

# LA REPRESENTACION DEL AMOR EN EL CICLO DE DELIA

## Introducción: el amor en los elegíacos, según Paul Veyne

Es habitual encontrar en libros de historia, cultura o literatura medieval expresiones como la siguiente: "Denis de Rougemont lo ha dicho, lo ha repetido, y es cierto: la Europa del siglo XII descubrió el amor, el amor profano al mismo tiempo que el amor místico."<sup>1</sup> En muchos casos, como en la frase que C. García Gual atribuye al historiador francés Charles de Seignobos, la afirmación es mucho más tajante: "El amor es un invento del siglo XII"<sup>2</sup>. C. S. Lewis usa en la siguiente fórmula casi todas las variantes: "Fueron los poetas franceses los primeros en el siglo XI en descubrir, o inventar, o en dar expresión a esa especie romántica de la pasión sobre la que todavía escribían los poetas ingleses del siglo XIX"<sup>3</sup>.

Por otra parte, en la bibliografía sobre temas amorios de literatura greco-romana es extremadamente raro encontrar alguna referencia, al menos para refutarla, a esa hipótesis. Sin embargo, si la filología clásica ha tenido la intención de comprender el texto tal como fuera comprendido por su época y destinatarios originales, entonces podemos advertir cómo impugnan la lectura que solemos hacer, por ejemplo, del libro IV de la *Eneida* o de los elegíacos, afirmaciones como ésta:

"No hay posibilidad alguna de error acerca de que el amor romántico constituyera una novedad. La única dificultad estaría para nosotros en imaginar en toda su desnudez el mundo del pensamiento antes de su aparición; en desterrar por un instante de la conciencia prácticamente todo lo que constituye el pábulo tanto de la sentimentalidad como del cinismo modernos. Tenemos que concebir un mundo vacío de ese ideal de felicidad -felicidad cimentada en el amor romántico logrado- que sigue siendo el tema central de la novela popular."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> DUBY, G. *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Madrid, 1995, p.95.

<sup>2</sup> GARCÍA GUAL, C. *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Madrid, 1997, p.5.

<sup>3</sup> LEWIS, C. S. *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*. Buenos Aires, 1969, p.3.

<sup>4</sup> LEWIS, C. S. *Op. cit.* p.5. Esta presunta impugnación también podría ser expuesta en los términos de Gadamer, que rechaza tal pretensión de la filología clásica en sí misma y no en este caso en particular: nuestra concepción del amor es un prejuicio que no compartimos con los antiguos y que, si no reconocemos como tal y lo hacemos explícito, puede alejarnos de lo que la obra tiene para decirnos -lo que Gadamer llama su pretensión de verdad-. Cf. Gadamer, H.G. *Verdad y Método*. Salamanca, 1996, t.1, p.344 ss.

Ahora bien, esta hipótesis, a pesar de lo extendida que resulta, parece endeble, entre otros motivos, porque difícilmente podemos encontrar un texto en que se defina nítidamente en qué consiste dicha novedad, llámese amor-cortés, amor-pasión o amor-romántico. Sin embargo, en su libro sobre los elegíacos latinos<sup>5</sup>, P. Veyne la introduce, aunque con ciertas variantes y reservas, como parte fundamental de su tesis. Sostiene que estos poetas no han tenido ninguna intención de representar una pasión verdadera. Según Veyne, "los elegíacos no son serios; se comportan como si fuesen directores de escena de los sentimientos que simulan vivir en nombre propio"<sup>6</sup>. En el caso de Tibulo la impresión de verdad se debilitaría por el estilo de las transiciones, dado que Veyne las considera por completo inapropiadas para la construcción de un personaje transido de amor. En Tibulo, como en Propercio en este caso, esa impresión se desvanecería por la yuxtaposición de relatos míticos a confesiones apasionadas; en general, por una estructura descentrada, manierista, en la que cierto "movimiento de conjunto"<sup>7</sup> desmiente, a criterio de Veyne, los sentimientos que el yo del poeta expone como propios. Por lo tanto, la estética de los elegíacos sería anti-referencial -en esto seguirían el modelo de Calímaco- y sus obras buscarían fundamentalmente divertir a los lectores.

Esta posición parece basarse en la convicción de que griegos y romanos no encontraban ningún motivo para exaltar la pasión, dado que vulneraba una de las características fundamentales de su cultura: "la sabiduría buscaba la dicha por la autarquía, y ésta, mediante una reducción"<sup>8</sup>. De ahí que sólo podrían fingir que la exaltaban, como hacen según Veyne los elegíacos, y de este modo provocar un efecto humorístico, ya que, como afirma en *La historia de la vida privada*, los romanos veían en un hombre enamorado que sufre por una mujer sólo una figura ridícula. Para finalizar con este resumen de la tesis de Veyne, señalaremos un pasaje en el que coincide totalmente con la postura de los medievalistas citados: "Si un poeta romano nació para cantar a una mujer y celebrar la pasión, ése fue Propercio, pero llegó demasiado temprano a un mundo demasiado joven"<sup>9</sup>.

La idea de que los poetas elegíacos exaltan la *militia amoris* frente a la búsqueda de gloria o riqueza, surge, aun en una primera aproximación, como el sentido evidente y manifiesto de los textos; lo confirma la unanimidad a este respecto que puede constatar en la bibliografía crítica. Para Veyne, sin embargo, cuya lectura parece partir de la convicción de que ningún pagano puede exaltar convincentemente la pasión, esta significación declarada se desmiente por la estructura de los poemas, de modo tal que toda posible referencia se suprimiría

<sup>5</sup> Veyne, P. *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*. México, 1991.

<sup>6</sup> Veyne, P. *Op. cit.* p.54.

<sup>7</sup> Veyne, P. *Op. cit.* p.55.

<sup>8</sup> Veyne, P. *Op. cit.* p.255.

<sup>9</sup> Veyne, P. *Op. cit.* p.221.

por autocontradicción; la poética de los elegíacos pretendería, según Veyne, la construcción de una ficción que se desmienta a sí misma. Es en este punto donde encontramos la tesis de Veyne extremadamente personal, pues pretende adjudicar a la intención compositiva de estos autores en particular una concepción de la poesía que, con ciertas alteraciones secundarias, corresponde a la teoría literaria francesa estructuralista y pos-estructuralista en la que se niega a la poesía, y al lenguaje en general, toda posibilidad de mimesis o referencia; en otras palabras, lo que se rechaza es la tesis de que la obra poética, o cualquier otro tipo de discurso, pueda decir algo acerca del Ser.<sup>10</sup> Ahora bien, en este trabajo nos propondremos definir en qué sentido podemos hablar de amor en las elegías de Tibulo que corresponden al llamado ciclo de Delia, si consideramos que la poesía elegíaca, como cualquier otra, es representación.

Por otra parte, es necesario distinguir entre la verdad de la mimesis y la posible alusión a eventos "reales". No es nuestra intención ni negar ni sostener la identidad o la semejanza entre las experiencias amorosas del personaje histórico Tibulo y las del yo que habla en el poema y que se llama a sí mismo Tibulo; menos aún entre la Delia de los poemas y su presunto modelo. El problema de la sinceridad y de la verdad poética no pasa por este dilema<sup>11</sup>; sin embargo, y aunque en muchos momentos los distingue claramente, Veyne considera un argumento en contra de la seriedad de Tibulo la suposición de que una escena que el poeta recuerda haber imaginado<sup>12</sup>, en la que Delia serviría a Mesala, no podría sino causar risa a quienes escucharan la lectura de la elegía en el círculo del mismo Mesala. Como ésta son, a nuestro criterio, las otras observaciones que niegan sinceridad al yo del poeta porque sus declaraciones de amor no habrían sido aceptables en la sociedad de su época; la pregunta acerca de la sinceridad del poeta mismo es otra, quizás una que el juego literario en sí hace imposible de responder, tanto en el caso de Tibulo como en el de cualquier otro poeta, sea de la época que fuere.

Si partimos del supuesto de que las elegías que conforman el ciclo de Delia construyen la imagen de un enamorado en cinco estados diferentes, uno por cada elegía, entonces deberemos responder a otra objeción fundamental de Veyne, la que se refería a su poética anti-referencial, según la cual la forma desmentiría el sentido manifiesto.

---

<sup>10</sup> Cf. Ricoeur, P. *La metáfora viva*. Buenos Aires, 1977. En especial los estudios tercero, donde se trata el problema de la referencia en el discurso frente al carácter cerrado del sistema de la lengua, y séptimo, donde intenta sostener la validez del concepto aristotélico de mimesis frente a autores como Jakobson, J.Cohen, Todorov o Le Guern.

<sup>11</sup> "The question we should asked is not 'Did the elegists really feel this?' rather 'Is it reasonable that the lover whose character appears in the elegies should speak in this manner?'" Archibald A. Allen, "Sincerity' and the Roman elegists". CPh 45, 1950, p.153.

<sup>12</sup> Se trata del famoso pasaje (I,5,19-34) del que D.F. Bright tomó el título para su libro sobre Tibulo: *Haec mihi fingebam. Tibullus in his world*. Leiden, 1978.

Consideremos la primera elegía del primer libro de Tibulo; es un poema de amor, estamos de acuerdo, y el poeta termina prometiéndose no amar más que a su Delia y ser amado por ella hasta su última hora, la cual llega demasiado pronto: además, hay que aprovechar la juventud, mientras se está en edad de amar y de derribar (con la ayuda de otros jovencuelos) la puerta de una cortesana. ¿Pasión de toda una vida o dorada juventud? No hay modo de acordar este fin contradictorio con el comienzo del poema, donde Tibulo tiene en la cabeza algo muy distinto del amor, pues la elegía comienza con el pie de una poesía rústica y gnómica, antes de equilibrarse sobre el amor en una transición soñadora que es menos sensual que enamorada del confort rústico: “¡Qué placer, oír desde el lecho el viento inclemente, mientras tenemos a la amante tiernamente abrazada!” Sólo al llegar el verso 45 se acuerda Tibulo de que hay una gran pasión en su vida. ¿Dónde está la seriedad? ¿Y dónde está el centro de gravedad?<sup>13</sup>

Tomaremos el caso de la elegía I-1 de Tibulo, por eso la larga cita anterior, como un ejemplo privilegiado para discutir este aspecto de la tesis de Veyne, y realizaremos una lectura que, a partir de la forma, nos permita acordar el fin del poema con su comienzo; así podríamos definir el modo particular en que el amor aparecería representado y extender las conclusiones al resto de las obras elegidas. Pero antes intentaremos hacer explícitos los rasgos que, en este caso, justifican que hablemos de amor; para ello, a semejanza de Veyne, aunque con otra finalidad, deberemos hacer referencia a otras obras y otras literaturas.

## I- El amor y sus rasgos característicos

Una de las preguntas más difíciles de contestar acerca de este tema es la que trata sobre la diferencia entre el amor y lo que no lo es, entre el amante y el que busca saciar con un encuentro sexual un deseo determinado. Por un lado, la diferencia entre el poeta que habla en el *Cancionero* de Petrarca y cualquiera de los burladores o de los monjes y monjas “lujuriosos” del *Decamerón* resulta bastante clara. El problema surge, justamente, con los casos intermedios, por ejemplo los enamorados sensuales, aquellos que no postergan el placer sexual, ni por elección propia ni porque encuentren obstáculos. Por eso, en lugar de definir el amor verdadero, quizás resulte más útil en este caso acudir a cierta actitud que Lucrecio<sup>14</sup> representa a la perfección: el rechazo del amor pero no de los placeres de Venus, como en el discurso de Lisias en el *Fedro* de Platón; se lo rechaza porque, aparentemente, el enamorado desea algo que no puede satisfacerse y porque su

<sup>13</sup> Veyne, P. *Op. cit.* p.50-51.

<sup>14</sup> Lucrecio, *Rerum natura*, IV, 1063 ss.

locura no proporcionaría otra cosa sino dolor y perjuicios. En conclusión, si consideramos la vida amoroso-sexual como un *continuum* entre polos opuestos, para saber de qué hablamos cuando se habla de amor deberíamos prestar atención a esos rasgos del *eros* que un libertino intenta expulsar de su propia vida.<sup>15</sup>

El primero es, evidentemente, el enamoramiento. Veamos cómo narra Tibullo en la elegía I-5 sus intentos por liberarse del dolor que le ha causado la traición de Delia, en perfecto acuerdo con los remedios que señala Lucrecio, aunque ya sea tarde:

*Saepe aliam tenui, sed iam cum gaudia adirem,  
Admonuit dominae deseruitque Venus.  
Tunc me discedens devotum femina dixit  
Et pudet et narrat scire nefanda meam.  
Non facit hoc verbis, facie tenerisque lacertis  
Devoovet et flavis nostra puella comis.  
Talis ad Haemonium Nereis Pelea quondam  
Vecta est frenato caerula pisce Thetis.*

I, 5, 39-46

*(A menudo abracé a otra mujer, pero justo cuando acudía al placer, Venus me recordó a mi amada y me abandonó. Alejándose de mí, la mujer me llamó embrujado, me avergüenza y cuenta que la mía sabe cosas nefandas. No lo hace con ensalmos; con su cara y tiernos brazos y con su rubio pelo nos embruja la joven. Como Thetis la nereida cuando fuera llevada sobre un enfrenado pez hasta el hemonio Peleo.)*

Para Ortega y Gasset<sup>16</sup> el enamoramiento podría describirse como un fenómeno de captación de la atención: justamente, en el momento en que se dispone a gozar de esa otra mujer, el poeta tiene ante sí la imagen de aquella que no puede poseer; en consecuencia no puede desear -en el sentido de respuesta sexual, como se dice en sexología- la mujer con la que está. Hasta los psicoanalistas señalan que en la primera etapa del amor, durante el enamoramiento, nos hacemos insensibles al atractivo de los otros hombres o mujeres, de acuerdo con

<sup>15</sup> Un ejemplo muy claro es el de Valmont en *Relaciones peligrosas*. Evidentemente no se trata de un enamorado cortés, menos aún de alguien que supiera lo que es el amor como virtud, pero de todos modos padece por Mme. de Tourvel un principio de enamoramiento: de no ser así, como le hace notar Mme. de Merteuil, no le habría dedicado tanto tiempo a su conquista. Como libertino su preocupación consiste en intentar liberarse de eso que llamaremos "exaltación" y que suele simbolizarse con la imagen de la llama. Veamos cómo se parecen estas palabras de Valmont a las razones que da Lucrecio para evitar el amor: "Me gusta este modo de ver, que me liberta de la humillación de pensar que yo pueda depender de algún modo de la misma esclava a quien había sujetado, que no tenga en mí solo la plenitud de mi dicha, y que la facultad de hacer gozar de ella en toda su energía esté reservada a tal o tal mujer, con exclusión de cualquier otra." (carta CXXV).

<sup>16</sup> Ortega y Gasset, J. *Estudios sobre el amor*. Madrid, 1964, p.162 ss.

nuestro género. Mientras esto no suceda, y más en el libertino, muchas personas atractivas -o solamente "disponibles", en muchos casos- serían igualmente deseables<sup>17</sup>. Enamorarse consiste en devenir de tal modo sensible al atractivo de una persona determinada que perdemos el interés por cualquier otra, no nos complacemos en nadie más y por lo tanto somos incapaces de desearlas. De ahí que Octavio Paz hable de la exclusividad como uno de los rasgos que distinguen al amor del erotismo<sup>18</sup>.

En el fragmento citado aparece además un tópico de la retórica amorosa bastante significativo: el atractivo de esa persona que, al enamorarnos, nos saca de nosotros mismos (que hace nacer en nosotros la *theia manía* de la que habla Platón) tiene algo en común con el poder de lo divino: Thetis, en este caso, la *donna angelicata* en el *dolce stil novo* o como dice Miranda al conocer a Ferdinand: *I might call him / a thing divine, for nothing natural / I ever saw so noble*<sup>19</sup>. Por eso se ha hablado de *domina, mi dons* y señora tanto como de *servitium amoris* y vasallaje. El enamorado sufre de lo que Ortega denomina "atracción por encantamiento", un hechizo que no requiere de fórmulas mágicas, como dice el protagonista de la elegía ante la acusación de la otra mujer. Obviamente nos referimos a la oposición entre el sentido literal de *devotum* y el sentido metafórico que adquiere luego por efecto del enunciado siguiente, claramente metafórico y cuyo foco está precisamente en *devovet*. Ha sido embrujado, sí, pero no como ella piensa.

Otro de los rasgos distintivos del amor consiste en que el enamorado busca ser amado a su vez. Al respecto, J. Guittou afirma que "*il est de l'essence de l'amour d'être réciproque*"<sup>20</sup>, no en el sentido de que no sea amor el no correspondido, sino que por su propia naturaleza tiende a convertirse en amor mutuo; para Octavio Paz la reciprocidad es una condición de la exclusividad. Así, cuando acude a la hechicera, el poeta, que podría haberse librado de su amor, pide en cambio que sea mutuo: *Non ego, totus abesset amor, sed mutuus esset, / orabam, nec te posse carere velim* (I, 2, 65-66); a esto mismo parece referirse en el verso 77 de la misma elegía con la expresión *amore secundo*, propicio por que es recíproco.

El tercer rasgo característico del amor que encontramos en el ciclo de Delia está en estrecha vinculación con el anterior pero es aún más evidente, tanto que los teóricos del amor suelen olvidarlo. Teniendo en cuenta que el enamoramiento es un proceso que puede llevar más o menos tiempo, podríamos decir que alguien está plenamente enamorado, es decir que ha llegado al fin de esa primera etapa del amor, cuando no puede concebir la vida sin esa persona (*nec te posse carere velim* -y no querría poder carecer de ti-). Pero no es este aún el rasgo del que hablamos: no puede carecer de su amada porque espera de ella -quizás sea

<sup>17</sup> "...y en fin, ¿una mujer no vale lo mismo que otra? Estos son los principios que vmd. tiene" (*Relaciones peligrosas*, carta CLII)

<sup>18</sup> Paz, O. *La llama doble. Amor y erotismo*. Buenos Aires, 1996, p.117-118.

<sup>19</sup> *La tempestad*, 1er. Acto, Esc. 2a.

<sup>20</sup> Guittou, J. *Essai sur l'amour humain*. Paris, 1948, p.92.

más exacto decir en relación a ella- la suprema felicidad, tal como ese enamorado pueda imaginarla o concebirla. En ese estado de exaltación -otra metáfora- el enamorado siente próxima esa felicidad y cree vivir una vida nueva; pero, como en toda historia de amor hay inconvenientes, el sufrimiento es inevitable y se vive con igual intensidad que las esperanzas y los gozos. De ahí que el dolor esté tan unido al amor, tanto que participa de las definiciones clásicas, la de tormento delicioso, por ejemplo<sup>21</sup>.

En este último rasgo distintivo pareciera residir tanto la grandeza como la debilidad del amor. Porque no sólo los romanos encuentran ridículo al enamorado; baste recordar las risas de las mujeres cuando Dante desfallece frente a Beatriz (*Vita nova*, parágrafo XIV), la ironía de Constant en *Cécile* cuando recuerda sus arrebatos de desesperación, o la locura y la torpeza de Calisto en la *Celestina*. Por eso epicúreos y estoicos de todas las épocas coinciden en la condena del amor apasionado, o bien porque aleja al hombre de la templanza o bien porque mezcla el placer al dolor<sup>22</sup>.

Dado que en el ciclo de Delia aparecen estrechamente vinculados el uno al otro, analizaremos la presencia en la elegía primera de estos dos últimos rasgos, la aspiración a la felicidad suprema y la búsqueda de reciprocidad para luego verificar las conclusiones en las otras elegías.

## II- Lectura de la Elegía primera

En los primeros cincuenta versos, el protagonista de esta elegía expresa o describe una forma de vida a la que aspira. Decimos que aspira porque desde el primer verso los verbos utilizados están en su mayoría en subjuntivo o futuro, jamás dice que ésta sea la vida que lleva: es aquélla que querría vivir y que por momentos siente como un futuro real y efectivo; de ahí que podamos decir que la conciencia del poeta oscila entre el deseo y la anticipación (entendida como *praelibatio* en su sentido metafórico). Además, para que tal deseo pueda confirmarse, busca el favor de los dioses: Ceres, Príapo y los Lares. En una de estas súplicas se hacen dos menciones muy importantes, significativamente próximas al

<sup>21</sup> Señalamos algunos otros: 1) En el primer cuarteto de un soneto de Lope de Vega perteneciente a *La hermosura aborrecida*: "A amor le dan diversos atributos / los que le siguen, aman o desaman; / dolor alegre su accidente llaman / y dulce campo con amargos frutos". 2) En un fragmento del *Tristán e Isolda* de Gottfried, en la traducción de Bern Dietz publicada por Siruela: "Por poco que en mi propio tiempo haya aprendido acerca de las penas de amor, el dulce dolor de corazón que se siente con tanta delicia en el interior del corazón,..." (Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*. Madrid, 1995, p.157). 3) En el segundo cuarteto del tercero de los *Sonetos a Helena* de Ronsard: "Heureux celuy qui souffre une amoureuse peine / pour un nom si fatal: heurouse la douleur, / bien-heureux le torment, qui vient pour la valeur / des yeux, non pas des yeux, mais de l'astre d'Helène". 4) En *Le soulier de satin* de Paul Claudel, Rodrigue habla del "paradis de torture" que le revela el único beso que recibe de Prouhèze (Segunda jornada, escena XIV).

<sup>22</sup> *Heu misere exagitans immiti corde furores, / Sancte puer, curis hominum quia gaudia misces...* (¡Ay misero, que agitas pasiones con corazón despiadado, / divino niño, y mezclas las alegrías de los hombres con sus penas ...) Catulo 64, 94-95.

sacrificio propiciatorio y a la expresión colectiva de la alegría:

*Vos quoque, felicis quondam, nunc pauperis agri  
Custodes, fertis munera vestra, Lares.  
Tunc vitula innumeros lustrabat caesa iuvencos,  
Nunc agna exigui est hostia parva soli.  
Agnæ cadet vobis, quam circum rustica pubes  
Clamet "io messes et bona vina date".  
Iam modo iam possim contentus vivere parvo  
Nec semper longæ deditus esse viae,  
Sed Canis æstivos ortus vitare sub umbra  
Arboris ad rivos prætereuntis aquæ.*

I, 1, 19-28

*(Vosotros también tenéis vuestras ofrendas, Lares guardianes de un campo antaño feliz y ahora pobre. Entonces una ternera inmólada purificaba innumerables novillos. Ahora una cordera es la modesta víctima de un pequeño campo. Una cordera caerá por vosotros, para que a su alrededor la juventud campesina grite: "¡Io, dadnos mieses y buen vino". Si sólo pudiera, ya, ya mismo, vivir contento con poco y no estar siempre entregado a largas marchas, sino evitar a la sombra de un árbol, junto al agua que fluye, las ardientes salidas del Can.)*

La primera mención, que será retomada en los versos 41-42, es la de la antigua riqueza del campo en una era feliz, la de sus antepasados (la significación de esta merma de una abundancia primera nos aparece conectada, en relación al tema de la vida nueva, con el motivo de la Edad de Oro); la segunda, las largas marchas de su vida militar, remite al modo de vida que en general había sido rechazado en los versos 3-4, y que ahora resulta el obstáculo que impide al poeta gozar de la vida perfecta, la *vita iners* del comienzo. Después de esto aparece la expresión que justifica interpretar el elogio de esta forma de vida como aspiración y a la vez como *prælibatio*: *iam modo iam possim...* Al elogio del ocio deseado sigue la aceptación, aparentemente contradictoria, del trabajo en el campo (vv. 29-32). Sin embargo, *iners* excluye principalmente la vida militar y la búsqueda de riqueza; conducir los bueyes o traer de vuelta las crías perdidas, no son manchas en una vida mejor, al contrario, confirman la *vita agrestis* como perfecta y deseable. Estos trabajos no causan inquietud, no hay ni temor al enemigo ni sueño interrumpido -*Martia cui somnos classica pulsa fugent* (I,1,4). El *tamen* del verso 29 justifica esta interpretación, haciendo autoconciente la posibilidad de contradicción y superándola.

Amonesta luego a ladrones y lobos para que dejen en paz su ganado (vv. 33-34), y suplica la asistencia divina, aun a pesar de la pobreza de los vasos de las

ofrendas (vv. 35-38), todo como si ya gozara de ese modo de vida. Finalmente, en los versos 43-44, afirma que a su deseo le alcanza (*satis est*) con un pequeño campo y descansar en una cama sencilla y siempre la misma.<sup>23</sup> Sin embargo en ese lecho no está solo: la vida agreste incluye abrazar a la amada y escuchar el viento afuera, continuar el sueño junto al fuego mientras sopla el Austro invernal y cae el agua fría. Ahora, cuando por primera vez se nombra a la amada, se expresa la culminación del deseo que se ha venido desplegando en el poema:

*Quam iuvat immites ventos audire cubantem  
Et dominam tenero continuuisse sinu  
Aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,  
Securum somnos igne iuvante sequi.  
Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem  
qui maris et tristes ferre potes pluvias.  
O quantum est auri pereat potiusque smaragdi  
quam fleat ob nostras ulla puella vias.*

I, 1, 45-52

(Cómo deleita escuchar acostado los crueles vientos y estrecharse contra el blando seno de la amada o, cuando el Austro invernal derrama heladas aguas, proseguir seguro el sueño mientras el fuego reconforta. Que esto me suceda a mí. Sea rico en justicia quien puede arrostrar el furor del mar y las aciagas lluvias. Oh, que desaparezca cuanto oro y piedras preciosas existe, antes que por nuestras marchas llore una joven.)

En estos versos se cruzan casi todas las líneas del poema. Ya la primera frase es una clara recapitulación, pues *hoc* no sólo se refiere a abrazar a la amada y seguir durmiendo, sino también al pequeño campo del que se hablaba antes y donde se daría evidentemente la escena; con la inclusión del pequeño campo se hace referencia indirecta a lo fundamental de los primeros cuarenta versos. De dos formas diferentes se recuerda el primer verso del poema, *sit dives iure... qui* se corresponde con *divitias alius... congerat* y se menciona por primera vez desde ese verso el oro, al que ahora se le suman las piedras preciosas. Además *nostras vias* remite por analogía con el *longae viae* del verso 26 al fragmento antes citado (vv. 19-28); esta expresión aparecía inmediatamente después del *iam modo iam possim*, que a su vez se corresponde con el *quam iuvat... audire* pues ambos introducen los momentos de mayor gozo (siempre como *praelibatio*): observar el nacimiento del Can a la sombra de un árbol, junto al arroyo en el verano, y el abrazo de la amada en el invierno; aquí la simetría es perfecta, pues el rigor del ca-

<sup>23</sup> "Solito toro: 'customary,' not out of the ordinary, as the bed of a wealthy man or a soldier might be to Tibullus." Putnam, Michael C.J. *Tibullus: A Commentary*. Oklahoma, 1973, p.56.

lor se enfrenta con el rigor del frío, el fresco de la sombra y el arroyo con el calor del hogar y el verano con el invierno. La forma misma del poema justifica decir que la aspiración a la vida agreste es incompleta sin la amada y en su presencia encuentra su culminación y quizás hasta su sentido<sup>24</sup>.

A partir del verso 55 se enlazan nítidamente los tres rasgos distintivos del amor que señalamos antes: el cautiverio que experimenta el enamorado, la búsqueda del amor recíproco y lo que ahora podríamos llamar, con mayor precisión, *praelibatio* de la felicidad suprema. El cautiverio aparece primero: mientras que a Mesala le corresponde guerrear y conseguir riquezas, *me retinent vinctum formosae vincla puellae, / et sedeo duras ianitor ante fores* (a mí me mantienen atado cadenas de una hermosa muchacha / y me siento, portero, ante sus crueles puertas -vv. 55 y 56); *retinent, vinctum, vincla* y *ianitor* denotan claramente ese rasgo distintivo. Con estos versos justamente se confirma que estábamos ante una aspiración o deseo cuyo gozo anticipado venía exaltando al poeta -porque el amor es quizás una forma de deseo, pero en un sentido amplio, como lo usa Platón y no como sinónimo de pulsión-; estaba hasta ahora entregado a esa anticipación imaginaria, sensible y, si vemos en este poema un texto autoconsciente, poética. Sabemos ahora que el protagonista no sólo está alejado de la vida perfecta, sino que ni siquiera logra que se le abran las puertas; hasta podemos, justificadamente, preguntarnos si se le han abierto alguna vez (hablamos de este poema y de la ficción, por supuesto).

En los versos que siguen reaparece por primera vez desde el comienzo el adjetivo clave *iners*: *Me mea paupertas vita traducat inerti* (A mí mi pobreza me conduzca a través de una vida *inerte* -v.5); *Non ego laudari curo, mea Delia; tecum / Dum modo sim, quaeso segnis inersque vocer* (No me importa ser alabado, Delia mía; en tanto esté contigo, quiero ser llamado cobarde e *inerte* -vv. 57 y 58). La traducción es en estos versos una mera transcripción, pues si buscáramos un equivalente adecuado para cada caso deberíamos traducir dicho adjetivo por palabras diferentes; de este modo se perdería el juego entre el matiz positivo y el negativo que asume la misma palabra en uno y en otro contexto. Esta palabra conecta formalmente toda la primera sección con la primera frase en la que aparece el nombre de Delia, enfatizado en este caso por la presencia del posesivo; se confirma así que toda la aspiración tiene sentido, sobre todo la renuncia de la gloria, si la amada está con él.

En los versos siguientes se vuelve a utilizar, con el mismo sentido de antes, el subjuntivo y el futuro.

*Te spectem, suprema mihi cum venerit hora,  
Te teneam moriens deficienti manu.*

<sup>24</sup> "This is the girl with whom Tibullus want to share his rural life. More than that, her presence is really indispensable if the rural life is in fact to be ideal in Tibullus' eyes." Lyne, R.O.A.M. *The latin love poets. From Catullus to Horace*. Oxford, 1989, p.160.

*Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,  
Tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.  
Flebis: non tua sunt duro praecordia ferro  
Vincta, neque in tenero stat tibi corde silex.*

I, 1, 59-64

(Ojalá te vea, cuando me llegue la hora suprema y, moribundo, te tenga con mano desfalleciente. Me llorarás, Delia, cuando me hayan puesto sobre el lecho pronto a arder, y me darás besos mezclados con tristes lágrimas. Llorarás: no están ceñidas tus entrañas con duro hierro, ni se aloja una piedra en tu tierno corazón.)

La exaltación se presenta primero como aspiración, *spectem* y *teneam*, y luego como *praelibatio*, *flebis* y *dabis*. La condición imprescindible es que ella lo ame, por eso insiste: llorarás, porque no eres incapaz de amar. El amor podrá durar así hasta la muerte, y hará de ambos un modelo ante los jóvenes (como dice explícitamente al final del ciclo). La exaltación alcanza aquí su punto máximo y esto lo vemos no sólo en la fusión de amor y dolor (recordemos que el dolor es mayor cuanto mayor es el gozo) sino también en la imagen del cuerpo pronto a arder (el fuego es uno de los símbolos más constantes para el amor). Junto con la grandeza del amor aparece su debilidad, ese costado que de acuerdo al lector puede llamarse tanto sublime como ridículo, o las dos cosas a la vez: el protagonista evita aclararnos si Delia lo ama o no, si no puede o no quiere otorgarle sus favores, pero le suplica que llegado el momento de su muerte no se lastime las mejillas en señal de duelo.

A partir del verso 69 se advierte un cambio de perspectiva. Dado que no ha llegado aún ese momento, entre tanto, y mientras los hados lo permitan, la invita a gozar del amor (*Interea, dum fata sinunt, iungamus amores* -v.69); hasta el final del poema el sentido es predominantemente sexual y las alusiones son bastante crudas. ¿Esto significa que la lectura de Veyne es acertada, que todo este final desmiente las declaraciones anteriores? Lo haría si consideráramos que un enamorado desdén por principio el placer sexual, o que para serlo deba comportarse como Sócrates con Alcibiades. Además el placer puede, perfectamente, ser considerado un remedio para su *manía*; no olvidemos que el poeta no está en el campo, ni goza de su amor, y que sufre en la ciudad ante las puertas cerradas. Por eso, antes de que la época de amar haya pasado (*nec amare decebit* v.71) y se aproxime la muerte, la invita a gozar de la leve Venus: una actitud perfectamente coherente en alguien como el protagonista. Por otra parte, como la inmensa mayoría de los enamorados, aún de la literatura medieval, Tibulo no separa la exaltación del deseo sexual, ni distingue entre placer y *praelibatio*, como se insinúa ya en los versos 45- 46.

Por otra parte en la elegía primera no queda definido si ella lo ama o no, ni

tampoco si alguna vez se ha acostado con él. Tampoco podemos estar seguros de que el protagonista tenga la ilusión, y menos aún la certeza, de que en ese mismo momento ella lo ame. Por eso es un esclavo ante las puertas de su amada; el sufrimiento que causa la esclavitud amorosa se mitiga con el placer y con amor recíproco, y esto es exactamente lo que suplica.<sup>25</sup>

### III- El deseo de amor y el amor mutuo (I,2; I,3; I,5; I,6)

En la segunda elegía podemos suponer que Delia y el protagonista son amantes, pero ahora el marido lo ha descubierto -o al menos lo sospecha- y la puerta ha vuelto a cerrarse para él. Ya citamos el fragmento donde dice que, aun cuando hubiera podido librarse del amor que siente, ha pedido en cambio que fuera recíproco; unos pocos versos antes ya suplicaba a Delia que se abstuviera de otros. Sin embargo, a pesar de los obstáculos, la aspiración sigue siendo la misma:

*Ipsē boves mea si tecum modo Delia possim  
Iungere et in solito pascere monte pecus,  
Et te, dum liceat, teneris retinere laceris,  
Mollis et inculta sit mihi somnus humo.*  
vv. 73-76

(Si yo mismo pudiera, Delia mía, sólo contigo, uncir los bueyes y apacentar el rebaño en el monte de siempre, y a ti, mientras sea lícito, retenerte con amorosos brazos, sería para mí agradable dormir sobre la tierra sin cultivar.)

La distancia entre aspiración y realidad es cada vez mayor; de ahí que se pregunte si en algo habrá ofendido a los dioses sin saberlo. Como advertencia para aquellos que puedan reírse de sus desgracias, describe el cuadro de un viejo enamorado que la turba persigue para burlarse. Vemos aquí cómo lo cómico es autoconsciente, pero no en el sentido que quiere Veyne, al contrario: sabe que puede causar gracia y pide compasión; si no la consigue, amenaza al lector con un castigo -niños y jóvenes golpean al viejo y lo escupen- donde el pretendido efecto cómico desaparece. La última imagen del poema es la de la llama: *At mihi parce, Venus: semper tibi dedita servit / Mens mea: quid messes uris acerba tuas?* (Pero de mí, Venus, ten piedad: entregada a ti, mi alma siempre te ha servido: ¿por qué, feroz, quemas tus mieses? -vv 99 y 100).

La aparente paradoja de estos versos reside en el doble valor que asume la

<sup>25</sup> Salvando las diferencias de expresión, en un poeta como Jaufré Rudel, el del amor lejano, se da la misma situación: "Amor de tierra lejana: por vos todo el corazón me duele; y no puedo hallar remedio si no oigo vuestro reclamo con dulce incentivo de amor; en jardín o bajo cortina con deseada compañía". Riquer, M. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona, 1983, t.1, p.158.

imagen del fuego, que en este caso apunta tanto a la destrucción que causa como al ardor del deseo, de la exaltación amorosa<sup>26</sup>. Si consideramos el primer valor, es comprensible que pida piedad; si se trata del segundo, ya no: ¿puede ser que pida, a Venus justamente, que lo proteja del amor mismo? Esto podría solucionarse si interpretamos que suplica que la doblegue a ella también; de este modo el ardor del amor podría aplacarse. Pero entonces, ¿por qué el poeta no dice eso directamente? Quizás porque el poema representa en esos versos la perplejidad del enamorado frente a uno de los rasgos más comunes y complejos del amor: la exaltación es un fuego que no termina de consumir al que lo sufre; la felicidad suprema se siente próxima -su imagen casi sensible lo persigue constantemente- pero ante los obstáculos esta misma cercanía aumenta el dolor. La perplejidad del protagonista habría nacido entonces de la naturaleza misma del amor, y no de una injusticia.

En la tercera elegía el contraste entre felicidad y sufrimiento crece. Está enfermo y cree que va a morir, alejado de su madre, de su hermana y de la misma Delia, quien, según cuentan (*dicitur*, en el v.10), habría consultado a los augures para asegurarse de su regreso; resulta muy significativo que una de las pocas señales del amor de Delia ni siquiera sea un testimonio directo (aunque después dice que trató varias veces de consolarla, la duda que le permite al lector el uso del *dicitur* no se disipa por completo). La otra señal estaría representada unos versos después por el casto lecho al que la obligaban los votos que por él hiciera a Isis; pero luego parece suplicarle a la diosa, no sólo que lo cure, sino también que Delia sea fiel a los votos realizados. Aunque antes recordaba (*memini*, en el v.26) ahora la imagina, cubierta de lino y cantando las alabanzas.

La guerra y las campañas han sido finalmente responsables de su infortunio, pero ya no alcanza con el elogio de la vida en el campo, ni siquiera con la vida feliz de sus antepasados (¿en el que las mujeres eran castas y desinteresadas?). Ahora se entrega a la nostalgia por la Edad de Oro, cuando ni la guerra ni la codicia eran obstáculos para la felicidad ni para el amor. Luego, por si le ha llegado el momento de morir, redacta su epitafio; recordemos la extrema complacencia que hallaba el protagonista en imaginar su propia muerte al final de la primera elegía. Esta otra muerte, sin embargo, será una muerte cruel y por eso, dado que fue siempre dócil ante el amor, será llevado a los campos elisios. Dentro de los límites de su vida personal y de su época, la felicidad se le revela im-

---

<sup>26</sup> En el libro cuarto de la *Eneida*, por ejemplo, la imagen del fuego asume también ese doble valor: el primero domina al principio, cuando Dido arde de amor (*Uritur infelix Dido...v.68*); el segundo al final, cuando desea incendiar las naves (*Faces in castra tulissem / implessemque foros flammis natumque patremque / cum genere extinxem, memet super ipsa dedissem*. vv. 604-606), en sus últimas palabras, (*Sic, sic iuvat sub umbras. / Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus, et nostrae secum ferat omnia mortis*. vv. 660-663), donde aparece la imagen fundamental de la pira funeraria, y hasta como término de comparación para los lamentos de los tirios al enterarse de su muerte (*..flammaeque furentes / culmina perque hominum uoluantur perque deorum*. vv. 670-671).

posible<sup>27</sup>.

Describe después los suplicios infernales y se los desea a aquéllos que atentaron contra su amor o le desearon largas campañas, insinuando la posibilidad de un rival. Pero su deseo nos muestra a Delia como una matrona casta, ocupada en labores manuales. Aunque no sepamos quién es ella, ni lo que piensa, y tampoco -todavía- si lo ama, sin embargo ya podemos entrever que lo que espera de ella es imposible; nos referimos a los lectores, porque el protagonista no desea verlo.

*Tum veniam subito, nec quisquam nuntiet ante,  
Sed videar caelo missus adesse tibi.  
Tunc mihi, qualis eris, longos turbata capillos,  
Obovia nudato, Delia, curre pede.  
Hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem  
Luciferum roseis candida portet equis.*

I, 3, 89-94

*(Entonces llegaré de improviso, y que antes no me anuncie nadie, sino que parezca venir a ti como enviado del cielo. Entonces, Delia, saliéndome al encuentro, corre hacia mí, con pie desnudo, tal como estés, con tus cabellos desordenados. Esto pido, que este mismo y radiante día nos traiga la blanca Aurora en sus rosados corceles.)*

Detrás del gozo del encuentro pareciera insinuarse la desconfianza, en algunos términos (*missus caelo, longos turbata capillos, etc.*), en cierta ambigüedad de la escena; podemos suponer que el protagonista, aunque quisiera entregarse a este gozo anticipado, no puede evitar el temor de la traición. Es muy significativo que toda esta sección esté inmediatamente después de que les desee los castigos del infierno a los que se aprovecharon de su ausencia; casi como si evitara pensar que Delia podría estar entre ellos. Ante la mera insinuación de tal posibilidad, crece por contraste la aspiración al amor perfecto (*At tu casta precor maneat...*). Si en la elegía primera se entregaba a la recreación de la vida sencilla en el campo, aquí se complace en mostrarnos a Delia como una mujer con la que podría compartir esa vida y hasta casarse, de ser eso posible; esto mismo se insinuaba al final de esa elegía, cuando la imaginaba en sus funerales.

La aspiración a la felicidad, ahora que ha habido un rompimiento y otro amante lo ha sustituido -un amante rico-, aparece en la elegía quinta como una

<sup>27</sup> "Al poeta parece angustiarle una sensación de pérdida siempre presente, de haber sido privado de una dicha irreparable. Ni la vida campestre ni el amor los siente nunca como posesiones seguras. (...) Añora la edad de Saturno, cuando el mundo era inocente y no había barco que cruzara los mares en busca de riquezas, cuando no había porfía que dividiera a los hombres ni linderos que separaran los campos. Este lejano reino de felicidad se convierte en la justificación de todos sus sueños." Luck, G. *La elegía erótica latina*. Traducido por Antonio García Herrera, Universidad de Sevilla, 1992, p. 77.

ilusión perdida. Pide piedad, como un esclavo rebelde que vuelve al yugo y suplica por el castigo merecido: *ure et torque* (v.5) ; el fuego del amor ya no puede ser sino tortura. Ahora que la sabe imposible, la aspiración aparece en los términos más inequívocos de todo el ciclo:

*At mihi feliciem vitam, si salva fuisses,  
fingebam demens, sed renuente deo.  
Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos...*  
I, 5, 19-21

(Y yo me imaginaba una vida feliz si te salvabas, pero contra la voluntad del dios. Cultivaré los campos y mi Delia me acompañará como guardiana de los frutos...) <sup>28</sup>

Aunque regresa por piedad (sus intentos de liberarse del amor han sido en vano), los signos de la muerte del amor son evidentes. Suplica, curiosamente, por los pactos de un lecho furtivo, pero al nuevo amante le advierte que este amor furtivo es fugaz: *in liquida nat tibi linter aqua* (tu barca navega en agua que corre -v.76). Además, teniendo en cuenta la insistencia que pone en pedirle que rechace a la alcahueta, podemos adivinar que supone a Delia capaz de aceptar a un amante por su dinero. Pero a esta Delia que adivinamos se superpone la de la cita anterior, donde la imaginaba como la señora de la casa y a quien soñaba en entregarse por entero; por eso el sufrimiento y las súplicas <sup>29</sup>.

Este proceso culmina en la sexta elegía. Ya no puede creerle cuando le niega sus infidelidades -a él también lo niega ante su marido- y, de perdonarla, lo haría sólo por su madre, no por ella. Intenta amedrentarla con los castigos que le habría vaticinado la sacerdotisa por su infidelidad e inclusive le pide que sea casta por amor y no por miedo. Finalmente la exhorta a evitar las maldiciones que esperan a los infieles en la vejez y a ser para los otros, como en la primera elegía, un modelo de amor. Pero como estos tienen la apariencia de ser los últimos intentos, el ciclo de Delia termina aquí: sólo puede seguir la muerte definitiva del amor.

## Conclusiones

Pudimos observar que el sueño de felicidad cimentado en el amor entre el

<sup>28</sup> El detalle de las aspiraciones se extiende hasta el v.34.

<sup>29</sup> "Delia, his collague -wife, will help him in the rustic work and religious observances to which he has alluded in poem: she will take her materfamilial part in the harvest and the every day chores; she will learn the rustic pieties. And Delia, the *domina* of Tibullus the lover (the domineering mistress of Tibullus, the slave) is to become the rural *domina*, genial mistress of the family -a telling but unlikely metamorphosis (25-6). (...) This is, I say, the fullest expression of Tibullus dream. It all seems pathetically if not ridiculously implausible." Lyne, R.O.A.M. *Op. cit.* p.162-163. Obsérvese como Lyne resalta ese doble carácter que asumen los sueños de amor, a la vez sublimes y ridículos.

hombre y la mujer no es extraño a la cultura romana, lo que no quiere decir que tal sueño de felicidad logre consumarse. Nos resta preguntarnos si resulta verosímil que fracase la aspiración a la vida perfecta que, en el caso de Tibulo, se manifiesta como un deseo de huir del mundo urbano, de la civilización y de sus miserias, en busca del amor puro, como sostiene André<sup>30</sup>, en donde “puro” se opone a “venal”. En primer lugar, Delia resulta finalmente incapaz de corresponder a la pasión de su enamorado -o de ser constante en su amor, no lo sabemos-: el amante pobre ha sido abandonado por un amante rico y el amor puro cede su lugar al amor venal. Segundo, la aspiración en la que el poeta se complace -la vida rústica compartida, como si fueran esposos en una época mejor- nunca deja de ser un imposible soñado: en ningún momento se hace mención de algún intento, siquiera fracasado, por hacerlo posible; y esto es así porque se trata de un amor furtivo, como los pactos de amor que los amantes han intercambiado (I, 5, 7). Tercero, lo verosímil consiste en que, por lo general, los sueños de amor no se cumplan; más aún sueños como éstos. Por último, debemos fijarnos en la figura del poeta representado: tanto en el ciclo de Delia, como en el poema que cierra el libro primero y en el que dedica a su amigo Cornuto en ocasión de su cumpleaños y de su boda (II, 2), el ideal de vida parece ser una vida sencilla, rústica, y el amor recíproco y constante hasta la vejez en el matrimonio. ¿Es lógico que alguien con una aspiración semejante ame a Delia, Marato o Némesis? No, pero es verosímil. Dado que no intenta de modo alguno corresponder a ese ideal y que permanece en la ciudad persiguiendo mujeres y jóvenes venales, no le queda más que asistir a la muerte de sus amores o, peor aún, vivirlos como una tortura permanente, como en el caso de Némesis, por quien debe caer, él mismo, en la venalidad: *Illa cava pretium flagitat usque manu* (II, 4, 14).

En el caso del amor cortés -otra religión del amor puro- la aspiración a la vida perfecta, tal como la entiende un trovador como Bernatz de Ventadorn, también fracasa: en su poema más bello y más famoso termina huyendo del amor y despreciando por inconstantes a las mujeres<sup>31</sup>. Diríamos que son contadas las re-

<sup>30</sup> “La passion légère et triomphante bénit la Rome dorée que offre à la galanterie son cadre prestigieux et son panthéon libertin, son Jupiter volage et sa Venus de boudoir. Ovide entonne cet Hymne dan l’*Ars Amatoria*. Au contraire, l’amour malheureux et jaloux, victime de la richesse et de la venalité, déclare la guerre à la civilisation dans laquelle il voit la mort de l’amour sincère, crimen amoris. Properce illustre admirablement le désir de retraite d’une passion menacée qui rêve de se soustraire aux pièges de la civilisation. Il souligne le puritanisme qui est le destin des grandes passions et la tendance latente au moralisme de ceux qui font la expérience de la désaffection et de la légèreté: dès le livre II, le poète flétrit la licence conjugale et il rejoint par dépit les préoccupations du pouvoir. Il retrouve les interdits ancestraux contre la passion incontrôlée et l’exemple de Troie perdu par l’amour illicite. Il transpose dans la pureté primitive, como Tibulle dans un rêve rustique, son idéal d’amour pur. L. Alfonsi a très bien mis en relief cette religion d’amour, sa pureté et ses exigences.” André, J. M. *L’otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l’époque augustéenne*. Paris, 1966, p.412-413. Citamos, por lo significativo, este largo fragmento. Para la oposición amor puro vs. amor venal, véanse las páginas 415 ss.

<sup>31</sup> Se trata de la canción que comienza: *Can vei la lauzeta mover...* (Cuando veo la alondra mover...). Ver Riquer, M. *Op. cit.* t.1, p.384 ss.

presentaciones poéticas en las que el amor alcanza la felicidad que prometía y en todas ellas la aspiración a la vida perfecta parecería incompatible con la licencia sexual que viven personajes como los del mundo de la elegía<sup>32</sup>. La forma de la obra parece confirmarlo hasta en lo que respecta al yo que habla en los poemas, el poeta protagonista que se complace en su aparente pureza; esta lectura justificaría que encontremos el *ars amandi* de Príapo separando las tres primeras elegías del ciclo de Delia de las dos últimas. Como en el caso de Catulo, el personaje lamenta la indignidad de la mujer amada y, sin hacerse explícitamente culpable a su vez en el fracaso del amor, exhibe su propia licencia. El hecho de que Tibulo mismo hubiese aprobado tal interpretación es algo que nos resulta en extremo difícil de comprobar, no tanto por la distancia histórica y la ausencia de testimonios como por la naturaleza misma de la obra poética<sup>33</sup>. No obstante, la correspondencia entre las elegías y su disposición en el *Corpus* tibuliano manifiestan una voluntad compositiva que integra las declaraciones del protagonista en una red más amplia de sentido y que de este modo las supera.

*Juan Pablo Calleja*

*Universidad Nacional de La Plata*

---

<sup>32</sup> Por ejemplo, en la historia de Miranda y Ferdinand en *La tempestad*, en Dante, o en los enamorados de Cervantes, como Persiles y Sigismunda, y sus modelos de la novela griega. Los riesgos de la licencia, mínima comparada con Lesbía o Némesis, aparecen claramente representados en el caso de Dido: *Ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit; neque enim specie famaue mouetur / nec iam furtiuom Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam* - Eneida, IV, 169-172).

<sup>33</sup> En este aspecto, como en muchos otros de este trabajo, nos hemos basado en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. En general partimos del concepto de mimesis y de verdad poética, no de un punto de vista historicista.

