

## GIMNASIA EN PROPERCIO (ELEGIA 3,14)

La elegía 3,14 de Propercio ha sido ocasionalmente tratada por la crítica como un producto menor. Afirmaciones como la de Richardson - *the poem* ( elegía 3,14) *is suitably short and without elaborate structure*<sup>1</sup> - sintetizan juicios que, según entendemos, hacen poca justicia a la calidad compositiva de la pieza. Es posible que la escasa atención dispensada al poema se deba a que, en la superficie de su literalidad, propone un retrato costumbrista poco reconocible - e incluso poco fiable, documentalmente hablando- de las prácticas deportivas antiguas: una invención caprichosa, una especie de fantasía costumbrista con flash mítico incorporado, que trata una temática singular y de menguado interés<sup>2</sup>. Con cierta ingenuidad arcaica en el retrato de los *iura* espartanos y algo de vaso griego para esta pintura deportiva concebida con la comodidad y soltura del semidesnudo, el poeta proclama la distancia que separa a la sociedad romana de comportamientos ajustados a lo simple y natural como los pretéritos lacedemonios. El reconocimiento de cierto interés en el poema, tal como las veladas notas críticas a la reforma augustea, ha propiciado la incorporación de esta elegía al ciclo de composiciones que se refieren para respaldar la versión del Propercio antiaugusteo. Italo Lana ha ya observado la falta de concordancia entre este poema y el programa de reformas de Augusto, y ha destacado la gran libertad con la que Propercio expresa sus reservas mentales frente a la moralidad propuesta por el régimen: *Quest' elegia e segno e prova della independeza d' animo de Properzio anche per suoi riflessi sociali se non politici*<sup>3</sup>. Creemos que esta afirmación, sin embargo, desatiende significaciones implícitas y sólo toca lo más externo de una estructura compleja que requiere de un análisis más detallado, ya que a través de una lectura minuciosa es posible poner en evidencia el *lusus* poético que organiza un discurso en el que la visión de la Roma contemporánea se enuncia desde un óptica acremente crítica.

Las imágenes de la sociedad espartana en la que las prácticas físicas de ambos sexos se presentan como normales, aparecen en esta elegía contrapuestas a una Roma severa en la que la proximidad de los sexos se restringe, e incluso se impide. Los esfuerzos de los comentaristas por documentar los tipos de gimnasia a los que se refiere Propercio en esta elegía, y los escasos resultados obtenidos, nos llevan a proponer - como hipótesis hermenéutica- que se trata de una gimnasia «inventada» en función de sugerir distintas escenas de encuentros eróticos donde niveles contornos, senos desnudos, brazos que gozan, caídas y revolcones, componen cuadros de encuentros sexuales bajo el artilugio de lo deportivo. Asimismo, contrariamente a opiniones tales como la citada de Richardson, en el desarrollo de nuestra propuesta intentamos mostrar que este poema presenta una

<sup>1</sup> Richardson, L.jr.(ed.) *Propertius. Elegies I-IV*. Norman, 1976, 377.

<sup>2</sup> W.A.Camps (*Propertius Elegies Book III*. Cambridge,1966,121) apunta acerca de 3,14: *A short essay, with a turn appropriate to the love-theme, on the advantages of a foreign custom!...[There is an affinity here with laus legis mentioned by Quintilian (I.O.II,4,33) as an exercise used in the schools of rhetoric.*

<sup>3</sup> Cfr. Lana, Italo. *Sull' elegia III,14 di Properzio*. RFIC N.S.26, 1948, 44. Véase también Rothstein II,118.

*piadosa turba de esposas con los cabellos desatados se acerca y disputan a muerte cuál viva seguirá a su cónyuge: les avergüenza no poder morir.*

Esta *uxorum...pia turba* se opone, inmediatamente, a las mujeres romanas:

*Hoc genus infidum nuptarum, hic nulla puella  
nec fida Euadne nec pia Penelope.*

3,13,23-24

*Esta raza de esposas infieles, aquí ninguna joven es ni fiel Evadne ni piadosa Penélope.*

La antinomia mujeres orientales/ mujeres romanas queda establecida: unas y otras se diferencian por el lujo<sup>6</sup> que corrompe y anula la *pietas* que corresponde a la fidelidad conyugal.

El pasaje 3,13,25-46 presenta una pintura bucólica de la *felix agrestum quondam pacata iuuentus* (v.25) que se contrapone con la situación actual:

*At nunc deseris cessant sacraria lucis*

3,13,47

*Pero ahora, vacíos los bosques sagrados, decaen los ritos*

Este *nunc* responde a *quondam* (v.25), en la consuetudinaria comparación entre tiempos pasados y tiempos actuales. La tónica simplicidad de la vida agreste aproxima el pasaje a la pintura espartana de 3,14, con una *laudatio* de la vida natural en la que se destacan la armonía entre hombre y naturaleza, y la sencillez de las costumbres. El cuadro incluye notas de ingenuidad en la relación paradisiaca de los amantes:

*His tum blanditiis furtiua per antra puellae  
oscula siluicolis empta dedere uiris.  
Hinnulei pellis totos operibat amantis,  
altaque natiuo creuerat herba toro,  
pinus et incumbens lentas circundabat umbras;*

3,13,33-37

*Entonces las jóvenes, seducidas por estos halagos, daban besos furtivos en las cavernas a su silvestres amados. La piel de un cervatillo cubría a todos los amantes, y había crecido alta la hierba en el lecho nativo, y el pino doblándose los rodeaba con blandas sombras.*

En este marco de lechos silvestres y sombra de pinos se inscribe una

---

<sup>6</sup> *nec Tyriae uestes errantia lumina fallunt, est neque odoratae cura molesta comae.* (3,13,27-28)

observación que encontrará su eco en la elegía 3,14: *nec fuerat nudas poena uidere deas* (v.38), con explícita alusión a la desnudez.

La elegía 3,13 se construye sobre oposiciones que toman a Roma y sus costumbres como centro, siendo ésta el término negativo de las dos comparaciones que se presentan. La primera (3,13,15-24) opone un *illic* (...*Eois lex funera una maritis*...v.15) a un *hic* (...*hic nulla puella*, v.23); la segunda, como se ha visto, se compone sobre la oposición *quondam/ nunc*. Roma es el *hic et nunc* condenado desde la doble perspectiva de espacio y tiempo.

La composición de 3,14 sigue los mismos movimientos, pero en ella la síntesis de ideas y la concentración de materiales es mayor. Roma es, al cabo, también el centro de la comparación, pero en este caso se le dedican directamente sólo los tres dísticos finales, en una elaborada muestra de economía de expresión y eficacia demostrativa. No obstante, consideramos que las muchas similitudes que se presentan entre 3,13 y 3,14 no deben consignarse sin destacar, correspondientemente, la marcada diferencia de estrategias en la presentación del modelo ya que, si 3,14 se lee en el mismo sentido de referencialidad directa del ejemplo - como puede resultar lícito en 3,13-, pierde la eficacia del humor y del doble sentido, y se convierte en un poema extravagante o anodino.

Como en 3,13, Roma y sus costumbres representan el término negativo de una comparación con los *iura* de Esparta; pero, en la medida en que tal comparación se hace evidente al final del poema sin ser anunciada por prolegómenos, la elegía tiene una más compacta unidad y el efecto se diseña en un más ajustado enlace de sus partes.

Un análisis más detallado del poema mostrará esto con mayor evidencia. Los comentaristas coinciden en reconocer tres partes diferenciables en la elegía<sup>7</sup>: 1. Pintura de las prácticas gimnásticas de la mujeres espartanas (vv.1-20); 2. Liberalidad de los *iura* espartanos (vv.21-28); 3. Protesta contra las costumbres romanas y sus restricciones (vv.29-34).

La doble dimensión de distancia (temporal/espacial) que se ha observado en 3,13, aparece aquí sintetizada en la lejanía espacial que se inscribe en cadenas de significaciones acreditadas, en las que lo griego -y más particularmente lo espartano- se aproxima a lo romano que lo integra en condición de origen prestigioso.

Esparta se celebra y conviene señalar algo sobre lo que volveremos más adelante: no se trata, como en 3,13, de la distancia espacial de pueblos orientales, sino de la distancia menor de una ciudad griega relacionada con los primigenios ideales romanos y ligada a las austeras costumbres sabinas.

La distancia temporal está aparentemente cancelada por el uso casi uniforme del presente indicativo que actualiza la pintura espartana. De algún modo, el distanciamiento persiste en el motivo de una civilización clausurada en el tiempo, con lo que se tiene una síntesis - según se ha dicho- del doble alejamiento presentado en 3,13.

El uso de las formas verbales sugiere esta presencia y actualidad de lo ausente y pretérito. El presente indicativo que se prefiere en las formas verbales actúa por

---

<sup>7</sup> Cf. Fedeli, P. *Il terzo Libro delle Elegie di Propertio*. Bari, 1985, 449.

su valor aspectual y expresivo. El aspecto durativo<sup>8</sup> instaaura la acción en el presente donde convergen el tiempo del poeta y el de las formas visuales en cuadros animados, referencialmente atraídos por la conjunción de primera (*miramur*) y segunda (*tuae*) personas pronominales en el verso inicial:

*Multa tuae, Sparte, miramur iura palaestrae,*

*Admiramos, Esparta, muchas normas de tu palestra.*

El *miramur* (v.1) , como primera persona colectiva, invoca el binomio *Sparte* (v.1) / *Roma* (v.34) ubicado respectivamente en el verso de apertura y de cierre de la elegía; pero el *miramur* se transforma, para el segundo *tu* de Roma, en algo opuesto:

*Quod si iura fores pugnasque imitata Laconum,*

*carior hoc esses tu mihi, Roma, bono.*

vv.33-34

*Pues si imitaras las normas y las luchas de los lacedemonios, serías para mí, Roma, más querida por este bien.*

El Pretérito Imperfecto subjuntivo (*fores, esses*), con su cualidad de irrealidad, construye la antítesis, contrastando los *iura* (v.1 y v.33) de Esparta/Roma en una valoración que opone correspondientemente real/irreal.

A través del *miramur* el poeta se convierte en el portavoz de un número de personas que llega a ser vasto e indeterminado por la ausencia de un sujeto restrictivo, pero se insinúa un *nos* con cierto estatus cívico - frecuente en el Libro III de las elegías - tal que tras el *miramur* aparecería sugerido un «nosotros, los romanos» como elemento inclusivo de presente y de pasado. El poeta se pone del lado de los *ciues* que, desde cierta estatura cívica, celebra los *iura* de Esparta. Idéntica óptica se proyecta en el *nostra* de v. 29.

El apóstrofe a Roma del verso final adquiere una significación opuesta por el uso de los imperfectos subjuntivos, por cuanto se expresan aquí conceptos singulares (*mihi*, v. 34) organizados sintáctica y métricamente en función de esta particularización - ...*tu mihi, Roma* -.

Del *miramur* al *carior...esses tu mihi, Roma*, la elegía se organiza como una sola enunciación, construida sobre una adversación que, fracturando la asociación Esparta-Roma, opone la valoración de Roma desde su ángulo singular, disociándose de las posibles correlaciones comúnmente aceptadas por las que ambos *iura* se corresponden. El toque humorístico - e incluso irónico - resulta del juego operado por la primera persona que se involucra en una valoración de la

---

<sup>8</sup> Acerca de los valores aspectuales del presente ( presente histórico, etc.) cf. Kühner-Stegman II,1,114-115; Bassols de Climent II,1,296-300, etc.

que finalmente se separa ya que difícilmente la relación institucional Roma/Esparta se establece en los términos en que la presenta el poeta. El contexto de fondo que diseña el Yo capaz de *mirari*, provoca todas estas asociaciones para trazar su propia versión de la relación Esparta/Roma, que destaca la distancia entre su apreciación personal y el consenso invocado en los primeros versos<sup>9</sup>. Otro elemento de interés puede encontrarse en los tiempos verbales que aparecen en el ejemplo mítico de Helena<sup>10</sup>.

Hechas estas consideraciones liminares, se considerarán aspectos particulares de las secciones distinguidas.

### 1. La pintura gimnástica (1-20)

Dado que se trata de escenas gimnásticas, la dinámica de los cuerpos ocupa el primer plano.

La primera imagen aparece en los vv.2-3:

*quod non infamis exercet corpore ludos  
inter luctantis nuda puella uiros*

*porque la joven desnuda practica juegos no deshonrosos entre hombres que luchan*

El dístico atrae interesantes connotaciones que llevan a entenderlo como una dilogia, en la que los términos pueden admitir prolongaciones distintas en su campo de significación. En un primer sentido, estos versos introducen a la mujer desnuda cumpliendo prácticas no deshonrosas (*non infamis*) entre hombres con los que lucha. Concordantemente, hay una fuerte concentración de significaciones eróticas en las palabras escogidas, y así el dístico se desplaza hacia otro campo de referencias.

En el contexto de la poesía amatoria, *ludos* se convierte en un término habitual

---

<sup>9</sup> Puede encontrarse un antecedente de este recurso en Catulo 86 (*Quintia formosa est multis, mihi candida, longa, / recta est. Haec ego sic singula confiteor, / totum illud «formosa» nego...*), con el juego entre las opiniones generales y la propia versión del poeta.

<sup>10</sup> *inter quos Helene nudis capere arma papillis  
fertur nec fratres erubuisse deos.*

vv.19-20

*y entre ellos se dice que Helena tomaba las armas, con el pecho desnudo, sin avergonzar los dioses hermanos.*

A través de *fertur* se introducen los infinitivos *capere* y *erubuisse*, que deben ser entendidos en relación mutua y en relación con el contexto. Es común explicar el infinitivo presente (*capere*) en un discurso indirecto haciendo referencia a prácticas precedentes (particularmente Catulo 64, 124 -130; ver Camps, W.A., *Op.cit.*, 123; Fedeli, *Op.cit.*, 460). También es posible indicar un valor iterativo o razones métricas. Puede considerarse, asimismo, la posibilidad de que *capere* sea atraído por esa particular clausura de distancias temporales que observamos en *miramur*. El ejemplo mítico, lo que se dice, lo que se admira de una Esparta presente, pertenecen a un tiempo indeterminado que, desde su condición pretérita o su particular lejanía de *illo tempore*, se actualiza en la sucesión de imágenes deshaciendo todo límite preciso.

para designar relaciones eróticas<sup>11</sup>; correspondientemente, la calificación *non infamis* es lábil para adecuarse a estos desplazamientos, e implica la contestación a censuras que pudieran enunciarse para ambos sectores: los *ludi* no son deshonorosos para el desarrollo corporal femenino, del mismo modo que no lo son los contactos entre sexos propiciados por la naturalidad de las costumbres<sup>12</sup>. La mención de *uiros*, más allá de la simple referencia a gimnastas en prácticas habituales de lucha, es el término para designar al varón de la pareja heterosexual, sea un «amante» o un «esposo»<sup>13</sup>. Con este último sentido aparece en el v.24 (*austeri...uiri*).

La directa alusión al juego de la palestra en *luctantis*, remite a la aparición de *luctare* en el contexto de la poesía amorosa, en los que la acción de luchar (tanto gimnástica como bélica) refiere las relaciones entre amantes<sup>14</sup>. La imagen del dístico, pues, literalmente referida a una práctica gimnástica, adquiere un potente sentido erótico, que se sostendrá en las siguientes imágenes: los *bracchia* (v.5 y v.9), *puuluurentaque...femina* (v.7), *niueum latus* (v.11), *uirgineum...caput* (v.12), que concluyen en las dos referencias al desnudo del torso femenino:

*qualis Amazonidum nudatis bellica mammis  
Thermodontiacis turba lauatur aquis;  
qualis et Eurotae Pollux et Castor harenis,  
hic uictor pugnis, ille futurus equis,  
inter quos Helene nudis capere arma papillis  
fertur nec fratres erubuisse deos.*<sup>15</sup>

*Cual la turba de Amazonas guerreras de desnudos pechos se lava en las aguas del Termodonte; cual Cástor y Pólux en las riberas del Eurotas, éste futuro vencedor en las luchas, aquél en los caballos, entre los que se dice que Helena tomaba las armas con los pechos desnudos sin que se avergonzaran los hermanos.*

<sup>11</sup> Cf. Prop.2,15,21: *necdum inclinatae prohibent te ludere mammae*; asimismo Prop.2,6,3-4, etc. Este uso es ya frecuente en Catulo -cf. Carmen 61,210-211; Carmen 17,17, etc.-.

<sup>12</sup> Cf. Prop.3,13,35-38:

*Hinnulei pellis tutos operibat amantis  
altaque natiuo creuerat herba toro,  
pinus et incumbens lentas circumdabat umbras  
nec fuerat nudas poena uidere deas.*

<sup>13</sup> Cf. *quae solet ingrato tristis amica uiro* (1,6,10); *et mihi infido durius esse uiro* (1,6,18); *ut formosa nouo quae parat ira uiro* (1,15,8), etc.

<sup>14</sup> En este sentido, véanse, entre otros, los siguientes pasajes:

*seu nuda erepto mecum luctator amistu  
tum uero longas condimus Iliadas.* (2,1,13-14)

*nam modo nudatis mecum est luctata papillis,  
interdum tunica duxit aperta moram* (2,15,5-6)

<sup>15</sup> Consignamos la versión de Fedeli (*Op.cit.*,448) quien ubica el dístico 17-18 a continuación de 13-14, mientras que el dístico 15-16 lo sitúa a continuación de 9-10, prefiriendo la lectura de Palmer, Rothstein, Butler-Barber.

La sucesión desplaza la figura de la *nuda puella* del verso 4 al escenario mítico. Esta última imagen, por otra parte, recupera el *nec fuerat nudas poena uidere deas* de 3,13,38 ejemplificado en quien representa, explícitamente para Propertio, el más elevado ejemplo de belleza femenina<sup>16</sup> donde resuena, asimismo, el *non infamis* (v.3) que encabeza la enumeración.

## 2. La Ley Espartana (21-28)

La segunda sección del poema se abre con la mención a la *lex Spartana* que evoca los *iura* del verso inicial:

*Lex igitur Spartana uetat secedere amantis,  
et licet in triuiis ad latus esse suae,  
nec timor aut ulla est clausae tutela puellae,  
nec grauis austeri poena cauenda uiri.*

vv.21-24

*La Ley Espartana prohíbe separar a los amantes y es lícito estar al lado de ella en una esquina. No hay miedo ni tutela alguna para una joven encerrada ni se teme el castigo de un marido severo.*

En general, muchos comentaristas consideran que *iura* (v.1 y v.34) no tiene un sentido legal directo, sino que debe ser entendido en su sentido lato de «costumbres», y, en muchos casos, *lex...Spartana* se incluye en este último significado general<sup>17</sup>. Por nuestra parte, partiendo centralmente de lo enunciado en el verso 21, pensamos que estos términos tienen un valor más restringido, y mayor precisión de lo que generalmente se acepta.

Bajo una aparente vulgarización y el uso no técnico de la terminología, la elegía se presentaría como una simple pintura de costumbres y una crítica a ciertos hábitos sociales. Pero proponemos, contrariamente, que la fuerza legal de estas palabras tiende a establecer una directa relación con el orden jurídico - que no es de extrañar en un poeta romano, muy especialmente cuando el tema de las leyes ocupaba el centro de las preocupaciones sociopolíticas-, y que puede asociarse a

---

<sup>16</sup> Cf. *post Helenam haec terris forma secunda redit* (2,3,32); también 2,3,35-40, etc.

<sup>17</sup> Acerca de *lex*: *it is not clear whether Propertius is alleging that «the law at Sparta forbids», or only that «the custom at Sparta does not require»* (W.A.Camps, *Op.cit.*,123); «*Iura*» *hier und v.33 und «lex» v.21 entsprechen dem griechischen nomoi; zwischen Sitte und Recht wird im Altertum niemals mit der geläufigen Schärfe unterschieden* (Rohtstein, II,119). En coincidencia con nuestra interpretación: *Proprio tenendo presente lo sviluppo del pensiero properziano e l'inevitabile esagerazione nel suo argomentare, ritengo che lex abbia qui il suo senso proprio e non quello, piú sfumato, di «consuetudie» (così, invece, Richardson 379)* (Fedeli, P. *Op.cit.*,461).

modalidades tales como la que se constata en la elegía 2,7 acerca de la *lex Iulia*. Baste recordar la profunda significación que la legislación de Licurgo tiene en la jurisprudencia romana, para comprender el tratamiento casi satírico que hace Propertio. En *lex... Spartana* reaparece la voz del poeta humorísticamente cívico del primer verso que construye su *lusus* a expensas de ironías acerca del programa Augusteo. Esta segunda parte del poema se abre con una caracterización negativa que anticipa el segundo término de la comparación: la falta de restricciones en la ley espartana prepara la condena a las abundantes restricciones que el poeta censura en los *iura* romanos.

El *igitur* (v.21) introduce un nuevo dato que, como se ha visto, se prepara en las descripciones previas: la referencia a *amantis* (v.21) vuelve explícita la sugerencia erótica del cuadro, que se incluía bajo la literalidad de lo gimnástico. En adelante, el *amantis* se prolongará en el *amator* del verso 32, ya en el contexto de la realidad romana:

*nec quae sint facies nec quae sint uerba rogandi*

*inuenias: caecum uersat amator iter.*

vv.31-32

*y no encuentras qué cara poner, o qué palabras para suplicar: el amante va por el camino a ciegas.*

Por similar estrategia, el *nec...clausae...puellae* (v.23) que en una primera instancia se corresponde con la *nuda puella* - i.e. las mujeres espartanas - del comienzo, dirige su referencia a las costumbres romanas operando el pasaje de uno a otro término.

### 3. La pintura romana (29-34)

Mientras que el enlace entre la primera y la segunda sección del poema, como señalamos, se cumple consecutivamente a través del *igitur*, la tercera y última sección se abre con un *at* que introduce los versos dedicados a Roma. Lo enunciado en el pasaje final agrega unas pocas notas que se encadenan con lo precedente y completan el curso simétricamente concebido de la elegía. El verso 29 presenta la mujer romana:

*At nostra ingenti uadit circumdata turba,*

*nec digitum angusta est inseruisse uia;*

vv.29-30

*La nuestra va rodeada por una inmensa turba y en la estrecha calle no hay lugar para que quepa un dedo.*



La mujer romana es *nostra*, desde la afirmada óptica del *miramur* que integra el yo personal en el concierto cívico, y lo habilita para ser censor de su tiempo. El dístico final presenta rasgos similares a los precedentes. El *quod* causal (v.33) que introduce el motivo de la falta personal de aprecio hacia los *iura* romanos, se corresponde con el *quod* causal que explicaba la admiración hacia Esparta:

...*Sparte, miramur iura...quod* / *quod si iura...carior hoc esses tu mihi, Roma...*

En el mismo pasaje -vv.33-34 -, junto a los *iura*, aparece *pugnas*<sup>18</sup> que, como hemos sugerido, debe ser entendido en el mismo registro ambivalente que el resto de los elementos, y en directa relación con el sentido erótico de *luctantis* del v.4. Así, el poema resulta alejado de una simple celebración de las luchas de la palestra en Esparta como gimnasia unisex para el mejor desarrollo corporal; en Propercio se dibuja el erotismo de los encuentros corporales de varón/mujer, la violencia «natural» con la que el poeta las concibe, brazos y costados desnudos que se entrechocan, en fin, la reunión libre de los sexos ya que, desde la perspectiva establecida, la ley espartana fundamental *uetat secedere amantis*.

Después de este análisis, es necesario volver a una consideración integral de la elegía. Ya hemos observado que su punto de partida son los *iura* de Esparta en relación con los *iura* romanos, lo cual - aún cuando se haga explícito en la parte final del poema - constituye la base de referencia de *miramur* (v.1) por reclamar una perspectiva romana. Hemos destacado el sentido legal que la palabra *iura* entraña - tomada, sin duda, humorísticamente - que se ratifica por la aparición de *lex Spartana* (v.21). La pintura, como habitualmente se explica, es una invención del poeta que enlaza las escenas con gran libertad poética de modo tal que no pueden ser remitidas a fuentes determinables<sup>19</sup>. Consignamos, al respecto, dos observaciones a título de hipótesis para una solución del tema: a. La pintura espartana podría, quizás, haber sido inspirada por fuentes figurativas y representaciones visuales de diversa índole, tales como la imagen de Helena con el torso desnudo de la moneda de Tarmessos<sup>20</sup>; b. La invención properciana adquiere una nueva y singular coherencia si se entiende que las prácticas gimnásticas presentadas se componen de una serie de metáforas relativas a las relaciones eróticas, a la manera de Aristófanes en *Lisístrata*; así consideradas, las objeciones anotadas por los comentaristas tienden a desaparecer si se piensa que *clavis, troci* (v.6), *metas* (v.7), o el adjetivo *gaudentia* (v. 9) bien pueden admitir notas sexuales, en la medida en que no se estaría hablando de gimnasia en el sentido más literal. También cabe destacar la aparición de *arma* (v.19) cuyas connotaciones

<sup>18</sup> Cf. Lefèvre, E. *Propertius ludibundus*. Heidelberg, 1966, 137-138, acerca de los versos finales de la elegía. Creemos que la explicación de Fedeli (*Op.cit.*,466) acerca de *pugnas* es adecuada sólo en sentido literal. Menos apropiada resulta la explicación de Camps (*Op.cit.*,124) por hendiadys. Creemos que *pugnas* sintetiza lo que se ha dicho entre vv.3-20, mientras que *iura* resume lo dicho especialmente en vv.21-28.

<sup>19</sup> Se ha discutido abundantemente acerca de las posibles fuentes de esta pintura espartana; cf. Italo Lana, (*Op.cit.*,43-44) quien afirma que Propercio se libera de las fuentes dando *dei fatti tramandati una interpretazione tutta sua cheli falsa, esagera e deforma*.

<sup>20</sup> Cf. Daremberg-Saglio, *Helene*.

sexuales son bien conocidas y aparece reiteradamente en Ovidio como indicador de virilidad masculina. En esta perspectiva, la visión de Helena adquiere un tono de humor procaz tras una figuración estilizada.

La referencia inicial a los *iura* espartanos inmediatamente atrae el recuerdo de los *Rhetra* de Licurgo. El poema prepara una expectativa<sup>21</sup> en la medida en que la legislación espartana es conocida y generalmente admirada en Roma, desde el siglo II a. C. en adelante<sup>22</sup>. Tito Livio (38.17) señala que muchas ciudades en la costa del Lacio habían sido fundadas por espartanos y que los sabinos se consideraban ellos mismos descendientes de los lacedemonios<sup>23</sup>. Había, pues, una declarada admiración por la austeridad y la valentía de los sabinos, cualidades que se relacionan directamente con Esparta. Esta línea de pensamiento puede bien ser ejemplificada por Cicerón, quien considera a los espartanos como modelo de virtud y moralidad en general, y reconoce que la ley romana ha sido diseñada sobre la ley espartana<sup>24</sup>.

El poema de Propertio, de este modo, se inserta en un contexto histórico-social que se instituye como fondo sobre el que se diseña el arte compositiva del poeta.

En plena reforma augustea, en el momento en que Augusto impone una nueva modalidad legal<sup>25</sup> para arbitrar la moralidad privada e intenta promulgar leyes para la conducta privada del ciudadano - leyes ya requeridas a Julio César por Cicerón<sup>26</sup> -, Propertio compone una elegía que celebra la excelencia de una cultura ejemplar por sus *iura* y su vigorosa moralidad, y, en este sentido, apreciada por los reformadores.

El poeta aparentemente adhiere a la voz de los restauradores - primero Cicerón, después Horacio - y se dispone a hablar como ellos: el tono de la apertura y del final así lo indican. No obstante, la estrategia compositiva hace que lo que se enuncia al comienzo como consenso general, se vuelva al final una apreciación individual contraria a lo comúnmente aceptado como valor augusteo. Por otra parte, el tema de la decadencia romana hacia el fin de la República es un lugar común de los moralistas, tal como puede leerse, por ejemplo, en la magnífica pintura de la *Coniuratio Catilinae* de Salustio, también presente en la elegía 3.13 de Propertio. La sociedad romana, en consecuencia, debe revertir esta decadencia siendo reencauzada por medio de una severa legislación, por cuanto se ha ido corrompiendo hacia el fin de la República. La velada ironía del poema se apoya en este sustrato.

---

<sup>21</sup> Acerca de esta estrategia poética, véanse las observaciones de Gordon Williams (*Figures of Thought in Roman Poetry*, New Haven-London, 1980, 62 y ss.) sobre la técnica de *arbitrary assertion of similarity*.

<sup>22</sup> Cf. Rawson, Elizabeth. *The Spartan Tradition in European Thought*. Oxford, 1969, 99 y ss.

<sup>23</sup> Cf. Plutarco, *Numa* 1,1; *Dion. de Halic.* 2,49; *Cat.Orig.* frag. 51.

<sup>24</sup> *Adsunt Lacedaemonii, cuius ciuitatis spectata ac nobilitata uirtus non solum natura corroborata uerum etiam disciplina putatur* (Cic. *Pro Flac.* 63). Sin embargo, había en tiempos de Cicerón una cierta condena de las prácticas gimnásticas espartanas; cf. Rawson, E. *Op.cit.*, 104. Luigi Alfonsi (*Note Properziane*, MH 6, 1949, 97) afirma: *Sparta per gli antichi passava come la città per eccellenza degli eroi e della virtù*.

<sup>25</sup> *Roman law invaded the territory of private morals reluctantly - not, indeed, because there was any lack of interest in private morals, but because reluctance to extend the sphere of legislation combined with Roman respect for authority to leave the investigation of morals to the censors...In fact the office of censor had been seriously weakened by Sulla's legislation and Augustus realistically entrusted the guidance of private morality to the more permanent control of formulated law*. Williams, Gordon. *Poetry in moral climate of Augustan Rome*. JRS 52, 1962, 28.

<sup>26</sup> Cic. *Pro Marc.* 23.

Finalmente, deseamos señalar un pasaje que puede analogarse a la estrategia properciana. En *Ars Amatoria*, I.101-132, Ovidio se refiere al legendario episodio de Rómulo y el rapto de las Sabinas. En el contexto de los juegos, en donde el poeta advierte *illic inuenies quod ames, quod ludere possis* (A.A.I,91), traza un cuadro de violencia sexual con cierto primitivismo viril que se cierra con la siguiente afirmación:

*Romule, militibus scisti dare commoda solus!*

*Haec mihi si dederis commoda, miles ero.*

A.A.I,131-132

*Rómulo, tú solo has sabido dar felicidad a los soldados! Si me has de dar estas dichas, seré soldado.*

Como Propercio, también Ovidio proclama la excelencia del modelo cívico acreditado por la tradición pero escoge y dramatiza aspectos particulares en función de un *divertimento* irreverente y provocador, destacando aquello que podría resultar menos ejemplar para la modalidad conservadora de la política augustea.

Es posible, así, ver la elegía 3.14 como un fantástico y exhuberante juego, eficazmente breve por su concentración, pero elaborado con singular madurez poética.

*Dra. Lía M. Galán*