

## UNA INTERPRETACIÓN DE LA ELEGÍA III 11 DE PROPERCIO

LÍA M. GALÁN

La elegía III 11 de Propertio contiene una singularmente extensa referencia a Cleopatra y su derrota en Actium. El tema abarca casi la mitad de los versos del poema y concierne una compleja red de relaciones de discutida interpretación, por la elevada ambigüedad de sus significaciones.

La pregunta por el posible sentido de su inclusión, no puede ser respondida sin atender a las dificultades que entraña la reaparición de motivos o alusiones frecuentemente contradictorios, y se podría afirmar que la interpretación que se dé de ello, incide no sólo en la significación general del poema sino, además, en el sentido global del Libro tercero y de la trayectoria properciana. Una de las principales dificultades del poema, tal como lo señala el Prof. Sullivan<sup>1</sup>, consiste en que Propertio se mueve muy rápidamente desde el tema de la apertura del poema (el hombre bajo el dominio femenino) hacia el ataque de Cleopatra, sin mostrar simpatía alguna, ni mencionar a Antonio. Propertio, agrega el Prof. Sullivan, resulta cripto-republicano más que monárquico, y si bien puede haber estado en contra de 'algún' monarca, especialmente extranjero y mujer, esto explica escasamente la verdad del completo anti-cleopatrista del poema, especialmente en el contexto elegíaco, con la ambivalente posición hacia Cintia. Dentro de esta óptica, proponemos aquí una relectura del poema, buscando integrar algunos elementos discutidos en una coherencia de representaciones organizadas, e intentando dar cuenta del posible sentido de su inclusión<sup>2</sup>.

### Estructura de III 11.

1. Se plantea la situación personal del poeta: la sumisión [*addictum uirum*] a una mujer. «¿Qué puede tener de sorprendente?», se pregunta:

Quid mirare, meam si versat femina vitam  
et trahit addictum sub sua iura uirum,  
criminaque ignavi capitis mihi turpis fingis,  
quod nequeam fracto rumpere vincla iugo? (vv.1-4)

---

<sup>1</sup> J.P.SULLIVAN, *Propertius. A Critical Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.23: "If we look at the poem in the context of previous poems in Book 3, then it is hard to interpret as a seriously intended eulogy of Augustus, even though a few fulsome compliments, as in 3.9., are inserted".

<sup>2</sup> No se plantea, pues, una refutación sistemática de las numerosas, y en muchos casos opuestas, interpretaciones de la elegía; la intención es proponer un nivel posible de significados que en varias ocasiones presentan coincidencias con otras ya realizadas del poema.

[¿Qué te admiras, si una mujer trastorna mi vida y arrastra al hombre sujeto bajo su ley, y finges torpes crímenes de la indolente inteligencia, porque no pueda romper las cadenas, quebrantado el yugo?]

2. A continuación se suceden dos breves ejemplos que, en el contexto personal que cierra el *ego* elegíaco, pueden ser referidos a la situación planteada:

Venturam melius praesagit navita mortem,  
vulneribus didicit miles habere metum.

Ista ego praeterita iactavi verba iuventa:

tu nunc exemplo disce timere meo. (vv.5-8)

[El marino presagia mejor la venidera muerte, el soldado aprende a tener miedo con la heridas. Estas palabras he lanzado en mi pretérita juventud: tú ahora aprende a temer por mi ejemplo.]

a. Se establece la serie "navegante - soldado - *meo exemplo*" se menciona a *navita* que reaparecerá en el dístico final; el soldado *didicit*; el interlocutor debe *disce* -el verbo empleado es el mismo-. Ellos "aprenden": 'la muerte' (el navegante); 'el miedo' (el soldado).

b. *meo exemplo*: alguien debe aprender a temer con su ejemplo. Antes ha dicho que "ista [...] uerba" lanzaba en su pretérita juventud e inicialmente los comentaristas lo refieren a lo anterior, sea a los ejemplos precedentes, sea a todo lo anterior de un modo difuso<sup>3</sup>.

Proponemos que en el v.5 ocurre un fuerte corte conceptual que envía los *exempla* [navegante, soldado] hacia adelante, atraídos por "meo exemplo", y que "ista uerba" se refiere a lo dicho en vv.1-4: en el pasado, ha tomado una actitud netamente desafiante, invitando al potencial acusador -de allí que el destinatario se presente tan despersonalizado, tan vago, y aún, que el cambio de apóstrofe sea continuo y reiterado<sup>4</sup>- a que deponga sus censuras y cese de considerar su situación especialmente deshonrosa<sup>5</sup>. Pero el desafío puede arrastrar a la ruina. Esto es, el temor no proviene del *seruitium amoris*, sino de arrojar públicamente este desafío, de confesarse *addictum* de una mujer, oponiéndose al discurso oficial que proclama la oprobiosa derrota de

<sup>3</sup> En general, la interpretación habitualmente aceptada es la que refiere "meo exemplo" a la situación de servidumbre del poeta a la amada (*seruitium amoris*). Cf. PAOLO FEDELI, *Properzio. Il Libro Terzo delle Elegie*. Bari, Adriatica Editrice, 1985, pp.354 ss.

<sup>4</sup> Cf. P.FEDELI, *op.cit.* p.360.

<sup>5</sup> Cf. "Quod si nemo exstat qui uicerit Alitis arma,/ communis culpa cur reus unus agor?" (Elegía II 30, 31-32).

Marco Antonio-Cleopatra en una situación análoga, motivando la más enérgica de las condenas.

3. La siguiente sección se inicia, sin preámbulos que orienten su inserción, con la figura de Medea (vv.9-12) quien abre una serie de *exempla* mítico-legendarios donde se suceden personajes femeninos: Pentesilea (vv.13-16), Onfale (vv.17-20) y Semíramis (vv.21-26). A diferencia de los anteriores, éstos se desarrollan con mayor amplitud.

Se trata de paradigmas de marcada ambigüedad y ésta consiste en su capacidad de doble referencia; inicialmente se presentan como imágenes de Cintia, y en tal sentido es característico el ejemplo de Medea quien, en diversos sentidos, ha sido su modelo en otras elegías<sup>6</sup>. La serie se inicia, así, con un ejemplo pertinente y reconocible como imagen de la amada; pero los tres siguientes aparecen progresivamente distanciados, en algunos casos como única referencia en la obra properciiana.

El ejemplo de Pentesilea presenta escasos puntos de contacto con la situación planteada por el poeta, y mucho más alejados aparecen los dos *exempla* que cierran la serie. Como señala Profesor Williams, "This, then, is a highly complex example of the technique by which *paradeigmata* are used to alter the movement of ideas, connecting with what precedes while they also prepare for what follows"<sup>7</sup>. Considerando el primer ejemplo pertinente para Cintia, puede incluso decirse que la inadecuación de los subsiguientes es progresiva; no obstante, el poeta mantiene la idea de belleza de las mujeres que puede ofrecer conexión con su situación personal -i.e. el *seruitium amoris*- en los tres primeros modelos, pero en el ejemplo final de Semíramis ya se ha completado este movimiento de distancia. En especial en este último caso -y se podría verificar, igualmente, en los precedentes-, este distanciamiento se patentiza al conocerse la segunda referencia o 'clave', y al volver, bajo esta nueva óptica, a las relaciones propuestas: Cintia = (?) Semíramis / Cleopatra = Semíramis.

En esta gradación, el poema se ha ido desplazando desde Cintia a Cleopatra, desde el pasado al presente -el *quid modo* de v.29: el *quid nunc* del v.46-, desde la po-

<sup>6</sup> Recordar la elegía II 24, con una afirmación similar:

Nil ego non patiar, numquam me iniuria mutat:  
 ferre ego formosam nullum onus esse puto.  
 Credo ego non paucos ista periisse figura,  
 credo sed multos non habuisse fidem... (vv.39-42)  
 Iam tibi Iasonia nota est Medea carina  
 et modo seruato sola relicto uiro. (vv.45-46)

Medea es mencionada en III 19 acerca de la lascivia de las mujeres:

Nam quid Medae referam, quo tempore matris  
 iram natorum caede piavit amor? (vv.17-18)

<sup>7</sup> GORDON WILLIAMS, *Figures of Thought in Roman Poetry*. New Haven-London, Yale University Press, 1980, pp.90-1.

sición privada de desafío a la conmovición de Actium y la progresiva afirmación de la política octaviana. Lo que hasta Actium, y especialmente en la época de Julio César, podía circular públicamente en la medida en que existía un espacio de tolerabilidad cívica para la expresión poética de conductas de esta naturaleza -el mismo Julio César era el modelo, y después Marco Antonio-, se cierra con el nuevo programa político que se inaugura con la victoria de Octavio. El poeta parece consciente de que esta tolerabilidad desplegada hacia un tipo de poesía 'menor' -*genus leue*- no se mantendrá a ultranza, y que sus relaciones con los depositarios actuales del poder pueden entrar en conflictos de imprevisibles consecuencias.

4. Los vv.27-28 cierran esta primera parte de la elegía:

Nam quid ego heroas, quid raptem in crimina diuos?  
Iuppiter infamat seque suamque domum.

[¿Pues por qué lanzaré acusaciones hacia los héroes, por qué hacia los dioses? Júpiter se deshonra y deshonra su casa.]

En el *raptem in crimina* resuena el *crimina... turpia fingis* del verso 3<sup>8</sup>.

El *quid* vuelve sobre la apertura del poema; el poeta se ha referido a una situación pretérita (*ista uerba...*); en esa situación, no sólo desafiaba a sus acusadores sino que los inculpaba de *crimina...turpia fingis*, de 'inventar' *crimina*. En los versos 27-8 retoma la misma idea: para convalidar su situación, puede recurrir a una serie extensa de modelos míticos, de los que sólo ha escogido cuatro, si bien esta escueta serie de *exempla* se quiebra en el último por la inclusión de una figura histórico-legendaria.

Es posible que los *exempla*, en el mismo nivel de discurso al que se hizo referencia en los vv.5-6, valgan de modo especial para ilustrar una manera de presentar las cosas, y -sin dejar por ello de lado el valor intrínseco que tienen para enlazar con el modelo de Cleopatra- sirvan para mostrar un espacio de representación para afectaciones particulares, que se angosta inquietantemente con el triunfo del programa augusteo.

En el verso 28 ocurre la primera mención de Júpiter en un contexto ampliamente negativo: Júpiter se constituye en el más relevante y escandaloso ejemplo de los *crimina* que comprometen al poeta, a los héroes y a los mismos dioses. Se podría hablar de sus *crimina* en función de atenuar la supuesta culpa del poeta, esto es, poner a Júpiter como modelo a fin de desbaratar el peso de las acusaciones.

---

<sup>8</sup> Según el Prof. Williams, en los versos 27-28 se observa el recurso retórico de la *occupatio*: se supone una pregunta de un interlocutor imaginario. El interlocutor se supone que ha preguntado '¿Por qué no enumerar héroes y dioses?', y el poeta responde (con un *nam* que indica una elipsis que contiene esta pregunta): 'no es necesario; Júpiter es suficiente ejemplo de infamia'; WILLIAMS, *op.cit.* p.90.

5. Pero inesperadamente el poeta abandona esta temática y pasa a lo que será la segunda y última parte del poema, nuevamente abriendo su discurso con un *quid* que se asocia con los anteriores, pero que a la vez marca un corte, una interrupción para empezar de nuevo, o al menos hacerlo aparentemente:

Quid, modo quae nostris opprobia uexerit armis,  
et famulos inter femina trita suos?

Coniugis obsceni pretium Romana poposcit  
moenia et addictos in sua regna patres. (vv.29-32)

[¿y qué hay de la mujer vejada entre sus esclavos que trajo otros probios a nuestras armas? Pidió como precio del obsceno cónyuge las murallas romanas y el Senado sometido a sus reinos.]

La sección, como se ha visto, fue preparada sutilmente por todo lo que antecede, y especialmente por la mención de modelos femeninos que, al incorporarse a un nuevo contexto, amplían su capacidad de significación y desplazan lo dicho hacia nuevas posibilidades semánticas.

Con la aparición de Cleopatra, cobra además especial sentido el ejemplo de Semíramis, tan lejanamente pertinente para Cintia<sup>9</sup>. Pero también puede observarse que en los otros *exempla* hay notas de guerra, lucha por el poder, alteración de funciones entre lo masculino y lo femenino, etc., que, aún difusamente, contribuyen a crear el marco para la inclusión de Cleopatra.

Hay, de modo completamente directo, un vehemente 'anti-cleopatrimo' que mueve al cotejo con la Oda I 37 de Horacio, un poeta cuya adhesión al programa augusto admite muy pocas dudas. En Horacio, Cleopatra contiene notas de heroísmo trágico que están ausentes en la elegía III 11. Propertio elude todo posible elogio: la reina sintetiza toda la corrupción y la insensatez oriental, sin el claro-oscuro horaciano del elogio al valor que consagra la descripción de la orgullosa reina y su suicidio.

El verso 2 ha preparado, desde su especial perspectiva, la referencia a los *Patres*, y en ambos casos *-addictum, addictos-* se trata de la sumisión del hombre a la mujer [Poeta-Cintia / Senado-Cleopatra]. Se abre, así, una distancia entre "addictum" - "addictos", esto es, entre lo privado-erótico y lo público-no-erótico del Senado sojuzgado por una mujer, que se cubre con la mención del "coniugis obsceni" que proyecta lo erótico a lo público.

El corte, sin embargo, es más abrupto de lo que resulta a simple vista. El poe-

---

<sup>9</sup> Cf. HANS-PETER STAHL, *Propertius: love and war*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1985, pp.237 y ss.: "We do not see how the way in which he presents this new instance of male subordination under female rule can continue Propertius' defense -specially if we regard the moral accents: *opprobia, trita, obsceni, Romana poposcit moenia*...Is Propertius torpedoing his own argument? Has he suddenly changes sides and accepted his censurer's terms?"

ta empieza de nuevo, y esta vez parte de otro tipo de *uerba*: ha reconocido que la osadía de su juventud puede ser peligrosa, y adopta ahora el nuevo discurso que se opone a las rechazadas "ista uerba". De este modo, el poeta pasa a la historia contemporánea de Roma, "of which (b) there already exists an official contemporary evaluation, not to say version, which the poet feels called upon not to contradict but rather to support"<sup>10</sup>. A partir de aquí, **el discurso es definitivamente otro**, y se asocia a la versión patriótica oficial instaurada después de Actium, "under new surface of political adulation"<sup>11</sup>.

6. En el verso 41 ocurre la segunda mención de Júpiter, que sólo por el juego descalificatorio antes impuesto, puede convertirse en modelo de dios máximo, el "Latio [...] Ioue" de III 4,6:

ausa Ioui nostro latrantem opponere Anubim,  
[osó oponer el ladrante Anubis a nuestro Júpiter]

Es el Júpiter patriótico y capitolino, es "Ioue nostro" que se opone al Anubis egipcio. Creemos que sólo en el presupuesto del cambio radical del discurso puede entenderse esta alusión, con el calificativo "nostro" que ratifica su naturaleza cívica: es el Júpiter romano que ha desbaratado la osadía de una mujer.

En el mismo contexto puede ser leída la tercera y última alusión a Júpiter del verso 66:

uix timeat saluo Caesare Roma Iouem.  
[Apenas tema Roma a Júpiter, siendo salvo César]

El César ha adquirido tal dimensión que su figura se equipara a la del mismo Júpiter. La inserción se produce en un contexto patriótico, que enlaza sin violencia con "Ioue nostro", pero que a la vez invita a comparar la distancia que media entre esta imagen -asociada a la de Augusto- y la que se presentó en el comienzo (v.28), y a ver incluso una profunda oposición<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> STAHL, *op. cit.* p.237.

<sup>11</sup> "Elegy 3.11...contains two contradicting viewpoints;...in its first part it takes the time to establish the poet's private position as a natural one, before switching to the viewpoint of public-patriotic morality [...]. (Propertius) reproduce the standpoint of official propaganda"; STAHL, *op. cit.* p.238.

<sup>12</sup> Cf.

Vincit Roma fide Phoebi: dat femina poenas,  
sceptra per Ionias fracta uehundur aquas.  
At pater Idalio miratur Caesar ab astro:

'sum deus; est nostri sanguinis ista fides'. (Elegía IV 6,57-60)

[Vence Roma por la fe de Febo: la mujer recibe los castigos, el cetro quebrado es llevado por las aguas Jónicas. Pero el padre César se admira desde el astro Idalio: 'soy dios; esta es la fe -fide]-

La mención de Pompeyo propone, como fondo de consideración y en una línea en la que este recuerdo resulta inevitable, el enlace con la figura de Julio César cuya presencia se sugiere en el *socero* del v.38. Si no existiera la interdicción oficial a partir de Actium, el poeta podría haber seguido su lista de ejemplos y compararse no sólo con Marco Antonio (cf. II 16) sino con el mismo Julio César, celebrado como *deus* -¿el "Iuppiter" del v.28?- cuya conducta puede asociarse sin violencia a la de Marco Antonio.

En este sentido, los ejemplos míticos de las mujeres convienen más a la relación Cleopatra-Julio César que a la de Cleopatra-Marco Antonio. Se trataría, pues, como señala Stahl, de un *argumentum ex silentio*, ya que en el trasfondo de la condena augustea se dibujarían los *crimina* del 'padre' de Augusto. A partir de esta hipótesis, se explicaría mejor el modo real del indicativo usado en "patienda fuit" del verso 48; la amenaza, en el caso de Antonio, debería quizás haber tomado un matiz potencial, o más propiamente irreal -*patienda fuisset?*-. El indicativo parece estar señalando otra instancia y no es inverosímil que se refiera a la presencia de Cleopatra en Roma bajo la protección de Julio César.

7. Los versos finales están introducidos por un *at* que marca una separación con lo anterior. La nueva aparición del *nauita* lleva inevitablemente a recordar los ejemplos del comienzo, a volver sobre el "nauita" del verso 5 enfrentado a los peligros de la muerte. Así, sólo superficialmente considerado, este dístico sería un elogio formulario al César victorioso en Actium. Y que el navegante reciba "the official answer" es un modo admisible de lectura, en tanto no deje de observarse la sutil ambigüedad que encierra el "Caesaris [...] memor". Creemos que el "at" ofrece un interesante indicio, al aparecer en el lugar de una conjunción de naturaleza consecutiva que hubiera quitado de este dístico la posible duda acerca de la interpretación. Sin duda puede verse como un elogio, una celebración a la pacificación del mar Jónico hecha por Augusto, pero en otro nivel de lectura, el modelo enlaza con los versos 5-6 en donde el poeta llama la atención sobre el peligro. El "disce timere" que ha aprendido el "nauita" es el mismo que lleva al poeta a advertirle que sea "Caesaris [...] memor". El recuerdo de Julio César y Marco Antonio, y el triunfo de Octavio que impulsa un programa de saneamiento moral de la república parecen hacerlo necesario.

De estas consideraciones, finalmente, puede establecerse la distancia que separa la Cleopatra properciana de la de Horacio. La oda I 37 progresa en el desarrollo psicológico del personaje, desde la *hybris* del dominio imperial hasta la catástrofe de la derrota, en la que la reina adquiere su grandeza trágica, y una fuerza moral deliberadamente magnificada<sup>13</sup>. Creemos que, más que un "panegyric of the vanquished

---

dad- de nuestra sangre']. También III 4, con la referencia a *deus Caesar* (v.1).

<sup>13</sup> Cf. GOTTFRIED MADEN, "Heroism and hallucination: Cleopatra in Horace C.1.37 and Propertius 3.11", *GB* 16 (1989), p.187.

queen"<sup>14</sup>, los versos finales de I 37 traen una *dignificatio hostis* destinada a coronar el triunfo augusteo cuya dignidad, en definitiva, acrecentaba su grandeza por la estatura del enemigo.

Nada de esto aparece en Propertio, quien selecciona los datos más denigratorios sobre el personaje; sin embargo, por la cadena de referencias en que el tema de Cleopatra y Actium se integra, el poeta resulta consignar nuevos mensajes que entendemos, al menos parcialmente, opuestos a los de Horacio. Creemos que, en efecto, es acertada la afirmación de Maden<sup>15</sup>, y Propertio muestra aquí la posibilidad de trabajar con *slogans* reformando contextos, pero consideramos que el proceso es casi inverso al horaciano. En la oda I 37 aparece la parábola trágica de Cleopatra como heroína final, incorporando una admiración por su gesto último de nobleza que muy difícilmente formara parte de los *slogans* de su tiempo; y, no obstante, esta estrategia converge a la visión de grandeza del triunfo octaviano por elevar la dignidad del adversario, sobre cuya imagen regia y trágica se erige la victoria del romano. Propertio representa la figura femenina con caracteres sórdidos y tiránicos, confiriéndole un sostenido sentido de amenaza. El temor que inspira Cleopatra al romano es relevado por el triunfo del César, y esta conclusión, que desgajada podría considerarse una directa alabanza, se ensombrece por los restantes motivos de la elegía, de modo tal que admite la posibilidad de ser entendida como una advertencia: la temible reina ha sido derrotada por un enemigo mayor que quizás requiera el "Caesaris [...] memor" y ese "disce timere" del inicio.

---

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*