

*El vestido femenino como motivo elegíaco en Propertio y el Corpus Tibullianum**

Francisco GARCÍA JURADO
Universidad Complutense de Madrid

Al profesor Guy Serbat, *in memoriam*.

RESUMEN

A partir del tópico del elogio de la belleza sin adorno, el vestido de la amada puede ser considerado en sí mismo en calidad de motivo elegíaco con funciones diversas: como adorno ficticio, como obstáculo, como símbolo de fidelidad y como reclamo amoroso (unido en este caso, asimismo, a la primera imagen que el poeta tuvo de la amada). Es interesante observar cómo este último fin del vestido se aparta sutilmente del misógino tópico inicial para entender el atuendo como parte intrínseca de la imagen de la amada, y ya no como mero accesorio. A esto hay que unir, en lo que respecta a los aspectos formales, la importancia del nombre de la prenda, debido a sus connotaciones evocadoras. Veremos, asimismo, la trascendencia del motivo del vestido con el que se ve por vez primera a la amada en la obra de Marcel Proust.

Palabras clave: Propertio y *Corpus Tibullianum*. Vestido femenino. Tradición clásica.

SUMMARY

According to the topic of “beauty unadorned”, woman’s dress could be considered in itself as an elegiac motive with different assignments: as fictitious ornament, as obstacle, as symbol of fidelity and, finally, as love call (at least, the dress

* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación CAM-06/0052/2000-Nº8944, financiado por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid.

she wore the first time the poet saw her). It is worth noting how this last assignment goes away from the misogynist topic of “beauty unadorned”, once female dress now belongs to the first image the poet received of his lover. Moreover, not only the real dress, but its name (for instance, *Coa vestis*), will evocate the glamour of women. Finally, we shall study this last motive in Marcel Proust.

Keywords: Propertius and *Corpus Tibullianum*. Women’s dress. Classical Tradition.

0. Introducción

Solemos considerar que el vestido tiene dos funciones básicas: cubrir y adornar nuestro cuerpo¹, sin caer muchas veces en la cuenta de la estrecha relación que guarda con nosotros, nuestro aspecto y nuestra forma de ser. El vestido nos define y nos transforma, y desde esta perspectiva es menos artificial de lo que solemos pensar. El vestido, en definitiva, es un elemento clave de la comunicación no verbal, y con él podemos dar a entender gran parte de nuestras actitudes e intenciones². No es, por tanto, extraño que dentro de la relación amorosa el vestido, sobre todo el femenino, presente una función simbólica relevante y diversa que en buena medida resume las distintas facetas del amor y de la propia consideración que el hombre tiene de la mujer. De todo ello, la elegía latina nos ofrece un magnífico exponente. A este respecto, es significativo que Propercio se reconozca capaz, tal y como él mismo nos dice, de poder escribir un libro entero que tuviera como asunto exclusivo el vestido de su amada³:

¹ Nos dice Tertuliano en su singular tratado *De pallio* que la primera utilidad que tuvo el vestido fue la de cubrir, y luego la del adorno: *Tantam igitur paraturam materiarum ingenia quoque vestificinae prosecuta, primum tegendo homini, qua necessitas praecessit, dehinc et ornando, immo et inflando, qua ambitio successit, varias indumentorum formas promulgavere* (Tert Pall. 3,7).

² Los estudios sobre la comunicación no verbal y el vestido son numerosos. Para una breve visión de conjunto puede consultarse el libro de N. Squicciarino, *El vestido habla. Consideraciones Psico-Sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid 1990.

³ Citaremos los textos de Propercio y del *Corpus Tibullianum* por las dos ediciones siguientes: *Sex. Propertii elegiarum libri IV. Edidit Rudolf Hanslik*, Leipzig 1979, y *Albii Tibulli aliorumque Carminum libri tres. Fridericus Waltharius Lenz et Godehardus Carolus Galinsky*, Lugduni Batavorum 1971. Debo agradecer a Juan Luis Arcaz algunas oportunas aclaraciones en lo que concierne a los problemas de edición del *Corpus Tibullianum*.

*sive illam Cois fulgentem incedere cogis,
hac totum e Coa veste volumen erit* (Prop. 2, 1, 5-6)

Sin embargo, el interés del vestido como motivo temático no proviene tanto de su especificidad como tal motivo, sino, precisamente de su relación con los aspectos clave tratados en la elegía. Así las cosas, vamos a revisar las distintas funciones simbólicas del vestido de la amada que hemos encontrado en Propertio y en el *Corpus Tibullianum*, atendiendo al lenguaje indumentario empleado y a las características que se señalan de los diferentes vestidos⁴. Estudiaremos las que, en nuestra opinión, son las cuatro funciones básicas del vestido en la elegía: el vestido como adorno ficticio, como obstáculo, como símbolo de fidelidad y como reclamo amoroso. Veremos, asimismo, que mientras las tres primeras comparten el tópico ya presente en la comedia de la belleza sin adorno, la última función supone un sutil cambio, al aceptar el poeta el vestido como parte intrínseca de la imagen de su amada.

1. El vestido como adorno ficticio

Cuando el vestido se considera como un *ornatus* de la mujer, al igual que las joyas o los arreglos del cabello, puede simbolizar toda una serie de aspectos negativos, tales como el ansia de lujo femenino (Prop. 2, 16, 55) o la infidelidad, que a veces lleva incluso a la identificación de la mujer adornada con la prostituta (Prop. 1, 2; Hor. *S.* 1, 2, 101-102). Ello da lugar a uno de los tópicos más conocidos de la elegía, como es el del desprecio del poeta al ornato femenino y su consiguiente elogio de la belleza sin adorno⁵, tal y como podemos verlo recogido tanto en Propertio como en Tibulo⁶:

*quid iuvat ornato procedere, vita, capillo
et tenues Coa veste movere sinus?* (Prop. 1, 2, 1-2)

⁴ El presente trabajo se inserta dentro de una investigación más amplia sobre los verbos de vestir y el lenguaje indumentario en la lengua latina (F. García Jurado, *Los verbos de "vestir" en la lengua latina [Introducción al lenguaje indumentario]*, Amsterdam 1995).

⁵ Cf. R. J. Gariépy, "Beauty unadorned. A reading of Propertius 1, 2", *CB.* 57, 1980, 12-14.

⁶ Aunque con llamativas diferencias de tratamiento, como ha señalado A. L. Wheeler, "Erotic teaching in Roman elegy and the Greek sources. Part II", *CPh.* 6, 1911, 71-72.

*illa placet, quamvis inculto venerit ore
nec nitidum tarda compserit arte caput* (Tib. 1, 8, 15-16)

Este desprecio del adorno de la amada, que se inserta en el amplio marco de la crítica al exceso ornamental femenino en la literatura clásica, tiene su referente más inmediato en la propia comedia latina⁷. Es significativo, por ejemplo, que tanto en la comedia como en la elegía podamos encontrar expresiones hiperbólicas semejantes para aludir al que, en opinión de los hombres, es un adorno excesivo. Así lo vemos claramente en el *Epidicus* de Plauto, donde se nos habla de mujeres que van ataviadas nada menos que con “fincas o propiedades”⁸ (Pl. *Epid.* 226 *quasi non fundis exornatae multae incedant per vias*). En este sentido, observamos que Propertio se encuentra muy cerca de este tipo de crítica burlesca cuando se refiere a las matronas que, según él, van vestidas con la “herencia de sus nietos”⁹:

*matrona incedit census induta nepotum
et spolia opprobrii nostra per ora trahit* (Prop. 3, 13, 11-12)

⁷ Para las coincidencias temáticas entre la elegía y la comedia cf. los artículos ya citados de Wheeler y Gariépy. A pesar de las coincidencias, hay algunos hechos contemporáneos a la elegía que han contribuido también a reavivar el asunto del lujo femenino. Uno de ellos es la legislación suntuaria de la época de Augusto, lo que lleva a los poetas elegíacos a justificar la condición de su amada, ya que no con el matrimonio, con las restricciones sobre su adorno (J. M. André, “Les élégiaques romaines et le statut de la femme”, en *L'Élégie romaine: enracinement, thèmes, diffusion: actes du colloque international organisé par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Mulhouse en mars 1979 sous la direction de Andrée Thill*, París 1980, 54). Otro factor que ha actualizado la crítica al ornato femenino es el florecimiento de una nueva clase de comerciantes de artículos de lujo (A. Sauvage, “Properce et l'idéologie masculine”, *Latomus* 42, 1983, 822, n.18).

⁸ Para los aspectos relativos a los diferentes discursos misóginos sobre el arreglo femenino en la comedia latina cf. F. García Jurado, “La crítica al exceso ornamental femenino en la comedia latina a partir de los recursos léxicos relativos a la *Lex Oppia*”, *Minerva* 6, 1992, 193-208; “Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina”, *CFC (E-Lat.)* 4, 1993, 39-48; “La moda en la Antigüedad romana: un problema de mentalidades”, *E. Clás.* 104, 1994, 63-80 y “Comentario a Titin., *com.* 1 (Ribb.): *inauratae atque inlautae mulieris*”, *Latomus* 56, 1995, 544-550. Sobre el tópico del maquillaje cf. G. Laguna Mariscal, “Un tópico satírico: el denuesto del maquillaje femenino”, en *XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (León, 25-28 de octubre de 2000) (en prensa).

⁹ A este pasaje se adscribe estrechamente el siguiente de Ovidio, quien, por su parte, considera una locura la exhibición de semejantes ornamentos:

*cum tot prodierint pretio leviores colores,
quis furor est census corpore ferre suos* (Ov. *Ars.* 3, 171-172)

Así pues, dentro de este planteamiento profundamente misógino de rechazo al ornato femenino lo esperable es que, en lo que a la amada se refiere, se la considere tan bella o incluso más cuando va desprovista de hermosos atavíos que cuando los lleva puestos. Esta idea ya aparece también recogida en la comedia, como podemos ver en este conocido pasaje plautino, donde se afirma que una mujer está más hermosa desnuda que vestida de púrpura:

pulchra mulier nuda erit quam purpurata pulchrior (Plaut. *Mos.* 289)

Por su parte, los elegíacos manifiestan la irrelevancia del tipo de vestido cuando la amada es hermosa¹⁰:

*illaque plebeio vel sit sandycis amictu:
haec atque illa mali vulneris una via est* (Prop. 2, 25, 45-46)
*urit, seu Tyria voluit procedere palla,
urit, seu nivea candida veste venit* (Tib. 3, 8, 11-12)

No obstante, es significativo el hecho de que Propercio se olvide más de una vez del tópico de la belleza sin adorno cuando reconoce lo bella que está su amada precisamente con un vestido de color púrpura¹¹:

*obstupui: non illa mihi formosior umquam
visa, neque ostrina cum fuit in tunica
ibat et hinc castae narratum somnia Vestae,
neu sibi neve mihi quae nocitura forent*
(Prop. 2, 29, 25-28)

¹⁰ Ovidio, tan amigo de los adornos, reconoce también que la mujer bella no necesita de ellos:

*formosae non artis opem praeceptaque quaerunt
est illis sua dos, forma sine arte potens* (Ov. *Ars.* 3,257-258)

¹¹ Cf. J. P. Boucher, *Études sur Propertius: Problèmes d'inspiration et d'art*, París 1980, 272: "L'expression de toutes les formes de la sensibilité du poète se superpose à l'expression de ses sentiments pour Cynthia, sans qu'il y ait souci de cohérence: il n'est de sentiment exprimé par le poète dont on ne puisse trouver le contraire exprimé dans ses vers. Cet éloge de la simplicité adressé à une mondaine riche et élégante dont Propertius apprécie par ailleurs l'élégance (cf. II, 29, 26-27) est à rapprocher de ces élégies où le sentiment final contredit le point de départ."

Es muy interesante el hecho de que en este pasaje Proporcio emplee el adjetivo *ostrina*, que en la literatura latina tan sólo aparece utilizado por Turpilio y Varrón¹², y que nuestro poeta ha rescatado, por tanto, para el lenguaje de la elegía. El interés por buscar nuevas maneras de referirse al vestido lujoso en el lenguaje poético es evidente, y aquí sí encontramos unas diferencias significativas con respecto al lenguaje de la comedia, pues si bien las coincidencias temáticas entre la elegía y la comedia en lo que respecta al desprecio del ornato femenino son evidentes, el lenguaje poético va a desarrollar nuevas denominaciones, tales como *Coa*, *Sidonia*, o *Tyria vestis*, no exentas a menudo de connotaciones despectivas. A la novedad de estas denominaciones hay que unir, además, su variedad para hacer notar los dos rasgos básicos del vestido lujoso, como son la transparencia y el color púrpura (cf. *Ov. Ars.* 1, 297-298). Podemos verlo claramente en este cuadro:

TRANSPARENCIA¹³

<i>Coa vestis</i>	Prop. 1, 2, 2; 2, 1, 5-6; 4, 2, 23; 4, 5, 57; Tib. 2, 4, 29-30
<i>bombyx</i>	Prop. 2, 3, 15
<i>serica</i>	Prop. 1, 14, 22; 4, 3, 8

COLOR PÚRPURA¹⁴

<i>Tyria vestis</i>	Prop. 3, 14, 27-28		
	variantes:	<i>Tyrius sinus</i>	Tib. 1, 9, 70
		<i>Tyria palla</i>	Tib. 3, 8, 11
<i>Sidonia vestis</i>	Prop. 2, 16, 55		
<i>sandycis amictus</i>	Prop. 2, 25, 43		
<i>ostrina tunica</i>	Prop. 2, 29, 26		

¹² Los textos en cuestión son los siguientes: Turp. *com.* 74 in capite ostrinam indutam riculam y Var. *Men.* 121 aurorat ostrinum hic indutus supparum (Cf. Varron, *Satires Ménippées* 4. Édition, traduction et commentaire par J.P. Cébe, Rome 1977, 637).

¹³ Cf. L. Wilson, *The clothing of the ancient Romans*, Baltimore 1938, 3 y A. Pott-hoff, *Lateinische Kleidungsbezeichnungen in Synchroner und diachroner Sicht*, Innsbruck 1992, 47: "Erstwals in augusteicher Zeit wird von der römischen Schriftstellern die Seide erwähnt. Die Sedenstoffe ware sehr dünn und leicht sowie häufig buntgefärbt. Drei Arten waren bekannt: *vestes Coae, bombycinae und sericae* (...)".

¹⁴ A estas denominaciones tenemos que añadir distintas perífrasis que hacen referencia al tinte de la tela:

De esta forma, la especificación Coa referida al vestido es suficiente para dar a entender que se trata de una prenda transparente, al estar confeccionada con la famosa seda de la isla de Cos¹⁵. No en vano, la determinación *Coa* aparece asociada al adjetivo *tenuis* “transparente, ligero” en algún que otro pasaje:

*Illa gerat vestes tennes, quas femina Coa
texuit, auratas disposuitque vias* (Tib. 2, 3, 53-54)

*Quid iuvat ornato procedere, vita, capillo,
et tennes Coa veste movere sinus* (Prop. 1, 2, 1-2)

Las maneras de referirse al color púrpura, por su parte, son también muy diversas, desde las antiguas denominaciones como *purpura* y *ostrina* hasta las que indican la procedencia del vestido, como *Tyria*, *Sidonia*, o bien el material con el que se tiñe, como *sandyx*. Por todo ello, no es tanto la prenda en sí, sino, mas bien, su propia denominación la que constituye todo un objeto cargado de simbolismo¹⁶, pues el hecho de pronunciar *Coa* o *Tyria vestis* ya evoca, bien una textura, bien un color determinado, a la vez que un rico adorno. Este hecho también supone una importante diferencia de tono con respecto a la comedia, como podemos comprobar si atendemos al uso de estrafalarios nombres de vestido en la comedia *Epidicus* (229-233).

2. El vestido como obstáculo

Otra de las funciones simbólicas del vestido es aquella en la que aparece como un obstáculo interpuesto entre el poeta y la amada. Este carácter del vestido como obstáculo puede apreciarse claramente en la amada que se acuesta vestida, ya sea por pertinacia o indiferencia, motivo, por lo demás,

Poenis ter purpura fulgeat ostris (Prop. 4,3,51)
et niveam Tyrio murice tingit ovem (Tib.2.4.28)
tinctaque Sidonio murice lana (Tib.3,3,18)
*et venit e Rubro concha Erycina salo,
et Tyros ostrinos praebet Cadmea colores* (Prop. 3,13,6-7)
vellera det sucis bis madefacta Tyros (Tib.3,8,16)

¹⁵ Cf. Wilson, *op. cit.*, 4.

¹⁶ De hecho, el vestido escrito supone un estudio alternativo frente al vestido real, cuyo estudio más conocido ha sido R. Barthes con su obra *Système de la Mode*, París 1967.

muy recurrente en las elegías, y que guarda cierta semejanza con el motivo del *exclusus amator*:

*nam modo nudatis mecum est luctata papillis,
interdum tunica duxit operta moram (...)
quodsi pertendens animo vestita cubaris,
scissa veste meas experiere manus* (Prop. 2, 15, 5-6 y 17-18)

*vix tamen aut semel admittit, cum saepe negarit;
seu venit, extremo dormit amicta toro* (Prop. 3, 21, 7-8)

*et cum furtivo iuuenem lassaverit usu,
tecum interposita languida veste cubet* (Tib. 1, 9, 55-56)¹⁷

Los participios que se aplican a la amada (como *operta* “cubierta, tapada”, *amicta* “envuelta”), o al vestido (como *interposita* “interpuesto, separando”), permiten apreciar claramente las sensaciones de barrera y separación que el vestido produce en el poeta, y que se puede hacer extensiva a otros muchos obstáculos simbólicos que presentan las mujeres, sobre todo si son respetables. Esta circunstancia es la que hace que Propercio prefiera en un momento determinado a la prostituta¹⁸, quien no presenta impedimento alguno, como puede apreciarse precisamente por la manera de llevar su manto echado hacia atrás (*reiectus*):

*contra, reiecto quae libera vadit amictu
custodum et nullo saepta timore, placet
cui saepe inmundo Sacra conteritur Via socco,
nec sinit esse moram, si quis adire velit*
(Prop. 2, 23, 13-16)

¹⁷ Acerca de este pasaje concreto señala J. L. Arcaz (Tibulo, *Elegías. Introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo*, Madrid 1994, 115, n. 204): “Atendiendo a la costumbre de que al menos las mujeres romanas se acostaban con una túnica a modo de camisón, de la que sólo se despojaban para mantener relaciones sexuales con sus maridos, Tibulo parece sugerir que así obre la esposa del *dives amator* intentando dejar clara, al no desprenderse de la túnica, su falta de apetencia sexual por estar ya suficientemente satisfecha en ese aspecto”.

¹⁸ Para el estudio de los distintos tipos de mujer dentro de las elegías de Propercio cf. G. Luck, “The woman’s role in Latin elegiac Poetry”, en G. K. Galinsky (ed.), *Perspectives of Roman Poetry*, University of Texas 1974, 14-31.

El *amictus reiectus* es todo un símbolo de la despreocupación, lo que viene corroborado por el verso siguiente, tanto en el adjetivo *libera* como en las palabras *nullo saepta timore*. Ahora bien, esta manera de llevar el vestido, concretamente un *amictus*¹⁹, es la propia de una meretriz, y en ningún caso el poeta la querría para su amada, a pesar de los muchos obstáculos físicos y figurados que ésta le ponga, pues lo que él espera de ella es, precisamente, la fidelidad, uno de los aspectos esenciales dentro de la relación amorosa y con importantes repercusiones para el vestido.

3. El vestido y la fidelidad

Una de las funciones simbólicas básicas que tiene el vestido de la amada, al igual que el de la matrona romana, es la de mostrar su carácter casto y fiel, aunque, como veremos, no de la misma manera en un caso y en otro. Como es sabido, la *stola* era un vestido especialmente destinado a simbolizar la fidelidad de las matronas²⁰. Aunque a la mujer amada por Tibullo no le corresponda este atributo propio de las matronas, el poeta utiliza no obstante este símbolo de la fidelidad marital como motivo poético:

*sit modo casta, doce, quamvis non vitta ligatos
impediat crines nec stola longa pedes* (Tib. 1, 6, 67-68)

A su vez, hace una caracterización de la *stola* bastante significativa cuando nos habla de su carácter de vestido largo (*vestis longa*), en combinación con el verbo *impedio*, verbo que, aunque en principio aplicado a la cinta que sujeta los cabellos, también se refiere a la sujeción de los pies por parte de la *stola*, pues, no en vano, *impedio* es un verbo denominativo formado a partir del sustantivo *pes*²¹. Esta *stola* que sujeta los pies, al igual

¹⁹ El *amictus*, como prenda en principio masculina, se hace en manos de la mujer un objeto idóneo para la extravagancia. Véase al respecto el comentario de K. Flower Smith, *The Elegies of Albius Tibullus*, Darmstadt 1985, 345.

²⁰ Para el uso del término *stola* en la literatura latina, así como su relación simbólica con la fidelidad matrimonial, cf. Wilson, *op. cit.*, 156.

²¹ Para este uso de *impedio* con *pedes* cf. el comentario de M. C. J. Putnam, *Tibullus. A Commentary*, Oklahoma 1973, 116. Ovidio ofrece, por su parte, un dístico de estructura muy semejante que combina la disposición de los cabellos y, en este caso, la cobertura de los pies con la *instita*, una especie de volante que se coloca en la parte inferior de la *stola* y que, por metonimia, puede denominar la prenda completa:

*este procul, vittae tenues, insigne pudoris,
quae tegis medios instita longa pedes!* (Ov. Ars.1,31-32)

que una cinta lo hace con los cabellos, está estrechamente relacionada con el carácter simbólico de la prenda, cuya misión figurada es la de impedir el libre movimiento de la mujer. La contención y el impedimento del cuerpo han sido secularmente aspectos clave en la configuración del atavío femenino y, en especial, cuando afectan a los pies, por ser evidentemente la parte del cuerpo con la que se anda. A este respecto, no debe olvidarse la fuerte carga erótica que tienen las mujeres que a causa de su incómodo calzado no pueden caminar fácilmente, ya que de esta forma ofrecen una impresión de impedimento que simboliza una supuesta debilidad femenina²². A pesar de que la *stola*, como símbolo de fidelidad, no le corresponde a la amada del poeta, de ésta se espera, sin embargo, que su propia manera de vestir sea todo un símbolo, aunque no formalizado, de fidelidad, pues ha de llevar un vestido triste cuando la situación personal del poeta así lo requiera. En este sentido, Propercio critica la indolencia de Cintia ante su propia inquietud, indolencia manifestada precisamente en el hecho de que aquélla siga acicalándose:

*aspice me quanto rapiat fortuna periclo!
tu tamen in nostro lenta timore venis,
et potes hesternis manibus componere crines
et longa faciem quaerere desidia
nec minus Eois pectus variare lapillis,
ut formosa novo quae parat ire viro*
(Prop. 1, 15, 3-8)

Por tanto, en su ausencia, el poeta se informa de la actitud que la amada ha tomado con respecto a su adorno personal, en la esperanza de que tan sólo haga uso de un triste vestido:

²² Squicciarino (*op. cit.*, 73): “En estos prejuicios ancestrales, que ya son menos intensos a causa del tiempo (y cuyos orígenes actualmente se nos escapan), así como en el poder mágico que asignamos inconscientemente a algunos elementos de la indumentaria, tal vez se encuentre la explicación de por qué las mujeres prefieren los pies desproporcionadamente pequeños, así como de la costumbre femenina de forzar el pie en zapatos demasiado estrechos. Las observaciones de Havelock Ellis han puesto de relieve el atractivo sexual existente en las formas artificiales de caminar y habla de la existencia de «una atracción sexual abstracta basada en la sensación de impedimento, ya sea repentino o provocado, o sólo visto o imaginado; los pies se convierten en el núcleo principal de este tipo de atracción, lo que constituye la base sobre la cual se tiene a construir un fetichismo en torno a éstos o en torno a los zapatos»”.

*nec speculum <in> strato vidisti, Lygdame, lecto?
 ornabat niveas nullane gemma manus?
 ac maestam teneris vestem pendere lacertis
 scriniaque ad lecti clausa iacere pedes?*
 (Prop. 3, 6, 11-14)

Esta situación es comparable con alguna de las que pueden verse en la comedia, donde el joven enamorado se informa del descuido personal que la amada presenta en su ausencia, como podemos ver en este significativo pasaje de Terencio:

*textentem telam studiose ipsam offendimus,
 mediocriter vestitam veste lugubri
 (ei (u)s anui' causa opinor quae erat mortua)
 sine auro; tum ornatam ita uti quae ornantur sibi
 nulla mala re esse expolitam muliebri;
 capillu' pexu' prolixus circum caput
 reiectus neglegenter (...)* (Ter. Hau. 285-291)

De esta forma, el vestido de la amada ha de mostrar en todo momento el decoro o el abandono requerido por la circunstancia. Finalmente, si la amada no corresponde a la tristeza del poeta, éste debe reprochárselo y castigarla, castigo que consiste en el desgarrar del vestido. Para Tibulo, el desgarrar del vestido, así como el acto de deshacer el tocado, debe ser suficiente reprimenda, sin llegar jamás a las manos:

*sit satis e membris tenuem rescindere vestem,
 sit satis ornatus dissoluisse comae* (Tib. 1, 10, 61-62)²³

Proporcio, sin embargo, no es partidario del desgarrar del vestido, quizá como respuesta a la recomendación tibuliana²⁴:

nec tibi periuro scindam de corpore vestes (Prop. 2, 5, 21)

²³ Cf. Putnam, *op. cit.*, 151-152. Ovidio también alude a este motivo en *Ars.* 2, 169-172.

²⁴ F. Solmsen, "Propertius in his literary relations with Tibullus and Vergil", *Philologus* 105, 1961, 273-275.

El tópico del desgarrar del vestido culmina, en definitiva, esa relación generalmente hostil que el poeta mantiene con las ropas y adornos de la amada.

4. El vestido como reclamo amoroso. La trascendencia de un motivo

En una de las elegías cuyo motivo central es el cumpleaños de la amada, Propercio pide a Cintia que se ponga el vestido con que la vio por vez primera²⁵:

*dein, qua primum oculos cepisti veste Properti
indue nec vacuum flore relinque caput;
et pete, qua polles, ut sit tibi forma perennis
inque meum semper stent tua regna caput!*

(Prop. 3, 10, 15-18)

Este vestido, que algunos comentaristas²⁶ identifican con la *tunica ostri-na*, a la que Propercio alude en otra elegía ya antes citada (2, 29, 26), no tiene aquí una mera función ornamental, sino, más bien, evocadora. El vestido, para nuestra sorpresa, forma ahora parte integrante de la primera imagen de la amada, precisamente la que incitó al enamoramiento, y no tiene nada que ver con un adorno superfluo. De esta manera, al motivo del recuerdo de la primera vez que el poeta vio a su amada se une el de la imagen conformada por el vestido. Sería interesante comprobar la fortuna específica que este motivo concreto del vestido con el que se ve por primera vez a la amada ha tenido en los poetas y autores posteriores a lo largo de los siglos²⁷. Ejemplos concretos de este motivo pueden encontrarse en autores de tantas reminiscencias propercianas como Petrarca y Goethe. En lo que respecta a Petrarca, podemos encontrar claramente la unión de la primera imagen con el vestido (véase, asimismo, la referencia a los ojos del poeta):

²⁵ Versos que se relacionan precisamente con el verso primero que abre la obra de Propercio; *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (Prop. 1, 1, 1).

²⁶ Véase el comentario de Tovar y Belfiore (Propercio, *Elegías*, ed. de A. Tovar y M. T. Belfiore Mártire, Barcelona 1963, 150, n. 1).

²⁷ Ramírez de Verger nos ofrece una excelente visión de conjunto de la tradición de Propercio en su introducción a las elegías (Propercio, *Elegías. Introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger*, Madrid 1989, 44-59).

“tengo en los ojos el violeta y verde
 con que estaba al principio de mi guerra
 Amor armado, tanto que aún me acosa,
 y la suave corteza deliciosa
 que los jóvenes miembros envolvía (...)”

(CXXVII, 32-36 Francesco Petrarca, *Cancionero. Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo*, Barcelona 1983)

El vestido, en esta función de reclamo que ayuda a renacer el amor, vuelve a aparecer en autores tan lejanos en el tiempo, pero cercanos en muchos de los contenidos (recordemos las *Elegías romanas*) como Goethe, quien nos habla explícitamente de este cometido específico en su novela *Las confesiones del joven Werther*:

“Prohíbo que me registren los bolsillos. Llevo en uno aquel lazo de cinta color rosa que tenías en el pecho el primer día que te vi, rodeada de tus niños...” (Goethe, *Werther*, Barcelona 1985, 236)

Pero más sorprendente, si cabe, es encontrar el desarrollo del motivo elegíaco en uno de los grandes narradores modernos, Marcel Proust. Precisamente, en *Le temps retrouvé*, Proust compara la belleza primera con el vestido con el que vimos por primera vez a una mujer:

“Comme la robe où nous vîmes pour la première fois une femme, elles m'aideraient à retrouver l'amour que j'avais alors, la beauté sur laquelle j'ai superposé tant d'images de moins en moins aimées, pour pouvoir retrouver la première, moi qui ne suis pas le moi qui l'ai vue et qui dois céder la place au moi que j'étais alors, s'il appelle la chose qu'il connut et que mon moi d'aujourd'hui ne connaît point.” (*Le temps retrouvé*, París 1972, 247)

De esta forma, tanto Propertio como Proust coinciden en su admiración por el vestido femenino, hasta el punto de convertirlo en un motivo literario específico relacionado con el resto de aspectos de su obra. Los antecedentes de cada uno son, naturalmente, muy distintos, pues Propertio parte del tópico de la belleza sin adorno, mientras que Proust se inspira en el elo-

gio que del vestido y el artificio hace Baudelaire²⁸, quien, por cierto, no desconoce la literatura latina. Asimismo, tanto Propercio como Proust mantienen una especial relación de preceptores amantes y nos relatan una tortuosa historia de amor: la de Sexto Propercio con Cintia, y la del narrador de *À la recherche* con Albertine, concretamente en los libros *La prisonnière* y en *Albertine disparue*. Ambas historias de amor están marcadas por los celos, el desamor y la muerte de la amada. En el caso de Propercio, se trata de los claros motivos elegíacos que identifican precisamente este género literario²⁹, motivos que, como vemos en Proust, pueden volver a repetirse siglos después. En lo que se refiere al aspecto formal del motivo, ni Propercio ni Proust se refieren a cualquier vestido, sino a prendas concretas de gran prestigio y, sobre todo, prendas que tienen un nombre evocador. En el caso de Propercio, se trata, sobre todo, de las preciosas sedas de la isla de Cos, y Proust alude los "vestidos de Fortuny". No se trata, pues, de la descripción puntual y circunstancial de un vestido que responde a un momento determinado, sino a un vestido atemporal que si bien ha tenido su correlato en el mundo real y extraliterario, se inserta en la propia reali-

²⁸ Sobre esta cuestión hemos tratado en nuestro artículo "Le vêtement féminin chez Propertius et chez Marcel Proust. Polygénèse d'un motif littéraire particulier", *Vita Latina* 142, 1996, 44-51. El ensayo de Baudelaire titulado *La peintre de la vie moderne* (en Ch. Baudelaire, *Oeuvres Complètes, Préface, présentation et notes de M. A. Ruff*, París 1968, 546-565.), es el que ha inspirado, probablemente, la actitud literaria de Proust con respecto al vestido (Véase J. N. Quennell, "El mundo de la moda", en AA.VV., *En torno a Marcel Proust*, Madrid 1974, 185, y P. Placella Sommella, *La moda nell'opera di Marcel Proust*, Roma 1986.). Baudelaire considera que el arreglo femenino, lejos de ser superficial, es parte de la misma mujer, y esto tiene unas consecuencias inmediatas para el propio artista interesado por el mundo femenino ("Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même; et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le *mundus muliebris*" (Baudelaire, *op. cit.*, p. 561). Al hilo de los antecedentes literarios que hemos visto para Propercio, es interesante hacer notar que Baudelaire conoce asimismo la literatura romana de carácter misógino, como podemos ver en la siguiente referencia a la *femina simplex*, tomada de la conocida Sátira de Juvenal acerca de las mujeres (6,327): "Nous sommes descendus jusqu'au dernier degré de la spirale, jusqu'à la *femina simplex* du satirique latin." (Baudelaire, *op. cit.*, p. 564). Llama la atención, ciertamente, la cita de este antiguo motivo literario en Baudelaire, aunque, por supuesto, no comparta los presupuestos misóginos, pues, lejos del antiguo rechazo al artificio, Baudelaire elogia precisamente el adorno y el maquillaje.

²⁹ "Los ciclos de amor de los poetas latinos desde Catulo a Ovidio reflejan literariamente la vida real amorosa con sus conocidas fases de enamoramiento, felicidad, dudas, celos, riñas, reconciliaciones, promesas y ruptura." (A. Ramírez de Verger, "Una lectura de los poemas a Lesbia y a Cintia", *E.Clás.* 90, 1986, 68).

dad de la obra de ficción. Así como las telas de Cos se extendieron entre las personas pudientes en la época de Augusto, los "vestidos de Fortuny", diseñados precisamente por el artista catalán Mariano Fortuny y Madrazo, fueron un hito dentro de la alta costura de la época descrita por Proust. De igual manera que lo era también en la época Propercio la denominación *Coa vestis*, la denominación "un vestido de Fortuny" era sinónima de una prenda preciosa:

"—Et cette robe de chambre qui sent si mauvais, que vous aviez l'autre soir, et qui est sombre, duveteuse, tachetée, striée d'or comme une aile de papillon? —Ah! ça, **c'est une robe de Fortuny**. Votre jeune fille peut très bien mettre cela chez elle." (*La prisonnière*, París 1977, p. 48)

Vestidos y modas concretas son las que reflejan nuestros autores, y de ello da buena prueba la importancia de los nombres de prenda. Hoy día no nos dicen apenas nada las denominaciones de *Coa vestis* o "vestido de Fortuny", pero cuando estos vestidos adquirieren una dimensión simbólica pueden entonces ser apreciados en su justa medida. Tal es el caso de la elegía ya citada del cumpleaños de Cintia. El vestido se convierte así en un reclamo amoroso, trasciende su mero carácter material, y pasa a ser una parte intrínseca de la belleza inmortal (*forma perennis*). No podemos determinar si hubo una conexión directa y reconocida entre ambos autores. No obstante, dada la influencia de Propercio en autores tales como Goethe, Leopardi, o Ezra Pound, no es descartable esta impronta en Baudelaire, buen conocedor de otros poetas latinos como Catulo, Virgilio, Ovidio, o Juvenal, y que éste, a su vez, inspirase el motivo convenientemente actualizado en Marcel Proust. Si se tratara tan sólo de un hecho de poligénesis, por ella debemos explicar la circunstancia de que la novela de Proust presente algunos motivos amorios elegíacos (celos, muerte, desamor, *militia amoris*), en cuyo contexto podemos situar, precisamente, la importancia del vestido como tema literario. Es este hecho preciso de que se preste atención al vestido femenino de una forma tan afín a la que vemos planteada por Baudelaire y desarrollada literariamente por Proust, es decir, captando el valor intemporal de lo efímero, lo que nos invita a considerar de una forma cabal la propia modernidad de Propercio.

5. Conclusiones

Las funciones simbólicas del vestido de la amada en las elegías del *Corpus Tibullianum* y de Propertio son diversas y están estrechamente relacionadas con distintos aspectos de la relación amorosa:

- El vestido como adorno ficticio sirve a menudo como motivo para reprochar el exceso ornamental de amada, cargado de connotaciones negativas para el poeta. Las denominaciones del tipo de *Coa* o *Tyria vestis* cobran especial importancia como términos que expresan el lujo.
- El vestido como obstáculo simboliza las diversas barreras que el poeta encuentra a menudo para acceder a la mujer amada, lo que constituye uno de los asuntos clave de la elegía.
- En lo que respecta a su relación con la fidelidad, ésta constituye posiblemente la función simbólica más importante de las comentadas, pues el vestido ha de ser el signo externo del comportamiento casto de la amada, de la misma forma que la *stola* es el símbolo socialmente reconocido de la fidelidad de las matronas.
- El vestido como reclamo amoroso está directamente relacionado con el enamoramiento y su evocación, por lo que observamos cómo la indumentaria de la amada ocupa un lugar clave en ese primer momento de la relación amorosa. Hemos encontrado, además, una serie de hechos comunes al analizar el vestido como tema literario en las obras de Propertio y de Proust, tales como la actitud del autor como preceptor-amante, la admiración del vestido y la relación de éste con otros aspectos de la obra literaria, la importancia del nombre de la prenda y, sobre todo, el carácter intemporal del vestido, frente a su condición efímera y pasajera.