

Los adornos de la *puella* como medio de comunicación en Tibulo y Propercio

Virginia ALFARO BECH

Universidad de Málaga
valfaro@uma.es

Recibido: 18 de febrero de 2009

Aceptado: 11 de junio de 2009

RESUMEN

Los elegíacos asumieron, a veces, sin planteárselo la importancia de la comunicación no verbal para definir a sus amadas y crear situaciones y ambientes amorosos. Las acotaciones no verbales son un complemento importante para lograr una imagen más acabada de la *puella* y de su entorno social. Nos vamos a centrar tanto en el lenguaje corporal como en el lenguaje de los objetos –el vestido, las joyas, el maquillaje, y el cuidado del cabello– que en manos de los elegíacos adquieren un valor dinámico y completan los repertorios verbales sobre los hábitos y las costumbres de un sector femenino concreto de la sociedad contemporánea a Tibulo y Propercio.

Palabras clave: Kinesia. Cuerpo. Lenguaje de los objetos. El vestido. El maquillaje y el cuidado del cabello.

ALFARO BECH, V., «Los adornos de la *puella* como medio de comunicación en Tibulo y Propercio», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.2 (2009) 35-52.

The *puella*'s adornments as a means of communication in Tibullus and Propertius

ABSTRACT

Elegiac poets sometimes assumed, without fully realizing its implications, the importance of non-verbal communication to define their beloved women and recreate love affairs and situations. Non-verbal directions constitute an important complement to achieve a more defined image of the *puella* and her social milieu. In the present essay we will be dealing with both body language and the language of objects –clothes, jewellery, make-up and hair care– which in the elegiac poets' writings acquire a dynamic value and add to the verbal fields related to the habits and customs of a female sector of society in the age of Tibullus and Propertius.

Keywords: Kinesis, body, language of objects, clothes, make-up and hair care.

ALFARO BECH, V., «The *puella*'s adornments as a means of communication in Tibullus and Propertius», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 29.2 (2002) 35-52.

SUMARIO 1. El lenguaje corporal. 2. Lenguaje de los objetos. 2.1. El vestido. 2.2. El maquillaje. 2.3. El cuidado del cabello. 2.4. Las joyas. 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas.

0. INTRODUCCIÓN

El modelo antropológico de la comunicación humana distingue tres modalidades de comportamiento comunicativo: verbal-lingüístico, esto es, el lenguaje; el verbal-no lingüístico o paralingüístico; es decir, no lo que decimos, sino cómo lo decimos, y el no verbal-no lingüístico, que es la comunicación no verbal. A estas tres modalidades se les conoce como la Triple Estructura Básica de la Comunicación; es decir, un continuo verbal-paralingüístico-kinésico¹.

Se entiende por comunicación no verbal el intercambio de información a través de signos no lingüísticos², de modo que ésta incluye los movimientos corporales o kinesia: posturas, gestos, expresiones faciales. Entendemos por Kinesia el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales aprendidos o somatogénicos, no orales y de percepción visual, auditiva o táctil, que, aislados o combinados con la estructura lingüístico-paralingüística y con el texto situacional, posean un valor expositivo en la comunicación interpersonal³. La kinesia, por tanto, incluye aquellos movimientos que combinados con la estructura lingüística poseen un valor comunicativo⁴. La comunicación no verbal necesita ser congruente con la comunicación verbal y viceversa para que toda la comunicación resulte comprensible y sincera. El componente verbal se utiliza para comunicar información y el no verbal para comunicar estados y actitudes personales que ayuden a los lectores a la comprensión de cualquier texto literario⁵.

La comunicación no verbal tiene una manifestación especial y desde el punto de vista antropológico y semiótico se ha acelerado el interés por estudiar los aspectos no verbales de la literatura. F. Poyatos resalta el valor dinámico del paralingüístico y de la kinesia en manos del escritor y su percepción por parte del lector o espectador⁶. Aunque este autor analiza la importancia de la comunicación no verbal en el género de la novela y del teatro⁷, sin embargo, nosotros nos atreveremos a analizarlo en poesía aunque corremos el riesgo de que los indicios de comunicación no verbal en este género literario no sean ni tan abundantes ni tan vivos; pero estamos seguros que nos ayudará a realizar una descripción más perfecta de los personajes y de su entorno social, a lograr una mejor comprensión lectora al acortar las distancias de comunicación entre el escritor y lector, y hacer, así, más comprensible este tipo de poesía.

¹ Poyatos (1994, vol. I, p.20). Esta triple estructura hace referencia a tres disciplinas semióticas que estudian la comunicación no verbal: la kinésica que analiza los valores significativos que tienen las posturas corporales, las expresiones faciales y los gestos; la proxémica que estudia la gestión del espacio en la conversación y la cronémica o concepción y uso del tiempo.

² Harrison (1974, p.25).

³ Poyatos (1970, p.444).

⁴ Poyatos (2004, p.131).

⁵ Poyatos (1996, pp.77-78).

⁶ Poyatos (1994, vol. III, p.19).

⁷ La mayoría de los autores clásicos, y también los modernos y contemporáneos, han asumido la importancia de las claves de la comunicación no verbal para definir a sus personajes, describir ambientes o crear situaciones dramáticas o cómicas. Estas acotaciones y descripciones se han usado como complemento de los diálogos entre los personajes, pero también en muchos casos han sido sustituidas por estos.

Parece, pues, oportuno partir de los testimonios que sobre la *puella* realizan nuestros poetas, porque son portavoces de la visión masculina de unas mujeres a las que vamos a tratar de conocer por el entramado poético de sus composiciones. Será fundamental, por tanto, detenerse en esas descripciones que, salidas de la pluma de estos vates masculinos⁸, descubren la condición de unas mujeres a las que los poetas elegíacos se deleitaron por inmortalizar.

Junto a las afirmaciones de Tibulo y Propercio nos encontramos con el mutismo que acompaña a estas mujeres a las que la historia les privó la posibilidad de expresarse. Según N. Borragán, el silencio es una valiosa fuente de indagación⁹ y, por ello, se va a convertir en un testimonio revelador para nosotros, los lectores, puesto que la ausencia de palabra femenina va a potenciar la finalidad de nuestro trabajo.

Vamos a suplir esta carencia de información verbal femenina con los múltiples datos que los elegíacos nos ofrecen sobre el proceder de su amada cuando las descripciones y mensajes escritos muestran la admiración por el cuerpo femenino. Será el cuerpo femenino quien, como ante un espejo, refleje al amante-poeta un ideal de mujer que será refractado al lector con virtudes propias de las matronas romanas, con las que los poetas trataban de ennoblecer a sus amadas¹⁰.

Como los sistemas no verbales están relacionados esencialmente con el cuerpo humano, utilizaremos la expresión lenguaje corporal para así acotar el amplio campo de investigación que comprende el término no verbal¹¹. En la descripción de la *puella* vamos a tener en cuenta el lenguaje del cuerpo, y nos fijaremos principalmente en las conductas kinésicas, pues servirán para documentar los repertorios no verbales, ya que son los que mejor se prestan a un análisis sistemático y funcional.

Además, nos vamos a centrar también en el lenguaje de los objetos con la intención de focalizar la atención en el arreglo externo para acercarnos a la realidad física de la elegía. Estos objetos pueden condicionar nuestro lenguaje, paralenguaje o kinesiología, consciente o inconscientemente, los cuales, al ser percibidos por el lector, podrán ser juzgados por sus apariencias y cualidades¹².

1. EL LENGUAJE CORPORAL

En la mayoría de las disciplinas el tema del cuerpo ha sido considerado como un tema marginal, pero actualmente ocupa un contenido central en sociología¹³. Los movimientos corporales pueden reforzar, ilustrar, contradecir, duplicar las palabras, o bien, reemplazarlas, ya que manifiestan ciertos sentimientos no revelados por la

⁸ Se entiende la elegía como el género literario que expresa la subjetividad del poeta. Riposati (1967, p.28); Veyne (1983, p.10).

⁹ Borragán (2000, p.13).

¹⁰ Alfaro Bech (2009, pp.41-57).

¹¹ Gaya-Cerdán-Llobera (2000-2001, p.115).

¹² Poyatos (1986, p.131).

¹³ Turner (1989, p.26).

palabra y una serie de características personales y culturales¹⁴. El cuerpo humano emite mensajes ininterrumpidamente, porque es una realidad que, cuando la boca calla, habla el cuerpo.

En la elegía latina, objeto de nuestro estudio, tanto Cintia como Delia y Némesis reunían todas las condiciones necesarias para enamorar y someter apasionada y febrilmente a hombres como Tibulo y Propercio¹⁵. Propercio consideraba a Cintia no sólo hermosa, sino también malvada, desleal, pérfida, libertina, infiel, cruel, liviana¹⁶, pero, sobre todo, frívola y codiciosa. Cintia eclipsaba a todas las mujeres, incluso a las heroínas Antíope e Hermione¹⁷, y de tal modo la sublima el poeta que la presenta con tintes casi divinos, dando lugar a la metáfora de la *puella diuina*¹⁸. Igualmente Tibulo se sentía atraído por Delia, sin embargo es constatado por todos los investigadores que el mensaje de Propercio se muestra bastante más claro y diáfano que el de Tibulo tanto en la exposición y planteamientos como en sus propósitos¹⁹, aunque ambos llegan a conclusiones semejantes. De este modo, los elegíacos latinos nos han donado toda la belleza de unas amantes mediante la idealización y la divinización de sus cuerpos.

Para los elegíacos la *puella* no es únicamente una mujer bella es, más exactamente, un cuerpo bello²⁰. Delia cautiva a Tibulo con sus tiernos brazos y su cabellera rubia²¹. Asimismo Propercio, aunque es parco en las descripciones de su amada, se refiere a ella cuando describe su capacidad de seducción. Se deja atraer por el pelo rubio de Cintia, sus manos largas, y su tez encendida como los pétalos de una rosa nadando en leche²². Una hermosura que no es humana sino divina, puesto que los dioses las obsequiaron con dones celestiales, *munera caelestia*, y no con dones de herencia humana²³. Propercio llega aún más lejos en la descripción del personaje y resalta que el andar de Cintia es digno de Juno, su andar como el de una diosa²⁴, a quien el resto de las deidades deben cederle el paso²⁵. Si partimos del hecho de que el modo de andar de una persona implica una forma de expresión anímica²⁶, llegamos a la conclusión de que el poeta ha querido comunicar mediante un acto kinésico la forma de caminar de Cintia, es decir, con majestuosidad.

Las descripciones de los poetas traspasan sobradamente los límites de lo verbal y literario y muestran los cuerpos de las *puellae* como elementos parlantes, cuando

¹⁴ Poyatos (1978, p.267).

¹⁵ Watson (1984, pp.32-35). A los elegíacos les agradan las mujeres que llevan una vida licenciosa, lejos del amor conyugal y con quienes se puede mantener una relación amorosa sin incurrir en un delito.

¹⁶ PROP.2.3.9; 2.3.25; 2.5.2; 2.5.3; 2.8.14; 2.9.20; 2.9.28; 2.24.16.

¹⁷ PROP.1.4.5-6.

¹⁸ Giangrande (1974, pp.1-14); García de Paso-Rodríguez Herrera (2005, pp.66-68).

¹⁹ Foulon (1990, pp.66-79).

²⁰ PROP.2.2; 2.3.9-14.

²¹ TIB.1.5.43-44.

²² PROP.2.3.9-12.

²³ PROP.2.3.25-27.

²⁴ PROP.2.2.5.

²⁵ PROP.2.2.13.

²⁶ García Fernández (2000, pp.97-98).

afirman taxativamente que sus amadas les embrujan no con sus palabras sino con sus cuerpos. La palabra en manos de Propercio se ha convertido, pues, en un código visual, y mediante la metáfora de la *puella diuina*, el lenguaje verbal ha pasado a un segundo plano y adquiere una mayor importancia el lenguaje de los signos y de la imagen²⁷.

Puesto que en la emisión de un mensaje los elementos kinésicos corporales constituyen uno de los componentes más dinámicos del acto comunicativo, vamos a destacar los gestos. Los gestos son los movimientos del rostro y los ademanes del cuerpo. El rostro es la parte del cuerpo más importante y más apropiada para efectuar una señal mediante una comunicación no verbal. Algunos aseguran que, junto con el habla, se convierte en la principal fuente de información²⁸.

Ya desde el siglo I de nuestra era se afirma por boca de Quintiliano que el rostro es el elemento superior hacia el cual se dirigen los interlocutores, lo observan incluso antes de que comencemos a hablar; con él amamos y odiamos, con él se afirman muchas cosas, y vale más que cualquier palabra²⁹. Es, por tanto, la parte más importante y constituye el canal de transmisión más propicio para mandar información. Por ello, deberemos considerarlo el medio más idóneo para captar cualquier tipo de información que se desee comunicar.

El valor expresivo del rostro humano es tan importante que la cara da lugar a interpretaciones y deducciones sobre el carácter y las cualidades de una persona³⁰. En el rostro se capta la expresión, el enfado, la alegría, la tristeza, e incluso, el silencio; pero, en la poesía elegíaca, en el rostro se descubre el amor de la *puella* que seduce al poeta. Tanto Tibulo como Propercio quedan absortos por la belleza de los rostros de sus respectivas amadas. Tibulo afirma que su amada le hechiza no con palabras, sino con el rostro³¹; igualmente, Propercio resalta que en el rostro de Cintia, que rivaliza con los lirios del campo, reside la hermosura y la candidez³².

Pero los gestos del rostro se completan con la intención de la mirada. Así pues, parece indudable que los ojos no sólo son capaces de contribuir a la expresión, sino también de indicar a quién va dirigida la mirada. Propercio afirma que fueron los ojos de Cintia los que «le cautivaron»³³. Pero en su descripción específica todavía más: son de color negro³⁴, son las estrellas del poeta y las antorchas que favorecen sus amores³⁵. Si la mirada rige el comportamiento del rostro y del cuerpo entero³⁶, para Propercio la importancia de la mirada, centrada especialmente en el poder seductor de los ojos, es evidente desde la primera elegía del libro primero, que es una

²⁷ Cassirer (1971, pp.3-59).

²⁸ Knapp (1992, p.229); Korte (1997, p.56).

²⁹ QVINT.*Inst.* 12.3.

³⁰ Lorenzo García (2000, pp.167-168).

³¹ TIB. 1.5.43.

³² PROP. 2.3.10.

³³ García Fuentes (1978, p.358) recuerda que el *bacilo amatorio* penetra en el poeta por los ojos. PROP. 1.1.1.

³⁴ PROP. 2.12.23.

³⁵ PROP. 2.3.14.

³⁶ Barbotín (1972, p.152).

elegía programática. Cintia cautivó a su poeta mediante la mirada y mediante los ojos. Los ojos son «los que mandan»³⁷ porque son «los guías en el amor»³⁸. Por tanto, la mirada es bastante útil para entender la sicología de los personajes en cualquier situación comunicativa. La expresión de los ojos es el reflejo de nuestros sentimientos más íntimos. Pero en la mirada es dónde Tibulo y Propercio perciben la superioridad y el dominio de la *puella* sobre el otro, el poeta. También Tibulo describe a Némesis como la mujer de ojos parlantes, *oculi loquaces*³⁹.

Nosotros añadimos que es en la mirada, sobre todo, donde se expresa más visiblemente la superioridad, de modo que en la elegía latina el poeta mediante la metáfora *seruitium amoris* se comporta como prisionero de su amada⁴⁰. El poeta es un ser que subvierte el sistema de valores, ya que se manifiesta como esclavo de su *domina*, y se arroga conductas que atentan contra su deber social. Según Lyne y Copley la metáfora relativa al *seruitium amoris* es básicamente una invención de Propercio y esta imagen sirve para mostrar la expresión romántica emocional, la degradación social y la sumisión moral que experimenta el poeta⁴¹.

El ciudadano o poeta adopta una actitud pasiva y la *puella* o amante una actitud activa en la que afirma su supremacía con respecto al poeta, que aparece como un ser dominado por la mujer. En este sentido, se patentiza la prepotencia de la amada que causa la amargura al amante que sufre las penas de un amor atormentado⁴².

Ante esto, podemos concluir que los ojos muestran el origen de la pasión amorosa que subyuga al poeta. La intención de la mirada y los ojos son la parte más central de la expresión de la cara. Es revelador el lenguaje ocular que se percibe en la elegía como un medio de comunicación no verbal bajo la metáfora del *seruitium amoris*. Si, como afirma Goffman, todo comportamiento libera una información social pertinente⁴³, el hecho de poder mantener la mirada como guía en el amor es, en nuestro estudio, signo de poder y de dominio social. La mirada de la amada en la elegía es mucho más poderosa que la del poeta y así nos lo dejan saber, ya que ellos mismos afirman que a través de la mirada fueron cautivados.

³⁷ PROP.2.3.2.

³⁸ PROP.2.15.12. Giangrande (1974, pp.1-2; Cano Alonso (1993/4, p.78).

³⁹ TIB.2.6.43. La expresión de *oculus loquax* la emplean PROP. 1.18.15-16, OV. *Ars.* 1.129, CATVLL.3.18, con lo cual muy bien podría ser un tópico propio de la poesía alejandrina utilizada anteriormente Meleagro. Cf. *Anth.* 12.159.4-5.

⁴⁰ PROP.3.150.15.

⁴¹ Copley (1947, pp.288-289); Lyne (1979, p.127); Fedeli (1989, pp.143-176); La Penna (1951, pp. 187-209); Ramírez de Verger (1985, pp.371-377); Murgatroyd (1981, pp.589-606); Hallet (1973, pp.109-117).

⁴² TIB.1.5.61-66; 1.6.37-38; 1.9.79-80; 2.4.1-2; PROP. 1.4.3-4; 1.5.19; 1.7.5-8; 1.9.1-4; 1.10.23-28; 1.12.17-28; 1.18.24; 2.3.45-50; 2.5.14; 2.8.15-16; 2.13.13-14; 3.11.1-4; García Fuentes (1978, pp.357-364).

⁴³ Goffman (1994, p.259).

2. EL LENGUAJE DE LOS OBJETOS

Es cierto que la mujer romana gozaba de una intensa vida social, donde el lujo se hacía indispensable. Sabemos que la joven en Roma estaba educada para el matrimonio⁴⁴, pero en algunos ambientes era instruida para complacer al varón⁴⁵. En este sentido, cuando los hombres empezaban a considerarlas sus amadas, ellas comenzaban a conocer que la naturaleza las puso en el mundo para ellos pero, sobre todo, para agradecerles. Por esta razón, ellas se adornaban siempre lo mejor que podían y ponían, como es lógico, todas sus esperanzas en sus ornamentos⁴⁶.

La ostentación femenina se va a manifestar no sólo en la indumentaria sino también en los complementos como la forma de mejorar el aspecto exterior⁴⁷. Y es que el aspecto externo tiene una importancia tal, que supone una relación entre cuerpo-espíritu, de modo que el exterior femenino manifiesta al mismo tiempo el espíritu interno. Es indudable que utilizamos un código verbal para expresarnos, pero además manejamos un código de signos entre los que el vestido y los demás ornamentos externos son lenguajes a tener muy en cuenta, porque un determinado tipo de prenda, el uso de cualquier maquillaje o la forma de arreglarse el cabello pueden estar cargados de una significación simbólica más que funcional y se muestra como un vehículo transmisor de una serie de valores⁴⁸. Este tipo de lenguaje objetual viene a ser un soporte o un refuerzo de la comunicación verbal y, a veces, puede llegar a sustituirlo.

Los elegíacos defenderán, ante todo, una belleza natural y sin adornos⁴⁹, hasta tal punto que van otorgando a la amada una serie de rasgos objetuales tomados de la cultura de la época para definir al personaje, aunque acaben por concluirlo con elementos verbales. Tanto Tibulo como Propercio defenderán la extremada hermosura de sus mujeres⁵⁰, pero advertirán que la belleza es un mal acompañante para ellas y subrayarán que la liviandad y la lujuria siempre fueron compañeras de las hermosas⁵¹. Ansiarán para ellas un atuendo digno de una belleza natural porque en el mundo elegíaco la belleza natural es símbolo de inocencia y sencillez⁵². Así se explica el exagerado y peligroso poder que adquiere la belleza para las mujeres⁵³. También Tibulo defiende la belleza sin adornos, pues la belleza no necesita de mágicos auxilios⁵⁴. Este elogio de la belleza natural y rechazo del adorno artificial se enmarca

⁴⁴ Teja, (1966, p.22); Cantarella (1991a, pp.200-203; 1991b, p.72; 1996, p.94).

⁴⁵ Brown (1993, p.31). Bien es sabido que, aunque la virginidad fue una de las virtudes más estimadas en las sociedades antiguas, no llegó a ser el estado más deseable para la mujer romana.

⁴⁶ EPICT. *Ench.* XL.

⁴⁷ Recuérdese que la ley Oppia estableció que ninguna mujer podía lucir más de media onza de oro. Era una ley inspirada no para limitar la riqueza femenina, sino para evitar una exhibición demasiado vistosa. Cf. Culhan (1982, pp.786-787); Johnston (1980, pp.148-149); Cantarella (1991b, pp.38-39).

⁴⁸ Flügel (1964, p.45).

⁴⁹ Gariépy (1980, pp.12-14).

⁵⁰ PROP.2.18.30.

⁵¹ PROP.2.16.25.

⁵² Navarro Antolín (1991, p.212).

⁵³ PROP.3.11.16.

⁵⁴ TIB.1.8.24.

dentro del ideal de vida humilde y sencilla que abanderaban los elegíacos⁵⁵. Concretamente la elegía I, 2 de Propercio es una crítica a la belleza artificial y un elogio a la belleza natural, donde recurre al ejemplo de Febe e Hilaría para afirmar su teoría de que la belleza al natural es preferible a la artificial, ya que estas heroínas no necesitaron la ayuda de medios artificiales para enamorar a Cástor y a Pólux. Asimismo, Tibulo asegura que el arreglo es necesario únicamente para las mujeres feas o viejas⁵⁶.

Nos podríamos preguntar ¿por qué la *puella* dedica tanto esfuerzo en adornarse con un prolongado quehacer? Sencillamente porque la simple manifestación de cualquier adorno externo desvela una realidad social concreta y llegamos a la conclusión de que con la imagen exterior podemos llegar a definir nuestra individualidad⁵⁷. Efectivamente cuando Tibulo y Propercio describen el vestido, el maquillaje, las joyas, el peinado y todo el aspecto externo de la *puella*, informan que estos elementos se convierten en un medio de comunicación y son transmisores de una determinada imagen y de un conjunto de valores que ellos quieren difundir.

El porte exterior de la amada, tal y como lo describen nuestros poetas, es verdaderamente un reflejo de la realidad que ellos transmiten y no debemos aceptar la identidad de un cuerpo físico y social al mismo tiempo, ya que los elegíacos en la idealización de sus respectivas amadas les atribuyen a éstas aquellas virtudes que estaban acordadas para las matronas romanas. Las amantes de nuestros poetas eran, probablemente, libertas y cortesanas de lujo, refinadas y cultas, que merodeaban por la alta sociedad⁵⁸.

Centraremos especialmente nuestra atención en los objetos personales en relación al vestido, al maquillaje, al peinado, a las joyas y al perfume, porque la forma de vestirse, de maquillarse, de peinarse, y de perfumarse un individuo comunica y nos facilita una realidad concreta de la persona⁵⁹. No sólo hemos de tener en cuenta el lenguaje del cuerpo en la descripción que de la *puella* llevan a cabo los poetas elegíacos, porque contiene una buena parte de la información, sino, sobre todo, vamos a resaltar los sistemas objetuales, que son aquellos elementos culturales que asociados al cuerpo sirven para realzarlo y, además, tienen relación con los actos kinésicos⁶⁰.

2.1. EL VESTIDO

El vestido además de cumplir la función primordial de proteger y adornar el cuerpo, constituye una forma de comunicación. Pero lo que importa destacar es que el vestido, tal y como afirma N. Squicciarino, simboliza una relación cuerpo-espíritu

⁵⁵ TIB.1.1.15.

⁵⁶ TIB.1.8.41-48.

⁵⁷ Lurie (1994, p.22).

⁵⁸ Pomeroy (1987, pp.194-195).

⁵⁹ Lorenzo García (2000, pp.139-151).

⁶⁰ Poyatos (1994, vol. 3, pp.280-281).

y constituye una forma de expresión⁶¹. El vestido puede ser un reflejo de la personalidad de cada individuo, de una actitud determinada y de los valores de quien lo lleva puesto. Puede señalar identidad, edad, sexo, religión, clase social e, incluso, estado de ánimo⁶².

Aunque G. Hervás es consciente de que el papel exacto de la apariencia y la vestimenta en la comunicación no verbal es aún desconocido, sin embargo, como estímulo no verbal influye notoriamente en las respuestas interpersonales⁶³. La *puella* elegíaca siente debilidad por las ropas lujosas. Los vestidos preferidos por Cintia o, mejor dicho, los vestidos con los que Propercio se deleita en retratar a su *puella* son los que están confeccionados con las sedas de la isla de Cos, *Coa uestis*⁶⁴. Estos vestidos, muy apreciados por el género con el que estaban confeccionados, se divulgaron rápidamente por toda Roma, de modo que estaban de moda a finales de la República y eran usados entre las personas pudientes en la época de Augusto. Aunque los elegíacos postulan que la mujer hermosa no necesita de una determinada clase de vestido⁶⁵, reconocen que la *puella* está muy hermosa engalanada con la seda de Cos. Tibulo precisa la riqueza del tejido cuando la seda lleva hilos entrelazados de oro⁶⁶. Los poetas no detallan de qué color eran estos vestidos de seda, pero sí especifican la suavidad al tacto, la textura delicada de la seda y la transparencia del tejido⁶⁷. Propercio en un efecto de conducta táctil mediante el adjetivo *tenuis*, ha querido mostrar una manifestación de la comunicación no verbal⁶⁸.

La riqueza en el vestir también se manifiesta en la elegía con los vestidos teñidos de color púrpura⁶⁹. Los elegíacos nos proporcionan la ciudad de origen de la púrpura, tanto de Tiro, *Tyria uestis*⁷⁰; como de Sidón, *uestis Sidonia*⁷¹. La púrpura era empleada en la tintura de las telas lujosas y tenía un brillo característico. Tanto los vestidos de seda como los de púrpura provenían de Oriente y se conocían por el gentilicio de la ciudad de procedencia⁷².

Las transparencias y los colores en el vestido han supuesto siempre un objeto de crítica en la historia de la indumentaria romana, porque normalmente se relacionaban con las meretrices. El vestido de la mujer respetable, la *stola* talar⁷³, servía para ocultarla de las miradas de hombres extraños y el material utilizado era la lana o el

⁶¹ Squicciarino, N. (1990, p.13).

⁶² García (2000, pp.139-143).

⁶³ Hervás (1998, p.48).

⁶⁴ PROP.1.2.2; 2.1.5; 2.29.26; 3.10.15. Propercio en 2.1.6 afirma que estaría dispuesto a dedicar todo un libro al vestido de Cos.

⁶⁵ PROP.2.25.45-46.

⁶⁶ TIB.2.3.53-54.

⁶⁷ PROP.4.5.56; TIB.2.3.53; 2.4.29.

⁶⁸ Knapp (1998, pp.211-213).

⁶⁹ TIB.1.7.47; PROP.2.29.26; 3.10.15. Cintia, vestida con una túnica de color púrpura, cautivó por primera vez al poeta.

⁷⁰ PROP.3.14.27; TIB.1.7.47.

⁷¹ PROP.2.16.55.

⁷² García Jurado (1994, p.66).

⁷³ PROP.1.6.67-68. El poeta admite que Cintia no lleva el largo vestido que enreda sus pies, I.6.67-68.

lino, mientras que las prostitutas habitualmente llevaban vestidos transparentes y teñidos de diversos colores⁷⁴. Los vestidos confeccionados con la púrpura eran signo de opulencia, pero también de lujuria⁷⁵.

Se produce una reelaboración del carácter peyorativo de estos vestidos en la elegía latina, cuando Tibulo y Propercio lo toman como motivo literario y hacen notar los detalles lujosos del vestido que residen especialmente en las transparencias y en el color púrpura⁷⁶. En el vestido femenino se afirma el status social de la mujer⁷⁷, y en la elegía se enfrenta el amor libre, simbolizado en la *puella* o cortesana, al amor conyugal representado en la matrona romana. Una determinada indumentaria en las sociedades antiguas establecía, *a priori*, unas virtudes concretas. Desde el punto de vista individual, el vestido y la indumentaria ofrecen múltiples implicaciones sociales, psicológicas y culturales, ya que el aspecto externo está ligado íntimamente a la manifestación del comportamiento cotidiano⁷⁸.

La moda no ha pasado inadvertida, ni a los intelectuales, ni a los literatos. Así, la indumentaria femenina en la elegía se muestra como un medio de comunicación de lo más elocuente. El poeta ha cubierto la belleza del cuerpo femenino con una túnica de seda de Cos que, además de traslucir las perfecciones de su cuerpo, actúa como reclamo amoroso⁷⁹. Es así como de los versos de Tibulo y Propercio deducimos que una parte de la sociedad romana femenina usaba del atuendo como un instrumento con el que lograr el adorno, el realce, e incluso, hasta la seducción. Pero lo más destacable es que el poeta eterniza a su amada mediante un código visual en un acto kinésico moviendo los delicados pliegues de su vestido de seda de Cos⁸⁰.

Esta idea de la amada vestida con un determinado tejido y un color específico que nos trasladan los elegíacos, es información, pero, ante todo, comunicación, porque constituye un conjunto de ideas afectivas y culturales asociadas a una persona, donde el componente no verbal también se percibe de forma táctil y visual, pues comunica y nos crea una determinada imagen⁸¹.

2.2. EL MAQUILLAJE

La cosmética estaba muy difundida en el mundo romano. Las mujeres se maquillaban para mejorar el aspecto externo y era frecuente que utilizaran todos los artificios a su alcance para parecer más bellas. Aunque el maquillaje era signo de coquetería, la cosmética y la belleza van a estar reñidas en la elegía latina. Propercio y

⁷⁴ Pomeroy (1987, p.101).

⁷⁵ PLIN.*Nat.*9.135.

⁷⁶ García Jurado (2001, pp.88-89; 1992, pp.200).

⁷⁷ Knapp (1998, p.169).

⁷⁸ Fast (1994, pp.37-41); Roach-Eicher (1965, pp.131-141).

⁷⁹ García Jurado (2001, pp.95-97).

⁸⁰ PROP.1.2.1-2; 4.5.56.

⁸¹ Poyatos (2003, p.69).

Tibulo prefieren la belleza al natural y sin afeites, puesto que la amada es en sí misma un motivo de encanto y no necesita de medios artificiales⁸². La belleza natural no necesita que se la enmascare con cosméticos, porque dan una imagen diferente de sí mismo. Con razón a la cosmética se le ha llamado «el arte del fraude y del engaño»⁸³. Ya Plauto en sus comedias afirmaba que eran las viejas las que empleaban el maquillaje y los coloretos, para disimular los defectos del cuerpo⁸⁴; también Ovidio coincidía en resaltar que el arreglo compuesto por los cosméticos era más efectivo para el coqueteo que los vestidos y las joyas⁸⁵.

Los elegíacos aconsejan que las *puellae* se ocupen de atender la higiene y el cuidado personal, pero se indignan cuando de ello se preocupan en exceso. Censuran la blancura de los rostros femeninos, *candor*, como artificio rebuscado y antinatural⁸⁶; por ello, les brindan la posibilidad de usar los colores naturales que ofrece la tierra⁸⁷. No sólo fustigan el albayalde con el que las romanas maquillaban el rostro, sino que además critican el uso de un ocre rojo, *fucus* o extracto de algas, colorete para resaltar el tono rosado de las mejillas⁸⁸.

Así pues, nuestros poetas elegíacos se decantan por el denuedo del maquillaje femenino⁸⁹ y presentan a las mujeres elegíacas en el hecho mismo de arreglarse y maquillarse, mostrando una blancura artificial, fruto de un adorno comprado, *mercatus cultus*⁹⁰. Puesto que la belleza artificial lleva su tiempo, Propercio se queja de que la amada embellezca su rostro y se acicale con prolongado ocio, *longa desidia*⁹¹. Mediante la adjetivación, Propercio subraya la intensidad con la que se realiza el proceso del maquillaje. Dado que la intensidad es una cualidad parakinésica⁹², el poeta ha querido resaltar el movimiento y la duración del arreglo femenino. La manera que Cintia tiene de maquillarse exterioriza unos elementos comunicativos no verbales, ya que contribuye a una mejor percepción visual de la imagen de la *puella*.

La cosmética, por tanto, en manos de nuestros poetas no sólo es una forma de expresión que reside en el rostro; es, ante todo, un elemento parlante y seductor, esencial en la comunicación no verbal. Como afirman G. Hervás y M. L. Knapp⁹³, los elegíacos han presentado el maquillaje como un «artefacto» que puede actuar como un estímulo no verbal en la comunicación.

⁸² PROP.1.2.1-8; TIB.1.8.9-16.

⁸³ Virgili (1989, p.9).

⁸⁴ PLAVT. *Most.* 275. García Jurado (1993, pp.44-45).

⁸⁵ OV. *Ars.* 3.127-134. Cf. Alfaro Bech-Rodríguez Martín (2001, p.40).

⁸⁶ PROP.3.24.8.

⁸⁷ PROP.1.2.9.

⁸⁸ PROP.2.18.29; TIB.1.18.11.

⁸⁹ Laguna Mariscal (2002, pp.342-344).

⁹⁰ PROP.1.2.5; 3.24.8. Cf. Navarro Antolín (1991, pp.212-213).

⁹¹ PROP.1.15.4-8.

⁹² Poyatos (2004, pp.131-132).

⁹³ Knapp (1998, p.25); Hervás (1998, p.47). Se conoce como artefactos aquellos objetos que, como la ropa, el perfume, las joyas y el maquillaje, usan las personas para modificar su cuerpo.

2.3. EL CUIDADO DEL CABELLO

Los poetas elegíacos han dejado muchos ejemplos de la vida cotidiana en la descripción de sus *puellae*, que, como bellas cortesanas y reinas de la mundanidad romana, eran amantes del lujo y de los placeres. Propertio presenta a Cintia presumida y vanidosa, entregada a la consulta del espejo⁹⁴, que disfruta con presentarse con el cabello arreglado, *ornato capillo*⁹⁵; asimismo, Tibulo asegura que su *puella* es bella aunque venga sin peinar con artificio lento⁹⁶.

La costumbre de la época y el ideal de belleza requerían no tener los cabellos desaliñados y, por lo general, largos⁹⁷. Además, las matronas romanas para afirmar su condición social recogían sus cabellos con unas cintas denominadas *uittae* que venían a ser el complemento final del peinado matronal⁹⁸. El uso de estas cintas era un privilegio de las mujeres libres por nacimiento o *ingenuae*, de las hijas y de las Vestales como signo de castidad y de pudor⁹⁹. Las *crinales uittae* eran únicamente un distintivo de las matronas y las meretrices no podían llevarlas. Sin embargo, Tibulo y Propertio distinguen en sus poemas a la matrona de la simple cortesana o *puella*, ya que ésta no lleva la cinta en el cabello, porque no le corresponde¹⁰⁰. Delia y Cintia, como no eran nacidas libres, no tenían necesidad de llevar las cintas y llevarían, por tanto, el cabello suelto. Los poetas ofrecen un retrato un tanto despectivo y frívolo de la *puella*, porque tanto Cintia como Delia componen su cabellera y alisan su melena no para ellos, sino para otros amantes¹⁰¹.

Por lo demás, las romanas, en cuestión de moda con referencia al arreglo capilar, solían usar tintes y colorantes para disimular las canas y cambiar el color del cabello. Una constante preocupación por la búsqueda de la belleza exterior las llevaba a arrancar o teñir el cabello cano con el motivo de disimular los años de la vejez¹⁰². Así, generalmente, volvían sus cabellos rubios, negros o rojizos más propicio para el encanto¹⁰³. Los tonos de colores como el azulado y el rubio anaranjado estaban reservados para las cortesanas, y en la jerga popular con la expresión *flaua coma* se denominaba a las mujeres poco serias¹⁰⁴. Las *puellae* de los elegíacos se mostraban atractivas a sus amantes con la cabellera rubia, *fulua coma*¹⁰⁵, aunque los poetas considerasen como una especie de engaño el color rojizo de los cabellos, *Belgicus color*¹⁰⁶. Acababan la estética capilar esparciendo en sus cabellos los más variados per-

⁹⁴ PROP.3.6.11; 3.25.14.

⁹⁵ PROP.1.2.1; 1.15.5.

⁹⁶ TIB.1.8.16.

⁹⁷ TIB.2.5.8.

⁹⁸ Beaulieu (1971, pp.63-64).

⁹⁹ Graillet (1969, V, pp.949-950).

¹⁰⁰ PROP.4.3.15; TIB.1.6.67; 2.5.53.

¹⁰¹ TIB.1.9.67-68.

¹⁰² TIB.1.8.43-45.

¹⁰³ Alfaro Bech-Rodríguez Martín (2001, p.83).

¹⁰⁴ Virgili (1989, p.33).

¹⁰⁵ PROP.2.2.5.

¹⁰⁶ PROP.2.18.26; PLIN.Nat.28.121.

fumes de Oriente¹⁰⁷, que conseguían tras la mezcla de aceites con el mirto, el nardo o el cinamomo para obtener las diferentes esencias¹⁰⁸.

Es tan importante el cuidado personal del cabello que, según el peinado que se elija, se puede expresar no sólo los diversos estados de ánimo de una persona, sino que incluso hay una relación directa entre el peinado y la manifestación del yo. Los elegíacos presentan a sus amadas como mujeres coquetas cuando, ya se atusan el cabello o, cuando componen un peinado de la víspera con sus propias manos¹⁰⁹. Si en el cabello largo la mujer afirma su feminidad¹¹⁰, Cintia bien se encarga de llevar el cabello a la moda cuando lo desliza por su delicado cuello¹¹¹. La *puella* tiene una forma especial de arreglar su melena, pues peina su brillante cabello apretándolo con el pulgar¹¹². Pero al poeta le ha parecido bien dar movimiento a los cabellos de su amada y, cuando describe a Cintia agitando sus esparcidos cabellos sobre la frente¹¹³, acentúa la importancia del cabello como un estímulo no verbal¹¹⁴. Así, los poetas han descrito el cuidado capilar mediante actos kinésicos y, consciente o inconscientemente Tibulo y Propercio como el resto de los poetas elegíacos, nos han transmitido que el cabello juega un gran papel en el coqueteo femenino. El cabello, como arma de seducción al que las mujeres dedican su tiempo, se ha definido en la elegía, ante todo, como un elemento de comunicación no verbal.

2.4. LAS JOYAS

Las costumbres, las creencias y los hábitos de un pueblo se revelan a través de las joyas y, sobre todo, de las mujeres que solían hacer uso de sus mejores galas. Los elegíacos han dejado constancia de mujeres ambiciosas y amantes del lujo que en las joyas manifestaban su deseo de ambición. Cintia es amante de las joyas y con ellas se complace en adornarse¹¹⁵; a Delia le gusta rodear sus brazos con oro¹¹⁶. Las *puellae* son amantes de las piedras preciosas de Oriente, *Eois lapillis*¹¹⁷ y reclaman oro, verdes esmeraldas y las conchas brillantes del Mar Rojo¹¹⁸. No en vano Tibulo y Propercio se esfuerzan por difundir las ventajas de un adorno pobre y austero¹¹⁹, ya que los adornos contribuyen a la perdición y ruptura del amor entre el poeta y la

¹⁰⁷ PROP.1.2.3.

¹⁰⁸ PLIN.*Nat.* 13.2.

¹⁰⁹ PROP.1.15.10.

¹¹⁰ Fast (1994, p.42).

¹¹¹ PROP.2.3.13.

¹¹² PROP.3.10.14.

¹¹³ PROP.2.1.7.

¹¹⁴ Davis (1976, p.31).

¹¹⁵ PROP.1.15.7.

¹¹⁶ TIB.1.9.69.

¹¹⁷ PROP.1.15.6.

¹¹⁸ TIB.2.4.25-30.

¹¹⁹ TIB.1.10.19.

amada¹²⁰. La fidelidad ha sido especialmente quebrantada con el oro¹²¹ y para la *puella* lo importante es el oro y no la mano que lo trae¹²².

Las situaciones y los motivos de la elegía latina de Tibulo y Propercio se encuentran bastante parejos a los de la comedia latina¹²³. Son las cortesanas en la comedia las que despliegan una multitud de argucias para aparentar una mayor belleza. Son ellas las que se demoran en el arreglo para la seducción¹²⁴ y llevan encima propiedades y fincas¹²⁵. El retrato de la amada codiciosa en la elegía latina viene a casar perfectamente con la avaricia de la meretriz en la comedia. Los elegíacos manifiestan el ansia en el lujo femenino y muestran tal desprecio a los adornos que comparan a la amada con la prostituta.

Hay un deseo de que la amada se adorne con naturalidad y sencillez, pues el adorno excesivo destruye la elegancia. Aunque en la elegía hay una notable insistencia en el empleo de la palabra riqueza¹²⁶, sin embargo, para Tibulo y Propercio la mujer no necesita demasiados adornos, ya que sus rostros no deben nada a las piedras preciosas¹²⁷. Como la proliferación de elementos ornamentales no suele estar bien visto y es signo de mal gusto¹²⁸, Tibulo señala que el uso de las joyas de oro mancilla la hermosura exterior¹²⁹. Propercio reclamará para Cintia la virtud de la *pu-dicitia* como el mejor adorno. Con esta virtud se resaltaban los atributos de la matrona romana y para el poeta no es sólo el mejor adorno para su *puella*, sino el único componente para alcanzar la hermosura femenina¹³⁰, aunque Cintia esté bastante alejada de ella. A pesar de que su *puella* sea una cortesana, estimará para ella la más excelsa de las virtudes que no se adecua precisamente a su clase. Este argumento le da pie para desarrollar un elogio de la belleza al natural que es un símbolo de ingenuidad, sinceridad y autenticidad¹³¹.

Las joyas como objetos cotidianos de nuestro entorno se pueden convertir en símbolos portadores de mensajes emotivos y funcionales¹³² y en la elegía las joyas tienen una fuerte carga comunicativa, de modo que la codicia y la ambición de la *puella* se afirma en el uso de las joyas.

¹²⁰ TIB.1.9.32.

¹²¹ PROP.3.13.49.

¹²² PROP.4.5.53. Cf. Navarro Antolín (1991, p.218).

¹²³ García Fuentes (1976, p.37); Luck (1993, pp.48-51).

¹²⁴ Cano Alonso (1998, p.104). PROP.2.19.9-10 detesta la asistencia a los espectáculos y los templos como la causa principal de las seducciones de la urbe.

¹²⁵ Pl.*Epid.*226.

¹²⁶ Diferentes vocablos como *diuitia*, *aurum*, *luxuria* aparecen detallados en Salatino de Zubiría (1994, p.51).

¹²⁷ PROP.1.2.20.

¹²⁸ Barthes (1967, pp.74-77).

¹²⁹ TIB.1.9.17.

¹³⁰ PROP.1.2.24; García de Paso-Rodríguez Herrera (2005, p.67).

¹³¹ Fedeli (1980, pp.88-91).

¹³² Hervás (1998, p.52).

3. CONCLUSIONES

Finalmente, podemos afirmar que en la elegía latina se pueden percibir ciertas manifestaciones de comunicación no verbal que facilitan una mejor comprensión del retrato que Tibulo y Propercio han querido transmitir de la *puella*. Los elegíacos nos han plasmado no únicamente la belleza de unas mujeres, sino que en su descripción han superado los límites de lo verbal y han otorgado a esas mujeres la posibilidad de convertirse en cuerpos parlantes. El cuerpo de la amada ha emitido continuamente mensajes, no ya a través de los códigos verbales, sino además mediante una comunicación no verbal que ha sido percibida por los sentidos. De este modo hemos apreciado en manos de los poetas la importancia de la kinesia, aquellos movimientos, maneras y gestos corporales no orales, visuales, auditivos y táctiles que combinados con la palabra han adquirido valor expositivo en la comunicación poética amorosa interpersonal.

El lector ha percibido un mejor conocimiento de la poesía elegíaca, gracias a que los poetas han utilizado unos elementos no verbales que han facilitado acercarnos al texto y acortar, así, las distancias entre el autor y el lector. Esta información no verbal ha comunicado estados y actitudes personales que han ayudado a los lectores a una mejor comprensión del texto poético. La elegía ha traspasado los límites de la comunicación verbal cuando la palabra se ha convertido en un código visual y hemos contemplado con gestos la manera de caminar de Cintia; cómo a la mirada femenina se la ha provisto de una intención profunda, superior a la del poeta, de modo que la metáfora *seruitium amoris* se ha basado en un acto kinésico; cómo Tibulo y Propercio han dado vida a Cintia, Delia y Némesis mediante gestos que han favorecido el proceso de divinización de la *puella*. En una palabra, el cuerpo de la amada, sujeto a la moda, ha proporcionado los elementos necesarios para evidenciar unos valores concretos de una parte de la sociedad contemporánea a los elegíacos.

Se ha centrado la atención en aquellos objetos que, presentes en nuestra cotidianidad, han resultado ser un potencial importante en las relaciones interactivas y, en su vinculación al sujeto femenino, se han mostrado como importantes estímulos de comunicación no verbal. Precisamente por el modo de componer el rostro, arreglar la cabellera, engalanarse con el oro y cubrirse con sedas y púrpuras, los elegíacos afirman que sus amadas no van compuestas con modestia y recato. Es así como las *puellae* se definen por su atuendo e indumentaria y se alejan de los ideales propuestos por sus contemporáneos cuando se inclinan por los colores llamativos y trasparencias.

Los ardides con los que las *puellae* llevan a cabo su embellecimiento se han elaborado con elementos no verbales, de modo que el vestido de seda de Cos se visibiliza mediante el movimiento de sus pliegues, pero también su percepción llega al lector mediante un estímulo táctil donde se aprecia la suavidad del tejido. Los elegíacos nos han permitido contemplar la belleza artificial de la cosmética y han querido subrayar no sólo el acto de maquillarse, sino el tiempo que la amada emplea en el mismo, convirtiéndose en un código visual y no verbal. Igualmente, han realzado el arreglo capilar con actos kinésicos como el atusar el cabello con las manos. La cosmética se manifiesta como el lenguaje de la seducción desde los albores de la litera-

tura latina y con él logran las *puellae* captar las miradas y la atención de sus amantes con un código de colores, el blanco, el rojo y el rubio.

Con el complemento de joyas de oro, piedras preciosas, el vestido de color púrpura o seda, el perfume del cinamomo y el maquillaje, arma de seducción femenina, la *puella*, así pertrechada, se define como la reina del coqueteo. El maquillaje con sus colores, las tonalidades y transparencias de las telas y los adornos y joyas de las mujeres proporcionan un lenguaje visual capaz de percibirse sin tener que transmitir palabra alguna para manifestar la belleza, la avaricia, la seducción y el encanto; y todo ello, con el soporte de la comunicación verbal y el complemento de la no verbal.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO BECH, V.-RODRÍGUEZ MARTÍN, V.E. (2001), *De cultu feminarum. Tertuliano. El adorno de las mujeres*, Málaga Universidad.
- ALFARO BECH, V. (2009), «La conversión de Propercio» en *AnMal Electrónica* 26, 41-57.
- BARBOTIN, E. (1972), *El lenguaje del cuerpo*, Pamplona, Eunsa.
- BARTHES, R. (1967), *Système de la mode*, Paris, Editions du Seuil.
- BEAULIEU, M. (1971), *El vestido antiguo y medieval*, Barcelona, Plaza.
- BORRAGÁN, N. (2000), *La mujer en la sociedad romana del Alto Imperio*, Oviedo, Trabe.
- BROWN, P. (1993), *El cuerpo y la sociedad. Los hombres y las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Barcelona, Muchnik Editores.
- CANO ALONSO, P.L. (1993), «Rescoldo de unos celos. El recuerdo de Cintia en el libro IV de Propercio», *CFC (L)* 4, 73-81.
- CANO ALONSO, P.L. (1998), «Sobre los personajes de Propercio», *Faventia* 20/2, 101-108.
- CANTARELLA, E. (1991a), *La calamidad ambigua*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- CANTARELLA, E. (1991b), *La mujer romana*, Universidad Santiago de Compostela.
- CANTARELLA, E. (1997), *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicio*, Madrid, Cátedra.
- CASSIRER, E. (1971), *Filosofía de las formas simbólicas*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- COPLEY, F.O. (1947), «*Servitium amoris* in the Roman elegists» *TAPhA* 78, 285-300.
- CULHAN, PH. (1982), «The *lex Oppia*», *Latomus* 41, 786-793.
- DAVIS, F. (1976), *Comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial.
- FAST, J. (1994), *El sublenguaje del cuerpo*, Barcelona, Paidós.
- FEDELI, P. (1980), *Il primo libro delle elegie*, Florence, Leo S. Olschki.
- FEDELI, P. (1989), «La poesia d'amore», en G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina (Eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, pp.143-176.
- FLÜGEL, J.C. (1964), *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós.
- FOULON, A. (1990), «L'Art poétique de Tibulle», *REL* 68, 66-79.
- GARCÍA DE PASO, M.D.-RODRÍGUEZ HERRERA, G. (2005), «La consideración de la mujer en *marginalia* a las Elegías de Propercio», *Faventia* 27.1, 63-72.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. L. (2000), *Comunicación no verbal. Periodismo y medios audiovisuales*, Madrid, Universitas.
- GARCÍA FUENTES, M.C. (1976), «La elegía de la época de Augusto», *CFC* 10, 33-62.

- GARCÍA FUENTES, M.C. (1978), «Tratamiento de los topoi elegíacos de la poesía erótica de Propercio», en *Actas del V Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid, pp. 357-364.
- GARCÍA JURADO, F. (1992), «El vestido de la amada. La función simbólica del vestido en las elegías de Tibulo y Propercio», *Poemas de amor en Grecia y Roma. Actas del IV Coloquio de Estudiantes de Filología en Clásica*, Valdepeñas 1992, 197-207.
- GARCÍA JURADO, F. (1993), «Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina», *CFC (L)* 4, 39-48.
- GARCÍA JURADO, F. (1994), «La moda en la Antigüedad romana», *EClás.* 105, 63-80.
- GARCÍA JURADO, F. (2001), «El vestido como motivo elegíaco en Propercio y el *Corpus Tibullianum*», *CFC (L)* 20, 83-99.
- GARIÉPY, R.J. (1980), «Beauty unadorned. A reading of Propertius I, 2», *CB* 57, 1-14.
- GAYA, J.-CERDÁN, L.-LLOBERA, M. (2000-2001), «Comunicación no verbal y literatura: Desarrollo de un modelo semiótico de transcripción», *RESLA* 14, 113-141.
- GIANGRANDE, G. (1974), «Los tópicos helenísticos en la poesía latina», *Emerita* 42, 1-36.
- GOFFMAN, E. (1994), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GRAILLOT, H. (1969) «Vitta» en ch. daremberg et e. saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Graz, V, 949-950.
- HALLET, J.P. (1973) «The Role of Women in Roman Elegy: Counter-Cultural Feminism», *Aretusa* 6, pp. 103-124.
- HARRISON, R.P. (1974), *Beyond Words. An Introduction to nonverbal communication*, New Jersey, Englewood Cliffs.
- HERVÁS, G. (1998), *Cómo dominar la comunicación verbal y no verbal*, Madrid, Playor.
- JOHNSTON, P.A. (1980), «*Poenulus* I, 2 and Roman Women», *TAPhA* 110, 143-159.
- KNAPP, M.L. (1992), *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Barcelona, Paidós.
- KORTE, B. (1997), *Body Language in Literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2002), «Un tópico satírico: el denuesto del maquillaje femenino», en J.E. Martínez Fernández et alii (eds.), *Estudios de Literatura Comparada. Norte y sur. La sátira Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León 2002, pp.339-351.
- LA PENNA, A. (1951), «Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina», *Maia* 4, 187-209.
- LUCK, G. (1993), *La elegía erótica latina*. Traducción de A. García Herrera, Sevilla Universidad.
- LURIE, A. (1994), *El lenguaje de la Moda*, Barcelona, Paidós.
- LYNE, R.O.A.M. (1979), «*Servitium amoris*», *CQ* 29, 117-130.
- MURGATROYD, P. (1981), «*Servitium amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 40, 589-606.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (1991), «Amada codiciosa y Edad de oro en los elegíacos latinos», *Habis* 22, 207-222.
- POMEROY, S.B. (1987), *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid, Akal Universitaria.
- POYATOS, F. (1970), «Kinésica del español actual», *Hispania* 53.3, 444-452.
- POYATOS, F. (1978), «Ampliación interdisciplinar de los Estudios Hispánicos. Temas y perspectivas», *Hispania* 61.2, 254-269.
- POYATOS, F. (1986), «Enfoque integrativo de los componentes verbales y no verbales de la interacción y sus procesos y problemas de codificación», *Anuario de Psicología* 34, 125-156.
- POYATOS, F. (1994), *La comunicación no verbal. Cultura, lenguaje y conversación*, vol. I., Madrid, Istmo.
- POYATOS, F. (1994), *La comunicación no verbal. Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*, vol. III, Madrid, Istmo.

- POYATOS, F. (1996), «La comunicación no verbal», *AnMal* 19.1, 66-87.
- POYATOS, F. (2003), «La comunicación no verbal: Algunas de sus perspectivas de estudio e investigación», *Revista de Investigación Lingüística* 2.6, 67-83.
- POYATOS, F. (2004), «Elementos no verbales en los textos literarios», *Oralia* 7, 119-148.
- RAMÍREZ DE VERGER, A. (1985), «El amor como *seruitium* en Tibulo», en F. Moya del Baño (Ed.), *Simposio Tibuliano*, Murcia, pp.371-377.
- RIPOSATI, B. (1967), *Introduzione allo studio di Tibullo*, Milano, Marzorati.
- ROACH, M. E.-EICHER, J. B. (1965), *Dress, adornment and the social order*, Nueva York, John Wiley and Sons.
- SALATINO DE ZUBIRÍA, C. (1994), «Propercio III, 13. La profecía del poeta», *EClás.* 106, 49-64.
- SQUICCIARINO, N. (1990), *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra.
- TEJA, R. (1996), *La mujer en el mundo antiguo. Síntesis histórica y balance de la investigación reciente*. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, Santillana.
- TURNER, B. (1989), *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- VEYNE, P. (1991), *La elegía erótica romana*, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- VIRGILI, P. (1989), *Acconciature e maquillage*, Roma, Quasar.
- WATSON, A. (1967), *The Law of persons in the Later Roman Republic*, Oxford, Clarendon Press.