

Las Elegías de Propertio como modelo de las Odas de Rodrigo de Santaella

JOAQUÍN PASCUAL
Universidad de Cádiz

Siendo bachiller en Teología y clérigo de la diócesis de Sevilla, Rodrigo Fernández de Santaella y Córdoba (Carmona, 1444 - Sevilla, 1509) se formó a partir de 1467 en el Colegio de San Clemente de los Españoles en Bolonia. Tras doctorarse en Teología y en Artes, se estableció en Roma desde 1475, donde alcanzó numerosos privilegios del papa Sixto IV, de quien fue «familiar, camarero y continuo comensal», y ante cuya curia tuvo el honor de pronunciar el Viernes Santo de 1477 una *Elegantissima oratio* sobre la Pasión. En este sermón, en el que demuestra su dominio de la técnica oratoria y retórica de su tiempo, hace Santaella una interesante disquisición filológica defendiendo el término *passio*, frente a los más ciceronianos que propugnaban *perturbationes*, *affectiones* o *affectus*, lo que nos da una clara idea de su compromiso estético entre la tradición literaria cristiana y las corrientes que pretendían hacer renacer la lengua de los autores de la Antigüedad¹.

Después de permanecer varios años en Sicilia como primer visitador del reino, Santaella volvió como canónigo magistral a Sevilla, donde fue el principal responsable de los planes de reforma de la religión, las costumbres y las letras promovidos por la realcía, a través de su actividad de visitador y predicador, así como de las numerosas obras que escribió para la instrucción moral, literaria y profesional del clero, el adoctrinamiento de los fieles y la conversión de los judíos mediante la persuasión pacífica. Santaella mostró asimismo un interés general por las bellas artes, así como por los viajes

* El presente trabajo está incluido en el Proyecto de Investigación PS93-0130 de la DGICYT.
1 Cf. Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión, *Poetas (Sevilla, 1504)*. Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices de J. Pascual, Universidades de Sevilla y Cádiz, Sevilla, 1991.

oceánicos emprendidos por Cristóbal Colón, a quien refutó en la primavera de 1503 que las tierras que encontró en Occidente correspondieran a las Indias descritas por Marco Polo, anticipándose a Amerigo Vespuche en publicar el descubrimiento de un Nuevo Mundo².

Sus poesías no fueron impresas hasta 1504, cuando contaba 59 años de edad, y se encontraba enfermo y ocupado en la fundación de su Colegio-Universidad y en importantes comisiones eclesiásticas, por lo que resulta verosímil que, como afirma el poema preliminar de Trespuentes, hubieran sido compuestas tiempo atrás, al menos muchas de ellas. Aunque aparecen bajo el título de *odae*, y Trespuentes las compara con las odas de Horacio porque «en este género se agitan los sentimientos con la mayor vehemencia», fuera de ese tono apasionado y de que celebran a la Madre de Dios, la influencia de Horacio no es perceptible ni en la lengua ni en el metro. Mucho más importante resulta en este sentido la presencia de expresiones y motivos procedentes de Ovidio y, en menor medida, de Virgilio, que son precisamente los autores antiguos más leídos en la escuela, y que por tanto constituyen los dos modelos más imitados en la generalidad de la poesía latina del Renacimiento³.

El contenido determina por otra parte la presencia de motivos e imágenes tradicionales de la devoción mariana, así como una fuerte influencia de la tradición bíblica, particularmente de los *Salmos*, equiparados al género de la oda clásica en las teorías poéticas del siglo XVI, y de algunos pasajes del Nuevo Testamento. La tradición poética e himnológica cristiana resulta evidente asimismo en diversas metáforas, epítetos poéticos, términos y expresiones procedentes de autores como Ambrosio, Juvenco, Prudencio, Claudio, Sedulio, Draconcio, Ausonio, Venancio Fortunato, Alcuino o Teodulfo, así como de las antifonas e himnos *Salve Regina*, que glosa en la Oda XI, *Ave Maris Stella, Regina Coeli, O gloriosa domina* y otros.

El principal modelo literario de estos poemas, especialmente las odas I, IV, V, VII, VIII, IX y XII, lo constituyen sin embargo una serie de elegías de Propertio, lo que ilustraré a continuación a través del análisis de algunos casos. La primera elegía de Propertio está presente a lo largo de prácticamente todos y cada uno de los versos de la *ad populos oda IV* de Santaella:

Inclya virgo suo saluauit numine mundum,
Corruptum tantis ante libidinibus.
 Haec quoque coelorum reserauit limina clausa,
 Anguis et infesti colla premens pedibus.

² En el prólogo al lector que precede a su versión de *El Libro de Marco Polo* (ed. Juan Gil, Alianza Universidad, Madrid, 1987, pp. 174-177), impresa en Sevilla el 28 de mayo de 1503. Cf. FRANCIS M. ROGERS, «Valentim Fernandes, Rodrigo de Santaella, and the recognition of the Antilles as 'opposite-India'», *Bol. da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 75, 279, 309 (jul.-sept. 1957), p. 295.

³ Cf. JOSÉ M.^a MAESTRE, *El humanismo alcañizano del siglo XVI*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1990, pp. 103-104.

Sola super cunctas haec est benedicta puellas ,	5
Ultima diuini clausula consilii .	
Et modo iam totum canitur regina per orbem,	
Cum sibi subduntur sydera, terra, fretum.	
Primus homo tantos passus cum prole labores	
Hac fugit aeternum uirgine supplicium.	10
Haec modo coelesti sanctissima regnat in aula	
Exaltata choros <i>et</i> super angelicos.	
Illa etiam antiqui curauit uulnera ligni	
Cum peperit Iesum munere uirgineo.	
Illa etiam excelso placuit ueneranda Tonanti	15
Tantum quod coeli regna tenetque soli.	
In qua sanctus Amor summo delapsus Olympo	
Fecit ut aeternum conciperetque Deum.	
At uos , o populi quibus est tutela Maria,	
E tantis clemens casibus eripuit.	20
En modo iam dominae laudes componite nostrae ,	
Gloria cui semper conuenit omnis honor.	
Si modo uos mundi quaecunque pericula uexant,	
Poscite tam sanctae uirginis auxilium.	
Si ferrum , si forte feras patiemur et ignes ,	25
Hac exorata, nulla flagella nocent.	
Vulneribus medicina necis, qua consule portum	
Contigit optatum naufraga quaeque ratis.	
Supplicibus facilli foelix haec annuit aure ,	
Flectit <i>et</i> iratum diua benigna Deum.	30
In me sancta suos pietatis uertat ocellos	
Et faueat misero gratia magna sua.	
Tunc ego praecelsae laudes cantabo Mariae;	
Hoc faciam uiuens, hoc faciam moriens.	

En el poema aparecen en negrita todos los términos o fonemas idénticos a los de los correspondientes versos de dicha elegía, correspondencia ininterrumpida hasta el verso 24, pues Santaella traslada su versión del siguiente verso al final de la oda, por lo que los versos 25 al 32 corresponden respectivamente a los versos 27 al 34 de Propertio, que no transcribo en ningún caso por razones de espacio. Resulta claro por tanto que, en el momento de componer su oda, Santaella tenía muy presente esta elegía, que le proporcionaba algún término en prácticamente cada uno de los correspondientes versos. Sin embargo, en pocos casos toma una cláusula completa, o un par de términos cualesquiera, con lo que la fuente literaria puede llegar a pasar desapercibida en una búsqueda a través de concordancias impresas o mediante procedimientos informáticos, ya que se limita en muchos casos a formas de tan poca entidad como una conjunción, un pronombre, un adverbio, o algún fonema. En lugar de fuentes textuales claras, encontramos generalmente una serie ininterrumpida de fuentes parciales, como «calcos fónicos», «calcos de la estructura métrica y sintáctica», y otros

procedimientos más sutiles de adaptación del modelo⁴: Aparte de copiar algún término, levemente alterado en ocasiones (*uulnere-uulnere*) o sustituido por otro con parecidos fonemas (*Cynthia-inclyta*), la imitación de Propertio también afecta a la estructura del verso, tanto sintáctica como métrica, como ilustran los versos segundo y tercero respectivamente: *contactum nullis ante cupidinibus / tum mihi constantis deiecit lumina fastus*. Aunque no lo he señalado en el texto, en esta como en las restantes odas, la imitación se realiza además en el plano semántico por medio de sinónimos e ideas afines (v. 10: *saeuitiam-supplicium*, v. 13: *rami-ligni*, v. 24: *quaerite-poscite*, así como la idea del viaje por mar de los vv. 27-28, etc.), o de antónimos e ideas opuestas (v. 1: *cepit-saluauit*; v. 5: *odisse-benedicta*; vv. 11: *coelesti ... regnat in aula-errabat in antris*; v. 12: *hirsutas ... feras-angelicos ... choros*; v. 13: *percussus-curauit*, etc.).

De la misma manera, los versos 1-7, 17-18 y 21-35 de la elegía 16 de Propertio inspiraron la práctica totalidad de la *ad Dominam oda IX* de Santaella:

Quae modo tam magnis foelix decorata triumphis
 Sub tua iura tenes regna pudicitiae,
 Coelicolae aetherei referunt tibi carmina laeti;
 Coetibus astrorum lumina clara refers, 5
Et tibi non cessant, caelebs, praeconia laudum
Condignis superi pangere carminibus.
 [...] **Ianua** tu coeli, tu mater es alma Tonantis, 15
 Cuius submoto cardine pande fores.
Finis erit nullus uestro concessus honori,
 Tantus **et In** terra est, tantus **et in** superis.
 Te quoque terrigenae iunctis ad **sydera** palmis
 Mortales orant, te, **benedicta, uocant,** 20
Humanos, uirgo, ut soluas miserata dolores
 Et miseros famulos, **inclyta, respicias.**
O utnam mea uerba sacras pulsantia uestras
Auriculas reddant te mihi propiciam! 25
Non uultu auerso monstra pietatis ocellos,
Spiritus in laudes surgat ut iste tuas
Et uacet alterno foellici carmine plectro;
 Exaudita canat te mea Musa diu.
Maxima semper eris cantandi causa Camoenis,
 Foelix **carminibus** concelebrata piis. 30

4 Cf. JOSÉ M^a MAESTRE, «La oda latina en el Renacimiento hispano», en *La oda*, ed. Begoña López Bueno, Universidades de Sevilla y de Córdoba, 1993, pp. 92-98, y bibliografía citada en notas, y BARTOLOMÉ POZUELO, *El Licenciado Francisco Pacheco: Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y lírica amorosa*, Universidades de Cádiz y Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 65-71.

Cabe preguntarse por la razón de este tipo de imitación, que lejos de facilitar la composición a través de las cláusulas y expresiones de la tradición literaria más oportunas, exige emplear en cada caso algún elemento formal de un determinado verso, del que por su muy distinto carácter y contenido difícilmente puede aprovechar alguna cláusula completa o cualquier tipo de sintagma ni, en muchos casos, un término significativo. Una primera explicación podría partir de la impronta de los ejercicios escolares de composición sobre la actividad creadora del poeta. El procedimiento se explica mejor sin embargo a la luz del propósito principal de los poemas de Santaella: cantar a la Virgen en lugar de temas profanos; para ello recurre a una serie de variaciones sobre poemas de uno de los principales poetas antiguos asociados a la temática amorosa, Propercio. La comparación entre la generalmente triste situación del poeta enamorado y la dicha continua que disfruta el cantor de María, debe establecerse por tanto a partir de una serie de elementos comunes. Si además de imitar algunos motivos literarios más claros al principio y final del poema, Santaella logra mantener esta comparación a lo largo de todos los versos mediante ese procedimiento de continuas coincidencias formales, cada dístico viene a constituir una prueba más de que la suerte del poeta mariano es infinitamente preferible a la del poeta amoroso.

La presencia de Propercio en otras odas, si no tan sistemática, resulta igualmente evidente, tanto en la forma y expresión como en el contenido, a través de técnicas de imitación más convencionales, aunque se limiten a las posiciones verdaderamente relevantes, el comienzo y final del poema. Así, la *ad Dominam oda V* de Santaella sigue la segunda elegía de Propercio en los dísticos iniciales y finales y en algún que otro verso:

Quid luuat, o domina, innumeros cumulare precatus?	
Cernuis auxilium quaerere suppliciter?	
Et mihi cur facili misero non annuis aures?	
Nec nostras audis, uirgo Maria, preces?	
Naturaeque tuae est pietatis semper ocellos	5
Pandere, iam precibus semper adesse piis.	
[...] Aspice quot subeant animo tristesque dolores,	
Quanta sit in nostro pectore moestities.	10
[...] Credo equidem non causa tua est, sed crimina tanta	15
Quae gessi faciunt me miserumque reum.	
[...] O clemens, miserere mei, tantis obnoxia curis	31
Pectora solue, precor, numine, sancta, tuo.	
Nam tibi praesertim cura est miserescere nostri,	
Auxilium miseris ferre benigna tuum.	
Gratia non desit peccantibus, inclyta, nobis;	35
Iam speramus opem, uirgo decora, tuam.	
Tu decus aethereum et saeculi tutela perhennis,	
Vnica spes uitae praesidiumque meae.	
Hinc tibi nostra chelys resonabit uersibus, alma,	
Nostra canet laudes Calliopea tuas.	40

Algunas de estas coincidencias serían sin duda más completas si, en lugar de la segunda edición de Barber, de 1960, hubiéramos utilizado como referencia el texto de Propertio que manejó de hecho Santaella, lo que parece confirmar el que alguna de las variantes recogidas en el aparato crítico de la referida edición, como *quot* en el verso noveno, que aparece en algunos códices de Propertio en lugar de *quos*, es justamente la lectura del verso correspondiente de Santaella.

También el comienzo y el final de la *ad Dominam oda 1* de Santaella proceden claramente de una serie de versos de la elegía I,18 de Propertio fácilmente detectables:

Ordinar unde tuos primum cantare triumphos?	
Quod mihi cantandi tribus initium?	
An te foelicem Domini memorabo parentem?	
[...] An quod tu tantis uirtutibus, alma, coruscas,	
Chara Deo meritis, unica spes hominum?	10
Te quamuis humilem mirer sanctamque pudicam,	
[...] Nam te iam merito precor, o mitissima, flendo,	
Cerne fluant quantis lumina nunc lachrymis,	40
Teque precante Deus ueniam mihi conferat altus,	
Non in me tantum saeuat ira sua.	
[...] Inscriptum paries resonabit 'diua Maria',	
Cella tuum nomen, conscia carminibus.	58

Aunque podría haber señalado otras formas en algunos de los pasajes omitidos, la influencia propertiana se da esencialmente en los versos seleccionados, y alcanza además a los motivos literarios, por lo que su interés resulta aun mayor. Las tres primeras palabras son idénticas a las del poema de Paulo Diacono en alabanza del Lago Como: *ordiar unde tuas laudes O Maxime Lari?*, si bien los versos aparecen claramente inspirados en los versos 5-17 de la referida elegía propertiana, no sólo el primer dístico (*unde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus? / quod mihi das flendi, Cynthia, principium?* PROP. 1,18,5-6), sino también la sucesión de interrogaciones introducidas por *an* seguida de las conjunciones *quia* y *quod* (*an quia ... / an tua quod* PROP. 1,18,17 et 23). Dejando de lado el modelo de los versos 39-42 (*non ita saeua tamen uenerit ira mea, / ut tibi iam merito semper furor, et tua flendo / lumina deiectis turpia sint lacrimis* PROP. 1,18,13-16), resulta obligado detenerse en la fuente de los motivos finales: *resonent mihi 'Cynthia' siluae / nec deserta tuo nomine saxa uacent* PROP. 1,18,31-32, así como *resonant mea uerba ... / scribitur et uestris 'Cynthia' carminibus* PROP. 1,18,21-22. De un lado, el motivo del «solitario retiro» en que el poeta encuentra la inspiración, al apartarse de su modelo en lo que al escenario se refiere, parece demostrar que la habitación constituía realmente el lugar en que Santaella componía sus poemas, como resulta por lo demás verosímil. Por otra parte, el recurrir a un tópico amoroso, como el escribir en árboles o paredes el nom-

bre de la amada, confiere al sentimiento del poeta por la Virgen una intensidad y pasión que superan con creces la devoción religiosa convencional.

En la más extensa *ad dominam oda VII*, la deuda con la elegía 15 se limita a los siete primeros dísticos, que están contruidos a partir por un lado de los tres primeros dísticos y los versos 25-27, de los que, al sentirse abandonado por la Virgen, Santaella imita el tono de queja de Propercio ante las perjurias de Cintia, y de los versos 31-32 por otro, que le inspiran la promesa a su señora de eterna fidelidad y el ruego de que jamás lo abandone:

Spes mea, multa tibi cantauit carmina; nunquam	
Tu tamen exaudis crimine laesa meo.	
Me quantis subitis quatit Fortuna periculis	
Aspice, cur lenta pergis in auxilium?	
Tu potes iratum, caelebs, placare Tonantem,	5
Tu potes hostiles perdere nequicias.	
Te quibus ut possum studeo reuocare querelis	
Oblitamque mei; percipe uota, precor.	
Immemor ah! nimium nostrique hucusque fuisti;	
Posthac tu saltem sis memor, alma, mei.	10
Lux mea, per natum, per magnum quaeso Tonantem	
Et per non laesam quaeso pudiciciam,	
Vt mea sub uestro semper sit pectore cura	
Et quodcumque iubes da mihi posse sequi.	

Además de componer sus odas siguiendo el modelo de una determinada elegía de Propercio, Santaella toma en distintos versos de sus poemas otras expresiones del poeta romano, e imita asimismo su estilo a través de algunas características métricas. Particularmente los dos primeros pies de los 254 pentámetros de Santaella presentan una distribución de dáctilos y espondeos asombrosamente parecida a la de Propercio, y bien distinta a la de Ovidio y Tibulo⁵:

TIP.	SANTAELLA	PROP.	OV.	TIBULL.
DS	113 = 44,49 %	43 %	52,4 %	58,6 %
SS	38 = 14,96 %	16,4 %	8,4 %	12,2 %
DD	65 = 25,59 %	24,1 %	30,9 %	24 %
SD	38 = 14,96 %	16,5 %	8,3 %	5,2 %

Por otra parte, Santaella recurre con bastante frecuencia en sus versos al homoeotéleuton, tanto entre las palabras que concluyen el verso, como entre éstas y las que preceden a la cesura del hexámetro o a la diéresis del

5 Cf. M. PLATNAUER, *Latin Elegiac Verse*, Hamden, 1971, p. 37.

pentámetro, lo que produce un efecto sonoro próximo a la rima. Un estudio comparativo de la frecuencia con que aparecen estos versos leoninos entre los dísticos de otros autores antiguos y medievales, revela que su uso por Santaella, particularmente en lo que se refiere a la «rimas internas», responde también a la imitación de Propercio⁶, cuya obra constituye precisamente el modelo propuesto en algunas preceptivas poéticas del Renacimiento que tratan este tipo de verso:

TIPOS	SANT.	PROP.	OVID.	VEN. FORT.	EVG. TOL.
intern. hex.	38,28 %	37,39 %	19,12 %	24,36 %	20,60 %
intern. pent.	34,6 %	33,42 %	24,20 %	22,09 %	21,21 %
extern. díst.	7,4 %	3,82 %	2,97 %	7,75 %	3,78 %

Esto confirma la marcada influencia de Propercio, tanto en algunos motivos literarios y en determinados niveles de expresión, como en la métrica de las odas. Comparte asimismo con la poesía de Propercio la acumulación de invocaciones, el empleo frecuente de la segunda persona, las fórmulas solemnes de los versos iniciales y los motivos y súplicas finales, así como el tono a menudo fogoso. Los motivos eróticos están presentes además en las odas de Santaella a través de expresiones procedentes de otros poemas del mismo Propercio, así como de Ovidio, Tibulo y Catulo principalmente, junto a algunos epítetos tomados del *Cantar de los Cantares*: *mea vita* (od. I,38), *uirgo decora* (VII,19 V,36), *puella* (IV,5), *ocellos* (IV,31 V,5 IX,25), *oblitam mei* (VII,8), *immemor nostri* (VII,9), *non fuit in toto corpore menda tuo* (III,8), o el tópico de los ruegos a la amada para que abra la puerta, que en Santaella (od. VI,59) es la puerta del cielo. En esta adaptación a la devoción mariana de la lírica amorosa, aparecen temas característicos de la poesía petrarquista, como los *ocelli*, el triunfo, o la propia aplicación del tema a la Virgen, junto a expresiones que anuncian ya de algún modo las atrevidas metáforas eróticas de la poesía mística española del Siglo de Oro.

Así pues, de la elegía antigua, y en particular de Propercio, proceden significativos calcos textuales y motivos literarios, además de la métrica, por lo que la expresión resulta esencialmente elegíaca. Desde el punto de vista del contenido y su tratamiento, los poemas de Santaella pertenecen sin embargo al género de la oda, y no a la elegía, porque están dirigidas a la Madre de Dios (o a los pueblos a propósito de ella), y no a la amada o amigo; por el sentimiento de respeto y devoción, y no de dolor, que ésta le inspira; por tratar sobre la piedad, y no la belleza física; por confiar siempre en alcanzar

⁶ Cf. JULIÁN SOLANA, «La rima en la poesía de Alcuino de York», *Helmantica*, XL, 1989, 121-123, 457-459; M. PLATNAUER, *ob. cit.*, p. 49.

el favor de su señora, y no llorar su pérdida o menosprecio⁷. Al igual que tiempo atrás en la obra lírica de Horacio o más tarde en la de Fray Luis, también caracterizan los poemas de Santaella como *odae* o 'canciones' las frecuentes alusiones musicales: *cano* (*od.* I,50 IX,28), *canitur* (IV,7), *canet* (VI,16-17), *canto* (I,1-2 I,5 II,1 VII,1 VIII,29 XII,23), *chelys* (V,39), *plectrum* (IX,27), *psallo* (XI,20). Entre los temas de las poemas líricos, el primero que menciona Scaligero en su *Poética* es el de las *laudes*⁸, y no olvidemos que el título del libro de Santaella es justamente *Odae in diuæ Dei genitricis laudes*.

Por otra parte, la adaptación de un modelo elegíaco al género de la oda no resulta en absoluto forzada, dado que en ambos casos se trata de una poesía intimista y emotiva. Esto ha permitido que algunos tratadistas hayan clasificado la elegía, llamada también oda elegíaca, en uno de los subgéneros de oda, el que «expresa los movimientos dulces del corazón, tiernos generalmente y melancólicos»⁹. El sentimiento personal de Santaella aflora efectivamente a menudo, manifestándose en abundantes pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona, interjecciones, interrogaciones, vocativos e imperativos, especialmente en las odas I, V, VII y XII y en las composiciones inicial y final, que incluyen alusiones autobiográficas.

Aunque la imitación properciana lleva a Santaella a comenzar alguna oda en un tono marcadamente elegíaco, lamentándose desconsolado del abandono de la Virgen, sus poemas concluyen siempre afirmando la presencia, no la ausencia, de la Virgen, quien en última instancia procura su gozo y salvación¹⁰. Algunas décadas más tarde el género de la oda se iría configurando en la práctica de la literatura renacentista asociado a metros, expresiones y motivos horacianos, pero en los albores de nuestro Renacimiento, y posteriormente, la oda se ha caracterizado ante todo por su contenido, y en este sentido sus poemas son indudablemente *odae*. La elección de un metro que podría parecer poco apropiado, está justificada por el modelo literario de la Antigüedad escogido. Ello le brindaba la posibilidad por un lado de comparar las alegrías y recompensas que ofrece la Virgen con las desdichas que padecen los poetas enamorados, y por otro de dar un nuevo sentido piadoso a los motivos de la poesía amorosa clásica, creando así una poesía culta

⁷ Véase el cuadro sobre rasgos distintivos de la oda y géneros próximos de PEDRO RUIZ PÉREZ, «La oda en el espacio lírico del siglo XVII», en *La oda, ob. cit.*, pp. 281-283.

⁸ Cf. JULIUS CAESAR SCALIGER, *Poetics libri septem*, Lyon, 1561 (facs. Stuttgart, 1987), lib. III, cap. CXXIII, p. 169.

⁹ Cf. RAIMUNDO DE MIGUEL, *Curso elemental teórico práctico de Retórica y Poética*, Madrid, 1875, pp. 120-122.

¹⁰ Cf. CLAUDIO GUILLÉN, «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España», en *La oda, ob. cit.*, p. 156.

y piadosa en que la relación con la Virgen se establece en un tono emotivo de intimidad¹¹ y familiaridad claramente distinto al de los himnos y composiciones encomiásticas. Nuestro poeta espiritualiza este amor erótico de la elegía profana dándole así un nuevo sentido a sus motivos e imágenes para escribir una auténtica poesía de amor divino de una fuerte carga lírica.

SUMMARY

In 1504, Santaella published some variations on Propertius' elegies to praise Mary, the Mother of God. The different stylistic, semantic, syntactic and phonetic procedures used to achieve this, are exemplified in this article, which also deals with the chief purpose of adapting the themes, words, as well as metric and rhythmic patterns of the ancient love's elegy, to these sacred odes.

11 M^a ROSA LIDA DE MALKIEL, en *Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Madrid, 1977, relaciona este intimismo en la poesía a la Virgen, característico de la época, con la espiritualidad de los conversos.