

Quevedo y el fantasma de Cintia

MANUEL CANGA SOSA
Universidad de Valladolid

Quevedo and Cintia's ghost

Abstract

In this article we are going to study one part of the relationships that are located between two texts separated by time and space, but linked by the form and content: a funereal sonnet by Francisco de Quevedo and a fragment of Elegías by the Latin poet Sexto Propertio. It consists in examining the intertextual references and to reflect on the way the writers portray the relationship between desire and death, the raw material of art and religious fantasies.

Key words: Quevedo. Propertio. Desire. Death. Literature.

Resumen

En este artículo se estudia una parte de las relaciones que subyacen entre dos textos separados por el tiempo y el espacio, pero vinculados por la forma y los contenidos: un soneto fúnebre de Francisco de Quevedo y un fragmento de las Elegías del poeta latino Sexto Propertio. Se trata de examinar las referencias intertextuales y reflexionar acerca del modo en que los escritores representan la relación entre el deseo y la muerte, materia prima del arte y las fantasías religiosas.

Palabras clave: Quevedo. Propertio. Deseo. Muerte. Literatura.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-103

Decía Borges¹ en un artículo publicado ya hace tiempo que Francisco de Quevedo (1580-1645) había sido *el primer artífice de las letras hispánicas*, y que era *menos un hombre que una dilatada y compleja literatura*. Quevedo, en efecto, trabajó diferentes géneros y demostró una asombrosa capacidad para forzar las estructuras sintácticas y expresar un buen número de sentimientos enfrentados, ya fuese en tono grave o burlesco, prosa o poesía. Su obra está asociada al conceptismo barroco y se caracteriza por la densidad semántica², la acumulación de figuras retóricas, el uso de referencias literarias y una preocupación constante por el tema de la «muerte», que llega en ocasiones a ser obsesivo. Por ejemplo, en *La cuna y la sepultura*, donde intentaba conjugar los principios morales del

¹ «Quevedo», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, II, Emecé, Barcelona, 1997, 44.

² Dámaso ALONSO advirtió que la expresión del poeta madrileño *llega a una extraña condensación de contenido, que nos parece límite no ultrapasable en lo humano, a una represada violencia eruptiva, que está formada, se diría, de dos elementos: lo*

compacto del pensamiento y un giro sombríamente afectivo. Fuerza desgarrada, pues, del lado afectivo; condensada intensidad del lado conceptual. Esta suma creemos que es lo que hace el estilo de Quevedo («El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1976, 498).

3 Se discute la cuestión en: ETTINGHAUSEN, Henry: *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, 1972. MARCILLY, Charles: «La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo», en SOBEJANO, Gonzalo (ed.): *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978, 71-85.

4 *La cuna y la sepultura. Obras completas en prosa*, vol. IV, t. I, Castalia, Madrid, 2010, 221. Mejor es el día de la muerte del justo que el día del nacimiento (Eclesiastés 6,2).

5 Helmut HATZFELD citaba un estudio de Leo Spitzer sobre *El Buscón* para advertir que el estilo de Quevedo es una mezcla indisoluble de «ascetismo y mundanidad», fórmula que, a primera vista, parece convenir muy bien al Barroco español (*Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, 19). Fernando LAZARO CARRETER lo calificó de «asceta riguroso y burlón irreverente» («Quevedo, entre el amor y la muerte», en Sobejano, op. cit., 299).

6 *La poesía metafísica de Quevedo*, Guadarrama, Madrid, 1973, 37 ss.

7 «Polvo enamorado». Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», en Sobejano, op. cit., 331.

8 Hatzfeld, op. cit., 510.

9 *Fronteras infernales de la poesía*, Taurus, Madrid, 1980, 123.

10 Gracián acusó en varias páginas de *El Criticón* esta relación de términos opuestos, haciendo referencia explícita al concepto de

catolicismo con una visión estoica de la vida inspirada en Séneca y Epícteto³. *No hay hora que pase por ti* –leemos en dicho texto– *que no vaya sacando tierra de tu sepultura*⁴.

Según parece, Quevedo era un cortesano ingenioso, mordaz e irreverente, y tuvo ocasión de combinar la literatura con trabajos de alta política y misiones diplomáticas. Fue nombrado caballero de Santiago, y se cuenta que anduvo amancebado, probó la cárcel y el destierro, y tuvo muchos enemigos, algunos de los cuales llegaron a proclamarle, en un libelo publicado en 1635, *maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, catedrático de vicios y protodiablo entre los hombres*⁵.

La crítica se ha ocupado durante las últimas décadas de estudiar su obra al detalle, examinando sus formas expresivas, sus correspondencias semánticas, su sentido histórico y el repertorio de temas tratados. Emilia Navarro de Kelley⁶ señaló que la muerte es el *punto de referencia final* de su poesía metafísica, *una de las coordenadas constantes de su obra*, mientras que Walter Naumann⁷ advirtió que ese tema se halla por doquier en la poesía europea de la época y que nuestro poeta había redactado numerosos poemas *que tienen por tema la espera de la muerte, la transitoriedad inevitable, y reflexiones sobre esta vida humana pasajera*. Quevedo, escribía Helmut Hatzfeld⁸, *sueña pesadillas infernales que crean un mundo más terrible que el existente, como para librarse de él por una especie de autoterapia*, agregando luego que *sus visiones demoníacas, satánicas y espectrales* enlazan su arte con el de Valdés Leal. Y en un sugestivo ensayo titulado *Fronteras infernales de la poesía*, sostenía José Bergamín⁹ que el autor de los *Sueños* y *El Buscón* era un *experimentador poético infernal privilegiado*; que lo era –añadía– *por esencia, presencia y potencia*, según los términos de su propia *Teología católica*.

La oscuridad y el pesimismo de su obra están ligados a la temática del «desengaño», que impregna la literatura española del siglo XVII: siglo melancólico, hecho a base de paradojas y variaciones, que oscila entre las luces y las sombras, el *oro* y el *lodo*, que decía otro gran desengañado¹⁰. Los escritos de Quevedo están sometidos muchas veces a una serie de tensiones que alcanzan su mayor dramatismo en la oposición vida-muerte, expresada a través de figuras como el oxímoron, la antítesis y el

contraste. Lázaro Carreter¹¹ advirtió que el contraste y la antítesis habían sido utilizados como *dos recursos homólogos* para plasmar *el ímpetu de lucha* que recorre uno de sus mejores sonetos; soneto dedicado a la fuerza de un amor indestructible, que desafía a la inercia de la vida y no cuadra en la estructura lógica del pensamiento. Se trata del poema *Amor constante más allá de la muerte*, reproducido a continuación¹²:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;*

*mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.*

*Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,*

*su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

siglo de oro (Obras Completas, I, Turner, Madrid, 1993, 265). La antítesis oro-lodo encubre una identidad inconsciente revelada por el psicoanálisis (La interpretación de los sueños, Obras Completas, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1983, 592; «El carácter y el erotismo anal», Obras Completas, IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, 1356).

¹¹ Lázaro Carreter, op. cit., 293.

¹² Transcribimos el soneto según la edición de José Manuel Bleca: QUEVEDO, Francisco de: *Poesía original completa*, Planeta, Barcelona, 1990, 480. La primera edición de su obra poética data de 1648, tres años después de su muerte, corrió a cargo de José González de Salas y se titulaba *El Parnaso español, monte en dos cumbreras dividido, con las nueve musas*.



En este poema, Quevedo ha representado a la muerte como una sombra que se opone a los destellos de la luz solar, como se opone la noche al día, acusando su dimensión tenebrosa y enigmática, y apelando a una imagen condensada, polivalente, cargada de resonancias y referencias semánticas que remiten al Antiguo Testamento, donde ya se habla de la sombra negra de la muerte (Job 10, 21). El primer endecasílabo alude implícitamente a la oscuridad mediante la acción de cerrar los ojos, imagen que podría haber inspirado el arranque del poema fúnebre más famoso de Gustavo Adolfo Bécquer: *Cerraron sus ojos que aún tenía abiertos / taparon su cara con un blanco lienzo*. En ambos casos se trata de una interrupción de la actividad perceptiva, de la posibilidad de seguir contemplando el mundo y dejarse cautivar por la belleza de sus figuras, puesto que el deseo está ligado en Quevedo a la visión, a las luces del atractivo físico. Perder la vista sería, en términos analíticos, un sustituto simbólico de la castración, y en este caso funcionaría como metáfora de la muerte.

Quevedo ha manejado sus recursos con ingenio para acusar el lirismo de una serie de elementos convencionales gastados por el uso y la academia, que movilizan, no obstante, las emociones del lector por el tratamiento y la intensidad, sobre todo en el último terceto¹³, que cuenta con varios verbos conjugados en futuro simple –*dejarán, tendrá, serán*– que contrastan con los participios regulares del primero –*ha sido, han dado, han ardido*–, y a través de los cuales se establece una antítesis entre pasado y futuro, muerte y vida. El amor se afirma en estos versos como una fuerza poderosa, capaz de resistir el paso del tiempo –ese tiempo que *ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza*, según leemos en otro de sus poemas– y perdurar entre los restos de ese cuerpo que será reducido a polvo y ceniza.

¹³ Y así como el verso primero orienta ya definitivamente tanto la intuición unitaria de sentido del soneto y las intuiciones auxiliares (imágenes, etc.), como la configuración del sentimiento, así también el verso último contiene, en intuición y en sentimiento, al poema entero (ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, 16).

La ceniza –al igual que el fuego y sus múltiples derivados– se presenta como un motivo recurrente que conjuga la amenaza biológica de la putrefacción con los efectos mortíferos de la pasión amorosa. Los ojos de Aminta, por ejemplo, son fuego que abrasa y transforma a quien los mira en ceniza. También está presente en un bello soneto escabroso dirigido a las cenizas del amante colocadas en un reloj, y en el que se alternan alusiones al devenir y la eternidad. Y en un poema titulado *Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó*, donde se califica a Floris de *horrible beldad* cuyo *desdén* sobrevive tras las cenizas. La serie de poemas dedicados a Lisi –cuyo amor es comparado a la yedra que destruye el tronco del árbol–, donde se incluye el soneto que estamos comentando¹⁴, contiene varias referencias al amor indestructible y se

insiste en la idea de mantener el fuego y seguir ardiendo para siempre en el sepulcro –imagen de claras resonancias infernales. Es posible que los restos de Quevedo todavía estén ardiendo en la cripta de Villanueva de los Infantes donde se cree que reposan.

Nos encontraríamos, en suma, ante la expresión literaria de un deseo imposible, que presupone la creencia –fe ciega, irracional– en misteriosas formas de vida y da respuesta al temor a la muerte y la pérdida de placer, que se percibe entre líneas. Que las cenizas puedan, como rescoldos de una hoguera, mantener viva la llama del amor es algo que cuestiona el orden natural y desafía por ende algunos preceptos religiosos. Los versos finales, explicaba Lázaro Carreter¹⁵, suponen *la respuesta altiva a la ascética admonición cuaresmal* (pulvis es et in pulverem reverteris) *con la que incurría además en desobediencia al precepto tridentino de no mezclar las frases litúrgicas en cuestiones mundanales.*

Los especialistas han desvelado las fuentes empleadas por Quevedo en la composición del soneto. En el artículo antes citado, aseguraba Borges que la frase final es una *recreación o exaltación* de otra de Sexto Propercio contenida en el primer libro de sus *Elegías* (*ut meus oblito pulvis amore vacet*), en el cual confesaba que Cupido había entrado en sus ojos con una fuerza que impediría a sus propias cenizas verse libradas del amor por la bella Cintia, primera palabra y primer nombre escrito en las *Elegías*¹⁶. Walter Naumann señaló que entre los escritos de Quevedo y los del poeta de Umbría existen algunas *concordancias literales*¹⁷, y que el primero había construido su poema *a partir de la misma representación escénica tomada del mundo de imágenes de la mitología antigua*, añadiendo a renglón seguido que en su obra falta esa calidez humana visible en la de Propercio. *En el poema de Quevedo* –advertía– *nos sobrecoge la soledad, una inhumana soledad*. Estaríamos, pues, ante una suerte de paráfrasis condensada de los temas desarrollados en las *Elegías*, entre los cuales destaca la imagen del amor inquebrantable y, sobre todo, la estrecha relación amor-muerte, expresada en lengua latina, como es sabido, a través de los significantes *amor-mors*.

Los cuatro libros de las *Elegías* contienen numerosas alusiones a la muerte, con referencias explícitas a huesos, cenizas, fuego, tumbas, lágrimas y pechos golpeados por el dolor. El poeta –que habla siempre en primera persona– insiste en la idea de gozar hasta la muerte y confiesa estar

¹⁴ El soneto no lo declara abiertamente, sino que la idea está implícita: las cenizas del amante serán reliquias que darán fe de un glorioso amor. Este es el sentido que tendrán para quienes lean el soneto. (...) Sus cenizas mortales tendrán significado eterno. Como reliquias pueden simbolizar el amor perpetuo, pero su mayor significado reside en que apuntan hacia una existencia extraordinaria. Este soneto no sólo debe interpretarse en términos del amor más allá de la muerte sino, lo que no es menos importante, como una afirmación de la vida que cobra significado por obra del amor (Julián OLIVARES: *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Siglo XXI, Madrid, 1995, 177). Véase también GREEN, Otis H.: *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.

¹⁵ Op. cit., 298.

¹⁶ Hemos manejado dos ediciones de las *Elegías*: la de Gredos (Madrid, 1989), con traducción de Antonio Ramírez de Verger, y la de Cátedra (Madrid, 2001), edición bilingüe al cuidado de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira.

¹⁷ Naumann, op. cit., 335.

dispuesto a atravesar palacios y tinieblas para alcanzar a su amada, a recorrer los caminos que prohíben las leyes del infierno (II, 27) –demostración palpable de que está poseído por un amor que no se arredra y podría ser llevado al límite de lo soportable. A pesar de sus múltiples devaneos, llega a declarar con vivas imágenes que amaré solamente a su Cintia deseada, incluso en el momento de la destrucción física del cuerpo, cuando su cadáver esté siendo devorado por las llamas de la pira fúnebre¹⁸.

¹⁸ *Elegías*, Gredos, 1989, 211.

¹⁹ Op. cit., 1989, 142. Según Ramírez de Verger, *Cintia era una cortesana de lujo, como Lesbia en Catulo o Sempronia en Salustio, que atendía a quienes le pagaban el alto nivel de vida que llevaba, como fue el caso del pretor, rival del poeta* (ibídem, 31). Esta idea no pasa de ser una conjetura, y también se han planteado otras hipótesis, según explican Moya y Ruiz de Elvira.

La figura de Cintia resulta enigmática, y los expertos no han llegado a averiguar si se trata de una fantasía literaria con pseudónimo, un concepto sometido a las convenciones de la época o un personaje histórico, una mujer de carne y hueso, de belleza extremada, pero un tanto ligera, voluble y *única para sopesar el bolsillo de sus amantes*¹⁹. Sea como fuere, lo cierto es que estamos ante un personaje que focaliza el deseo del escritor y condensa buena parte de los rasgos que iban luego a definir, siglos después, y en un contexto social diferente, a las musas del amor cortesano, con todo el repertorio de temas y situaciones de sobra conocidos. El amor como servicio. A lo largo de los cuatro libros se cuentan numerosos lances y situaciones amorosas, destacando especialmente las que hallamos en el cuarto y último, que narra la aparición del fantasma de Cintia, tras una larga evocación de la batalla de Accio aderezada con abundantes alusiones históricas y mitológicas.

La temática del fantasma, de ese extraño ente que representa al espíritu de los muertos, se pierde en la noche de los tiempos y la encontramos en numerosas culturas gobernadas por el animismo y la vida de ultratumba. En nuestra cultura occidental parece derivar de una mezcla heterogénea de creencias orientales, mitos egipcios y ese orfismo que marcó la sensibilidad y el pensamiento de los clásicos. En textos como el *Fedón*²⁰ apuntaba Sócrates que, tras la muerte, el alma retorna al mundo de lo visible para dar vueltas alrededor de las tumbas y monumentos funerarios si ha estado sometida durante la vida a los placeres corporales y no se ha liberado del peso de la carne, viéndose forzada a vagar como un alma en pena, fantasma impuro y sombrío.

²⁰ PLATÓN, *Diálogos*, III, Madrid, Gredos, 1997, 73. Erwin ROHDE trabajó a fondo el tema desde los tiempos prehoméricos, en que el alma se identificaba con la imagen invisible del cuerpo, una sombra, hasta Plotino, que predicaba la evasión del mundo y creía en su carácter divino (*Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, Madrid, 1994).

En la historia de la literatura abundan las escenas fantasmagóricas que mezclan amor y muerte, y su tratamiento nos invita a reflexionar sobre las relaciones entre el deseo y lo real, que han ido variando con el paso de los años. La literatura podría servir, en cierto sentido, para conjurar el terror que la muerte provoca y

hacerla más llevadera. El que canta, dice el refrán, sus males espanta. En algunos casos, los escritores han hecho hincapié en el carácter deslumbrante de esa belleza que se atisba en los umbrales de la muerte, sobre todo cuando se trata de figuras juveniles, fallecidas en la plenitud de la vida y circunstancias trágicas. En *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, sostenía el protagonista en la tercera escena del Acto V que la hermosura de su amada había convertido su fosa en radiante presencia de luz²¹, y en el episodio que narra en clave paródica la resurrección de Altisidora, en la parte



final del *Quijote*, se dice que su bello cadáver *hacía parecer con su hermosura hermosa a la misma muerte*²². Idea que subyace en no pocos relatos de Edgar A. Poe, el cual disfrutaba recreándose en figuras lúgubres como Ligeia, capaces de concentrar la belleza más conmovedora –*la belleza de la fabulosa hurí de los turcos*– con los horrores de la tumba y la putrefacción. Incluso en la obra de los filósofos estoicos se alude a la extraña coincidencia de la belleza y la destrucción inminente, lo que seduce y repele. Marco Aurelio evocaba en el libro III de sus *Meditaciones* esa belleza tan particular que adquieren las aceitunas maduras en los árboles cuando se acerca la podredumbre²³.

La idea del retorno de los muertos ha generado abundantísima literatura y ha sido estudiada desde enfoques teóricos diferentes. El psicoanálisis nos ha enseñado que los muertos son *poderosos soberanos*²⁴ y nuestra relación con ellos está marcada en ocasiones por una llamativa ambivalencia, que oscila entre el amor y el odio, la amistad y la enemistad, la satisfacción inconsciente por habernos librado de ellos y el dolor de la pérdida. Los mecanismos de proyección nos llevan en determinadas circunstancias a atribuir al otro sentimientos hostiles que somos incapaces de reconocer y terminan volviéndose en nuestra contra. *El superviviente* –explicaba Freud– *se niega a haber experimentado nunca un sentimiento hostil con respecto a la persona querida muerta y piensa que es el alma de la misma la que ahora abriga este sentimiento contra él*²⁵.

21 (...) *her beauty makes this vault a feasting presence full of light* (*Romeo y Julieta*, Madrid, Cátedra, 2000, 399).

22 *Don Quijote de la Mancha*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2005, 1294.

23 *Meditaciones*, Gredos, Madrid, 1999, 70.

24 FREUD, Sigmund: *Tótem y Tabú, Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 1780.

25 Op. cit., 1786. *La proyección al exterior de percepciones interiores es un mecanismo primitivo al que se hallan también sometidas nuestras percepciones sensoriales y que desempeña, por tanto, un papel capital en nuestro modo de representación del mundo exterior* (ibidem, 1788).

26 La intervención de Cintia alude a la posibilidad del envenenamiento, pero el texto no explicita las causas. La ambigüedad se mantiene en el capítulo siguiente, que narra el descubrimiento, *in fraganti*, de Propercio con dos amigas (Filis y Teya) y la posterior reconciliación de los amantes, que terminan disfrutando el uno del otro tras haber cambiado las sábanas. Al final, el esclavo carga con las culpas de la infidelidad cometida por el amo.

El fragmento de las *Elegías* al que nos referíamos, el que relata la aparición del fantasma, se impone de manera un tanto brusca, sin que podamos saber las causas del fallecimiento de la protagonista²⁶. Y es que, tras señalar que la muerte no lo acaba todo y que la sombra de su amada se escapó de la pira donde su cuerpo ardía, como el alma desprendida de la materia, liberada de su prisión corporal, Propercio describe una escena de gran plasticidad en la que Cintia aparece en sueños como un fantasma para acercarse a su lecho, con el mismo aspecto que tenía antes de ser enterrada, pero con parte del vestido quemado, igual que el berilo, y su rostro marchitado por las aguas del Leteo, el río del olvido, en referencia al progresivo desvanecimiento que la imagen del otro va sufriendo a medida que se aleja y pasan las horas. La escena posee una significación sexual evidente, que se manifiesta en el gesto de inclinarse sobre la cama y la imagen del vestido chamuscado, condensación simbólica del fuego que alimenta la pira y el ardor de la pasión amorosa, su presión, su escozor.

El fantasma toma entonces la palabra en medio del sueño para hacerle recordar a Propercio sus aventuras y citas secretas, cuando se ocultaban bajo el manto de Venus y calentaban con sus pasiones las callejuelas de la ciudad. También para lanzarle una serie de reproches relativos a su falta de palabra y cuidado en las honras fúnebres; para desear que el esclavo Lígdamo sea quemado y denunciar la actitud criminal de la esclava Nómade, mujer pública que fundió el oro de su imagen con la anuencia del poeta. Y así, tras solicitar que destruya sus poemas anteriores y pedirle que escriba un epitafio en su memoria, los versos definitivos, en la ribera del Anio, Cintia nos sorprende con su última intervención, en la que expone a las claras su deseo de fundirse con Propercio en el más allá, cuando llegue su hora, a pesar de sus continuos galanteos: *Que ahora te posean otras; luego yo sola te tendré: conmigo estarás y desharé mis huesos mezclados con los tuyos*. Asombrosa declaración que en la traducción editada por Cátedra contiene matices diferentes: *Que ahora te posean otras; luego yo seré tu única dueña: estarás conmigo y rozaré mis huesos mezclados con tus huesos (Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram)*²⁷.

27 Op. cit., 609.

A pesar de las sutiles variaciones textuales –fundamentales en cualquier trabajo de análisis–, constatamos que la intervención final de Cintia posee el carácter de un imperativo, un mandato, relativo a la posesión, el afán de dominio, y al deseo de mantener el fuego del goce, de seguir

viviendo, sintiendo, disfrutando más allá de la muerte. Los verbos «rozar», «deshacer», «mezclar» (*mixtis*) resultan elocuentes y contribuyen a fijar la idea de un movimiento perpetuo, una acción apasionada entre restos y cenizas: *polvo serán*, decía Quevedo, *mas polvo enamorado*.

El discurso de Cintia articula los tres tiempos verbales para recordar los amores del pasado, aludir a la situación vivida en presente y expresar un deseo orientado al futuro que tiene casi la estructura de un juramento y no excluye la amenaza de una condena. A fin de cuentas, se trata del discurso de un fantasma que ha vuelto del otro mundo para comunicarse con su antiguo amante, y cuyas palabras revelan un secreto parentesco entre el deseo y la muerte. Ramírez de Verger advertía en la introducción de las *Elegías* que el componente sexual de la imagen fue acentuado por Propertio, el cual habría adaptado una idea conocida desde antiguo que formaba parte de los ritos e inscripciones funerarias. La idea de mezclar los huesos aparecía a veces escrita en los sepulcros romanos, sellando a modo de epitafio un vínculo indestructible, a nivel corporal y espiritual, la fusión de dos seres condenados a olvidarse y perderse en el vacío.

La escena de Propertio presenta una curiosa semejanza con el sueño relatado por Freud en el capítulo séptimo de *La interpretación de los sueños*: «Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?»²⁸. Un sueño relacionado con la muerte de seres queridos que articula fragmentos de la vida cotidiana, acontecimientos reales de gran intensidad emocional, con representaciones psíquicas que apuntan al deseo de vivir, de mantener con vida al recién fallecido, y que también cuenta con un motivo iconográfico como el fuego. El sueño, afirmaba Freud, es la realización del deseo. Algo similar podría decirse con respecto a los mitos de resurrección y, por descontado, al propio texto de Propertio, que expresa el deseo de resucitar a su amada mediante una representación literaria de alto voltaje.

²⁸ Op. cit., 656. *Una idea, casi siempre la que entraña el deseo, queda objetivizada en el sueño y representada en forma de escena vivida* (ibidem, 671).