa malum facinus suadet dominamque rapacem  
dat mihi; sacrilegas sentiat illa manus.*

2.4.11-26

Ahora es amargo el día y más amarga la sombra de la noche; pues todos los momentos se impregnan de triste hiel, y no me sirven las elegías, ni Apolo, conductor del canto: ella me enrostra el precio, hasta con la mano ahuecada. Idos, Musas, si no le servís al amante: no os cultivo yo para cantar guerras, ni refiero los caminos del Sol, o cuáles recorre la Luna, cuando recorre su órbita, con sus contrarios caballos; quiero fáciles accesos a mi señora por medio de mis cantos: idos lejos, Musas, si en esto no valéis nada. Pero para mí están los dones preparados por la muerte y el crimen, para que no me postre lloroso ante la puerta cerrada, o arrebate las insignias colgadas en los muros sacros; pero Venus antes que otros debe ser por mí forzada: ella me persuade de un malvado crimen y me entrega a la señora rapaz; sienta ella mis sacrílegas manos.

Venus como guía del trasmundo para el enamorado:

*Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori,  
ipsa Venus campos ducet in Elysios.*

1.3.57-58

Pero a mí, puesto que siempre soy dócil al tierno Amor, la misma Venus me guiará a los campos Elíseos.

# Bibliografía Selecta

- Alfonsi, L. (1955). "La donna nell'elegia latina," en *Vtpictura poesis*, 26-49 (Leiden).
- (1956). *Otium e vita d'amore negli elegiaci augustei* (Milan).
- Allen, A. (1950). "'Sincerity' in the Roman Elegists," *CPh* 45, 145-160.
- André, J.-M. (1966). *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine* (Paris).
- Ball, J. (1983). *Tibullus the Elegist. A Critical Survey, Hypomnemata*, H.77 (Göttingen).
- Berman M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Madrid - primera edición castellana).
- Boucher, J.P. (1976). "A propos de Céerintus et de quelques autres pseudonymes dans la poésie augustéenne," *Latomus* 35, 502-515.
- Bright, D.F. (1978). *Haec mihi fingebam. Tibullus in his World* (Leiden).
- Cairns, F. (1979). *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome* (Cambridge).
- Cartault, A. (1906). *A propos du Corpus Tibullianum: un siècle de philologie latine classique* (Paris).
- del Castillo, A. (1977). "The position of women in the Augustan age," *LCM* 2, 167-173.
- Copley, F.O. (1956). *Exclusus amator*. *Phil. Mon. of Am. Phil. Ass.*, 17.
- (1947). "'Seruitium amoris' in Roman Elegists," *TAPhA* 78, 285-300.
- Day, A.A. (1938). *The Origins of Latin Love Elegy* (Oxford).
- Dettmer, H. (1983). "The 'Corpus Tibullianum' (1974-1980)," *Auf. und Niederg. R.W.* II30.3, 1962-1975.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación* (Barcelona - primera edición castellana).
- Fau, G. (1978). *L'émancipation féminine à Rome* (Paris).
- Fischer, J.M. (1983). "The life and work of Tibullus," *Aufs. und Niederg. R.W.* II.30.3, 1924-1961.
- Foulon, A. (1980). "Tibulle II,3 et l'alexandrinisme," *REL* 58, 252-273.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y Método* (Salamanca - primera edición castellana).
- Gaisser, J. H. (1971). "Structure and Tone in Tibullus 1.6," *AJP* 92, 202-216.
- (1977). "Tibullus 2.3 and Vergil's Tenth Eclogue," *TAPhA* 107, 131-146.
- Galán, L. (1994). "La mujer en los poemas breves polimétricos de Catulo," en Lefèvre, E., Galán, L. et al.: *Estudios de Lírica Latina*, Estudios e Investig. n° 18, 19-45 (La Plata).
- Galinsky, K. (1996). *Augustan Culture. An Interpretative Introduction* (New Jersey).
- (1981). "Augustus' Legislation on Morals and Marriage," *Philologus* 125, 126-144.
- ed. (1992). *The Interpretation of Roman Poetry: empirism or hermenutics?* (Frankf.am M.)
- Gotoff, H.C. (1974). "Tibullus: nunc leuis est tractanda Venus," *HSCP* 78, 239-257.
- Griffin, J. (1976). "Augustan Poetry and the Life of Luxury," *JRS* 66, 87-105.
- Grimal, P. (1978). *L'amour à Rome* (Paris).

- Grimal, P. (1960). "Tibulle et Hésiode," en *Hésiode*, E.F.Hardt 7, 271-301 (Ginebra).
- Hallet, J. (1973). "The role of women in Roman Elegy: counter-cultural feminism" *Arethusa* 6, 103-124.
- Harrauer, H. (1971). *A Bibliography to the Corpus Tibullianum* (Hildesheim).
- (1973). *Bibliography to Propertius* (Hildesheim).
- Hinds, S. (1987). "The Poetess and the Reader: further steps toward Sulpicia," *Hermathena* 143, 35-45.
- Holzberg, N. (1990). *Die römische Liebeslegie: eine Einführung* (Darmstadt).
- Jacoby, F. (1905). "Zur Entstehung der römischen Elegie," *RhM* 60, 38-105.
- Kalinka, E. (1930). "Wahrheit und Dichtung in der Römischen Liebeslegie," *WS* 48, 61-70.
- Kennedy, D. (1993). *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy* (Cambridge).
- La Penna, A. (1986). L'Elegia di Tibullo come meditazione lirica, en *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Albio Tibullo*, 89-104 (Roma).
- (1977). *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio* (Turin).
- Leach, E.W. (1980). "Sacral-idyllic Landscape Painting and the Poems of Tibullus' First Book," *Latomus* 39, 54-71.
- Lee, G. (1975). *Tibullus: Elegies* (Liverpool).
- Lilja, S. (1965). *The Roman Elegists' attitude to women* (Helsinki).
- Littlewood, B.J. (1974). "The Symbolic Structure of Tibullus Book 1," *CPh* 69, 107-112.
- Luck, G. (1961). *Die römische Liebeslegie* (Heidelberg).
- Lyne, R.O.A.M. (1980). *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace* (Oxford).
- MacL. Currie, H. (1983). "The Poems of Sulpicia," *Aufstieg und Niederg.R.W.* II.30.3, 1749-1764.
- Musurillo, H. (1970). "Furtivus Amor. The Structure of Tibullus 1,5," *TAPhA* 101, 387-399.
- O'Neil, E.N. (1967). "Tibullus 2.6: a New Interpretation," *CPh* 62, 163-68.
- Putnam, M.C.J. (1973). *Tibullus, a Commentary* (Norman-Oklahoma).
- Quinn, K. (1976). *The Catullan Revolution* (London).
- Roessel, D. (1990). "The significance of the name 'Cerinto' in the poems of Sulpicia," *TAPhA* 120, 243-250.
- Ross, D. O. (1975). *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome* (Cambridge).
- Santirocco, M.S. (1979). "Sulpicia Reconsidered," *CJ* 74, 229-239.
- Schilling, R. (1954). *La Religion Romaine de Vénus* (Paris).
- Solmsen, F. (1962). "Tibullus as an Augustan Poet," *Hermes* 90, 321-342.
- Spiess, A. (1930). *Militat omnis amant. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik* (Tübingen).
- Stahl, H.P. (1985). *Propertius: 'Love' and 'War'. Individual and State under Augustus* (Berkeley).
- Stroh, W. (1971). *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung* (Amsterdam).
- Sullivan, J.P., ed. (1962). *Critical Essays on Roman Literature* (London).

- Sullivan, J.P., (1976). *Propertius. A Critical Introduction* (Cambridge).
- Veyne, P. (1983). *L'élégie érotique romaine: l'anour, la poésie et l'Occident* (Paris); = *La elegía erótica romana: el amor, la poesía y el Occidente* (México, 1991).
- Vretska, K. (1955). "Tibulls 'Paraklausithyron'," *WS* 68, 20-46.
- Whitaker, R. (1979). "The unity of Tibullus 2.3," *CQ* 73, 131-141.
- Williams G. (1980). *Figures of Thought in Roman Poetry* (New Haven/London).
- Williams, G. (1968). *Tradition and Originality in Roman Poetry* (Oxford).
- Wimmel, W. (1960). *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, *Hermes Einzelschr.* 16 (Wiesbaden).
- Wimmel, W. (1976). "Tibull und Delia. T.1. Tibulls Elegie 1,1," *Hermes Einzelschr.* 37 (Wiesbaden).
- Wyke, M. (1987). "The elegiac woman at Rome," *PCPhS* 213, 153-178.
- Wyke, M. (1977). "Written Women. Propertius' *scriptae puellae*," *JRS* 77, 47-61.
- Yardley, J.C. (1977). "The Roman Elegists, sick girls, and the Soteria," *CQ* 27, 394-401.

# Índice

Introducción .....	7
La elegía erótica latina. Consideraciones acerca de aspectos hermenéuticos .....	11
Aspectos sociales de la elegía latina .....	23
La mujer, el poeta y la sociedad .....	25
La educación erótica .....	31
<i>Negotium amoris</i> .....	34
Un amor de comedia .....	41
Delia .....	46
<i>Vita traducat inertis</i> (1.1) .....	46
<i>Duras ianitor ante foras</i> (1.2) .....	54
<i>Fingebam demens</i> (1.5) .....	60
<i>Amoris exemplum</i> (1.6) .....	68
Némesis .....	76
La riqueza alegre a las muchachas (2.3) .....	79
La mala fama del amor (2.4) .....	82
Adiós muchachas (2.6) .....	86
Ministerium amoris .....	89
La hechicera .....	89
La sacerdotisa .....	95
La <i>lena</i> .....	97
La <i>dulcis anus</i> .....	99
Sulpicia .....	101
Poemas y <i>personae</i> .....	101
Una visión del campo (3.14) .....	108
Consideraciones finales .....	113
Apéndice: La mujer del Mito: Venus .....	119
Bibliografía Selecta .....	124



**Este libro se terminó de imprimir en el  
Departamento de Medios Audiovisuales de la  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
de la Universidad Nacional de La Plata,  
en el mes de agosto de 1998.**