

# LAS METAMORFOSIS DE UN CUERPO: *VERTUMNUS* Y LA ELEGÍA EN PROPERCIO IV 2

---

ALICIA SCHNIEBS (UBA/UBACYT F004)  
latines@yahoo.com

Este trabajo postula que la elegía 4.2 de Propertio es un texto metapoético que concreta el programa literario del volumen, cuyo núcleo es la idea misma de cambio de la relación *forma* / *materia* propia de la *polyeideia*. Se analiza la construcción discursiva de la relación entre lo uno y lo múltiple y se postula que el poema presenta dos isotopías: una dominante en la que la *persona loquens* es la estatua para quien el *corpus* es ella misma y otra metafórica, cuyo enunciador es la elegía, para quien el *corpus* poliforme es el libro 4.

Propertio / elegía / polyeideia / Vertumnus / corpus

This paper argues that Propertius' Elegy 4.2 is a metapoetic text where the literary program of the volume crystallizes. Its core is the idea of the changing in the relationship between *form* and *materia*, specific of the *polyeideia*. It analyses the discursive construction between the one and the multiple and it affirms that the poem introduces two isotopies: one that is prevalent, in which the *persona loquens* is the statue for whom the corpus is itself, and another, that is metaphoric, whose speaker is the elegy, for whom the polyform corpus is book 4.

Propertius / elegy / polyeideia / Vertumnus / corpus

**L**a elegía 4.2 de Propertio consiste en un largo discurso pronunciado por la estatua del dios *Vertumnus*, ubicada en el *Vicus Tuscus*, y dirigido a los ocasionales transeúntes que van hacia el Foro, parlamento en el cual se hace referencia a la identidad del dios, el origen de su nombre, las circunstancias de su llegada a Roma, sus poderes y sus ritos, y también a la factura misma de la estatua y al artífice responsable de su construcción. Vistas estas características, una gran parte de la crítica ha

leído este texto como la concreción exacta del programa enunciado por el poeta en la elegía 4.1a, dado su indiscutible contenido etiológico y la clara vinculación con Calímaco, observable no sólo en el recurso de la estatua parlante que el batíada emplea más de una vez (*Ait.*, fr. 114Pf.; *Ia.9*, fr.199Pf.) sino también en la explícita inclusión y rechazo de tradiciones presuntamente espurias, cosa que el cirenaico hace en el *Himno a Zeus* y en el diálogo con las Musas del comienzo de *Aitia*.<sup>1</sup> Otros críticos, en cambio, atendiendo a ciertos aspectos más puntuales, sostienen que este texto ilustra no sólo el programa poético formulado en 4.1a sino el resultante de las dos partes del poema inaugural tomadas en conjunto puesto que amalgama la elegía etiológica propuesta por el *ego* (4.1a) y la de asunto erótico sostenida por el astrólogo *Horus* (4.1b), constituyéndose así en prueba palpable de la heterogénea combinación que caracteriza al volumen todo. Quienes sostienen que el carácter a la vez híbrido y unitario de este poema ejemplifica el tenor general del libro 4 se apoyan en la específica referencia a los dos personajes de la elegía erótica, *puella* y *vir* (4.2.23-24) o en el hecho sin duda algo llamativo de que una colección que se consagra a Roma y requiere su asistencia<sup>2</sup> comience con un poema dedicado a una divinidad menor cuya estatua se ubicaba en una calle de prostitutas, tenderos y perfumistas.<sup>3</sup> También nosotros creemos que la elección de la estatua de *Vertumnus* es significativa en términos de poética pero no tanto por sus posibles vinculaciones con la elegía erótica como por el peculiar estatuto me-

<sup>1</sup> Cf. PILLINGER (1969) y MILLER (1982)

<sup>2</sup> "Roma, fave, tibi surgit opus" (Prop. 4.1a.67)

<sup>3</sup> Para la interpretación basada en los típicos personajes elegíacos, véanse WYKE (1987) y DEBROHUN (1994). Para la interpretación basada en la divinidad elegida, véase O'NEILL (2000). Los argumentos esgrimidos por GRIMAL (1952) para justificar el carácter augustal de la elección de *Vertumnus* nos parecen algo forzados y poco convincentes.

tamórfico del dios y de su representación. En este orden de cosas, nuestra intención en este artículo es demostrar que la citada elegía 4.2 es un texto metapoético cuya ubicación privilegiada dentro del volumen se debe a que provee una demostración y a la vez una clave de lectura del programa enunciado en el poema de apertura y del carácter presuntamente híbrido de la colección.<sup>4</sup> A nuestro modo de ver este poema indica que el núcleo de la poética del libro 4, aquello que permite afirmar a su enunciador que es el *Callimachus Romanus*, no es un cambio específico de la *materia* tratada, esto es, de la amatoria por la etiológica, sino la idea misma de cambio, entendido en términos de *polyeideía*.

## 1. VERTUMNUS: LO UNO Y LO MÚLTIPLE

El primer punto que llama la atención al encarar el estudio de la elegía 4.2 es su diseño anular, determinado por la recurrencia del término *unus* en los dísticos de apertura y cierre:

Qui mirare meas tot in uno corpore formas,  
accipe Vertumni signa paterna dei. (1-2)

[Tú], que miras con asombro tantas formas mías en un solo cuerpo, escucha las señales paternas del dios Vertumno

qui me tam docilis potuisti fundere in usus.  
**Unum opus** est, operi non datur unus honos. (63-64)

[...] que pudiste fundirme en usos tan flexibles. Una sola es la obra, no un solo honor se concede a la obra.

<sup>4</sup> Para las interpretaciones más usuales del libro 4, cf. STAHL (1985:266-269), ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (1997:265-270) y GÜNTHER (2006:353-357).

Este eco lexical está reforzado a su vez por el *polyptoton* complejo del pronombre personal (*meas, me*) y la reiteración del relativo *qui* que, ubicado en primera posición enfática en los dos hexámetros, puede interpretarse casi como una suerte de *traductio* referencial y sintáctica ya que, aun cuando en ambos casos cumple función de sujeto y remite a una segunda persona, el primero se refiere al ocasional transeúnte e introduce una proposición adjetiva sustantivada, mientras que el segundo alude al escultor Mamurrio, artífice de la estatua, y encabeza una proposición adjetiva pura. Finalmente, el diálogo entre los versos 1-2 y 63-64 establecido por este sutil entramado de *figurae repetitionis* no se agota de ningún modo en el plano de la *elocutio* sino que involucra también el contenido proposicional de dichos dísticos pues ambos se refieren, cada uno a su modo, a la notable capacidad de esta obra de arte, la estatua, para ser a la vez lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo diverso. Por supuesto, dicho rasgo de la estatua responde a una relación entre lo uno y lo múltiple constitutiva de la identidad del dios representado y determinante del origen de su nombre como el mismo texto lo indica en el verso 47: “quod formas unus vertebar in omnis”. Pero precisamente por esto las peculiaridades observadas ofician, a nuestro modo de ver, como un llamado de atención al lector sobre estos versos ubicados en lugares estratégicos y, por ende, sobre la dimensión significativa que cobran cuando se los estudia en detalle y se los pone en relación con el resto del poema.

Si vinculamos las figuras observadas con el contenido proposicional, veremos que el diseño anular permite configurar dos campos léxicos: el de lo uno, constituido por *corpus* (“in uno corpore”) en la apertura y *opus* (“unum opus”) en el cierre, y el de lo múltiple, conformado respectivamente por *forma* (“meas tot [...] formas”) y *usus* (“tam docilis [...] in usus”). La relación dialógica de los elementos que integran el campo de lo uno es evidente y

está marcada por el *polyptoton*. Algo menos explícita, la de los que componen el de lo múltiple está determinada por la posición idéntica que ambos términos (“formas”, “usus”) ocupan en el hexámetro y por la singular factura de los versos que los contienen. En efecto, ambos tienen ocho palabras y en ambos el sintagma nominal está ubicado y distribuido de manera idéntica: dos palabras, una idéntica y otra encabezada por la misma consonante (“qui mirare” / “qui me”), un modificador directo del núcleo del término de *in* constituido por dos elementos (“meas tot” / “tam docilis”), tres palabras (“in uno corpore” / “potuisti fundere in”), núcleo sustantivo del sintagma (“formas” / “usus”). Lo deliberado de esta simetría se comprueba por el delicado trabajo realizado por el poeta en el verso 63 donde para lograr el paralelismo observado recurre a la hipálage (por el sentido “docilis” se refiere a “me” y no a “usus”) y a una anástrofe rayana en el hipérbaton.<sup>5</sup> Sin embargo, en el resto del poema, hay un punto importante que parecería cuestionar la distinción de estos dos campos léxicos o al menos de sus componentes: en el verso 61 el sustantivo *forma*, integrante del campo de lo múltiple, aparece en singular: “formae caelator aenae”. Cabe preguntarse pues qué tipo de vinculación guardan entre sí estos campos, para lo cual el primer paso será determinar la relación existente, dentro de cada uno de ellos, entre los elementos que los conforman.

## 1.1. LO UNO

En lo que hace al campo léxico de lo uno, el lazo entre *corpus* y *opus* a primera vista parecería no ofrecer mayor dificultad pues

<sup>5</sup> La extrañeza de la construcción es observada por CAMPS (1965:77) pero se limita a comentarla como un rasgo notable del estilo properciano.

está claro que el *corpus* referido por la estatua no es otra cosa sino el *opus* confeccionado por Mamurrio, al cual por otra parte remite también la citada aparición de *forma* en singular (61). Sin embargo el panorama se oscurece si nos detenemos en los versos 57-58 que rezan:

Sex superare versus: te, qui ad vadimonia curris,  
non moror: haec spatiis ultima creta meis.

Restan seis versos: a ti, que corres a la citación, no te demoro; esta es la cinta final de mi pista.

Este dístico ha provocado reacciones diversas en la crítica, que se ha interesado sea en el número de versos faltantes (*sex*), que lleva por ejemplo a Grimal a postular para el poema toda una numerología simbólica de raigambre pitagórica,<sup>6</sup> sea en la alusión al tiempo del ocasional lector, que remite a la típica fórmula de los epigramas funerarios, debidamente documentada en la propuesta de Suits.<sup>7</sup> Sin por eso desechar esta última línea de análisis, nosotros creemos que el elemento más significativo y curioso de este dístico es el sustantivo *versus* y la relación que guarda con el sujeto que lo enuncia y con el modo como el poeta construye la típica fórmula epigramática para retener al lector. En el resto del libro 4, Propertio emplea este sustantivo sólo para designar su propia producción poética y lo hace de modo tal que opone el posible nuevo programa, indicado por el sintagma “pio [...] versu” del poema proemial (4.1a.57), a la típica elegía de asunto erótico aludida por la alcahueta Acantis: “qui versus, Coae dederit nec munera vestis” (4.5.57) y por el espectro de la misma Cintia: “et quoscumque meto fecisti nomine versus” (4.7.77).

<sup>6</sup> Cf. GRIMAL (1945) y el rechazo de esta postura en CELENTANO (1956) y BOUCHER (1980:368-369).

<sup>7</sup> SUITS (1969).

Este uso recoge a su vez el observable en los tres libros anteriores donde las nueve apariciones del término se registran en enunciados metaliterarios (1.7.19, 1.9.11, 1.16.41, 2.1.41, 2.13.7, 2.34.43 y 93, 3.1.8), incluido el célebre epitafio consagratorio de la poesía del *servitium amoris*, donde, sugerentemente, el sustantivo aparece modificado por un adjetivo numeral tal como sucede en el texto que estamos estudiando:

et **duo** sint **versus**: QUI NUNC IACET HORRIDA PULVIS,  
UNIUS HIC QUONDAM SERVUS AMORIS ERAT. (2.34.35-36)

Y que haya dos versos: ESTE QUE AHORA YACE COMO HÓRRIDO  
POLVO, ERA EN OTRO TIEMPO ESCLAVO DE UN SOLO AMOR.

A su vez, en nuestro dístico esta especificidad del empleo de *versus* condice con el uso que aquí hace Propercio de la metáfora del carro y las carreras para referirse a la brevedad de lo que resta por decir: “haec spatiis ultima creta meis”. La importancia de este recurso reside no sólo en que se trata de una metáfora de la escritura empleada ya desde Píndaro en enunciados metapoéticos sino en que nuestro autor mismo echa mano de ella en poemas tan centrales para su hacer literario como las elegías 3.1 (11-12) y 3.3 (18) y, lo que es más significativo aun, en la propia composición programática del libro 4: “has meus ad metas sudet oportet equus” (4.1a.70). A nuestro modo de ver, estos datos permiten postular que el sustantivo *versus*, aunque en cierto modo compatible con la isotopía “estatua”, plantea no obstante la existencia de una segunda isotopía, metafórica, que afecta la lectura del dístico 57-58 y que obliga a repensar la identidad de la *persona loquens* del poema todo y, con ello, a revisar nuestra primera interpretación de los elementos constitutivos del campo léxico de lo uno. En efecto, puesto que la *persona loquens* se refiere a su propio discurso como obra literaria, más exactamente como un poema, creemos que esa *persona* no

es sólo la estatua del dios cambiante sino también la propia elegía, esta elegía nueva ensayada en el libro 4, también ella cambiante y polifacética.<sup>8</sup> Esta doble identidad de la *persona loquens* afecta lo observado para el campo léxico de lo uno pues el *opus* no es ya o, mejor dicho, no es sólo el realizado por Mamurrio sino también el del propio Propercio, cuyo nombre, según sugiere Marquis,<sup>9</sup> podría incluso estar aludido en el verso 59 a través de una sutil broma etimológica: “*properanti falce dolatus*”.

Asimismo, esta doble referencia de *opus* implicada por las dos isotopías se sustenta en otros dos elementos. Uno es propio de nuestro autor y consiste en que, tal como vimos que sucedía en el caso de *versus*, el término *opus* no sólo es usado en el resto de la obra properciana en enunciados metapoéticos (2.10.12; 3.1.17, 34; 3.3.4, 16) sino que aparece en las dos partes de la elegía proemial del libro 4, para contrastar las opciones planteadas respectivamente por el yo enunciativo y por el astrólogo: “*Roma, fave, tibi surgit opus*” (4.1a.67), “*at tu finge elegos, fallax opus*” (4.1b.135). El otro, de amplio espectro, es que esta isotopía metafórica que equipara la estatua con el poema es propia de un ámbito cultural en el que, huelga recordarlo, la escultura es, junto con el tejido, una de las formas de representación no literaria empleada por los autores para comunicar, metáfora mediante, sus principios poéticos.

## 1.2. LO MÚLTIPLE

Constituido por *formae* y *usus*, el campo léxico de lo múltiple es ya a primera vista algo más complejo que el anterior pues resulta ob-

<sup>8</sup> Aunque de manera tangencial y sin apoyarse en ningún análisis del texto, COUTELLE (2005:159) sugiere cierta identificación de la elegía y Vertumno en términos de “*plasticité*”.

<sup>9</sup> MARQUIS (1974:500).



vio que la relación que guardan estos sustantivos entre sí en modo alguno puede formularse como de equivalencia, tal como vimos en el caso de *opus* y *corpus*. Para dilucidar esta cuestión conviene revisar el resto del poema a efectos de determinar con qué valor están empleados estos términos tan esquivos y polisémicos.

Puesto a explicar el origen de su nombre y luego de ofrecer dos etimologías, una basada en el cambio del curso del río Tíber (4.2.9-10), que supondría una forma *Vertamnus* (derivada de *verte* y *amnis*), y otra surgida del hecho de que se le ofrecen frutos al producirse el cambio de estación, lo que daría una forma *Vertannus* (derivada de *vertere* y *annus*),<sup>10</sup> el dios las rechaza con indignación y enuncia la verdad en una larga parrafada cuyos dísticos de apertura y cierre rezan:

Opportuna mea est cunctis natura figuris  
in quacumque voles verte, decorus ero. (4.2.21-22)

Mi naturaleza es accesible a muchos aspectos: cámbiame en lo que quieras: seré hermoso.

At mihi, quod formas unus vertebar in omnis,  
nomen ab eventu patria lingua dedit. (4.2.47-48)

A mí, porque siendo uno solo cambiaba en las formas todas,  
por este hecho me dio el nombre mi lengua patria.

Como podemos ver, estos versos diseñan una estructura anular que, apoyada en el *polyptoton* (*verte*, *vertebar*) y en la sinonimia entre los términos *figura* y *forma*, propia de la lengua latina

<sup>10</sup> La etimología de los nombres propios es de por sí un rasgo constitutivo del discurso etiológico en general y de su versión helenística en particular. No obstante, en el caso de Propertio, es conocido su interés por este aspecto de la lengua que, reflejado por lo general en sutiles y complejos juegos de palabras, comparte no sólo con Calímaco sino con sus pares del período augustal. Cf. GÜNTHER (1998).

en casi todos los sememas de ambos lexemas,<sup>11</sup> confiere unidad a esta parte del parlamento de la estatua-dios. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente ese *vertere* que el dios considera verdadero por oposición a aquellos otros transmitidos por la *fama mendax* (19)? Si repasamos la serie de ejemplos contenidos entre los versos 23 y 40, vemos que la tan mentada capacidad de cambio consiste en la posibilidad de asumir todo tipo de identidades y de cumplir las funciones que les competen, a partir simplemente de la adopción del signo que el contexto cultural considera propio y definitorio de ellas. En efecto, con la túnica de Cos es una *puella* y con la toga, un *vir* (23-24); con una hoz hace el trabajo de un *sector faeni* (25-26); con armas merece la *laus* propia del soldado y con un cesto es un *messor* (27-28); con la típica *corona* es un *conviva* (29-30); con la mitra deviene Iaco y con el plectro, Apolo (31-32); caza animales mayores cuando porta las redes pero aves cuando lleva las varas (33-34); pesca si lleva una caña pero es un *institor* si deambula con la túnica suelta y un *pastor* si lo que porta es un *baculum* (37-40). Y puede incluso ser un *desultor* (35-36) pues, aunque en este caso no se mencione algún elemento característico, sin duda por efecto de la variación buscada y lograda por el poeta en esta larga enumeración, el término *species* (35), usado también para referir el resultado de portar la mitra de Baco (31), confirma lo observado en el resto de la serie. Cabe agregar por último otro dato significativo ofrecido por esta ejemplificación. Como lo señalan los imperativos “indue” (23), “da” (25), “comprime” (ib.) y “cinge” (31), la prótasis condicional “si [...] dabis” (32) y las formas pasivas “imposito” (28), “est imposta” (29), “impositis” (33) y “sumpta” (ib), que no hacen sino desplegar el “in quacumque voles verte” (22) del dístico que abre el pasaje, los cambios de la estatua son el resultado de la acción de los fieles, que seleccionan

<sup>11</sup> cf. *OLD* s.v.

e imponen signos e identidades de acuerdo con aquello en lo que esperan ser asistidos (“fautor”, v. 34) por el dios. La única excepción, sobre la que volveremos, es la del *conviva* pues en su caso no es posible deducir cuál es el favor solicitado o qué beneficios podría obtener el oficiante con su ofrenda. Estos datos son suficientes, creemos, para explicar la relación existente entre los dos constituyentes del campo léxico de lo múltiple, *usus y formae*, término este último al cual podemos sumarle ahora no sólo *figurae*, como señalamos *supra*, sino también *species* por su clara sinonimia con *forma*, sobre todo en su semema “representación”.<sup>12</sup> En efecto, vistos los ejemplos suministrados por el poeta, no cabe duda de que *formae* y *usus* guardan entre sí una relación de causa-efecto de tipo bilateral consistente en que las diferentes *formae* asumidas por la estatua motivan y están motivadas por los varios usos que quieran hacer de ella los fieles.

Ahora bien, puesto que al analizar el campo léxico de lo uno postulamos la existencia de una segunda isotopía de carácter metafórico según la cual la *persona loquens* del poema no es sólo la estatua sino también la elegía, corresponde preguntarse si esa isotopía se registra también en el campo léxico de lo múltiple. La lectura detenida del poema permite responder afirmativamente a ese interrogante sobre la base de dos elementos, uno en el dístico que la introduce, el otro dentro de la serie de ejemplos. En lo que hace al dístico que la introduce, lo sugerente es el adjetivo *decorus* (22) con que la estatua califica el resultado de sus múltiples cambios. Vinculado al sustantivo *decus*, por supuesto es legítimamente aplicable a la tal estatua, como lo sería a casi cualquier otro producto de la actividad humana visto el alcance a la vez ético y estético de este término. Pero ello no quita su fuerte presencia en la preceptiva que, desde el simple *sermo* hasta la oratoria, controla

<sup>12</sup> cf. OLD s.v.

la producción de discursos en Roma, incluidos los poéticos donde regula, entre otras cosas, la correcta adecuación entre el metro y la *materia* tratada, como nos recuerda Ovidio en *Amores* 1.1 y en la defensa de su *Musa iocosa*, ensayada en *Remedia amoris* (361-388). Visto esto consideramos que, en un poema que se presenta como el primero de una serie precedida por una elegía proemial que precisamente cuestiona la pertinencia de una nueva relación metro / *materia*, este término tiene que haber sido muy sugerente para el tipo de lector *doctus* previsto por nuestro poeta.

En lo que hace a la serie, el primer dato que llama la atención es, cosa ya reconocida por la crítica si bien no como base de la interpretación que aquí proponemos, la clara e indiscutible referencia a la elegía de asunto erótico de los versos 23-24:

indue me Cois, fiam non dura puella:  
meque virum sumpta quis neget esse toga?

Vísteme de Cois, me volveré una no insensible muchacha.  
¿Quién negará que soy un varón, puesta la toga?

Destacada por el sólo hecho de ser el ejemplo que abre la serie, esta alusión cobra fuerza metapoética no sólo por la acumulación en el hexámetro de términos propios de esa práctica discursiva (“Cois”, “dura puella”), sino por la ironía subyacente en que, de verificarse, el favor del dios trastrocaría la esencia misma de la relación elegíaca pues una “non dura puella” y un *vir* con todas letras son incompatibles con el personaje del *exclusus amator* y su consecuente *servitium*.<sup>13</sup> Esto se refuerza en el resto de la serie

<sup>13</sup> Cf. DEE (1974:48-49) quien advierte que la afirmación “fiam non dura puella” acarrea una doble sorpresa derivada de que un sujeto masculino se transforme en una *puella* y una estatua de bronce en algo *non durus*. Para este crítico esto es una humorada tendiente a restar seriedad a la etimología propuesta;

porque, si hacemos caso omiso de los dos dioses mencionados y de la nómina de agentes sociales cuyos menesteres los ubican en un estatuto social inferior (*faeni messor, venator, piscator, desultor, institor, pastor*), las dos únicas actividades propias del *vir* son la militar y los banquetes. La primera sorprende en la escritura properciana porque no condice con los intereses de su ego elegíaco del *servitium*, que se reconoce incapaz para esa tarea y para la consecuente *laus* (“laudabar in illis”) aquí asegurada por el dios: “non ego sum laudi, non natus idoenus armis” (1.6.29), pues otra muy distinta es la que le interesa: “laus in amore mori: laus altera si datur uno / posse frui” (2.1.47-48). La segunda, aunque compatible con el ego elegíaco,<sup>14</sup> no lo es con el criterio de la serie pues, como dijimos, no se entiende qué provecho podría esperar el fiel al investir al dios con la *corona* del *convivium*. Este extrañamiento se confirma si tomamos en cuenta que, en este mismo poema y aun cuando ilustre una de las etimologías rechazadas, la colocación de una corona sobre la estatua se vincula por simpatía con el resultado exitoso de la actividad realizada por el fiel: “institor hic soluit pomosa vota corona / cum pirus invito stipite mala tulit” (13-14). Visto esto, consideramos que el término *corona* opera en el campo léxico de lo múltiple tal y como opera *versus* en el de lo uno: aunque no es incompatible con la isotopía “estatua” constituye un llamado de atención al lector y abre la puerta a esa segunda isotopía metafórica, la que identifica la *persona loquens* con la elegía. Al igual que lo visto para el sustantivo *versus*, también *corona* es un término empleado por Propertio casi exclusivamente en enunciados metapoéticos no sólo en el resto del corpus

para nosotros, es una advertencia al lector acerca de la amplitud metamórfica de esta *forma* y de su correlato literario.

<sup>14</sup> Baste recordar la elegía 1.3 donde el amante, ebrio a su regreso del banquete, contempla fascinado el sueño de Cintia y deposita guirnaldas en su frente.

(2.10.22, 3.1.20)<sup>15</sup> sino, lo que es más importante en este mismo libro 4 para referirse nada menos que a Ennio en el poema proemial (“Ennius hirsuta cingat sua dicta corona”)<sup>16</sup> y al éxito de su propia obra en el dedicado a la estatua de Iuppiter Feretrius: “magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires: / non iuvat e facili lecta corona iugo” (4.10.4-5). Esto explica a su vez, por otro lado, la también algo extraña referencia de nuestro poema, y justo antes de la alusión al *convivium* (31-32), a la transformación en Baco y Apolo, un Apolo que es sin duda el protector de los poetas pues el objeto conferido es el plectro. En efecto, en la elegía central del libro 4, texto preñado de significados metapoéticos como bien lo prueban la consabida doble isotopía de los primeros versos y el magnífico comentario de Álvarez Hernández,<sup>17</sup> nuestro poeta une estos tres elementos (*convivium*, Baco y Apolo) en clave inequívocamente literaria: “ingenium positus irritet Musa poetis: / Bacche, soles Phoebos fertilis esse tuo” (4.6.75-77). En definitiva, hábilmente entretejidos en una serie que parece responder a un patrón único pero es engañosa, la “non dura puella”, el *vir*, la *corona* a la vez convivial y poética, Baco y Apolo, crean en el lector esa ligera “incomodidad” semántica con que los poetas augustales, incapaces por sus propios principios estéticos de producir ese “escándalo” de sentido que suele anunciar la presencia de una metáfora,<sup>18</sup> nos alertan acerca de la existencia de una segunda isotopía que, por lo general, nos habla acerca de la misma obra que estamos leyendo.

<sup>15</sup> Las otras dos apariciones no son pertinentes para nuestro planteo porque una se refiere a una constelación, probablemente la de Ariadna (3.20.20) y la otra a la corona fúnebre ofrendada en las tumbas (4.7.43).

<sup>16</sup> Prop. 4.1a.61. Para la importancia de Ennio y su corona en la poética properciiana, cf. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (1997:206-210).

<sup>17</sup> ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (1997:291-299).

<sup>18</sup> ECO (1983).

### 1.3. LO UNO Y LO MÚLTIPLE

Analizados los campos, podemos estudiar ahora la relación que guardan entre sí. En términos artísticos, que son los que nos interesan pues de los cultuales poco y nada podemos saber, lo primero que salta a la vista es que nos encontramos ante una obra de arte (*opus*) única, ante una *forma* que, aunque también es única y en apariencia está destinada a representar una única *materia* (la divinidad), puede sin embargo, debido a la destreza de Mamurio, su *artifex* (v.62), ser a la vez una amplia multiplicidad de *formae* capaces de representar otras tantas *materiae* (una *puella*, un *vir*, un *messor*, un *desultor*, etc.) sin por eso perder, paradójicamente, ni su *forma* originaria ni su carácter unitario. Pensado en relación con la estatua, esto se comprende fácilmente a pesar de las dudas, inevitables e insolubles, que se nos plantean a la hora de determinar el modo concreto como se verificaban estos cambios. Pero ¿qué sucede si lo pensamos en función de la otra isotopía, de la isotopía metafórica según la cual quien habla, quien se presenta de este modo singular, es la elegía? La respuesta es clara. También en este caso nos encontramos ante un *opus*, un *corpus*, (la colección de elegías del libro 4),<sup>19</sup> ante una *forma* (el dístico) que, aunque también es único y en apariencia destinado a representar una única *materia* (el mundo elegíaco del *servitium*), puede sin embargo, debido a la destreza de Propercio, su *artifex*, ser a la vez una multiplicidad de *formae* capaces de representar, sin por eso perder ni su *forma* originaria ni su carácter unitario, todas y cada una de las *materiae* que hacen a Roma y su gente. En efecto, si repasamos los ejemplos en clave literaria bien podemos pensar, con justo derecho, que esta *forma* es apta para representar *materiae* propias de otros metros y géneros canónicos como el geórgico del

<sup>19</sup> Para la obra literaria como *corpus*, cf. FARRELL (1999)

*faeni messor* y el *sectator*, el bucólico del *pastor*, el épico de la *laus bélica*, el lírico del *convivium*, e incluso el erótico elegíaco, pero no el mismo de los tres libros anteriores, pues aquí hay una *puella* que ya no es *dura*.<sup>20</sup> Por último, así como las *materiae* de esta estatua de bronce pueden estar representadas a su vez por otras *formae*: la del templo ebúrneo sobre el Aventino (5) o el viejo tronco de arce (59), también esto mismo puede pensarse para esta nueva elegía cuyas *materiae* pueden ser representadas, y de hecho lo han sido, en otros formatos discursivos.

Esta isotopía metafórica permite explicar otra cuestión que a nuestro juicio “incomoda” dentro del texto y a la que la crítica no ha conferido mayor importancia. Nos referimos a la indignación con que reacciona la estatua ante las dos etimologías erróneas del nombre del dios o, mejor dicho, a los términos empleados para referirla en el verso 19: “Mendax fama, nocēs: alius mihi nominis index”. Aquí, el elemento sorpresivo es el “nocēs” pues no se entiende qué perjuicio podrían acarrearle esas etimologías sea a la estatua sea al dios por ella representado. La crítica no se plantea esta pregunta pues considera que se trata de una hipérbole risueña que pinta con humor la reacción desmesurada de la divinidad y pone así de relieve el contraste entre su carácter eminentemente popular y el tenor erudito de ese tipo de reflexiones lingüísticas. No negamos ni la hipérbole ni la sorpresa que provoca en el lector pero precisamente por ello creemos que lleva a cuestionarse las razones del presunto daño infligido. Si leemos detenidamente, la diferencia entre las etimologías rechazadas y la propuesta es la identidad implicada en unas y otra. Fuera del carácter lúdico que pueda conferírsele al pasaje, fuera de que estos asuntos son propios del discurso etiológico, fuera incluso de que, como lo con-

<sup>20</sup> Para la alusión a esos géneros literarios, en particular la poesía didáctica y la lírica, a través de la intertextualidad con Virgilio y Horacio, cf. SHEA (1988).



firman otras fuentes el origen comúnmente aceptado era el defendido por la estatua,<sup>21</sup> lo que interesa aquí es que las propuestas rechazadas son incompatibles con esa particular relación entre lo uno y lo múltiple que es inherente a la identidad del dios y su estatua y que oficia como eje del poema todo. Es decir, si aceptamos que el término *Vertumnus* se asocia exclusivamente con el cambio de curso del río Tíber o con la mudanza de las estaciones, una y única será la *materia* representada, una y única la esfera protegida por la divinidad, que se vería así perjudicada por la consecuente reducción de su culto, un culto que, para retomar los términos del poema, no podría ya cumplir con la orgullosa aseveración del pentámetro de cierre: “unum opus est, operi non datur unus honos” (64).

Esta lectura refuerza la existencia de la isotopía metafórica, en la que todos los componentes del verso 19 toman una dimensión particular. En términos literarios esa *fama* que perjudica a esta nueva elegía polifacética y mutante es aquella que, tal como sucede con el dios, determina para ella una única *materia*: los padecimientos del *exclusus amator*. Dos son los orígenes de esa *fama* exclusiva y excluyente: las normas del campo literario y el propio Propercio. En cuanto al primero, baste recordar la opinión de Horacio para quien, *miserabilis*, la elegía y su metro no tienen más materia que las cuitas del amante desdeñado:

Albi, ne doleas plus nimio memor  
immitis Glycerae, neu miserabiles  
decantes elegos, cur tibi iunior  
laesa praeniteat fide (Hor., C. 1.33.1-4)

<sup>21</sup> Cf. MALTBY (1991:s.v.“Vertumnus”).

Albio, no sufras más de la cuenta al recordar a la insensible Glicera ni cantes elegías desdichadas porque, violada la fidelidad, la deslumbra uno más joven que tú.

En cuanto a Propercio, y además, desde luego, del consabido recordatorio puesto en boca del astrólogo al final del poema proemial de nuestro libro (4.1b.135-146), el pasaje más ilustrativo es sin duda el de la elegía 3.1, donde el poeta mismo asevera la fama que le cabe por su elegía de asunto amoroso por oposición a otra materia posible:

a valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!  
 exactus tenui pumice versus eat,  
 quo me Fama levat terra sublimis, et a me  
 nata coronatis Musa triumphat equis,  
 et mecum in curru parvi vectantur Amores,  
 scriptorumque meas turba secuta rotas. (3.1.7-12)

¡Ah, bien esté quien detiene a Febo en pie de guerra! Vaya pulido con fina piedra pómez mi verso: por él una fama sublime me eleva por encima de la tierra y una Musa por mi creada triunfa sobre corceles coronados, y en el carro junto conmigo son llevados los pequeños Amores, y una turba de escritores sigue mis ruedas.

Así, sea que la interpretemos como “opinión corriente”, sea que lo hagamos como “renombre”, no cabe duda de que esa *fama* que atribuye una única *materia* a esta *forma* (el dístico elegíaco) perjudica (*nocere*) a esta elegía que aboga por su ductilidad. El amplio y sustancioso significado de este verso 19 se verifica aun más si a la luz de estos datos releemos su segundo hemistiquio: “*alius mihi nominis index*”. El elemento que aquí nos “incomoda”, el guiño del poeta que llama la atención del lector, es la pre-

sencia del término *index* en un contexto donde hubiéramos esperado encontrar *indicium*.<sup>22</sup> Ninguna duda cabe de que, puesto que todo el sentido lleva a considerar que el *nomen* es aquí el agente de la acción de mostrar, lo apropiado hubiera sido unir ese genitivo “nominis” al abstracto verbal *indicium* y no al agentivo *index*. En nuestra opinión, Propertio está especulando aquí con el reconocimiento de esta anomalía, que por lo demás no deja de ser otro de sus juegos etimológicos. En efecto, además del impacto que produce sobre el lector, la ventaja de *index* por sobre *indicium* es que, sin perder la fuerza deíctica que uno y otro término tienen por su raíz \**deih-/dik* “mostrar”,<sup>23</sup> en uno de sus sememas *index* se emplea para designar el título o inscripción que identifica a las estatuas y también a las obras literarias,<sup>24</sup> lo cual se aplica con especial exactitud a nuestro contexto.<sup>25</sup> En la isotopía “estatua”, *index* remite así a la inscripción *Vertumnus* que indica al transeúnte cuál es el dios representado. En la isotopía metafórica, en cambio, probablemente se refiera al título de la obra (*¿Elegi?*, *¿Elegiarum liber?*) o quizás al nombre mismo de su autor a quien no sólo el astrólogo *Horus* sino la *Fama* parecen haber constreñido a un único asunto poético. En una y otra isotopía, la obra precisa explicar a su destinatario la verdadera amplitud de su estatuto metamórfico porque de ello depende su *honus*.

El análisis efectuado permite demostrar que la elegía 4.2 es un texto que puede leerse en dos niveles o isotopías, una literal y otra metafórica, cuyo punto de intersección es la noción misma de cambio (*vertere*) aplicada a la obra de arte. En la primera, es un

<sup>22</sup> cf. CAMPS (1965:ad loc.)

<sup>23</sup> cf. ERNOUT-MEILLET (1959: s.v. *dix, dicis*)

<sup>24</sup> cf. OLD s.v.

<sup>25</sup> Más aun, si nos atenemos a este semema, “nominis” podría llegar a pensarse como un genitivo de los llamados explicativos o apositivos, que permitiría mantener a la vez el valor agentivo de ambos sustantivos.

poema etiológico acerca del origen de una estatua y del dios representado, caracterizados la una y el otro por su capacidad de representar múltiples *materiae* bajo una *forma* única. En la segunda, es un discurso metapoético acerca de la compatibilidad de la *forma* elegía con un amplio abanico de *materiae* representadas. La combinación de una y otra da como resultado un texto poéticamente performativo que realiza aquello de lo que habla pues, por ser etiológica y no erótica, esta misma elegía muestra en acto la concreción de aquello que sostiene en términos de creación literaria. Para el lector atento, ese carácter performativo trasciende incluso la *materia* tratada y se verifica en algo tan sutil y tan propio de la norma estética del período como el diálogo intertextual, presente en los primeros versos del poema. Por un lado, y en lo que hace a la nueva *materia* tratada, nos encontramos con el dístico 7-8 que, como ha observado la crítica,<sup>26</sup> remite a los versos 33-34 de la elegía 2.5 de Tibulo, que no casualmente es una de las menos “eróticas” de su obra e incluye un tramo de revisión de la leyenda fundacional en parte semejante al referido por Propertio en la 4.1a. Por el otro, y en lo que toca a la superación de la relación amorosa como *materia* excluyente, las palabras que abren nuestra elegía (“Qui mirare meas”) evocan sin lugar a dudas a las que inauguran la 3.11 (“Quid mirare meam”), un texto en el que, también no casualmente, el *ego* reconoce su *servitium* y lo contrasta con el hacer de Augusto en *Actium*, hacer que se repite en el poema central del libro 4 (4.6). Ambas remisiones y sus respectivos cambios realizan y comprueban la maleabilidad de esta *forma* en manos de un *artifex* consagrado.

<sup>26</sup> Cf. DEE (1974:44-45).

## 2. VERTUMNUS Y EL LIBRO 4

Hecho este estudio, estamos en condiciones de volver al libro 4 para tratar de demostrar, como sostuvimos en un principio, que la ubicación privilegiada de la elegía de *Vertumnus* se debe a que actualiza y concreta la controvertida línea poética enunciada en el poema proemial y sostenida en el volumen todo. Según lo analizado el meollo de esa línea poética es la idea misma de cambio, entendido como la capacidad de una *forma* única de representar múltiples *materiae* y adaptarse a varios *usus* y, correlativamente, como la legitimidad de que una misma *materia* sea representada por más de una *forma*. Si pensamos que, en términos estrictamente literarios, esto no es otra cosa sino una de las variantes posibles de la tan mentada *polyeidéia* defendida por Calímaco en su yambo 13,<sup>27</sup> resulta claro que esto es lo que confiere unidad al libro 4 y explica la variedad aparentemente heterogénea de los poemas que lo componen, dando cuenta además del alcance de la expresión *Callimachus Romanus* que Propertio se atribuye a sí mismo en la elegía proemial. Esta interpretación nos permite trascender el enfrentamiento entre elegía etiológica y elegía erótica formulado en superficie y de manera explícita en las dos partes que la componen (4.1.a y 4.1.b), y proponer que el conflicto implícito existente entre las dos voces no es sólo o no es tanto la oposición entre dos materias poéticas como la actitud frente al cambio, como elemento determinante del hacer literario. Anunciado por el ego enunciator en sí y a través de un contenido que habla de una Roma mutante y de una factura discursiva que muestra en acto la posibilidad de representar en la *forma* elegíaca la *materia* que Virgilio volcó en formato épico,<sup>28</sup> el cambio en sí y no meramente la

<sup>27</sup> Cf. ACOSTA-HUGHES (2002:70-119). Para un excelente análisis de la elegía 4.1 a la luz de los yambos de Calímaco, cf. SIMMONS-HATCH (2006:167-243).

<sup>28</sup> Cf. FANTHAM (1997).

materia elegida es lo que rechaza el astrólogo. En efecto y aunque parezca una verdad de Pero Grullo, no debemos perder de vista que este vate ridiculizado no se opone de manera específica a que Propertio escriba elegía etiológica sino a que escriba cualquier cosa distinta de la elegía erótica del *servitium* y lo hace invocando un presunto mandato de Apolo, esto es, de la encarnación misma de la norma literaria, que habría dispuesto para este *artifex* una única y admisible relación entre *forma* y *materia*. Esa legitimidad de cambiar ese vínculo unilateral, que *Horus* rechaza, ese ejercicio de la *polyeideía*, es, a nuestro modo de ver, lo que este Calímaco Romano propone y concreta en el libro 4.

En esa concreción y lejos de constituir un estorbo que tiñe de indeseable hibridez la armonía del conjunto, el papel más importante lo cumplen, por paradójico que parezca, las elegías no etiológicas (3, 5, 7, 8, 11) pues es en ellas donde el *artifex* exhibe con sutileza extrema la versatilidad de esta *forma* poética. Fácil resulta verificar la factibilidad del cambio cuando se altera tan sustancialmente la *materia* pero ¿cómo se hace para lograrlo cuando esa *materia* responde a ese mismo vínculo unilateral que este poemario pretende cuestionar? Nuestra elegía 4.2 nos adelantó en parte la respuesta al hablarnos de una *puella* que no es *dura* y de un *vir* que se comporta como tal: para lograrlo hay que cambiar, más exactamente invertir el discurso que consagró esa univocidad. Eso es lo que hace Propertio, lo cual se constata al releer al menos cuatro de esas elegías “problemáticas” a la luz de su obra anterior:

- **Elegía 4.3:** La carta de *Arethusa* a *Lycotas*, donde esta reclama la presencia y la atención de su esposo, que se encuentra en campaña, remite a la elegía 3.12 donde el ego critica a *Postumus* por abandonar a su esposa *Gala* para irse a la guerra en lugar de quedarse a disfrutar de su *fidus torus*. Pero lo hace a través de dos inversiones fundamentales: el carácter epistolar y la trans-

formación del papel del personaje que deja de ser aquello de lo que se habla para devenir la *persona loquens* e imprimir su punto de vista al discurso todo.

- **Elegía 4.5:** este poema, en el que las viles enseñanzas de la *lena Acanthis* son presentadas en discurso directo dentro del marco de una feroz invectiva, remite por su contenido, por su carácter didáctico y por su destinataria, la *puella*, a las elegías 1.2 y 2.16, pero el poeta introduce un cambio importante: cede su voz a la alcahueta lo cual invierte por el sexo y la condición de la instructora el sello propio del *magisterium amoris* elegíaco. Esta mutación está explícitamente indicada en el texto pues *Acanthis* resta todo valor a los versos que contradigan sus preceptos (53-58).
- **Elegía 4.7:** la inversión representada por este texto, donde el espectro de *Cynthia* reprocha al ego su desamor y abandono, es tan integral y evidente que casi no necesita explicación. En efecto, determinado en lo formal por el cambio de voz, la inversión se manifiesta en una *Cynthia* que no fue ni tan *dura* ni tan *perfida* como leímos en la obra precedente y a un ego que no sólo no fue en vida de ella el fidelísimo amante que dijo ser sino que tampoco mantuvo sus promesas de amor eterno tantas veces anunciadas.<sup>29</sup> Pero a su vez, también aquí hay un elemento puntual que advierte acerca de un trabajo de inversión realizado sobre un único poema: el epitafio de los versos 85-86, que inevitablemente evoca el del poeta consignado en la elegía 2.13b (35-36). Esta evocación lleva a confrontar ambos textos y de ello resulta la profundidad del cambio producido por Propertio: la elegía 2.13b consiste en una serie de instrucciones de carácter prospectivo dirigidas a la *puella* para que, llegado el momento de su muerte, ella lo honre como se debe durante su

<sup>29</sup> Cf. DIMUNDO (1989).

funeral y aun después; esta del libro 4 expresa una serie de reproches retrospectivos dirigidos al ego por la *puella* porque, al momento de su muerte, ni en su funeral ni aun después recibió ella de parte de él los debidos honores, al punto tal que su tumba no tiene siquiera el árbol y el epitafio que aquél reclamaba para sí. Inversión del *servitium*, si las hay, el epitafio del ego al cual alude este otro epitafio negado es nada menos que aquel en que se proclama *servus unius amoris* (2.13b.36).

- **Elegía 4.8.** este poema es un magnífico paso de comedia en que el ego es descubierto *in fraganti* por una *Cynthia* furibunda que, en medio de un escándalo que gana la calle, agrede a sus ocasionales rivales e impone al *ego* severas condiciones para avenirse a la reconciliación. Desde luego hay aquí un cambio radical de la situación básica del *exclusus amator* propia de la elegía erótica del *servitium* según lo advertido por *Horus* (4.1b.143-146), pues, en lugar de un ego masculino atormentado y lloroso que en vano golpea las puertas de una casa ajena que le impiden ingresar al espacio donde su amada le es infiel, nos encontramos con una *puella* que, ante una situación que imagina similar, irrumpe sin más (49-52) en ese espacio ajeno donde su amante no ha logrado siquiera reparar en los atractivos de sus acompañantes: “cantabant surdo, nudabant pectora caeco: / Lanuvii ad portas, ei mihi, solus eram” (47-48). Pero a su vez, nuevamente aquí un pequeño detalle nos alerta acerca de la relación inversa puntual de este texto con otro de la obra anterior: el nombre del esclavo (*Lygdamus*) y el requisito impuesto por la *puella* que exige su venta como parte del pacto de reconciliación: “Lygdamus in primis, omnis mihi causa querelae, / veneat et pedibus vincla bina trabat” (79-80). En efecto, el tal *Lygdamus* es el protagonista de la elegía 3.6, donde, visto que su amo ha decidido no visitar a su *puella* durante doce días, su papel consiste en constatar que *Cynthia* está desesperada y fu-



riosa por esa ausencia que atribuye a la infidelidad de su amante provocada por los hechizos de una rival (19-34) y, luego, en convencerla de que dicho alejamiento está motivado por la ira y no por el engaño de quien le jura su completa lealtad (35-40). Como recompensa por esepreciado servicio, el ego promete concederle su libertad si logra la reconciliación, formulada en términos de *militia amoris*: “Quod mihi si e tanto felix concordia bello / exstiterit, per me, Lygdame, liber eris” (41-42). La inversión es clara: en el poemario del *servitium* el esclavo es parte activa en la reparación de una crisis amorosa en la que el ego se ausenta del espacio del deseo y la *puella*, sumida en llanto e incapaz de reaccionar, se limita a lamentarse de una infidelidad imaginaria aviesamente inducida por una rival. La reinstauración del vínculo acarreará la libertad del siervo. En nuestro libro 4, el esclavo es parte pasiva (37-38) de la instauración de una crisis amorosa resultante de una ausencia de la *puella* que, a su regreso y sin una lágrima, se venga activamente de rivales de carne y hueso que nada hicieron para seducir al ego pues él mismo las convocó (29-34). La reinstauración del vínculo, que termina aquí con la venta del esclavo, ahora encadenado, no casualmente se formula también, como en la 3.6, en términos de *militia amoris*: “et toto solvimus arma toro” (88).<sup>30</sup>

Ahora bien, nuestro recorrido ha dejado fuera el texto que cierra el libro 4, la célebre elegía de Cornelia y lo hemos hecho porque, si bien no califica como poema etiológico, tampoco puede leerse en modo alguno como una versión invertida de la elegía erótica del *servitium*. Pero eso no le resta, sin embargo, legítima pertenencia a esta obra donde la *forma* elegía exhibe su versatili-

<sup>30</sup> Cf. DEE (1978) quien, por ceñirse a constatar intertextualidades ajenas a la obra properciana y a pesar de su magnífico análisis del poema, considera que el requisito impuesto por *Cynthia* es una sinrazón que no requiere explicación alguna.

dad. En sentido estricto, y fuera de la azarosa y oscura historia de este género, la Antigüedad siempre asoció su origen y función primera con el lamento fúnebre y la canción de duelo, como lo prueban las etimologías ensayadas por los gramáticos<sup>31</sup> y las palabras de Horacio en su *Ars Poetica*:

versibus impariter iunctis querimonia primum  
 post etiam inclusa est voti sententia compos;<sup>32</sup>  
 quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,  
 grammaticæ certant et adhuc sub iudice lis est. (Hor., *Ars* 75-78)

En versos imparmente unidos se encerró primero la queja y luego la expresión del pedido satisfecho; pero aún está bajo juez el litigio acerca de qué autor produjo las exiguas elegías.

En nuestra opinión, a esta norma del campo literario, a este vínculo entre *forma* y *materia* responde de manera crítica la elegía 4.11 y lo hace de dos modos. En primer lugar, el solo hecho de que la colección termine con una elegía fúnebre muestra la invalidez de la regla que, en boca del astrólogo, identifica el dístico con el asunto erótico. Más exactamente muestra que esa regla tan pomposamente enunciada es en sí misma el resultado de un cambio efectuado sobre otro vínculo *forma / materia* anterior, también exclusivo e igualmente consagrado por la tradición. En segundo lugar, la factura discursiva del poema implica una modificación significativa aun dentro de ese vínculo pues es una combinación de *laudatio funebris* y *consolatio*, que se inicia con una forma y contenido propios del epigrama funerario (1-14) pero termina siendo una *defensio* que responde con rigurosidad a la preceptiva de la oratoria foren-

<sup>31</sup> Cf. LUQUE MORENO (1994:5-9)

<sup>32</sup> Para la posible connotación amatoria de "voti sententia compos", cf. BRINK (1971:ad loc.).

se, como nos informa la misma Cornelia: “Causa perorata est” (99).<sup>33</sup> Esto, que de por sí bastaría para corroborar la exhibición del cambio que consideramos propia de este libro 4, se potencia si tomamos en cuenta la sutil relación que guarda con el poema proemial. En efecto, justo antes de enunciar el deber del poeta de escribir elegía de asunto erótico, *Horus* afirma:

tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo  
et vetat insano verba tonare Foro. (4.1b.133-134)

desde entonces Apolo te dicta algunos pocos de sus versos y prohíbe que truenes discursos en el insensato Foro.

O se vociferan palabras propias del foro o se componen poemas. Frente a eso, nuestro autor responde con este texto que demuestra que, aun volviendo a su función originaria de canto fúnebre, la elegía es una *forma* tan maleable que puede incluso trascender esa oposición excluyente formulada por el astrólogo y dar cabida, sin por eso perder ni su esencia ni su impronta calimaquea,<sup>34</sup> a una discursividad como la del foro, que le es tan ajena como ajeno le es devenir *non dura puella* a la estatua de bronce de un dios masculino.<sup>35</sup> En definitiva y tal como dijimos al empezar esta parte de nuestro trabajo, cuanto más “elegíaco” es el tema, tanto más rico y sugerente es el artificio puesto en práctica por Propercio para concretar la propuesta poética de este libro, la cual desde luego se reafirma en los poemas puramente etiológicos donde, como sobradamente ha demostrado la crítica, se desliza cada tanto el discurso amatorio, como para evidenciar, tam-

<sup>33</sup> Para el análisis de este aspecto del poema, cf. el excelente estudio de CICERALE (1978).

<sup>34</sup> El “tonare” del verso 134 remite sin duda a Cal. *Ait.* fr.1.20Pf.

<sup>35</sup> Nos referimos a la oratoria forense y no a la retórica en general, presente en todo el poemario properciano como lo demuestra REINHARD (2006).

bién en ellos, que tampoco la nueva relación *forma / materia* propuesta en la 4.1a es excluyente.<sup>36</sup>

Concluido nuestro repaso del libro 4, volvamos ahora a nuestra elegía 4.2. Como lectores, llegamos a ella después de haber atravesado un poema proemial que se inició poniéndonos en el lugar de un espectador a quien el *ego* enunciador le explica que la realidad contemplada, que no es otra cosa sino la misma Roma, es el resultado de una transformación:

Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est,  
ante Phrygem Aenean collis et herba fuit (4.1a.1-2)

Esto que ves, viajero, por donde se extiende la grandísima  
Roma, colina y hierba fue antes del frigio Eneas.

En consonancia con ello, al avanzar en nuestra lectura, ese *ego* nos anuncia que él mismo va a mudar su hacer literario pero, repentinamente y ante nuestra sorpresa, se entromete la voz de un personaje anodino, que se arroga el derecho de prohibírsele. Ante esto, y aun cuando la sola sustitución de Apolo y Calíope (3.3) por este oscuro astrólogo sea prueba suficiente de la transformación anunciada, el carácter esquivo del enunciado programático nos deja sin saber exactamente con qué tipo de cambio, si es que con alguno, hemos de encontrarnos en el resto del volumen. A ese interrogante responde la elegía de *Vertumnus* que, no por azar, nos vuelve a poner, al igual que la primera, en el lugar de un espectador, sólo que, a diferencia de aquella, aquí lo contemplado no es la realidad sino una obra de arte que es en sí misma un objeto mutante. “Qui mirare meas tot in uno corpore formas” (4.1.2) dice la estatua al transeúnte. Y otro tanto dice la ele-

<sup>36</sup> En este punto el caso denominativo es la elegía 4.9 con ese Hércules que se comporta como un *exclusus amator*.

gía al lector, ese a quien le informa luego que faltan sólo seis versos, para advertirle, anticipándose quizás a la reacción que pueda despertar en él la lectura del volumen, que lo *mirabile* y acaso lo *mirandum* de este *opus*, de este *corpus* que tiene ante él, es que su artífice ha logrado transformar el dístico elegíaco en una *forma docilis* para tantos *usus* cuantas *materiae* le ofrezca la polifacética y cambiante Roma.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-HUGHES, B. (2002) *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (1997) *La Poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Assisi.
- BOUCHER, J. P. (1980<sup>2</sup>) *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.
- BRINK, C. O. (1971) *Horace on Poetry. Vol. II: The 'Ars Poetica'*, Cambridge.
- CAMPS, W. A. (1965) *Propertius. Elegies Book IV*, Cambridge.
- CELENTANO, L. (1956) "Significato e valore del IV libro di Propertio", *AFLN*, 6, pp. 33-68.
- CICERALE, M. G. (1978) "Struttura e oratoria forense nella IV.11 di Propertio", *AFLB*, 21, pp. 19-38.
- COUELLE, E. (2005) "Poétique et métopoésie chez Propertius", *BAGB*, 1, pp. 145-161.
- DEBROHUN, J. B. (1994) "Redressing elegy's *puella*: Propertius IV and the Rhetoric of Fashion", *JRS*, 84, pp. 41-63.
- DEE, J. H. (1974) "Propertius 4.2: Callimachus Romanus at Work" *AJP*, 95, pp. 43-55.
- (1978) "Elegy 4.8: a Propertian Comedy", *TAPA*, 108, pp. 41-53.

- DIMUNDO, R. (1989) "Properzio 4.7: dalla variante di un modello letterario alla costante di un' unità tematica" en *Tredici secoli di elegia latina*, Assisi, pp. 273-281.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1959) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris.
- FANTHAM, E. (1997) "Images of the city: Propertius' new old Rome" en HABINEK, T. – SCHIESARO, A. (edd) *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, pp. 122-135.
- FARRELL, J. (1999) "The Ovidian Corpus: Poetic Body and Poetic Text" en HARDIE, PH. – BARCHIESI, A. – HINDS, S. (edd) *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphosis and its Reception*, Cambridge, pp. 127-141.
- GRIMAL, P. (1945) "Notes sur Properce I: La composition de l'épigramme à Vertumnus", *REL*, 12, pp. 110-119 .
- (1952) "Les intentions de Properce et la composition du livre IV des Épigrammes", *Latomus*, 11, pp. 183-197, 315-326, 437-450.
- GÜNTHER, H.-CH. (1998) "Word Play in Propertius", *Eikasmos*, 9, pp. 243-257.
- (2006) "The Fourth Book" en GÜNTHER, H.-CH. (ed) *Brill's Companion to Propertius*, Leiden, pp. 353-408.
- LUQUE MORENO, J. (1994) *El distico elegíaco*, Madrid.
- MALTBY, R. (1991) *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds.
- MARQUIS, E. C. (1974) "Vertumnus in Propertius 4.2", *Hermes*, 102, pp. 491-500.
- MILLER, J. F. (1982) "Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy", *ANRW*, 2.30.1, pp. 371-417.
- O'NEILL, K. (2000) "Propertius 4.2: Slumming with Vertumnus", *AJP*, 121, pp. 259-277.
- PILLINGER, H. (1969) "Callimachus Influences on Propertius, Book 4", *HSP*, 73, pp. 172-199.

- REINHARD, T. (2006) "Propertius and Rhetoric" en GÜNTHER, H.-CH. (ed) *Brill's Companion to Propertius*, Leiden, pp. 199-216.
- SHEA, C. (1988) "The Vertumnus Elegy and Propertius Book IV", *ICS*, 13, pp. 63-71.
- SIMMONS HATCH, J. (2006) *Poetic Voices and Hellenistic Antecedents in the Elegies of Propertius* (PhD Diss. University of Cincinnati), Cincinnati.
- STAHL, H.-P. (1985) *Propertius: "Love" and "War". Individual and State under Augustus*, Berkeley.
- SUITS, T.A. (1969) "The Vertumnus Elegy of Propertius", *TAPA*, 100, pp. 475-486.
- The Oxford Latin Dictionary* (1968-1982), Oxford.
- WYKE, M. (1987) "The Elegiac Woman at Rome: Propertius Book 4", *PCPS*, 213, pp. 153-158.