

Las elegías de Propertio y sus lectores áureos

Lía Schwartz

The Graduate Center

The City University of New York

En 1997 se representó en Londres una obra de teatro que llevaba el sugerente título *The Invention of Love*.¹ Los personajes representados por su autor, Tom Stoppard, son históricos: el crítico y ensayista Walter Pater, el crítico de arte John Ruskin, el escritor Oscar Wilde, un conjunto de profesores de lenguas clásicas de la universidad de Oxford y varios periodistas y escritores conocidos contemporáneos de aquellos. Su protagonista es el filólogo inglés Alfred E. Housman, que aparece desdoblado literalmente en dos personajes: un Housman ya muerto a los 77 años, al que se designa con sus iniciales: AEH, y el mismo Housman, cuando entre sus 18 y 26 años estudiaba en Oxford. Otros personajes representan a sus jóvenes amigos de aquellos años de estudiante; el más significativo es, por supuesto, un tal Moses John Jackson, pasión secreta y eterna de Housman que no llegó nunca a concretarse en activa relación homosexual. Sublimada platónicamente, el filólogo dedicó su vida al estudio de los textos de un gran poeta elegíaco y a la creación poética. Cuando se inicia la obra, Housman está de pie en la ribera de la laguna Estigia esperando la llegada de la barca de Carón. La fecha es 1936; las memorias de Oxford se remontan, en cambio, al siglo XIX. En el acto I, Housman se enfrenta con su *alter ego*, que llega cargado de libros: son diversas ediciones de Propertio, que el joven alumno critica. Su intención es volver a editar las elegías, resolver los problemas de un texto

¹ Tom Stoppard, *The Invention of Love*, New York, Grove Press, 1997.

corrupto que resultaba aun incomprensible en esos años. Gran parte del diálogo entre AEH y Housman gira en torno a cuestiones textuales o a los problemas que suscita la traducción de la poesía de Propertio, de Catulo o de otros autores latinos y griegos. A pesar de este tema tan poco propicio en apariencia, la obra tuvo un éxito notable en Londres y en Nueva York. No poco debe haber contribuido a ello la dramatización de un caso de frustrado amor homosexual en la Inglaterra victoriana. Sin embargo, el texto de Stoppard es atrevidamente culto y está construido en torno a citas latinas y griegas que permiten también leerlo como reivindicación del valor e interés de la cultura clásica en estos tiempos que parecen serle tan hostiles. Del Housman real sabemos, quienes nos dedicamos a estos temas, que no llegó nunca a conducir su deseada edición de Propertio. Legó, con todo, a la posteridad un extenso trabajo sobre los manuscritos que transmitieron su obra, publicado en dos tomos sucesivos de una prestigiosa revista científica inglesa, y una colección de poemas personales escritos a lo largo de toda su vida.²

Ahora bien, si en las últimas décadas del siglo XIX numerosos pasajes de la obra de Propertio resultaban aun de difícil descodificación, cabe preguntarse qué recepción podían haber tenido sus elegías en el Renacimiento. Lo que es indudable es que, desde el siglo XIV, los humanistas y los poetas neolatinos, en primer lugar, y en segundo, los poetas en lenguas romances, sintieron el atractivo del lenguaje poético que forjó este contemporáneo de Horacio y Virgilio, aunque más joven que ambos, para imaginar o inventar el amor y hacer poesía con algunos de sus motivos más característicos.

² Cf. A. E. Housman, «The Manuscripts of Propertius», *Journal of Philology*, 21 (1982), 101-197; 22 (1983), 84-128 y *The Collected Poems of A. E. Housman*, London, 1936.

La transmisión de las *Elegiae* de Propercio

Nacido en Assisi hacia el año 50 a.C., muerto antes del comienzo de la era cristiana, su fama en Roma ha sido documentada por los clasicistas. Ovidio, más joven que Propercio, lo alabó en sus propias elegías, e imitó sus poemas en los *Amores*, el *Ars Amatoria*, las *Heroides* y los *Fasti*. En la literatura latina posterior no abundan, en cambio, las referencias a la obra de Propercio. Se cita siempre un epigrama de Marcial, VIII, 73, 5 en el que leemos que fue Cynthia quien lo convirtió en poeta.³ Juvenal la menciona en su sátira VI, 7, en la que desarrolla su crítica devastadora del carácter femenino, para contrastarla, en su refinamiento, con las mujeres romanas de época primitiva.⁴ Préstamos de los poemas de Propercio han sido identificados asimismo en textos de Manilio, Calpurnio Sículo, Lucano, Petronio, Valerio Flaco, Estacio y Silio Itálico. Por otra parte, en las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, X, 1, 93, Propercio, ya consagrado como poeta del amor junto con Tibulo y Ovidio, forma parte del canon de autores elegíacos que nos legó la literatura latina.⁵

³ «Cynthia te vatem fecit, lascive Propertius»; cf. *Martial*, ed. y trad. D.R. Shackleton Bailey, Cambridge: Harvard, 1993, II, p. 222.

⁴ «...haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius / turbavit nitidos extinctus passer ocellos (i.e. Lesbia)»; cf. Juvenal, *Satires*, ed. de Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. 59. Juvenal caracteriza a la amada de Propercio, Cintia, como una *puella* culta, que cantaba y componía versos en sus *saturae* I, 2, 27-30 y II, 3, 17-22, y a Lesbia, la amada de Catulo, emocionándose hasta las lágrimas por la muerte de un gorrión.

⁵ Cfr. J. P. Sullivan, *Propertius. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 46 y ss., quien cita a Quintiliano, donde leemos que los romanos desafiaban la supremacía de los griegos en las prácticas elegíacas: «Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.»; *Institutiones oratoriae*, ed. de H.E. Butler, Cambridge: Harvard, 1993, vol. IV, p. 52.

Desde el final de la antigüedad hasta la mitad del siglo XII, las elegías de Propercio permanecieron desconocidas. A diferencia, pues, de la obra de Ovidio, que por diversas razones perduró durante la Edad Media, la poesía de Propercio parece no haber hallado lectores hasta que el único testimonio en el que fue transmitida desde la época romana comenzó a circular en el norte de Francia, en la región de la Loire. No fue diferente la fortuna de la poesía amorosa de Catulo, cuyo último lector importante parece haber sido San Isidoro de Sevilla, hasta que sus versos salieron a la superficie, por así decirlo, hacia finales del siglo XIII.⁶ Por tanto, también puede afirmarse de Propercio, lo que uno de los primeros lectores de Catulo había afirmado en el tardío medioevo: «Propertium (Catullum) nunquam antea lectum.»

Se ha dicho que las primeras imitaciones de la poesía del poeta de Umbria aparecen en la obra de John de Salisbury y en la comedia elegíaca *Pamphilus*, compuesta en el siglo XII, que, es bien sabido, fue fuente de la historia de don Melón y doña Endrina en nuestro *Libro de Buen Amor*. Por tanto, según indica Reynolds, ello demuestra que en la segunda mitad de aquel siglo ya se conocía al menos un testimonio en Francia. Los dos manuscritos medievales más antiguos de Propercio proceden, pues, del norte de Francia y ya en el siglo XIII, se encuentran citas de sus textos en un florilegio compilado por uno de los lectores que lo había descubierto. Todos los manuscritos italianos de los siglos XIV y XV, derivan de los mencionados. Sabemos que Petrarca copió uno de estos manuscritos en París, y que éste, ahora perdido, tuvo a la vez numerosas copias. Sus descendientes directos e indirectos constituyen la familia más grande

⁶ Cf. Julia Haig Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 15 y ss.

de manuscritos de la obra de Propertio.⁷ Petrarca fue, pues, figura central del proceso de redescubrimiento e imitación de las elegías propercianas en el primer Renacimiento.

La *editio princeps* de las *Elegiae* fue impresa anónimamente en Venecia, en 1472 y en el mismo año, según Reynolds, apareció una edición conjunta de la poesía de Propertio, Catulo y Tibulo, de la que derivan otros *incunabula* del siglo XV.⁸ Como sabemos, las obras de Catulo, Tibulo y Propertio se difundieron principalmente en las ediciones conjuntas que fueron ofreciendo las prensas venecianas de Aldus Manutius desde las primeras décadas del siglo XVI. Numerosas de estas ediciones aldinas se hallan hoy en la Biblioteca Nacional. Se caracterizan por tener impresa en la portada el signo del áncora y delfín, como la edición de 1515, que manejé, en la que se imprimen los poemas de Propertio ya separados, y encabezados por un titulillo: *ad Cynthiam, ad Tullum,* etc.⁹ Nuestros autores áureos deben haber leído al poeta de Umbria en estas ediciones durante la primera mitad del XVI. Sin embargo, los lectores mejor informados de la segunda mitad del mismo siglo contaban ya con otras dos mucho más prudentes y metódicas en cuestiones textuales: la edición de Marc-Antoine Muret, publicada también en Venecia en la editorial de Aldus Manutius en 1558 y la de Canter, que

⁷ Cfr. L. D. Reynolds, *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford: Clarendon Press, 1983, pp. 234-6, quien cita la edición de J. A. Gilles, *Ioannis Saresberiensis postea Episcopi Carnotensis Opera Omnia*, Oxford, 1848, y en particular el prólogo: *De septem septenis*, 5.209. El mismo Reynolds recoge cuatro pasajes del *Pamphilus* que imitan concisamente textos de Propertio: los vv. 237 (elegía 1.12,5), 414 (elegía 2.15,30), 420 (elegía 2.32,20) y 641 (elegía 1.5.30); cfr. la edición de Gustave Cohen del *Pamphilus*, en *La «comédie» latine en France au XIIe. Siècle*, Paris: Les Belles Lettres, 1931, tome II, ppp 202, 209, y 218.

⁸ Véanse los estudios de James L. Butrica, *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto, 1948 y P.J. Enk, *Sex. Propertii Elegiarum Liber I (Monobiblos)*, Leiden 1946. Sobre estas cuestiones textuales me guío por la introducción preparada por un editor reciente de esta poesía, C. P. Goold, *Propertius, Elegies*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1990, pp. 18 y ss. Véase también el prólogo de la edición española, más antigua, de Antonio Tovar y M. T. Belfiore, *Propertio, Elegías*, Madrid: CSIC, 1934.

⁹ CATVLLUS./ TIBVLLVS./ PROPERTIVS./ [áncora y del fin]. Colofón: Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Soceni. Mense Martio MDXV. Signatura: R/34671.

salió en 1569 en Amberes, en las prensas de otro famoso impresor: Christoph Plantin.¹⁰ Justo Lipsio, el humanista flamenco que se carteó con tantos corresponsales españoles, y estuvo íntimamente ligado a la empresa comercial de Plantin, las iría leyendo seguramente y refinando así su conocimiento de la poesía de Propercio, que tanto apreciaba y que había recomendado a sus lectores y discípulos, pero sobre estas cuestiones volveré más adelante.

Ahora bien, como había dicho Frédéric Plessis, no debe olvidarse que el año 1577 «marcó una fecha importante en las vicisitudes sufridas por el texto de Propercio». En efecto en 1577 apareció en París la audaz edición de Joseph Scaliger, «fecunda en resultados casi todos detestables.»¹¹ Caracterizada por atrevidas trasposiciones de dísticos elegíacos o de versos, con las que pretendía mejorar el sentido de textos propercianos oscuros, la edición de Escalígero generó toda una familia de ediciones que subsistieron a lo largo de varios siglos junto al texto de la vulgata.¹² La descubrí hace unos quince años cuando estudiaba la traducción que había realizado Fray Luis de una elegía de Tibulo. Comprobé así que juzgar las traducciones o imitaciones de nuestros autores áureos a partir de textos leídos exclusivamente en las ediciones críticas del siglo XX, post-lachmanianas, podía llevar a interpretaciones anacrónicas, cuando no disparatadas, de la obra de nuestros clásicos españoles.

En el caso de la poesía de Propercio, de lectura difícil aún hoy por su uso alusivo del discurso mitológico y por sus prácticas retóricas, importa, pues, consultar las ediciones

¹⁰ Cfr. *Catullus.... Tibullus et Propertius*, Venetia, P.Aldus Manutius, 1558 y *Catullus, Tibullus, Propertius*, Antwerp, Plantin, 1569 respectivamente.

¹¹ La referencia es a la ed. titulada *Catulli, Tibulli, Properti nova editio*, Josephus Scaliger, Paris, 1577.

¹² Traduzco la evaluación de Frédéric Plessis, *Études critiques sur Propertius et ses élégies*, Paris: Hachette, 1884, pp. 54-55: «L'année 1577 marque une date importante dans les vicissitudes subies par le texte de Propertius: c'est l'année où fut mise au jour l'audacieuse édition de Joseph Scaliger féconde en résultats presque tous détestables. Elle devint le point de départ d'une famille d'éditions que, pendant deux siècles et demi, subsista parallèlement au texte de la vulgate. » Citado por D. Paganelli, en su introducción a la edición de las *Élégies*, Paris: Les Belles Lettres, 1929, p. XVIII.

renacentistas para constatar qué textos pueden haber efectivamente leído Garcilaso o Herrera, Lope, Góngora o Quevedo, y para reconstruir cómo los habían interpretado, probablemente de modo diverso de las lecturas que efectuó la filología clásica del siglo XX. Los problemas que ofrecen derivan en parte de la historia misma del texto de Propertio. En efecto, la colección que aparece hoy dividida en cuatro libros, se difundió en etapas sucesivas. Hacia el año 26 a. C., comenzó a circular el libro I, es decir un año antes de la aparición del primer libro de elegías de Tibulo. Propertio reunió en éste veinte poemas de tema amoroso que giran en torno a las emociones que despertó en el poeta su relación con una amada llamada Cynthia. Este primer libro o *monobiblos* concluye con un epitafio a Galo (I, 21) y un epílogo en el que Propertio describe su lugar de nacimiento, Assisi, vecino a Umbria, en tierras etruscas. El segundo libro, en cambio, se presenta como una refundición de otros dos anteriores, y aparece muy mutilado. Hay secuencias que son fragmentarias, otras parecen interpoladas o dislocadas y su distribución en poemas individuales fluctúa, aunque en la mayoría de las ediciones modernas se cuentan 34 elegías. El libro II incluye el poema más conocido de Propertio: la famosa descripción de Cupido, II, 12, cuya traducción fue incluida por Herrera en sus *Anotaciones*.¹³ Los temas amorosos son los predominantes, pero Propertio incluye tres poemas (II,1, II, 7 y II, 10), contruidos sobre el modelo de una *recusatio*: el poeta se justifica y explica por qué no puede dedicarse a la composición de otros géneros poéticos a pesar del pedido de

¹³ Véase Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, pp.325-27, donde cita la elegía II, 12 y la traducción de Francisco de Medina.

su patrono, Mecenas, quien quiso convencerlo de que, uniéndose a Virgilio y Horacio, celebrara a Roma y a Augusto.¹⁴

Sin embargo, en el libro III, Propertio parece aceptar el desafío de la poesía pública. Autorrepresentándose como sucesor romano de los poetas alejandrinos Calímaco y Filitas, incluye junto a las esperadas elegías amorosas, un encomio a Baco y un encomio a Italia, un *epyllion* mitológico, el relato de Dirce, y otras elegías que tratan temas políticos – la campaña contra los partos y la figura de Cleopatra – o fúnebres, como los poemas incluidos sobre la muerte de un amigo, Paetus (III,7) o del sobrino e hijo adoptivo de Augusto, Claudius Marcellus (III,18). El último poema de este libro III, la elegía 24, funciona en diálogo con I, 1: si en la elegía liminar Propertio declaraba su voluntad de circunscribirse a la poesía amorosa, en la final de este tercero, anuncia el abandono y despedida de Cynthia, convertida en símbolo del género erótico que practica. Las doce elegías del libro IV, por tanto, desarrollan motivos y temas diversos. Nos encontramos con poemas etiológicos, de contexto anticuario: los orígenes de Iuppiter Feretrius, IV, 10; la leyenda de Tarpeia, IV,4; Apollo Pallatinus y la victoria de Actium, IV, 6; el discurso de Cornelia desde la tumba, IV, 11 y con elegías fúnebres. Con todo, Propertio incluye asimismo dos elegías dedicadas a Cynthia: IV, 8 y IV, 7. En ésta última recrea nuevamente uno de los motivos favoritos de su poesía erótica: el del amor eterno. Quien lo declara aquí no es el poeta-amante sino Cynthia o, mejor dicho, su espectro, o *umbra*, que se le aparece en sueños ya después de su funeral, porque como se lee en los primeros versos:

¹⁴ Véase el estudio de Hans-Peter Stahl, *Propertius: "Love" and "War". Individual and State under Augustus*, Berkeley: University of California Press, 1985, en particular, el capítulo VI: «No Epic for the Master of Rome».

«Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la sombra amarillenta se escapa de la pira vencida.»¹⁵

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit
Luridaque euictos effugit umbra rogos.

Los dos dísticos finales, IV,7, 93-4, llamaron la atención de más de uno de nuestros poetas áureos, como veremos.

Nunc te possideant aliae: mox sola tenebra
mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.
haec postquam querula mecum sub lite peregit,
inter complexus excidit umbra meos.

‘Otras mujeres podrán poseerte ahora; pronto te tendré yo sola; estarás conmigo y mis huesos se apretarán con los tuyos en apretado abrazo. Después de haber puesto fin a su quejosa acusación, su espectro desapareció, burlando mi abrazo’: «A fugitivas sombras doy abrazos» dirá Quevedo dieciséis siglos más tarde, pero vayamos por partes.¹⁶

¿Qué textos de Propertio leyeron Garcilaso, Herrera, Lope, Góngora o Quevedo.? No es sólo su deuda para con Propertio lo que me gustaría comentar sino especialmente cómo leyeron sus poemas, qué ediciones pueden haber utilizado, sin duda diferentes de las modernas, y cómo las citas de las elegías de este romano de Asís, prácticamente desconocidas hasta el siglo XIV, resultaron integradas a algunos discursos filigráficos renacentistas, y a la poesía amorosa de no pocos autores áureos. La lectura fue, evidentemente, selectiva, ya que el erotismo de algunos poemas no condecía con los códigos amorosos de la lírica culta de tradición petrarquista. Seguían siendo, asimismo, de difícil recepción para los lectores

¹⁵ Cfr. Propertio, *Elegías*, edición, traducción, introducción y notas de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire. Reimpresión con correcciones, Madrid: CSIC, 1984, p. 218.

¹⁶ Es el verso 1 del soneto amoroso 358, transmitido en *Las tres musas*; cfr. Francisco de Quevedo, *Poesía original*, ed. de José Manuel Blecha, Barcelona: Planeta, 1968, p. 379.

conservadores del siglo XIX. Llama hoy la atención, por ejemplo, que el nombre de Propertio no aparezca en la bibliografía hispanolatina de don Marcelino Menéndez Pelayo, quien incluye, por cierto, no pocos autores «menores» en su repertorio. Y cuando en su *Biblioteca de traductores españoles* se refiere al Maestro Francisco de Medina, humanista sevillano amigo de Herrera, sólo menciona su traducción de la elegía II, 12, es decir, del retrato de Cupido, que el Divino incluyó en sus *Anotaciones*.¹⁷ Poema inocuo, desde una perspectiva ética, aunque sin duda famoso en el Renacimiento y en el presente.

***Imitatio* y traducción en el siglo XVI: Petrarca, el gran intermediario**

Al copiar el manuscrito que había transmitido las elegías de Propertio, Petrarca inicia el proceso de recuperación de su obra. Ya en sus *Trionfi* enumeraba a los poetas romanos del amor, que incluían a quien lo había cantado «fervidamente»: Propertio. Leeemos así en su *Triumphus Cupidinis*.

Virgiliovidi, e parmi ch'egli avesse
compagni d'alto ingegno e da trastullo,
di quei che volentier già il mondo lesse:
l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo,
L'altro Properzio, che d'amor cantaro
fervidamente, e l'altro era Tibullo. vv. 19-24 18

Petrarca añade al canon de los poetas elegíacos romanos el nombre de Catulo, aunque, *stricto sensu*, no pertenece al grupo por la edad y por el hecho de que en sus poemas amorosos practicó formas métricas y estructurales muy variadas. Por ello, como dijimos, no figura entre

¹⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid: CSIC, 1952-3, tomos i-4.

¹⁸ Cfr. Francesco Petrarca, *Rime-Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno. Milano-Napoli, Riccardo Riccardi Editore, 1951, p. 502.

los autores que, según Quintiliano, desafiaron la supremacía de los griegos.¹⁹ Ya hemos visto, sin embargo, cómo en el Renacimiento aparecían juntos, tanto en testimonios de la tradición manuscrita como en la de los impresos. Poetas éstos, decía también Petrarca, que ya el mundo quiere leer, además de Virgilio: «di quei che volentier già il mondo lesse».

En su *Canzoniere*, por tanto, se hallan las huellas de las elegías de este poeta, cuya obra se incorpora al acervo de textos poéticos clásicos que renovarían la poesía renacentista. Pueden contarse unos quince pasajes de Propertio que son objeto de imitación en las *Rime*.²⁰ Diez proceden del libro II, el más problemático desde el punto de vista textual. No he encontrado citas del libro III. En cambio, aparecen tres citas del I, y dos del libro IV. Lo que observamos en todos los casos es que Petrarca recrea versos puntuales de Propertio, practicando las técnicas de la imitación verbal. Son generalmente frases sentenciosas las que escoge, que resumen temas significativos para la ideología petrarquista. Así, por ejemplo, el motivo del poder de la vista para encarcelar o capturar al amante, que Propertio introduce ya en el primer dístico de la elegía I, 1: 'Cynthia la primera me cautivó, infeliz de mí, con sus ojos, antes de que yo hubiera sido tocado de pasión alguna.'²¹

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis
Contactum nullus ante cupidinibus

Petrarca retoma este motivo también en el verso 3 del tercer soneto de sus *Rime sparse*.²²

Era il giorno ch' al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, e non me ne guardai,
che i be' vostr' occhi, donna, mi legaro.

¹⁹ Cfr. Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, X, 1, 93; citado en la nota 5.

²⁰ Me baso en las fuentes indicadas por un editor reciente, Ugo Dotti, en su edición del *Canzoniere*, Roma, Donzelli Editore, 1996, p. 999, a las que aun podrían añadirse otras.

²¹ Cfr. *Elegías*, ed. y trad. cit., p.4.

²² Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introduzione e note di Piero Cudini, Milano: Garzanti Editore, 1986, p. 3.

Prisionero del amor de Laura, fueron sus ojos los que lo capturaron. En el mismo soneto III, el poeta-amante declara que Amor lo encontró desarmado y abierta la vía al corazón a través de los ojos.

Trovommi Amor del tutto disarmato,
ed aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio e varco.

Ojos, pues, «ovve I raggi d' Amor sì caldi sono.», reitera en la canzone XXXVII, 80. Propertio declaraba en su elegía II, 15,12, que en el amor guías eran los ojos: *si nescis, oculi sunt in amore duces*. Dos veces reelaboró Petrarca este verso latino, que también imitó en la misma canzone XXXVII, vv. 76-77, donde los ojos de Laura son por metáfora *ambe le luci, duci* traduce *duces* y la vía que conducía al corazón aparece descrita con el sintagma *la strada d'Amor*.²³

e sien col cor punite ambe le luci
ch' a la strada d'Amor mifuron duci.

Un reiterado motivo de la poesía elegíaca romana relacionaba la experiencia amorosa con la creación poética, motivo que podía ser interpretado literal o irónicamente. En el primer caso, se entendía que el amor era fuente de poesía; en el segundo, que el poeta inventaba su historia de amor para hacer poesía amorosa. Propertio vuelve sobre este motivo en la *recusatio* inicial de su elegía I, 7, dirigida a su amigo, el poeta épico Ponticus, para justificar su elección del discurso amoroso: 'yo, como acostumbro, trato de mis quereres y busco algo para remediar la crueldad de mi amada: soy obligado a servir no tanto a mi talento como a mi tormento y a lamentar las amargas horas de mi juventud. Me consume esta manera de vivir, ésa es mi gloria, de ahí ansío surja el renombre de mi verso.'²⁴

²³ Doti no incluye estos dos versos.

²⁴ *Elegías*, ed. cit., p. 7.

nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,
 atque aliquid duram quaerimus in dominam;
 nec tantum ingenio quantum seruire dolori
 cogor et aetatis tempora dura queri.
 Hic mihi coneritur uitae modus, haec mea fama est,
 hinc cupio nomen carminis ire mei.

I, 7. 5-10

El autor del *Canzoniere* se detuvo evidentemente en los versos 7-8 de esta elegía, en los que Propertio describía emocionadamente su pena de amor, declarando que «servía a su tormento», es decir, que su dolor de amante tenía primacía sobre su arte. Petrarca los interpretó en su sentido más literal, como si la voluntad de obtener fama escribiendo poesía amorosa le sustrajera sinceridad a las declaraciones de aquel o de cualquier otro amante. Por ello, al imitar este dístico en su soneto CCXCIII, 9-12, hizo explícitas las dos opuestas motivaciones que llevan a escribir poesía amorosa: por un lado, puede explicarse como un sincero desahogo del amante; por el otro, como deseo del artista de obtener honor y gloria con su arte.

E certo ogni mio studio in quel tempo era
 pur d'isfogare il doloroso core
 in qualche modo, non d'acquistar fama;

pianger cercai, non già del pianto onore:

Otro significativo *topos* elegíaco que Petrarca identificó en el manuscrito de Propertio pertenece al ámbito semántico de lo que podrían llamarse los efectos emocionales de la enfermedad de amor. Según los autores elegíacos, la fuerza de la pasión exigía a ratos que el amante se alejara de la *uirs* para sufrir en silencio el rechazo de la amada o imprecarla, defendiéndose de acusaciones de infidelidad que le parecían injustas. Este *topos* es el que Propertio recrea, por ejemplo, en su elegía I, 18. Retomando imágenes también características

de la poesía bucólica clásica, Propertio presentaba a su poeta-amante buscando un espacio propicio para la queja de amor.²⁵ Este lo encontraba en la soledad del bosque y del campo.

Haec certe deserta loca et taciturna querenti
 Et uacuum Zephyri possidet aura nemus.
 Hic licet occultos proferre impune dolores,
 Si modo sola queant saxa tenere fidem.

No hace falta insistir en que el verso primero de esta elegía I, 18 debe haberle parecido muy sugerente a Petrarca, porque expresaba una idea afín a la de su propia concepción del sujeto -amante. En efecto, como es bien sabido, el motivo de la búsqueda de la soledad será fundamental en la lírica amorosa petrarquista, en la que hallamos numerosos poemas que presentan al amante entregado a interminables paseos por campos áridos y desiertos. Así lo había descrito Petrarca, entre muchas otras canciones y sonetos, en su soneto XXXV, tantas veces imitado por Garcilaso, Herrera y muchos otros poetas áureos.²⁶

Solo e pensoso i più deserti campi
 vo mesurando a passi tardi e lenti
 e gli occhi porto per fuggire intenti
 ove vestigio uman l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
 dal manifesto accorger de le genti,
 perché negli atti d'alegrezza spenti
 di fuor si legge como'io dentro avampi;

si ch'io mi credo omai che montie piagge
 e fumi e selve sappian di che tempre
 sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur si aspre vie né si selvagge
 cercar non so, ch' Amor non venga sempre
 ragionando con meco, ed io co lui.

²⁵ Cfr. trad. cit., p. 18: 'Estos lugares ciertamente desiertos y silenciosos para el que se lamenta, y el bosque abandonado, los posee el soplo del céfiro. Aquí se pueden exhibir sin recelo los dolores guardados, si sólo las rocas solitarias pueden guardar el secreto.'

²⁶ Para una revisión de las fuentes italianas más importantes de este *topos*, cfr. Antonio Vilanova, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», artículo recogido en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, pp. 410-55.

Sin duda, el contexto en el que se inscribe esta imagen no es el mismo, ni son idénticas las figuras del amante romano despedido y del peregrino de amor petrarquista, pero el arte de la imitación verbal consistía precisamente en lograr que el estímulo de la cita imitada enriqueciera un nuevo texto. Lo demuestra, una vez más, la selección de otra famosa frase de Propertio cuyo eco es evidente en un verso de Petrarca. Me refiero a la que se lee en el último dístico de la primera elegía del libro II, una *recusatio* con la que Propertio justifica el género escogido: ‘Me preguntas por qué siempre escribo sobre amores, por qué mi libro suena muelle en mis labios. No me los recita Calíope, no me los recita Apolo, la misma amada alimenta mi talento’: «*Ingenium nobis ipsa puella facit.*»²⁷ La elegía concluye con el mismo motivo: ‘que cada cual consume su día en el arte de que es capaz. Gloria es morir amando: una segunda gloria, si se concede poder gozar de un solo amor: ¡Goce yo solo de mi amor!’ La frase sentenciosa: *laus in amore mori* (II, 1,47) fue fuente verbal imitada en el verso final del soneto CXL de Petrarca: «ché bel fin fa chi ben amando more.»²⁸

Otras huellas del texto properciano en el *Canzoniere* permiten conjeturar que, mientras copiaba el manuscrito, Petrarca hizo suyas no pocas sentencias del poeta de Umbria. Lo señala nuevamente la selección de la imagen con la que Propertio describía los celos inevitables del amante, sus temores infundados de que aun bajo una túnica se ocultara una figura masculina, que se convertiría en su rival. Así se lee en la elegía II, 6, 13-14:²⁹

²⁷ Cfr. los vv. 1-4 y su traducción en la ed. cit., p. 46.

²⁸ Cfr. *Canzoniere*, ed. cit., p. 204: «Amor, che nel penser mio vive e regna».

²⁹ Cfr. II, 6, 9-14 en la trad. cit., p. 61: ‘A mí me sobresaltan retratos de jóvenes, y nombres, y un tierno niño aún balbuciente en la cuna; me ofende si tu madre te da muchos besos, y tu hermana y tu amiga que duerme contigo: todo me ofende, pues soy miedoso (perdóname el temor) y pienso que bajo una túnica, infeliz de mí, se oculta un rival.’

omnia me laedent timidus sum (ignosce timori)
et miser in tunica suspicor esse virum.

El poeta-amante de Petrarca lo imitará en el soneto CLXXXII, 5-8, también dedicado a describir los celos incontenibles del amante.³⁰

Trem' al piè caldo, and' al più freddo cielo,
Sempre pien di desire e di sospetto,
Pur come donna in un vestire schietto
Celi un uom vivo o sotto un picciol velo.

Un único amor era el que prefería Propertio, sin rivales ni engaños, como afirma en la elegía II, 17-19:

Tu mihi sola pleaces: placeam tibi Cynthia, solus;

Y Petrarca refrendará la frase imitándola en el soneto XX, 3-4:

ricorro al tempo ch' i ' vi vidi prima
tal che null'altra sia mai che mi piaccia;

No falta en el *Canzoniere* alguna eco de aquel sueño de Propertio en el que, después de enterrada Cintia, se le aparecía su *umbra* reclinándose sobre su cama para declararle su amor eterno, como el que describe en la famosa elegía IV, 7: «Sunt aliquid Manes». Es en el verso 3 donde el poeta decía que le parecía haber visto a Cintia apoyándose en la cabecera del lecho: *Cynthia namque meo visa est incumbere fulcro*. Petrarca juega con el recuerdo de esta imagen en uno de los poemas *in morte*, cuando en el verso 3 de la canción XXXLIX describe el alma de Laura, que ha venido del Empíreo para consolar al poeta: «Ponsi del letto in su la sponda manca.»

Quando il soave mio fido conforto,
per dar riposo a lamia vita stanca,
ponsi del letto in su la sponda manca,
con quel suo dolce ragionare accorto,
tutto di pietà e di paura smorto

³⁰ Cf. ed. cit., p. 247; el primer verso del soneto reza: «Amor, ch' 'ncende il cor d' ardente zelo,»

dico: «Onde vien tu ora, o felice alma?»
 Un ramoscel di palma
 ed un di lauro trae del suo bel seno
 e dice: «Dal sereno
 ciel empireo e di quelle sante parti
 mi mossi e vengosol per consolarti.»³¹

Al examinar todas las citas imitadas, el lector actual comprueba que Petrarca leyó puntualmente ciertos pasajes, pero no da señales de conocer todo el *corpus* properciano en su extensión. Este primer lector renacentista de Propercio se detiene ante unos versos que le son significativos porque tienen comunidad temática con su poesía; o, si lo vemos desde otra perspectiva, porque prefiguran su construcción de la amada y del amor. Así podemos afirmar que Petrarca parece identificarse con la palabra ajena y, con un gesto de apropiación, la integra a su lenguaje poético. Ahora bien, ninguno de los pasajes propercianos que ha escogido como fuentes ofrecen difíciles alusiones mitológicas. Petrarca tampoco parece haber aprovechado las elegías que no son estrictamente amorosas, como los *aetia* del libro IV, que dejaron, por ejemplo, su impronta en las silvas de Quevedo. Cabe preguntarse, sin embargo, si en esta primera fase de la recepción renacentista de Propercio era posible recuperar estos rasgos particulares de una colección de complejos poemas aun desconocidos en su totalidad.

Garcilaso, lector de Petrarca y de Propercio

³¹ Cfr. *Canzoniere*, CCCLIX, vv. 1-11, ed. cit., p. 457.

Cuando Garcilaso de la Vega comienza a componer su cancionero, en cambio, las elegías de nuestro autor ya habían circulado considerablemente en los medios humanistas europeos y habían sido imitadas en la poesía neolatina desde el siglo XV. No sorprende, pues, que uno de sus poemas latinos, perteneciente al período napolitano, incluya una breve cita de la elegía IV, 9, v. 52: *uincta comas* ‘atada la cabellera’. Es ésta una elegía etiológica, en la que Propertio expone el motivo, *aition*, por el cual se había excluido a las mujeres del Ara Máxima de Hércules o Alcides en el Foro Boario. Propertio describe a Hércules, sediento, que se dirige a un santuario de mujeres. Allí lo recibe una anciana sacerdotisa, cuyos cabellos están atados con una cinta color de púrpura. Garcilaso transfiere la descripción de su tocado al tocado de Venus en esta tercera oda latina que presenta «un juego mitológico sobre un tema erótico y de filosofía neoplatónica: la fuerza del amor que domina todo el universo, incluso a los propios dioses», según resume Bienvenido Morros. Los versos iniciales de la oda de Garcilaso describen a Venus en sus templos de Chipre, con los cabellos ceñidos de guirnaldas.³²

Sedes ad cyprias Venus,
 cui centum reddent usque calentia
 thure altaria sacro,
 sertis vincta comas, nuda agitans choros
 gaudebat, cum puer appulit,

Y en esta misma oda, al reprochar a Cupido porque no sólo arroja sus dardos a los hombres sino también a los dioses, Garcilaso imita el verso 2 de la elegía II, 13, que gozó de larga fortuna en la poesía barroca y en la literatura emblemática de tema amoroso.³³

³² Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, Barcelona: Crítica, 1995, p. 256. La traducción que incluye Morros reza: ‘Venus en sus templos de Chipre, llena de gozo, con los cabellos ceñidos de guirnaldas y desnuda dirigía los coros de danzantes y para ella exhalan siempre sus aromas cien altares quemando sagrado incienso, cuando su niño se le acercó’.

³³ Cfr. *Elegías*, II, 13, 1-2: ‘Con no tantas flechas Aqueménides se arma Susa cuantos dardos en mi pecho clavó el amor.’ Quevedo reelaboró estas imágenes en el segundo terceto de su soneto amoroso 481 del *Canta sola a Lisi*, que se inicia en *imitatio* del soneto IX de Petrarca, para concluir con una metáfora basada en la cita de Propertio: «Sólo no hay primavera en

Non tot Achaemeniis armantur Susa sagittis,
Spicula quot nostro pectore fixit Amor.

Esta es la fuente de la imagen que se lee en los versos 18-9 de la oda III de *Garcilassi hispani*:

[...] verum etiam in deos
ausis stringere spicula?

Pero hay que examinar los versos castellanos de Garcilaso, para confirmar la presencia de Propertio, y el papel de intermediario que jugó Petrarca en su difusión. Me limitaré a recordar unos pocos casos para llamar la atención sobre el doble juego de *imitatio* practicado: por un lado, la recreación directa de la fuente latina; por el otro, indirectamente, a través de la transformación que había ya recibido en los versos italianos. Ambas técnicas se observan en poemas como el soneto XXVI, «Echado está por tierra el fundamento», construido en torno a citas de Petrarca y de sus fuentes elegíacas. Mientras que el v. 4: «¡Oh cuantas esperanzas lleva el viento!», juega intertextualmente con el verso 8 del soneto CCCXXIX del *Canzoniere*: «quante speranze se ne porta il vento!», la descripción figurada de la *esperanza* del poeta como *baldía*, ‘tierra estéril o inútil’ parece imitación directa de un verso de Propertio: «laudet, qui *sterili* semina ponit *himo*» - ‘que alabe a quien siembra su semilla en tierra árida’ (II, 11, 2).

Garcilaso transforma la cita mediante una metáfora.³⁴

A mi esperanza, así como a baldía,
Mil veces la castiga mi tormento.

mis entrañas, / que habitadas de Amor arden infierno, / y bosque son de flechas y guadañas.» Para su relación con el emblema 108 de los *Amorum emblemata* de Vaenius, véanse las notas complementarias a este soneto. «Colora abril el campo que manilla», en la antología anotada de L. Schwartz e I. Arellano, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica, 1998, p. 836.

³⁴ La elegía II, 11 de Propertio ofrece un texto fragmentario, que los editores modernos consideran que debe haber formado parte de otro poema más extenso; es la opinión, por ejemplo, del editor Gold: Propertius, *Elegies*, ed. cit., p. 152. El amante ha roto evidentemente con Cynthia y se venga expresando su deseo de que sea alabada por quien siembra en tierra estéril. Cf. las notas de Morros a este soneto de Garcilaso en la ed. cit., p. 49.

Uno de los más famosos poemas del corpus poético de Garcilaso, el soneto XXV, «¡Oh hado secutivo en mis dolores, / cómo sentí tus leyes rigurosas», compuesto después de 1534, está construido a modo de lamento del poeta-amante ante la sepultura de la amada. Cifran su desesperación los versos 5-8 del segundo cuarteto.³⁵

En poco espacio yacen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas,
y sordas a mis quejas y clamores.

La praxis del arte de la imitación que regía la creación poética desde el Renacimiento obligaba a los poetas del amor a conceptualizar las emociones del amante, o a describir la figura de la amada, a partir de un modelo canónico esencial: el *Canzoniere* de Petrarca. Garcilaso se había sin duda inspirado en la *canzone* CCCXXXI, vv. 46-47, que pertenece a la serie de poemas *in morte* de *madonna* Laura, para describir su sepultura. Imitando, pues, dos versos de Petrarca, que había escrito: «or mie speranze sparte / à Morte, e poca terra il mio ben preme;», decía nuestro poeta: «en poco espacio yacen los amores, / y toda la esperanza de mis cosas,». Pero en el verso 6 percibimos que ha habido un cambio de intertexto y que Garcilaso parece dialogar aquí con los versos de otro ilustre predecesor. En efecto, la frase «tornados en cenizas desdeñosas», se remonta necesariamente a un precedente verbal diferente; nos conduce a otro ámbito literario, el de la poesía elegíaca romana, y a un contexto cultural en el que la cremación del cadáver era práctica habitual de los ritos funerarios. En este caso, el predecesor de Garcilaso no es Petrarca, sino un poeta que también influyó sobre el autor del *Canzoniere*: Propertio, en cuyas elegías se reitera la imagen de la ceniza con rítmica regularidad, cada vez que el poeta-amante imagina su propia muerte o la de Cynthia, su

³⁵ Cfr. en la ed. de Morros la p. 47.

también famosa amada. Así leemos, por ejemplo, en la segunda sección de la elegía II, 13, cómo quería aquel que se dispusiera su funeral. Una vez que el fuego hubiera reducido el cuerpo a ceniza, *ubi suppositus cinerem me fecerit ardor* decía, debía depositarse en una urna. Pedía luego que se plantara un laurel sobre la tumba, y que se grabara el siguiente epitafio: «Quien aquí yace, hórrido polvo, fue en otro tiempo esclavo de un único amor». El sustantivo *cinis*, ‘ceniza’, alterna en esta elegía con otra palabra que lo representa: *horrida pulvis*.³⁶

Son testimonio del poder que ejercería esta imagen sobre la memoria de nuestros poetas áureos aquellos conocidos versos con los que Quevedo sellaba el no menos famoso soneto amoroso, 472, de su cancionero petrarquista *Canta sola a Lisí*: «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día». ³⁷

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Quevedo ofrece en ellos un doble homenaje: a Propertio y a Garcilaso, reelaborando en un nuevo concepto los vv. 5-8 del soneto XXV. Me refiero al siguiente contexto metafórico: *En poco espacio yacen los amores, / [...],/ tornados en cenizas desdeñosas*. Pero a diferencia de Garcilaso, que mediante una hipálage había transferido la cualidad de la amada inaccesible, *desdeñosa*, a sus cenizas, Quevedo recupera los dos sustantivos que aparecían en la elegía II, 13, de Propertio: *cinis* y *pulvis*. Más aún se inspira también en Propertio al hacer que, mediante un concepto, se diga de los objetos *ceniza* y *polvo* que, pese a ser materia inerte, conservan aún el

³⁶ Véase el epitafio que el poeta desea se grabe sobre su sepulcro: «QUI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS, / VNIVS HIC QVONDAM SERVIVS AMORIS ERAT.»Cfr. *Elegías*, ed. cit., p. 72.

³⁷ Para sus fuentes, cfr. las notas en la ed. de Schwartz y Arellano, cit., pp. 227 y ss.

calor o las centellas del poderoso fuego del amor en el que ardía el poeta amante. Para ello Quevedo se ha apoyado en el verso 6 de otra elegía distinta, I, 19, en la que Propertio afirmaba que su amor por Cynthia se mantendría más allá de la muerte, porque Eros no se había posado en sus ojos tan levemente como para que, después de la postrera hoguera, la de la cremación, sus cenizas no siguieran sintiendo y amando.³⁸

Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis,
Ut meus oblito puluis amore uaeret.

El motivo del amor perdurable fue objeto de reiterada imitación. Se volvía una y otra vez sobre la formulación que le dio Propertio en la elegía I, 19, pero también sobre la variante de la elegía II, 13, que lo presentaba *sub specie* mitológica, cuando el poeta imagina que, ya muerto, presentará a Perséfone tres rollos de sus versos (II, 13, 25-26). Propertio declara que el amor supera aún a la muerte porque, en el ultramundo, las *umbræ* siguen amando: «illic quidquid ero, semper tua dicor imago: / traicit et fati litora magnus amor.» (I, 19, 11-12): ‘allá (es decir, en el Hades), sea yo lo que fuere, seré siempre llamado espectro tuyo: mi gran amor habrá traspasado las riberas del destino’. Y en la elegía II, 15,36 se lee: *huius ero uiuus, mortuus huius ero* ‘de ella seré, vivo, muerto de ella seré’.³⁹ Herrera también recordó este motivo en su égloga 31 a partir de la elegía I, 12, 19-20: *Me neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*. Así lo declara apodícticamente el pastor-amante a su amada, llamada también Cintia.⁴⁰

tú sola eres eterna en mi memoria;

³⁸ La elegía se inicia con la declaración de que el amante ya no teme la muerte, porque su amor es eterno: «Non ego nunc tristior ureor, mea Cynthia Manis, / nec morior extremo debita fata rogo» (vv. 1-2), ed. cit., p. 38.

³⁹ Cf. *Elegías*, ed. cit., p. 77.

⁴⁰ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985, p. 237; se trata de la égloga atribuida a Cristóbal Mosquera de Figuera, y compuesta hacia 1567, que se inicia: «Paçed, mis vacas, junto al claro río,».

por ti lleuó vitoria
de mí el Amor primero,
que no será postrero;

Volviendo a Garcilaso, no son estos los únicos puntos de contacto entre sus poemas, los de Petrarca y las elegías de Propertio. Ya he señalado las relaciones que pueden establecerse entre la temática de la elegía I, 18, que describía al poeta amante en busca de la soledad de los campos, y la poesía petrarquista. Petrarca se había detenido en el v. 1 de esta elegía; Garcilaso, siguiendo sus pasos, compuso sobre estos motivos su canción II.⁴¹

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparciendo
mis quejas d'una en una
al viento, que las lleva do perecen

Garcilaso también imagina a su amante recorriendo los campos solitarios y en estrecha relación con la naturaleza, a quien dirige sus quejas y lamentos. Y como Propertio, imagina que las rocas, las duras peñas, serán los mejores testigos de su desgracia y hacia ellas se vuelca (I, 18,1-4).⁴²

*Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
et vacuum Zephyri possidet aura nemus.
Hic licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem.*

Con estos versos dialogan los siguientes de Garcilaso:

Los árboles presento,
entre las duras peñas,
por testigo de cuanto os he encubierto;
de lo que entre ellas cuento

⁴¹ Cfr. ed. cit., p. 69.

⁴² Véase, en la trad. cit.: 'Estos lugares ciertamente desiertos y silenciosos para el que se lamenta, y el bosque abandonado, los posee el soplo del céfiro. Aquí se pueden exhibir sin recelo los dolores guardados, si sólo las rocas solitarias pueden guardar el secreto'; p. 37.

podrán dar buenas señas,
si señas pueden dar del desconcierto.

Propertio también le proporcionó a Garcilaso la fuente de unos versos de la canción V, «A la flor de Gnido». Cuando Garcilaso quiera justificarse por no escribir poesía épica se basará en el modelo latino de la *recusatio*, sustituyendo los referentes clásicos por los de lugares y actores reconocibles en su época. Dirigiéndose a Mecenas y refiriéndose a su pedido de que practicara otros géneros poéticos, decía así Propertio en II, 19-25: ‘Por lo cual, Mecenas, si a mí los hados me hubiesen dado poder conducir a la lucha heroica huestes, no cantaré a los Titanes, no al Osa puesto encima del Olimpo, para que el Pelión fuese la ruta del cielo, ni a la antigua Tebas, ni a Pérgamo, la gloria de Homero...’.⁴³

Garcilaso imita este recurso característico del discurso elegíaco en su canción V, 1, 11 y ss., reduciendo el número de referencias mitológicas:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son [...]
 no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
[...]
ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
[...]
mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,

Finalmente, en su égloga II, vv. 191-6, Garcilaso redscribe la actividad de los cazadores mediante un ejercicio de *contaminatio* de una cita de Virgilio, *Eclogae*, VII, 29-30 («Saetosi caput hoc aprí tibi, Delia, parvos / et ramosa Micon vivacis cornua cervi.») con otra cita de las elegías de Propertio, II, 19, 17-20.

⁴³ Cfr. Propertio, II, 17 y ss.: «quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent, / ut possem heroas ducere in arma manus, / non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo / impositam, ut caeli Pelion esset iter, nec veteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri.»

Ipse ego uenabor: iam nunc me sacra Dianae
 suscipere et Veneris ponere uota iuuat.
 Incipiam captare feras et reddere pinu
 cornua et audacis ipse monere canis;

‘Yo mismo cazaré; ahora ya me deleita celebrar los ritos de Diana y abandonar los votos de Venus. Comenzaré a cazar salvajina, a ofrendar en un pino las astas del ciervo y azucar a mis bravos perros.’⁴⁴ Garcilaso combina así en la égloga II, vv. 188-196, la imagen virgiliana de la «colmilluda testa del puerco jabalí» con la de los cuernos del ciervo que se clavan en un pino, que encontró en Propertio.

Siempre con mano larga y abundosa,
 Con parte de la caza visitando
 El sacro altar de nuestra santa diosa,
 La colmilluda testa ora llevando
 Del puerco jabalí, cerdoso y fiero,
 Del peligro pasado razonando,
 Ora clavando del ciervo ligero
 En algún sacro pino los ganchosos
 Cuernos, con puro corazón sincero,

La elegía II, 19 de Propertio, como sabemos, describe a Cynthia abandonando la *urbs* en pos de la tranquilidad del campo. Allí la visitará el poeta-amante y se entregará a la actividad de la caza. Nada más sensato que acogerse a los encantos rurales para evitar el asedio de otros importunos amantes, se lee en esta elegía, que comparte algunos motivos con los que eran de recreación frecuente en las églogas pastoriles. En verdad, ya en la antigüedad se habían observado concomitancias temáticas entre ambos tipos de discurso poético, que postulaban una existencia fuera del mundo real. Desde esta perspectiva ha leído Paul Veyne la égloga X de Virgilio, que presenta al poeta elegíaco Gallus abandonando Roma y refugiándose en la

⁴⁴ Cfr. trad. cit., p. 84. Para la cita de Virgilio, cfr. *Eclogae*, ed. de H. Rushton Fairclough, Cambridge-London: Harvard, 1994, p. 50.

soledad rural, donde quiere asumir la figura de un cazador o la de un pastor y se ve envuelto en actividades bucólicas. Como en las églogas pastoriles, el poeta elegíaco renuncia a una carrera pública, al servicio militar o a toda otra actividad que lo aleje de sus amores. Y como los pastores literarios de la bucólica puede elegir la vida retirada para perseguir su vocación.⁴⁵ En el Renacimiento se recoge esta contaminación de géneros poéticos, y ello se manifiesta textualmente en el intercambio de fuentes pastoriles y elegíacas para construir una égloga en romance.

Lo comprobamos al examinar las églogas de Fernando de Herrera, que también nos ofrecen significativos ejemplos de esta práctica renacentista. En ellas se van entretejiendo reelaboraciones de citas de Virgilio con las de otros autores pastoriles neolatinos, de Propertio, con las de otros autores elegíacos. Me limitaré hoy a señalar unos pocos pasajes del corpus herreriano, como los que ofrece la temprana égloga II, de 1567, «Paced, mis vacas, junto al daro río,», que ya citamos, compuesta en trece estancias de catorce versos pero no sin advertir que el estudio sistemático de la *imitatio Propertii* en Herrera debería abarcar la practicada en los poemas amorosos de su cancionero petrarquista, que por razones de extensión no puedo tratar y reservo para otro trabajo. En cuanto a esta égloga, conviene recordar que es de atribución cuestionada. En su edición de la poesía de Herrera, Cristóbal Cuevas concede la autoría de este poema a Cristóbal Mosquera de Figueroa. En cambio, José Manuel Blecua y María Teresa Ruestes, son de opinión de que, tanto por razones de *compositio* como de *elocutio*, esta égloga

⁴⁵ Cf. Paul Veyne, *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry and the West*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1988, pp. 101 y ss.: chapter 7, «The Pastoral in City Clothes».

pertenece al corpus del Divino.⁴⁶ Con todo, ya sea su autor Herrera o Mosquera de Figueroa, lo cierto es que el nombre de la amada a la que se invoca repetidamente en esta égloga es, como el de la *puella* de Propertio, Cyntia y puede haber sido escogido como homenaje a este famoso predecesor.

De Propertio provienen, evidentemente, las declaraciones de amor eterno y de fidelidad a la amada que ya habíamos mencionado al comentar algunos poemas de Petrarca, aunque como era práctica habitual en la época, por imitación compuesta, Herrera los había contaminado con recuerdos de otras fuentes neolatinas o clásicas. Los versos 131 a 135 sugieren la imitación de un conocido dístico elegíaco de I, 12, 19-20: «Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.» Los versos 136-140 remiten, en cambio, a otro dístico, que proviene de la elegía I, 18, 31-32: «Sed qualiscumque es resonent mihi Cynthia siluae / nec deserta tuo nomine saxa uacent.»

Tú sola eres regalo y mi alegría,
 Tú sola eres eterna en mi memoria;
 por ti lleuó vitoria
 de mí el Amor primero,
 que me será postrero;
 por ti mi mal y mi gemido embío
 y responde a mi llanto triste el río.
 Suspiro amargamente y llano: «¡Cyntia!»
 Resuena al canto mío
 el monte y prado y bosque atento: «¡Cyntia!»

Paso ahora a otra égloga herreriana, de autoría incontestada: *Amarilis*. Encontramos aquí la imitación de un *topos* bucólico, que deriva a su vez de la obra de quien fue fuente importante del poeta de Umbria: el alejandrino Calímaco. Esta vez se recrea el gesto de los pastores que inscriben en la corteza de los árboles el nombre de la amada, para que éste sobreviva el paso

⁴⁶ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, cit., y los comentarios de M. T. Ruestes en su estudio: *Las églogas de Fernando de Herrera: fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989, p. 89.

del tiempo. La formulación de Virgilio de la égloga X, vv. 52-54 tuvo amplia fortuna pero no menosimitados fueron estos dos versos de Propertio, elegía XVIII, 19-20.⁴⁷

vos eritis testes, si quos habet arbor amores,
fagus et Arcadio pinus amica deo.

‘Vosotros árboles seréis mis testigos, si saben los árboles de amor, haya y pino querido del dios de Arcadia’.⁴⁸ En esta égloga *Amarilis* ha creado Herrera una variación del motivo, ya que los árboles resultan aquí testigos de la pena que ocasiona la muerte de la pastora Amarilis:

Este pino contiene las señales
del dolor de Amarilis y su muerte;
montes, vos soys testigo [s] de mi llanto;

En este poema ha dejado también su impronta la elegía IV,7 de Propertio, de gran influencia en la poesía áurea. Me refiero ahora a la imagen de los cuerpos de los amantes que terminan unidos *post mortem* en una común sepultura, símbolo del amor eterno. Cuando el pastor de Herrera declara

que no se tardará, afirmando, el día
que en esa sepultura ennoblecida
no se junte este cuerpo venturoso
con el tuyo, olvidando esta alegría
a desventura mía;

juega evidentemente con el recuerdo del ya citado dístico final de IV,7: «mox sola tenebo:
/ mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.»

‘Yo sola te tendré’, o ‘tú siempre serás el gran amor de mi vida’ o ‘la más grata de mi vida’: concepto reiterado, como dijimos en estos poemas. Con él, por ejemplo, conduce Propertio la elegía I, 2, 31: «his tu semper eris nostrae gratissima vitae,». Dirigida a la amada, desarrolla el pedido de que no se adorne con vestidos lujosos ni con cosméticos, porque el

⁴⁷ Cfr. Virgilio, *Eclogae*, X, vv. 52-4: «certum est in silvis, inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis amores. »

⁴⁸ Cfr. *Elegías*, trad. cit., p. 37.

amor desnudo rechaza el artificio: «nudus amor formam non amat artificem» (v. 8) El motivo era sin duda afín a los contextos ideológicos de la poesía bucólica. No sorprende, por tanto, que Lope lo retome en el libro segundo de su *Arcadia*, donde Celso comienza a «discurrir por la diversidad de composturas introducidas en el mundo por las mujeres a efeto de hacer mayores sus bellezas, o encubrir sus faltas.»⁴⁹ Como su pastora, afirma, carecía de «faltas», a menos que se considerase que lo fuera el deseo de componerse el rostro, le dedica una canción en la que expone el motivo del rechazo de los cosméticos, que generalmente aparecía recreado en la poesía satírica, pero que aquí recibe un tratamiento serio o grave. El poema intercalado por Lope, en verdad, es una versión de esta elegía I, 2, de Propercio, «Quod iuvat ornato procedere, vita ...», que demuestra que también Lope había leído esta colección erótica a la que, como sabemos, por otra parte, alude en otras obras suyas.

En efecto, el nombre del autor y las referencias a algunos motivos que se habían hecho tópicos en el Renacimiento, aparecen en varias obras de Lope. Algunas son triviales como la enumeración de amadas literarias, Cynthia entre ellas, que leemos en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* cuyo epígrafe reza «Propone lo que se ha de cantar en fe de los méritos del sujeto».⁵⁰ Otras citas recogen versos de carácter proverbial, como la que Lope incluye en *La desdicha por la honra*, de sus *Novelas a Marcia Leonarda*, para recalcar el ya mencionado topos properciano del amor eterno: «y dándole a los celos, como el verdadero amor nunca tuvo

⁴⁹ Lope de Vega, *La Arcadia*, edición de E. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 180. La versión de esta elegía de Propercio es enunciada por Celso: «¿Qué aprovecha que adornes el cabello / de la mira de Orontes perfumado, / [...]»

⁵⁰ Cf. Lope de Vega, *Obras poéticas I*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 1338

término en el amar, que así lo sintió Propertio,». ⁵¹ Y en *La Dorotea*, vuelve a citarlo para documentar los adjetivos *canoro* y *sonoro*, no sin buscada sorna. ⁵²

Estos y otros ejemplos que podrían traerse a colación demuestran que Lope fue atento lector de Propertio, como Garcilaso, Góngora y Quevedo. Herrera, por su parte, además de seleccionar numerosas citas para convertirlas en fuentes de *imitatio* en su obra poética, llegó a poseer, evidentemente, una comprensión más amplia del género y de los poetas romanos que lo desarrollaron, como se pone de manifiesto en los ensayos que redactó para las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Le fueron provechosas, evidentemente, sus lecturas de los tratadistas italianos que habían ya historiado la literatura de los antiguos. En efecto, basándose en fuentes renacentistas, como demostró Bienvenido Morros en su notable estudio sobre las fuentes de este tratado herreriano, Herrera define el género elegíaco romano, enumera sus precedentes griegos, y ofrece información a sus lectores sobre cuestiones temáticas, contextuales y de estilo; evalúa además a los autores romanos que lo practicaron. ⁵³ De Propertio decía que «tiene grande copia de erudición poética I variedad, I como más oscuro i lleno de istorias I fábulas, es más incitado I continuo en mover los afetos, de los cuales es ecelente pintor.» ⁵⁴ Citando luego la opinión de Pierio Valeriano y Julio César Escalígero, comenta las dificultades que ofrecen sus textos, mientras reconoce que «es mui versado en los escritos de los poetas griegos.» Herrera

⁵¹ Cf. Lope de Vega, ed. cit., p. 1089.

⁵² Cf. Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de E. Morby, Madrid, Castalia, 1958, p. 350 (Acto IV, esc. 3).

⁵³ Cf. Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

⁵⁴ Cf. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, cit., p. 567

señala así la filiación de la escritura de Propercio, citando los conocidos versos de su elegía IV,1 63-4, en los que éste se presenta como el heredero romano de Calímaco.⁵⁵

Si en sus notas sobre la elegía Herrera informaba a sus lectores sobre el desarrollo del género, en las dedicadas a la explicación del amor se apoya en el famoso verso de la elegía properciana II, 15, 12, acerca del poder de la vista, para apuntar conceptos centrales en las teorías filográficas neoplatónicas que Herrera hace suyas teórica y prácticamente. «Oculi sunt in amores duces», ‘en el amor los ojos son la guía’ dice citándolo, «porque el ver engendra efecto amoroso» (p. 320.) En este punto, Herrera une a la descripción de los efectos del amor, la de la iconografía de Eros. Para ello cita en su totalidad otra famosa elegía del libro II, considerada entre las mejores de la colección. Se trata de II, 12 que se inicia con el conocido dístico, tantas veces imitado en los siglos áureos.

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus?

Le sigue inmediatamente la traducción, no menos conocida, del Maestro Francisco de Medina, que Herrera incluye alabando el estilo con el que había vertido el texto de Propercio. Otras referencias se hallarán en las *Anotaciones* que nos permiten comprobar cómo se había generalizado la lectura de la poesía erótica romana en la segunda mitad del XVI.

Propercio, fuente de conceptos en el Barroco

⁵⁵ Cf. *Elegiae*, IV, 1, 63-4: «ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris, / Umbria Romani patria Callimachi.»

La evaluación que efectúa Herrera del estilo del poeta de Umbria, de su uso de los relatos mitológicos y del lenguaje poético que lo caracteriza, nos informa sobre la recepción que tuvieron las elegías de Propercio en la segunda etapa del Renacimiento europeo. De hecho, los tratadistas italianos en cuya obra se basó para anotar la poesía de Garcilaso, compartían en términos generales la preferencia por ciertos autores clásicos, a los que se privilegiaba en la reconstrucción del canon de los mejores escritores, de los *optimates*. Pero el juicio crítico sobre estos textos entraría en conflicto con la interpretación de los rasgos del estilo properciano, que difundieron los *critici* europeos a las puertas del Barroco. En efecto, cuando el humanista flamenco Justo Lipsio escribe sus *Variae lectiones* entre 1567 y 1569, en las que ofrece una selección comentada de sus lecturas y conjeturas textuales, le otorga a Propercio el segundo lugar entre sus autores preferidos.⁵⁶ Alaba en unas quince citas incluidas en la obra, el refinamiento, la penetración y sensibilidad del autor, su capacidad para construir máximas perdurables, y en fin la densidad de su estilo. Por ello lo imita en sus composiciones latinas, en las que quiere recuperar un latín «arcaizante», como el que creyó encontrar en la lengua de Tácito y Séneca. Lipsio celebró así la erudición de Propercio, que vio manifestada tanto en las elegías amorosas como en los *aetia* del libro IV.

En un artículo anterior me referí ya a la influencia que debe haber ejercido la opinión de Lipsio sobre el humanista «amateur» que fue Francisco de Quevedo.⁵⁷ En ese artículo analizaba un nutrido conjunto de poemas de Quevedo contruidos *in imitatione Propertii*, y a él remito, pues, para no repetirme. A lo que entonces señalé podría aun añadir otros pasajes

⁵⁶ Para un comentario sobre las ideas expuestas en las *Variae lectiones*, véase el libro de Jean Jehasse, *La Renaissance de la Critique, l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976, pp. 208 y ss.

⁵⁷ Cf. Lía Schwartz, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 9, 2003.

poéticos, entre ellos, la *imitatio* quevediana de la imprecación al primer navegante que se lee en la elegía I, 17, 13-4: «ah pereat, quicumque rates et uela parauit / primus et inuito gurgite fecit iter!», que comenté en un viejo artículo sobre Góngora y Quevedo, además de otros versos y prosas del segundo, cuyas fuentes creo haber descubierto posteriormente.⁵⁸ O podría insistir en que los comentarios de Quevedo sobre la poesía de Propertio que nos legó en sus anotaciones al *Anacreón castellano*, y en los prólogos a su edición de la obra de Fray Luis de León y de Francisco de la Torre, sugieren una lectura cuidadosa de elegías completas de los cuatro libros de la colección. He aquí la diferencia con Petrarca. Puede ilustrarse con un ejemplo, que nos da la pauta del conocimiento que debe haber tenido Quevedo de estos textos latinos y de su opinión sobre el autor.

Es en la famosa elegía amorosa IV, 7 ya mencionada, donde el poeta recibe en sueños la visita del espíritu de Cynthia: «Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos.»: ‘existen los espíritus; la muerte no es el fin de todas las cosas, y una pálida sombra vence y escapa de la pira.’ Aquí halló nuestro lector varios versos en los que se inspiró para describir el amor eterno, la sepultura de la amada, el epitafio a inscribir sobre su tumba y otros motivos eróticos. Pero cuando en su temprano *Sueño del Juicio Final* quiso validar *more satirico* la verdad que encerraban los sueños, según los antiguos, volvió sobre los vv. 87-88 de esta misma elegía, que a la vez reelaboraban otros tantos de la *Odisea* 19, 562 y ss. y de la *Eneida*, VI, 894: ‘Y no desprecies los sueños que lleguen por las puertas piadosas: cuando los sueños llegan piadosos, tienen peso (son verdaderos)’.

⁵⁸ Véase Lía Schwartz, «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en *Homenaje a ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 313-325.

'nec tu sperne piisuenientia somnia portis:
cum pia uenerunt somnia, pondus habent.

En 1605, es decir en la época en que intercambió dos cartas con Lipsio, decía Quevedo:

Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores, como se colige del doctísimo y admirable Propercio en estos versos.⁵⁹

Y transcribe los versos ya citados. No debe olvidarse, además, que en sus silvas, Quevedo imitó la elegía IV, 1, que ya había sido reelaborada por Castiglione en los *Superbi colli*, y que fue también fundamental para los poetas que practicaron el motivo de las ruinas en los siglos áureos, sobre lo que existe una amplia bibliografía. La silva 137, «A Roma antigua y moderna», analizada ya por Manuel Ángel Candelas muestra cuán cuidadosa fue la lectura quevediana de su modelo, y cómo lo siguió muy de cerca como si intentara en algunos casos verter casi algunas expresiones puntuales.⁶⁰ Semejante fue el trabajo de la imitación en su oda pindárica 291, «El instrumento artífice de ríos», que aprovecha una sección de la elegía III, 2 de Propercio.

Elegías amorosas o *aetia*, los textos de Propercio tuvieron amplia resonancia en el siglo XVII. Góngora también se detuvo en algunas imágenes con las que describía la belleza femenina y las convirtió en modelos verbales de intrincados conceptos.⁶¹ Así los vv. II, 3, 10-12, fueron probablemente el punto de partida para la imagen con la que Góngora describe la tez rosada de la ninfa en su *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 105-6.⁶²

⁵⁹ *Sueños y discursos*, edición de Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 209-210.

⁶⁰ Manuel Ángel Candelas, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, 1997, pp. 108 y ss.

⁶¹ Cfr. Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, para otra serie de fuentes anotadas por los comentaristas.

⁶² Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. de J. e I. Millé, Madrid, Aguilar, 1951, p. 622.

Purpúreas rosas sobre Galatea
La alba entre lilios cándidos deshoja

Construye así un concepto sobre unos cuantos lexemas que provienen de la elegía latina:

candida, lilia, alba, rosae folia.

Nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit
(lilia non domina sunt magis alba mea)
[...]
ut Maeotica nix minio si certet Hiberno,
utque rosae puro lacte natant folia

‘No me ha subyugado tanto su hermosa cara, aunque sea pálida (los lirios no pueden ser más albos que mi amada, como la nieve de la laguna Meótica si rivalizara con el bermellón de Iberia, y como los pétalos de una rosa nadan en pura leche’.⁶³ Para describir la tez blanca y rosada de la ninfa, pues, relaciona sus mejillas con los pétalos de una rosa, y obviando la relación blancura=leche, escoge en cambio la imagen de los lirios, a los que supera aun su piel, e inventa la de la aurora, de resonancias menos pastoriles, si cabe, y más poéticas.

Entre otras reelaboraciones de versos propercianos que ya indicaron los comentaristas de Góngora, sólo recordaré finalmente la imagen de las palomas que juntaban los picos con los que se describe el beso de Acis y Galatea en el *Polifemo* (vv. 329-332).

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.

La mención de este significativo símbolo erótico recuerda la elegía II, 15, en la que el poeta describía el éxtasis de una noche de amor con Cynthia, los besos y abrazos de los amantes. La expresión del deseo de permanecer en eterno abrazo, culmina en los vv. 27-8 con la esperada referencia a las palomas: ‘Que te sirvan de modelo en el amor las palomas unidas,

⁶³ Cfr. *Elegías*, trad. cit., p. 54.

el macho y la hembra hechos entera pareja. Se equivoca quien busca un fin a la locura de amor:
el verdadero amor no tiene ningun límite.’⁶⁴

Exemplo iunctae tibi sint in amore columbae,
Masculus et totum femina coniugium.
Errat, quie finem vesani quaerit amoris:
Verus amor nullum novit habere modum.

Habría que reescribir la historia de la recepción de las elegías de Propertio a lo largo de los siglos áureos. Lo que he presentado no pretende sino ofrecer unas calas en la obra de cinco de nuestros clásicos que leyeron sus elegías de modo diferente, pero no sin transmitirnos, cada cual a su modo, la belleza de los textos del poeta de Umbria a través de los juegos de la *imitatio*, con la que enmendaron y fecundaron no sólo sus asuntos, sino el lenguaje artístico con el que los iban construyendo.

⁶⁴ Cfr. *Elegías*, trad. cit., p. 77.

