

PROPERCIO I. 6. ¿SOLO UNA ELEGIA AMOROSA?*

María Cristina Salatino de Zubiría

Al hablar en su poética de los distintos metros que han usado los poetas y después de referirse al verso homérico, Horacio dice con respecto al dístico elegíaco:

*Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;*¹

Si bien afirma desconocer quién es su inventor, asegura, en cambio, que ya desde un principio trataba de "los lamentos y las emociones del amor satisfecho".

* El presente trabajo nació a partir de una sugerencia que D. Paganelli hace en su edición francesa de las elegías de Propertio. En nota a la versión de la elegía 6 del libro I, observa que podría ser un texto curioso si se lo estudiara desde el punto de vista oratorio. No se equivocaba.

¹ Q. Horatius Flaccus, erklärt von A. Kiessling, Bd. III: Briefe, Berlin, 1889. vv. 75-76.

Esta coincidencia con la poesía que, posteriormente, se acompañó de la lira para cantar, entre otras cosas, las *iuvenum curas* (v. 85), las "cuitas de los jóvenes", que habitualmente no son sino preocupaciones de amor, vuelve la moderna caracterización de los géneros difícil para explicar la naturaleza misma de la elegía amorosa.

Siendo, además, una especie muy cara a los poetas helenísticos alcanza en Roma su madurez. ¿Qué rasgos de la antigua elegía pervivieron en contextos históricos tan disímiles? ¿Qué huellas se entrevén todavía en los dísticos de Propertio de la arenga civil de Calpurnio, Tirteo y Solón? ¿O es que pesan en su concepción de la *póiesis* los modelos ya en nada heroicos, pero estrictamente regulados y pulidos de Alejandría?² ¿Es lícito, por último, hablar de lirismo en una elegía amorosa de Propertio?

La lectura demorada de la elegía sexta del *Cynthia monobiblos* advierte en la compleja estructura del poema cierto empaque oratorio que nace de su carácter alocutivo, del gesto admonitorio que, si bien ya no pretende conmover a un auditorio colectivo, sí guarda una fuerte impronta impresiva.

Además, por debajo del yo del poeta que expone -aunque no al modo lírico- su filosofía de la pasión a un amigo, late, sostenida por un tácito orgullo nacional, Roma misma.

Sin embargo, la intensidad de la experiencia amorosa, el modo como esa experiencia se verbaliza movida por un único tono, su actualidad temporal, determinan la naturaleza lírica de la elegía. El análisis del poema puede echar luz sobre esta aparente contradicción.

Emplazada entre las elegías que la crítica califica como del primer grupo y que cantan las alternativas del amor dichoso, el yo lírico se dirige a Tulo, un amigo que -al igual que el poeta Póntico- tiene muy distintas inclinaciones y, sobre todo, otro proyecto de vida. Es en su relación

² Cf. Cecil BOWRA, "Elegiac poetry, Greek", en: The Oxford Classical Dictionary, 1970.

con él donde el yo se encuentra consigo mismo; en la comparación y más aún de las antítesis que de ella surgen, éste alcanza una comprensión clara de la propia individualidad y atisba su condición de romano.

Este tú en torno al cual se ordenan las palabras del poema dista mucho del tú lírico, signo verbal externo de un diálogo interior y ensimismado. Antes por el contrario, el espíritu razonador de la alocución, con el matiz admonitorio de quien se dirige a otro más joven e inexperto en los avatares de la vida, predomina en esta elegía y determina su estructura.

Al punto que, al modo de la *'oratio'* forense, -naturalmente, sin serlo- la elegía 6 se compone de un *'exordium'*, un núcleo donde se puede deslindar la *'propositio'* de la *'argumentatio'* y termina en la brevedad conclusiva de la *'peroratio'*. El propósito de persuadir, natural al espíritu de la elegía primitiva, desciende sobre la experiencia individual del yo para vertebrar el todo de lo dicho.

Tulo ha de partir rumbo al Asia Menor. Octavio ha decidido devolver los derechos antiguamente otorgados y perdidos con el devenir de los sucesos históricos³ a muchos pueblos allí asentados. Invita entonces a su amigo. Este se niega, tan cortésmente como corresponde a un poeta que pronto integrará el círculo de Mecenas, por medio de una elegía. El *'exordium'* abarca los dos primeros dísticos del poema:

*Non ego nunc Hadriae vereor mure noscere tecum,
Tulle, neque Aegeo ducere vela salo,
cum quo Rhipaeos possim conscendere montis
ulteriusque domos uadere Memnonias;*⁴

3 En nota aclaratoria al verso 20 del texto, la versión catalana (Sext Properci. *Elegies*. Text establert pel Dr. Joaquim Balcells, trad. de Joan Mínguez. Barcelona, 1946. p. 10) explica que muchos pueblos del Asia Menor que habían sido aliados de Roma, habían perdido con las luchas civiles romanas sus derechos. Augusto se los restablece al orgnaizar la provincia de Oriente.

4 Dado que no ha sido posible manejar la mejor edición del texto

“No temo yo ahora conocer contigo el mar Adriático, oh Tulo, ni conducir las velas por las ondas egeas, contigo, con quien podría ascender los montes Rifeos y llegar más allá de las moradas de Memnón”.

De manera indirecta, al evocar sitios reales y de connotación mítica, el *ego* cuya posición inicial vuelve más relevante la negación, se excusa. El mar Adriático, el Egeo, salobres límites familiares, contrapesan el valor imaginario de aquellos montes Rifeos que la fantasía homérica situaba entre nieves eternas, hacia el Norte, y de las 'moradas de Memnón', hijo de Titón y la Aurora en la cálida Etiopía.

El ritmo puro del dáctilo se alarga armonioso en el primer hexámetro; la puesta en tema queda subrayada con la cadencia nasal de la 'alliteratio' - *non ego nunc Hadriue uereor mure noscere tecum* -; el nombre de los mares adjetiva saltando por sobre el infinitivo, y una sinécdoque corporiza vigorosamente la imagen del barco, todo velas.

El exordio, en su trabada concisión, con meditado equilibrio de elementos reales y fantásticos, dispone por medio del orden sintáctico paralelo la sucesión de un verbo principal que rige dos infinitivos: los hexámetros portan la acción rectora como asimismo uno de los infinitivos, el otro descansa en los pentámetros. Nada ha quedado librado al azar. Con sabia serenidad el poeta recurre a la evocación de mares, montes y tierras como amplios pórticos de entrada al núcleo del poema: las razones de su negativa.

Este se extiende a lo largo de trece dísticos. La primera parte, que corresponde a la 'propositio', está constituida por los siete primeros.

*sed me complexue remorantur uerba puellae
mutatoque gruues saepe colore preces.*

latino de las Elegías -P. Fedeli. Properti elegiarum libri IV, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart-, se ha seguido la edición de D. Paganelli, Properce. Elégies. Paris, 1980, première éd. 1929.

*Illa mihi totis argutat noctibus ignis
 et queritur nullos esse relictu deos;
 illu meum mihi iam se denegat; illa minatur,
 quae solet irato tristis amica viro.
 His ego non horam possum durare querelis:
 a! pereat, si quis lentus amare potest.
 An mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas
 utque Asiae ueteres cernere diuitias,
 ut mihi deducta faciat conuicia puppi
 Cynthia et insanis ora notet manibus
 osculaque opposito dicat sibi debita uento
 et nihil infido durius esse viro?*

"sino que me retienen las palabras de mi amada abrazada a mí y a menudo sus ruegos conmovedores con el rostro demudado. Durante noches enteras ella me murmura su amor y gime que no hay dioses si ella es abandonada; ella niega que sea mía; ella amenaza, como suele hacerlo la amante entristecida

al amado ingrato. Yo no puede resistir ni una hora a estos lamentos. ¡Ah! ¡Que perezca quien puede amar indiferente! ¿Es que acaso sería de tanta importancia para mí conocer la docta Atenas y contemplar las antiguas riquezas del Asia como para que Cintia, apenas alejada⁵ la popa de la orilla, prorrumpa en gritos y marcándose el rostro con manos furiosas, diga al viento contrario que le debe sus besos y que nada es más duro que un hombre infiel?",

La conjunción *adeversativa* encabeza la '*propositio*'.
 Con escueta energía, el *sed* da un golpe de timón y vuelve

⁵ TOVAR y BELFIORE (Barcelona, Alma Mater, 1963) traducen *deducta puppi* por "cuando vaya bajando la nave" y aclaran en nota que se comprende que la popa descende por el poco calado de las naves antiguas que, varadas en la playa, eran arrastradas hacia el agua desde la proa. Pese a la relevancia histórica del dato, prefiero ver en la sinécdoque la imagen, más lírica, del barco que se aleja de espaldas a la amada.

la mirada hacia lo individual inmediato al yo: aquélla había quedado suspendida en la remota vibración de las moradas memnonias.

La amada, presente explícitamente en el *puellae* del dáctilo cataléctico, se rebela ante la idea de una separación. Y el yo no puede sino ceder ante tanta apasionada insistencia. El cambio de nivel conceptual marcado por el *sed* se refuerza con la presión antitética del verbo *remorantur*, que opone a los anteriores *ducere*, *conscendere* y *vadere* su quieta sujeción, un detenerse amarrado por los brazos de la amada.

Es fundamental cómo gravitan en el poema los participios pasivos. Resumen en breve espacio extensas ideas de matiz distinto según los casos. Puntuales y ricos, funcionan como condensadores semánticos que, goznes del poema, lo abren en un haz de connotaciones implícitas. Tal es el caso del *complexae*, con su propio objeto al tiempo que funciona como modificador directo. Economía con que el poema gana en transparencia y pulcritud.

La '*propositio*' está organizada a su vez en dos momentos. El primero, que incluye los vv. 7 al 12, arranca con un *illa* que se repite anafóricamente al comienzo de cada uno de los hemistiquios del hexámetro siguiente, sostenido, además, por otra anáfora, la del pronombre *mihi*. Este *illa* cuyo antecedente es el *puellae* del hexámetro precedente oficia como la marca de un sujeto que, todavía innominado, juega su poder expresivo en relación con el yo que habla y el tú a quien se habla. "Ella" es de quien se habla, el objeto de la preocupación del yo, el tema de la elegía. Este ella, sin contornos identificables todavía, presiona sobre el yo -de allí la labor del dativo, sobre todo el dativo ético que comporta el segundo *mihi*-, lo domina con sus lamentos durante noches ardorosas expresadas por la metonimia ya tópica en la tradición poética: *ignis*.

A medida que avanzan los versos, la '*gradatio*' aumenta minuciosamente la tensión. A la insistencia del pronombre que vuelve omnipresente a la amada y del dativo que coloca indirectamente frente a ésta al yo, se suma la queja hiperbólica: los dioses no pueden existir si consienten en que el

amado la abandone; tamaña crueldad es impensable. Aquí se ve claramente la utilización del participio a que aludiéramos líneas arriba. La magnitud del argumento esgrimido descansa sobre todo en el matiz condicional de un extenso pensamiento que, ceñido, expresa *relictæ*.

La tensión crece. Ella se le niega, amenaza. El relativo manifiesta el modo: así como suele hacerlo la triste amante ante su amado irritado. El tono de este primer momento de la '*propositio*' raya en la etopeya. Es a la amada -mujer hasta en los mínimos gestos- a quien escuchamos a través del discurso indirecto. De manera oblicua, el yo que habla se aparta de lo dicho y una cabal femineidad informa la queja, enfática y hábil para persuadir al amante. El *illo* resuena por detrás, cada vez con mayor profundidad. La '*gradatio*' ascendente culmina en el clímax: el yo, otra vez explícito, admite ser vulnerable a los lamentos de la amada y estalla en el epifonema, la sentencia general vuelve comprensible el sentimiento individual. El *quis* no es sino una de las formas oblicuas de un *ego* que afirma, desde la fórmula impersonal de un saber admitido, su propia imposibilidad de ser *lentus* en el amor.

El segundo momento de la '*propositio*' se extiende entre los vv. 14 y 18. El dístico inicial relaja levemente la tensión.

El elemento geográfico reabre el horizonte significativo del poema, pero esta vez lo hace acotado por el marco de la interrogación retórica que, a partir del *on* que la encabeza, muestra, velada, una suave nostalgia. La docta Atenas brilla -en la prestancia augusta del epíteto- como uno de los extremos del mundo conocido, en el otro, es Asia quien atrae a los romanos con sus riquezas de legendaria fascinación. Aquí también el fiel de la balanza reposa entre lo cierto y lo imaginario.

Sin embargo, el breve paréntesis de serenidad no tarda en acabarse. Con el *ut* que, como consecuencia lógica, retoma los reproches de la amada, comienza una nueva *gradatio*.

El *illo* ha sido sustituido por el nombre propio. La presencia de la amada es ahora intensa, directa. Los dativos,

índices indirectos del yo, tanto el ético como el de interés, recrean de manera paralela la anáfora del momento anterior. Y si antes el yo hablaba de modo que parecía escucharse la voz de Cynthia, esta vez sus gestos, su imagen vívida desfilan ante los ojos de Tulo y el lector. A orillas del mar, grita, se araña el rostro, y, en el colmo de la desesperación, dice al viento sus cuita de mujer traicionada. La acumulación de proposiciones coordinadas, la sinécdoque que subraya la visión de la popa que se aleja, la aliteración de dentales y labiales para sugerir de un trazo la sensación del aire marino que se desliza contra la piel -'opposito vento'- de la amada, son figuras que en lo sintáctico y en lo semántico o fónico precisan la alusión verbal, la vuelven nítida y tangible, inmediata. Este segundo momento de la '*propositio*' acaba con una comparación que, aunque formulada en estilo indirecto y como manifestación audible de Cynthia, también nace de un saber general: no hay nada más duro que un hombre infiel. La sentencia permite subir el último peldaño de la escala de la '*gradatio*': aunque atemperada, la hipérbole se deja sentir.

Con el hexámetro décimonoveno comienza la '*argumentatio*'.

Si la '*propositio*' presentaba a Tulo el '*statu quo*' de la cuestión, la circunstancia vital del yo, la '*argumentatio*', que también está organizada de manera bipartita, apunta al detalle probatorio de otras razones, más profundas, que explican la actitud del yo. El sujeto deja de ser ella. La primera parte tiene como sujeto al tú, a quien apostrofa quien habla; la segunda, al yo. En ambas, el modo verbal inicial y el de mayor peso semántico es el imperativo.

La primera parte de la '*argumentatio*', encargada de mostrar lo que en un discurso forense se denominaría "la parte contraria", lejos de caracterizar al tú de manera negativa, como éste es juez y parte, no es sino un admirado elogio. Incluye los vv. 19 al 24.

*Tu patruí meritis conare anteire securis
et uetera oblitis iura refer sociis;
nam tua non aetas umquam cessauit amori*

*semper et armatae cura fuit patriae;
et tibi non umquam nostros puer iste labores
afferat et lacrimis omnia nota meis!*

"Tú prepárate a superar las merecidas seguras de tu tío y lleva las antiguas leyes a olvidados aliados; pues tu juventud nunca tuvo tiempo para el amor y tu preocupación fue siempre la patria en armas; ¡que nunca ese niño te cause mis pesares y todo lo que con mis lágrimas he conocido!"

Tulo es un dechado de virtudes romanas. Joven, limpio de alma y costumbres, ha hecho de la conciencia cívica el resorte de su vida. Habiendo heredado de su familia el sentimiento de compromiso para con la patria -patria que, por lo demás, Octavio, que en el 16 .a. C. recibirá el título de Augusto, ensancha día a día-, Tulo es un ejemplo preclaro del espíritu de Roma. La convicción del yo con respecto a lo inmutable de esta condición del amigo descansa en la combinación antitética de los adverbios temporales *non umquam* y *semper*. Una antítesis puramente aparente, pues ambos se resuelven positivamente en la figura del muchacho que se ha mantenido siempre lejos del vicio o de las blanduras amorosas y siempre listo para hacer valer como sus antepasados las *fusces* romanas.

La segunda parte de la '*argumentatio*' (vv. 25-31) encara de lleno la defensa de la parte.

*Me sine, quem semper uoluit fortuna iacere,
hanc animum extremam reddere nequitiae;
multi longinquo periere in amore libenter,
in quorum numero me quoque terram tegit.
Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:
hanc memilitiam fatum subire uolunt.*

"Déjame a mí, a quien siempre quiso abatir la fortuna, que entregue esta mi alma a la molición extrema; muchos se consumieron con gusto en un amor prolongado; que también a mí entre su número me cubra la tierra. No soy yo para la gloria, ni nací

apto para las armas: los hados quieren que haga frente a esta otra milicia".

La convincente eficacia del imperativo, que desvía a la condición de objeto al yo, sujeto implícito y explícito del período, deja entrever, tras la apariencia del desdén, la intención persuasiva de la parte. Y si el imperativo del período anterior empujaba al tú hacia su misión patriótica, éste retiene con idéntico impulso al yo.

La '*argumentatio*' de un discurso forense puede intentar o bien convencer intelectualmente mediante pruebas reales, o bien persuadir a través de pruebas afectivas que pueden ser éticas o patéticas⁶. En el poema que aquí tratamos, el yo que encara su propia defensa ante la mirada censoria del amigo, echa mano a estas últimas. La aposición presenta al yo, implícito en la forma oblicua del *me* objeto directo, como un puro objeto, una pobre cosa en manos de la fortuna. Razón suficiente para que éste se sienta autorizado a entregarse a una total inacción. Vivir el amor, cantar a la amada. Estas parecen ser solamente las metas de su vida. La aliteración de nasales -*hunc unimam extremue ...nequitiae*- adormece en las palabras la mollicie de la conducta. Un '*locus communis*' la legitima: son muchos los que parecen gustosos en un largo amor. Con patético acento, subrayado por el golpeo de las dentales en *terru tegat* y por el *quoque* que destaca la primera persona, el amante elige su destino. La franqueza con que se conoce a sí mismo brota de la elipsis, el isocolon y la anáfora. Al decidir su proyecto de vida coincide con el que los hados le han previsto. Su gesto queda amparado por la divinidad.

Las dos partes de la '*argumentatio*' planteadas como un inteligente juego antitético, dibujan en claro contrapunto el perfil de ambos amigos. Cierta amargura discurre tácitamente bajo la firme exposición de la filosofía de vida. Esta entrega blanda del yo no convence como la rotunda excelencia del joven guerrero. No obstante, el yo elige, y, pese a la '*simulatio*', que elogia la posición de la parte contraria,

6 Cf. Heinrich LAUSBERG. Elementos de retórica literaria. Versión española de M. Marín Casero. Madrid, 1975.

al colocarse en el segundo lugar de la *'argumentatio'*, cierra de manera terminante la cuestión.

Sólo resta espacio para la *'peroratio'*. A partir del v. 31 y hasta el final se serena el oleaje de la pasión. El sosiego de la luz gana nuevamente las palabras.

*At tu seu mollis qua tendit Ionia seu qua
Lydia Pactoli tingit urata liquor,
seu pedibus terras seu pontum carpere remis
ibis et accepti pars eris imperii,
tum, tibi si qua mei ueniet non immemor hora,
uiuere me duro sidere certus eris.*

"Mas tú, ya sea por donde se tiende la dulce Jonia, ya por donde el agua del Pactolo baña en Lidia las aradas, irás a recorrer ora las tierras a pie, ora el ponto con los remos y serás una parte del ganado imperio; entonces, si te llega un día en que me recuerdes, tendrás la certeza de que vivo bajo una mala estrella".

El *ut* adversativo pone punto y raya con lo anterior. Tulo ha de marchar solo a su destino. Como en el *'exordium'*, el poema se abre a la evocación del amable paisaje de Jonia, la feraz llanura que, aguas arriba, riega el mítico Pactolo de las arenas de oro. El orbe entero parece esperar al romano, que atravesará tierras y mares extendiendo interminablemente los límites de la patria. Los nombres propios han sido sustituidos por los comunes, el individuo por la especie, lo particular por una generalidad que suena a infinito. La anáfora *-seu qua-*, el quiasmo *-seu pedibus terras seu pontum carpere remis-* y el peso del futuro *-ibis, eris-* aumentan la impresión de un viaje sin término, de una misión triunfal que no acaba. El futuro, que por primera vez aparece en el poema, contribuye a abrirlo, no sólo en lo espacial- como sucede en el exordio- sino también en lo temporal.

El yo se reserva el último dístico: si alguna vez el amigo lo recuerda, sabrá de su duro sino. El adverbio temporal actúa como un dique que recibe el caudal semántico de los dos dísticos precedentes, lo concentra y, al emparejar

los tiempos -"entonces, en el momento mismo en que"- del yo y del tú mediante el recuerdo, dispone los elementos de modo que converjan en la conmovedora afirmación final. La determinación fatal, que el yo identifica como destino, es subrayada por la metáfora y, sobre todo, por la posición que la construcción apíteto-sustantivo [*duro sidere*] ocupa en el dístico: el modificador finaliza el primer hemistiquio y su núcleo comienza el segundo. Así, el ritmo destaca en el decurso del verso ambas palabras.

La pulcra organización de la elegía sexta con su tripartición en exordio, núcleo y conclusión, habida cuenta de la estructura bipartita tanto de la '*propositio*' como de la '*argumentatio*', muestra a las claras la rigurosa conciencia formal del poeta quien, haciendo del tú receptor de su alocución una marca implícita del lector, inscribe su poema en la más antigua de las tradiciones elegíacas.

Sin embargo, el gesto oratorio no agota el poema. Con criterio moderno⁷ es posible identificar en él algunos aspectos propios de la obra lírica.

Si bien la extensión -demasiado largo para poema lírico-, el explícito encadenamiento lógico de las secuencias semánticas, y, en especial, el hecho de que el poeta lírico no necesita de ningún arte persuasivo- antes huye espantado de él-, impiden clasificar de lleno como lírica esta elegía, otros rasgos apuntan sin dudas a definir un natural lírico.

Por ejemplo, el tiempo verbal que predomina es el presente. Presente en cuanto a la actitud con que el poeta se sitúa ante el sentimiento amoroso, a su falta de distancia con el objeto de ese sentimiento⁸. Esto supone otra condición: la del poeta lírico abierto en la inmediatez del estado anímico a la existencia de la amada, un estado de 'acordado', de 'prendado' de lo que está a su frente y en él, es decir, la amada⁹. En su relación con Cynthia el

7 En la caracterización de los elementos líricos del poema hemos seguido a Emil Staiger en su Conceptos fundamentales de poética. Estudio preliminar de J. Ferreiro Alemparte. Madrid, 1966.

8 Ibid. p. 79

9 Ibid. p. 78

yo del poeta ha perdido identidad, contorno consciente, está abismado en la amada. De allí el perfume de nostalgia que trasciende del retrato del joven guerrero romano, fuerte y vigoroso, libre de ataduras afectivas, en plena posesión de sí para dirigirse a países remotos o para emprender la guerra.

El yo está fusionado con el objeto de su sentimiento, sólo en él encuentra su identidad. Esto explica aquella *extrema nequitia* en la que desea permanecer para siempre. Al par que su blandura¹⁰, su mansedumbre para con la amada, para dejarse llevar abandonándose a personas y sentimientos.

El modo como el poeta trabaja la materia, su cantera técnica, son los que requiere la lírica. Las figuras y recursos retóricos utilizados son, fundamentalmente, variantes de la repetición¹¹, anáforas, paralelismos, aliteraciones, homoeoptoton, vuelven una y otra vez, no para aludir a algo nuevo, sino para hacer vibrar un mismo estado anímico: la pasión del yo. Esto es, no sólo en lo semántico aparecen rasgos líricos; también la forma -como no podía ser de otro modo- los revela.

Finalmente, Emil Staiger describe la imposibilidad de destino alguno para el poeta lírico que no sea el del canto. Sólo canta cuando recibe "el favor de la armonía". No le queda más que cantar o enmudecer:

".../ Una existencia extraordinaria que los favorecidos de la gracia compran al precio de un desamparo conmovedor en todo aquello que implica ganancia, y la felicidad de la armonía con una herida sangrante en la vida cotidiana, una herida para la que no existe en la tierra ningún remedio"¹².

10 Ibid. p. 86

11 Ibid. p. 46

12 Ibid. p. 99

El yo de la elegía sexta sabe de estos favores y también de los otros sinsabores. Habla de *militia* para referirse a ellos. Milicia el amor y su canto, los sentimientos del hombre y el oficio del poeta. Ante la firme arrogancia del amigo, esboza la amarga sonrisa del *duro sidere*, su fatal condición de enamorado sujeto al canto que, de manera inevitable, mira a través de su ensimismamiento con la amada y la poesía, la vida militar y la grandeza progresiva de Roma.

Mucho más compleja que una simple lamentación de amor en dísticos elegíacos, la elegía 6 del *Cynthia monobios* es, desde la perspectiva de la forma, una pequeña joya, en donde cada palabra ha sido cuidadosamente meditada. El poema se yergue con la majestad de su composición equilibrada y sobria, taraceado, claro y sereno. La estructura, engendrada en el espíritu impresivo de la '*oratio*' y la materia de cuño lírico, pulida, esmerilada en función de la belleza, sincretizan consencillez la antigua tradición y los ruguosos cánones alejandrinos.

Karl Büchner¹³ destaca la exposición properciana de una filosofía de la pasión, un "mundo de valores con dignidad propia" que concurre con los principios de la vida política de Roma. Marco histórico en el que se inscribe el poema y que en el caso de la elegía aquí tratada es otro de los tonos perceptibles en el hondón de la palabra poética. No es sino Roma quien vibra en la dilatada extensión de sus límites, en la orgullosa misión de Tulo y en la blanda voz del poeta que, sin armas, canta su gloria.

13 Karl BÜCHNER. Historia de la literatura latina. Barcelona, 1968. p. 291.