



Universidad
Zaragoza

Trabajo de Fin de Grado

TÓPICOS LITERARIOS EN OVIDIO, *AMORES I*:

REPERTORIO Y ANÁLISIS

Literary topoi in Ovid's Amores I:

catalogue and analysis

Alumna: Erica MOURE MOROS (Graduada en Filología Clásica)

Director: Ángel ESCOBAR (CU Filología Latina)

Curso: 2019-2020

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

2020

ÍNDICE

1. Presentación	3
2. Introducción	5
3. El concepto de tópico literario	7
4. <i>Amores</i> en la producción de Ovidio	12
5. Repertorio y análisis de tópicos en <i>Amores</i> I	15
6. Conclusiones: Usos ovidianos del tópico en <i>Amores</i> I	47
7. Apéndice: Observaciones en torno a los usos ovidianos del tópico en <i>Amores</i> II y III	52
8. Índice de tópicos mencionados	55
9. Bibliografía citada	60
10. Resumen / <i>Abstract</i>	71

1. Presentación

Mi interés por el libro I de los *Amores* de Ovidio surge de mis estudios previos sobre literatura latina, durante los que tuve ocasión de profundizar en el concepto teórico de tópico literario, y, sobre todo, al cursar la asignatura de *Textos Latinos IV* (curso 2019-2020), durante la que el mencionado libro ovidiano se propuso como texto para traducción sin diccionario. Este trabajo se basa en la localización y en el estudio o análisis de los tópicos literarios que se distinguen en el libro I de los *Amores* de Ovidio, que comprende 15 composiciones en dísticos elegíacos.

Tras una breve introducción de carácter metodológico (cap. 2), comenzaré por definir el concepto de tópico literario según voy a aplicarlo en este trabajo (cap. 3) y por señalar los rasgos principales de la obra analizada, insertándola de manera elemental en el conjunto de la producción ovidiana y aludiendo, a grandes rasgos, a la presencia de tópicos —fundamentalmente amorosos, como era de esperar, pero también de carácter más bien formal o retórico— presentes en ella (cap. 4). A continuación procederé a analizar la presencia de tópicos en cada una de las composiciones analizadas, estableciendo su repertorio y proporcionando un breve análisis de cada uno de ellos y de su función en el poema y en el conjunto del libro (cap. 5). Este capítulo quinto constituye el grueso de mi trabajo, que finaliza con unas conclusiones (cap. 6) en las que procuro sintetizar las observaciones realizadas. Por último ofreceré un apéndice breve referente a usos ovidianos del tópico en *Amores* II y III (cap. 7), al objeto de dar cuenta —aunque sólo sea sumaria— de la obra en su conjunto. El trabajo concluye con un índice o elenco de tópicos mencionados y analizados —con mayor o menor extensión— y con la correspondiente bibliografía, que he procurado sea lo más actualizada posible aunque no exhaustiva, dada la extensión y la complejidad de la producción filológica en torno a Ovidio (caps. 8 y 9 respectivamente).

Este trabajo se basa en la lectura atenta del original latino de los poemas analizados y en el propósito de comprenderlos a fondo —o, al menos, en la medida de lo posible— desde el punto de vista literario. No pretende ser, en modo alguno, un

comentario filológico de las composiciones ovidianas en cuestión, ni de sus influencias literarias (tarea que nos habría desbordado por completo, dada la extensión y complejidad del corpus estudiado), si bien hemos procurado recoger las referencias de tipo intertextual que nos han parecido más oportunas para la interpretación de los textos y, sobre todo, explicar en cierta medida la particular inserción de tópicos y antitópicos que en ellos se detecta.

Doy cuenta de los principales instrumentos filológicos de los que me he servido en el capítulo siguiente, de contenido metodológico.

“Ovid over-plays, parodies and subverts them [...] The *topoi* around which the elegies are built are exposed and mocked” (Vessey 1981: 611).

2. Introducción

Como texto de base he utilizado la edición crítica de los *Carmina amatoria* a cargo de Ramírez de Verger en Teubner (ed. altera, Munich – Leipzig, K. G. Saur, 2006; 1ª ed. 2003), por ser una de las más recientes y de mayor calidad. Desde su declarado “eclecticismo”, este editor recoge propuestas textuales o de puntuación que ya había avanzado, por ejemplo, en sus reseñas al comentario básico de McKeown (así, para lo referente al libro I, cf. Ramírez de Verger 1989: 392-393, donde se señalan como decisiones textuales más trascendentales de McKeown —y, con una sola excepción, compartidas por el editor español— las siguientes: 2, 21: *pacem ueniamque*; 2, 43-44: *tunc... tunc*; 5, 15: *cumque ita*; 8, 84: *illa... illa*; 9, 14: *aptaue*; 10, 8: *Amor*; 10, 33: *venus* [*Venus scrib. Ramírez de Verger*]). Hemos revisado las reseñas al texto de Ramírez de Verger por parte de Kenney 2004 (*BMCR*), de tono algo crítico, Richmond 2004 (*Gnomon*), Liberman 2005 (*Revue de Philologie*), y Tarrant 2007 (*CR*), también algo crítica (102: “R. does not supersede Kenney”, de cuya edición de los *Carmina amatoria* de 1994 [1959] difiere el texto de Ramírez de Verger en unos 150 lugares), todas ellas a la primera edición. Bibliografía crítica relevante (por ejemplo de Bernays) recoge asimismo Ramírez de Verger en el prefacio a su segunda edición (2006: 375-376). No he observado ninguna discusión de lugares que afecten al tema específico de mi trabajo.

Las traducciones sobre las que baso la interpretación son más; si bien las he contrastado más o menos sistemáticamente con las versiones de Cristóbal López en Gredos y con la de Socas en Alma Mater (CSIC).

Para el análisis me baso fundamentalmente en el comentario de McKeown al libro I de *Amores* (1989), segunda entrega de su comentario, así como en los artículos citados en la bibliografía referentes a poemas o tópicos concretos. Desde el punto de vista metodológico, he comenzado por una lectura atenta de los poemas ovidianos en

cuestión. Tras esta lectura me he centrado en la identificación y aislamiento de las secuencias o "unidades tópicas" que he ido hallando, así como en la exposición breve de los elementos que me han facilitado su reconocimiento, estableciendo, siempre que ha sido posible, relaciones cruzadas entre los poemas del libro y, en ocasiones, similitudes con tópicos presentes en otros libros de *Amores* o de la producción ovidiana en general. Para todo ello me ha sido útil contrastar, tras el estudio de repertorios sobre los modelos helenísticos como los de Giangrande 1971 o Calderón 1997, el *Index selectus amatorius* que el propio Ramírez de Verger ofrece al final de su edición (2006: 342-354), si bien he tenido en cuenta bibliografía más antigua como el repertorio de Olstein 1973 (cf. pp. 273-290) o, más en general, el clásico repertorio de Pichon (1902). Me ha sido de bastante utilidad el *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina* de Rosario Moreno Soldevila (2011), si bien el repertorio coordinado por esta autora no persigue propiamente un análisis sistemático de los tópicos analizados (para el que debe remitirse al excelente de McKeown) y menos aún un estudio funcional como el que propicia el concepto de tópico y antitópico en el que este trabajo se basa y al que me refiero en el capítulo siguiente.

Una vez finalizado el análisis, he elaborado un índice de tópicos ovidianos mencionados en el trabajo, con un total de algo más de setenta lemas, recurriendo para su indexación a la denominación latina que hemos entendido como más comúnmente aceptada.

3. El concepto de tópico literario

La tercera edición del *Oxford Classical Dictionary* definía acertadamente “tópico” como “a standard form of rhetorical argumentation or a variably expressible literary commonplace”, aludiendo así a los dos ámbitos esenciales para el estudio de una posible definición del tópico: el retórico-filosófico y el propiamente literario 1996 (1534, s. v. "topos", *ap.* Escobar 2000: 123).

El término procede del sustantivo griego τόπος (lugar o región) y podría estar relacionado con la raíz indoeuropea *tep- (“estar caliente”), también presente en el latín *tepere, tepidus* (Meier-Brügger 1999): un τόπος era quizá en origen un "lugar caliente", ya fuera el hogar de la casa o cualquier otro espacio bien delimitado (como, por ejemplo, una parte del cuerpo afectada por la fiebre, según se observa en textos hipocráticos). El latín adoptó el concepto recurriendo a otra raíz (*locus*, de etimología desconocida según el reciente diccionario de Vaan, *ad loc.*).

Tras el precedente sofístico, fue fundamentalmente Aristóteles quien se encargó de perfilar el significado del término en el ámbito específico de la retórica y la lógica, delimitando su acepción esencial: lugar del discurso vacío de significado que, al rellenarse en un sentido u otro opuesto, permitía el avance efectivo de una argumentación lógica, es decir, una especie de máquina o artefacto para la construcción de silogismos. No en vano el adjetivo *átopos* designaba a veces en griego el concepto de “irracional” o “absurdo”. La formulación de estos “lugares” de la argumentación —sobre todo en los *Tópicos* y en la *Retórica*— fue aprovechada por las escuelas de retórica con el propósito de poder abordar cualquier asunto —de manera sistemática o cómoda— desde perspectivas opuestas, ya fuera en el terreno filosófico (*controuersia, disputatio in utramque partem*, etc.), en el forense o, finalmente, en el literario. Su cultivo fue práctica habitual en la Academia dentro de un marco de carácter educativo que, además, solía entrañar el ejercicio de prácticas mnemotécnicas bien consolidadas. Esta práctica fue luego heredada por los romanos, quienes se educaron a menudo, muy probablemente, aprendiendo desde la escuela listas de *loci*, es decir, de lugares

necesarios para la redacción y la argumentación, como bien testimonian Séneca el Viejo o Quintiliano.

De manera natural, el término se utilizó también desde la Antigüedad para aludir al “lugar” concreto de un libro o de un discurso que se citaba con frecuencia a causa de su especial significación literaria, de su amplia utilización y de su fácil identificación por parte del receptor. El proceso, fácilmente imaginable en el seno de un ámbito escolar, podría haber sido el siguiente: de un “como dice Homero” —y ante la pregunta natural de “dónde”— se pasó con el tiempo, cuando ya interesaba más el argumento en concreto que su autoridad, al sencillo “como dice tal lugar” (Escobar 2000: 126). El desarrollo del tópico literario se vió favorecido sin duda —a partir del periodo helenístico griego y, en el caso romano, del siglo I a. C.— por la difusión de la cultura escrita, causada por el mayor grado de alfabetización de la población, el desarrollo de los procesos editoriales y la aparición de las bibliotecas públicas. Por su parte, los autores de todas las épocas ya habían recurrido a estos tópicos literarios de manera deliberada, como elementos pertenecientes a una tradición digna de imitarse o emularse, es decir, canónica. Tanto en la literatura griega como en la romana el tópico invadió muy pronto géneros y subgéneros literarios enteros, quedando sumamente formalizados y pasando a estudiarse ya como tales tópicos en el ámbito escolar.

Desde el punto de vista literario, el tópico se caracteriza por varios rasgos esenciales (cf., en general, Escobar 2000 y 2006):

- anonimato; un tópico no pertenece a ningún autor concreto, aunque su denominación o formulación usual en la actualidad pueda proceder de un determinado texto concreto (tipo *carpe diem*);

- universalidad, en virtud de su carácter esquemático y de su alto nivel de abstracción;

- tradicionalidad, basada en la recurrencia;

- extensión variable: lo que cabe aislar en el decurso como “unidad tópica” se expresa en secuencias léxicas de longitud muy diversa;

- valor argumentativo: actúa en su contexto como elemento decisivo para el desarrollo de la acción;

-admite, por definición, su correspondiente antitópico.

Este último rasgo es de importancia fundamental para la definición de tópico y también para nuestro trabajo. El tópico, vacío de significado propio pero tendente a adoptar una formulación tradicional, se caracteriza por su posible realización inversa, mucho menos frecuente y más rica desde el punto de vista literario. A la pregunta *ubi?* —ya que la inserción de tópicos tiene a menudo una correspondencia categórica o adverbial— puede responderse con un *locus amoenus* o, con menor frecuencia, con un *locus horribilis*. A la pregunta *quomodo?* responde un *carpe diem* o, excepcionalmente, una *contemptio mundi*. Como es lógico, la presencia de antitópicos es especialmente frecuente en la lírica amorosa; vertebran, de algún modo, las tortuosas circunstancias y los vaivenes de la relación entre los protagonistas de la relación. Según Escobar 2006: 14-15, es probable que la figura central y tópica por excelencia en este tipo de discurso sea la del *amans amens*, es decir, la del amante que, en su desvarío, emprende un tipo de actuación desmesurada y al que la tradición califica de maneras diversas: *exclusus*, *desultor*, *servus*, *miles*... Son, por así decirlo, “realizaciones” de un mismo tópico y características esenciales de la elegía. Como Athanassaki lo ha formulado, en otros términos (1992: 135), “every elegiac affair is marked by the triumph both of the irrational element over the rational and of shamelessness over modesty”. Por lo demás, la casuística literaria del asunto es muy compleja: el *amans amens* característico de Catulo se opone al héroe *lentus*, *durus* y *ferreus* de las *Heroidas* ovidianas, pero también se opone por el otro extremo, en la línea del tiempo, al *sanus* o *sanatus amans* (curado por los *Remedia amoris* de Ovidio), así como al clásico artífice de una sabia y reparadora *renuntiatio amoris*. El *amor mutuus*, obviamente, se agota en sí mismo y apenas puede ser objeto de tratamiento literario.

Es posible que, aparte de la formación retórica, la formación filosófica de Ovidio haya influenciado algunos de los contrastes literarios aludidos. Así, como ha destacado Ham 2013, “in the *Amores* and *Ars Amatoria* Ovid connects themes fundamental to his elegiac poetics, such as the interaction of love and war, to the Empedoclean principles of love and strife. This is a means for Ovid of relating his elegy to the epic tradition, in which Empedocles was an important figure”. Según destaca el mismo autor, ya en el ámbito de la métrica, la alternancia “cíclica” entre hexámetro y pentámetro, propia del dístico, “are identified with war and love respectively in Ovidian poetics. This

conception of elegy's form serves as the foundation of Ovid's use of the interaction between elegy and epic, *amor* and *arma* as the building-blocks of much of his poetry". Como veremos, la cuestión afecta de forma esencial en el caso de Ovidio al tópico de la *recusatio* o al frecuente y controvertido tópico de la *militia amoris* (Ham 2013: 113: "commentators generally recognize that they are explored in more detail in the elegy of Ovid than in that of Tibullus or Propertius", y n. 292: "As we will see in a moment, love and strife and *militia amoris* are literally central in the first book of the *Amores*", quizá por influencia de Galo, como sugiere Virg., *Ecl.* X 44-45: *Nunc insanus amor duri me Martis in armis / tela inter media atque aduersos detinet hostis*, pero también de otros modelos menos habitualmente aducidos, algunos tan lejanos en principio como Plauto: Bellido 1989; cf. asimismo McKeown 1995 y, como síntesis reciente, Drinkwater 2013).

Desde el punto de vista lingüístico, el tópico puede considerarse como una secuencia verbal ("unidad tónica") identificable en el discurso, susceptible de aislarse y que produce extrañeza en el receptor, quien inmediatamente la compara con una o más de sus realizaciones previas. Se basa, por tanto, en un tipo particular de similitud y funciona de manera análoga a la metáfora (Escobar 2006).

Ovidio es un maestro consumado en el uso de tópicos, dado el carácter sumamente retórico de su poesía, heredero de su formación en escuelas de declamación de Grecia y Roma (bibliografía clásica útil al respecto en Wilson 1987, Fantham 2009: 44). No es necesario imaginar que pudiera recurrir en su día a un *uolumen locorum* similar al de prefacios al que alude Cicerón en *Att.* XVI 6, 4 a propósito de su obra filosófica (*id evenit ob eam rem quod habeo volumen prohoemiorum. ex eo eligere soleo cum aliquod σύγγραμμα institui*); sí que cabe, no obstante, pensar que recurriese a sus lecturas, y a sus propias plantillas poéticas, con mayor profusión de lo que suele creerse; así podrían acreditarlo asimismo algunas de las composiciones pareadas que ofrece el libro primero (I 8 y I 10, I 11 y I 12, fundamentalmente).

Resulta obvio asimismo que los tópicos —y particularmente los de la poesía amorosa— ofrecen en principio una cierta ordenación o sintaxis entre sí: es lógico que a un *locus amoenus* lo suceda una invitación al amor o *carpe diem*, como bien sugiere el cinematográfico episodio —la escena— de Rea Silvia al inicio de *Fast.* III o, de manera más doméstica, nuestro poema I 5 de *Amores* (sobre la variante del *hortus amoenus* de

Flora en *Fast.* V 183-378 cf. Radiminski 2018). Los usos de Ovidio, en este terreno, no acusan un alejamiento de los más clásicos (de Virgilio, por ejemplo) ni una adscripción formal a la estética de la llamada Edad de Plata, ya en ciernes, pese a su abundante recurso al contraste, la exageración, el detalle dramático, etc. (Galinski 2009 [1989]).

4. *Amores* en la producción de Ovidio

Publio Ovidio Nasón (Sulmona, 20 de marzo del 43 a. C. – ¿Tomis, 17 d. C.?) redacta toda su obra poética conservada en dísticos elegiacos, con la excepción de *Metamorfosis*, su poema “épico” en hexámetros. Inicia su producción, en época juvenil y con carácter “ostensibly autobiographical” (Hinds 1996: 1084), con la composición y publicación de *Amores*, tres libros de elegías con 15, 20 y 15 poemas respectivamente. En torno a la transmisión textual de la obra cf. Tarrant en Reynolds 1986: 259-262, Ramírez de Verger 2006: 5-19.

La primera edición, en cinco libros, fue sustituida por una segunda edición más “breve” de tres, según consta en el epigrama con el que Ovidio inicia la obra y que bien podría haber aparecido en las ediciones originales de manera exenta, en folio de guarda o en cubierta. El preludeo, de corte típicamente helenístico y precursor del estilo de Marcial, constituye desde el punto de vista literario una *captatio benevolentiae* (típico tópico de arranque), además de informar al lector de que su *opus* (precursor del que representaron las *Metamorfosis*: cf. *Met.* XV 871: *Iamque opus exegi*) persigue sobre todo la *uoluptas* del lector (y no tanto, se deduce, la confesión autobiográfica...):

Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,

tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.

ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,

at leuior demptis poena duobus erit.

Aunque pudo comenzar a escribir poemas de la colección en torno al 25 a. C., esta segunda edición no es anterior al 16 a. C. (cf. referencia a la conquista de Germania en I 14, 45-49; en general cf. McKeown I, pp. 74-89).

La obra recibe quizá amplia influencia de Galo (muy probablemente, ya que la obra de este autor casi se ha perdido en su totalidad y resulta difícil acreditarlo) y, sobre

todo, de Tibulo y Propercio (como, para este último caso, revela el abundante empleo de *exempla* mitológicos por parte de Ovidio): cf. *Trist.* IV 10, 51-54:

Vergilium vidi tantum, nec avara Tibullo

tempus amicitiae fata dedere meae.

successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;

quartus ab his serie temporis ipse fui.

La *puella* de Ovidio, Corina, recibe a veces un tratamiento similar al que cabe atestiguar en el caso de Lícoris, Cintia, Delia y, de manera precursora, la Lesbia catuliana (cf., como caso evidente, el elegíaco poema *Am.* II 6, en torno al ave de la muchacha). Algunos críticos todavía dudan sobre su existencia real, como lo ha sintetizado Heath (2013) al aludir al posible juego etimológico del nombre (gr. κόρη, “muchacha”) y a su posible —casi ineludible— relación, asimismo, con el nombre de la célebre poetisa griega, décima en el canon lírico alejandrino y conocida por su belleza y por la complejidad de su poesía (cf. MacKeown 1987: 21, Armstrong 2005: 54, Heath 2013: 167). ¿Fue Corina una mujer real?, ¿fue acaso literata? Ovidio parece retratar más bien en su obra la amante requerida por las exigencias del género elegíaco (cf. Ingleheart 2012), sin perfil psicológico muy determinado y sólo alabada en lo físico (cf. *Am.* I 5, 17-24), a diferencia de lo que ocurre en el caso de la casta poetisa Perilla en los *Tristia* (Cerqueira 2016).

Los *Amores* ofrecen una cierta arquitectura de conjunto, libro a libro. La presencia de tópicos en la obra ofrece una notable coherencia de fondo, aunque a veces resulte difícil de definir, dada la versatilidad del arte juguetón de Ovidio, ya denunciado en su día por Quintiliano.

Amores I ofrece, en nuestra opinión, la siguiente estructura básica. Los poemas 1, 2, 3 y 15 ofrecen una misma temática en su conjunto, desde el arranque en I 1, y en composición básicamente anular, dado el cierre que representa I 15: el poeta, tras recibir la amonestación y flecha de Cupido, enamorado, se ve obligado a escribir elegía (vv. 25-26: [...] *certas habuit puer ille sagittas: / uror, et in uacuo pectore regnat Amor*); *Am.* I 2 vuelve a incidir en el enamoramiento del poeta, quien sopesa los pros y los contras de su resistencia para decidirse finalmente a favor de la sumisión, describiendo

su subyugación final mediante el imaginario triunfo de Cupido; en *Am.* I 3 ruega a una *puella* que recientemente lo ha apresado (*praedata*) que le devuelva su amor o que bien lo acepte. Todo este preámbulo resuena en *Am.* I 15, última composición del libro: sus versos elegíacos serán los que proporcionen a la amada fama perpetua (preámbulo, se entiende, de la propia, anhelada al final del poemario, en III 15). *Am.* I 4 prelude a algún modo las composiciones I 6 (dedicada, como 4, a la exposición detallada de un tópico: el del *paraklausíthyron*) y I 13: el poeta ha superado los umbrales de su amada y ha pasado la noche con ella, viéndose ahora obligado, con la llegada de la Aurora, a franquear dichos umbrales en el sentido contrario; el poema es, de algún modo, un anti-*paraklausíthyron*. *Am.* I 5 y I 7 preparan en cierto modo *Am.* I 9, íntegramente dedicado a la *militia amoris*. El tratamiento de la *militia amoris* en *Am.* 5 se limita, como veremos, al ámbito léxico o verbal de la metáfora y describe, en realidad, una especie de pseudo-milicia, un combate sólo simulado (claramente aludido en términos como *deripui*, *pugnabat*, *pugnaret*, *uincere*, *uicta*, etc.) y comparable al horaciano de *Carm.* I 9, 23-24 (*pignusque dereptum lacertis / aut digito male pertinaci*), pasaje también descriptivo del mero juego entre los amantes. El resto de composiciones se ordenan en buena parte como dobles o pares: *Am.* I 8 y I 10 (sobre la figura de la alcahueta como *praeceptor amoris* y sobre las consecuencias de sus consejos, respectivamente), I 11 y I 12 dedicado a las *tabellae* de ida y vuelta, como nuevo ejercicio retórico del autor. En *Am.* I 14 el poeta reprocha a Corina el uso de tintes y rizados en su cabello; la composición queda, en principio, bastante aislada, por mucho que el tema del cabello se reitere con frecuencia en los poemas de todo el libro primero; cabe preguntarse si este tipo de poemas algo desconectados del resto podrían ser secuela de la reestructuración de la obra —de cinco libros a tres— a la que alude el autor en su epigrama de frontispicio.

Repertorio y análisis de tópicos en *Amores* I

I 1

Ovidio relata cómo se disponía a escribir poesía épica, en hexámetros, cuando Cupido sustrajo un pie al verso par (v. 4: *dicitur atque unum surrupuisse pedem*, con un *dicitur* difícil de explicar como reconoce McKeown 1989: 14), convirtiendo éste en un pentámetro y el metro en dísticos elegiacos. Al recriminarlo y advertirle que no está enamorado, Cupido le dispara una flecha y Ovidio queda preso del amor y dispuesto a cantar, *malgré lui*, a ritmo de “once pies”, en episodio sin precedentes literarios y de corte algo cómico. No es necesario considerar el argumento, típico de un *poeta ludens*, como una especie de *captatio benevolentiae* tendente a justificar sus posibles errores literarios, que serían, por tanto, los propios de un elegiaco “no profesional” (a diferencia de un Propercio o de un Tibulo). Su nueva musa será, según el final del poema, Corina, su *puella diuina*, la misma que se le aparecerá como una epifanía en I 5 (Turpin 2014). Sobre la relación de *Am.* I 1, II 1 y III 1 con Prop. III 3 (similar a III 9 en última instancia), en general, cf. Montes Cala 1991, Weinlich 2010. El poema ha solido considerarse como máximo representante de la llamada *recusatio carminis heroici* (en general cf. Sharrock 2013, Thorsen 2013); en sentido estricto, el poeta aún no había comenzado propiamente a divulgar su “épica” (vv. 1-2: *parabam / edere*, frente al expeditivo *cano* del comienzo de la *Eneida* virgiliana), antes de entonar su forzada *renuntiatio* (más que *recusatio*, en realidad). La renuncia propiamente dicha no se produce —en una especie de composición anular— hasta el final del poema, cuando en el v. 27 asume el poeta su rechazo efectivo del canto heroico por mandato de Cupido y su adopción del tema amoroso: *sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*.

vv. 1-2: *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis*

El argumento último que secunda el cambio de tema (lat. *materia*) es el métrico, al verse obligado el poeta a pasar del *gravis numerus* de la épica (propio del *genus sublime*) y de los *grandia* (II 18, 4) a los *numeris leuioribus* aludidos en el v. 19, en contraste interno —entre *grauitas* y *leuitas*— típicamente ovidiano; cabe comparar el *thyrsus grauiore* de III 15, 17, en alusión a un posible cultivo futuro de la tragedia. Vuelve sobre el mismo asunto en vv. 17-18 (*cum bene surrexit uersu noua pagina primo, / attenuat neruos proximus ille meos*), haciendo referencia a un pentámetro carente de tensión (*neruos... meos* = “vigor”), frente a la doctrina habitualmente aceptada sobre la relación entre hexámetro y pentámetro en el dístico (con fractura expresiva en el segundo elemento: Iso 1984; cf., sin embargo, McKeown 1989: 21: “Ovid acknowledges the comparative weakness of the pentameter”); el poeta ofrece un elogio de Elegía, como figura alegórica de pies disparejos, en *Am.* III 1, 7-10: *uenit odoratos Elegia nexa capillos, / et, puto, pes illi longior alter erat. / forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis, / et pedibus uitium causa decoris erat*; en el dispar metro ha querido ver Labate 2012, con audacia, incluso una metáfora de la ausencia de *amor mutuus*; en general cf. ahora Thorsen 2013).

El tópico de la *recusatio* suele remitirse al prólogo de los *Aitia* de Calímaco (fragm. 1 Pfeiffer, vv. 21-32), donde éste, alegando una orden de Apolo, rechaza la idea de cantar temas épicos y proclama su vocación para otro tipo de poesía; según señala McKeown (1989: 7), el motivo tiene su antecedente último en Hesiodo, *Theog.* 30-31, cuando el poeta recibe de las Musas un cetro de laurel. En la literatura latina cabe comparar sobre todo, ya en época augustea (cf. McKeown 1989: 15), los siguientes textos, siempre protagonizados por Apolo (*Cynthius, Phoebus*):

-Virg., *Ecl.* VI 3-5 (ed. Ottaviano): *cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem / uellit et admonuit: ‘pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ouis, deductum dicere carmen’.*

-Prop. III 3, 13-26 (ed. Moya – Ruiz de Elvira): *Cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus / sic ait aurata nixus ad antra lyra: / “Quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te / carminis heroi tangere iussit opus? / non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti: / mollia sunt parvis prata terenda rotis, / ut tuus in scamno iactetur saepe libellus, / quem legat exspectans sola puella virum. / cur tua praescripto euecta*

est pagina gyro? / non est ingenii cumba gravanda tui. / alter remus aquas, alter tibi radat harenas, / tutus eris: medio maxima turba mari est.” / dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno, / quo nova muscoso semita facta solo est.

-Hor., *Carm.* IV 15, 1-4 (ed. Shackleton Bailey): *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra, / ne parva Tyrrhenum per aequor / vela darem.* [...]

La palabra *arma* que inicia el poema remite directamente al título de *Eneida* (McKeown 1989: 11), obra que Ovidio emulará en realidad en sus *Metamorfosis*.

El tema de la *recusatio* se retoma en *Amores* II 1, al aludirse al mandato de Amor (II 1, 3: *hoc quoque iussit Amor*) y, en v. 11, al indicarse el propósito inicial del poeta de escribir épica (*ausus eram, memini, caelestia dicere bella*, en supuesta alusión a una *Gigantomaquia*). Ovidio también alude al asunto en *Amores* II 18, 3-4 (*nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra, / et tener ausuros grandia frangit Amor*), con identificación expresa de *Venus* y *Amor*. Cupido aparece en muchos de los poemas de Ovidio, a menudo identificado con amor/Amor (cabe remitir por ejemplo a *Am.* I 2, 8 y I 6, 34, así como a II 9, 1: *O numquam pro re satis indignande Cupido*, frente a v. 14: [...]*ossa mihi nuda reliquit Amor*; cf. McKeown 1989: 15). Cupido se vincula con la creación poética ya en Eurípides, frag. 663 Nauck; en Horacio, *Carm.* IV 1 no es Cupido sino una belicosa *Venus* la que propicia el enamoramiento del poeta —ya cincuentón— y el cultivo consiguiente de la poesía.

v. 7: *quid si* [...]?

Según señala McKeown 1989: 14, el lamento contra Cupido de los vv. 5-20 comienza “by exploiting a standard rhetorical locus *de indignatione* [cf. *Rhet. Her.* II 48, Cic., *Inu.* I 101: *tertius locus est per quem quaerimus quidnam sit euenturum si idem ceteri faciant*”]; Ovidio emplea el mismo recurso (“¿Pues qué pasaría si...?”), por ejemplo, en relación con Corina, al acusarla de las consecuencias de su anunciado aborto —por motivos estéticos— en *Am.* II 14, 9-10: *si mos antiquis placuisset matribus idem, / gens hominum hoc uitio deperitura fuit, / [...]*. El uso de este tópico entraña en última instancia una referencia indirecta al tópico del “mundo al revés” o *mundus inuersus* (cf. Martos en Moreno 2011: 291), a menudo caracterizado mediante el recurso a figuras como el ἀδύνατον y afines. Ovidio insiste en esta idea mediante los *exempla*

contrapuestos que ofrece en vv. 7-12, al mostrar —en *uariatio* muy expresiva— parejas de dioses tradicionalmente enfrentados:

-Venus y Minerva (la diosa del amor, del placer y de la hermosura frente a la de la sabiduría, la guerra y las artes manuales, que, además, es virgen): *quid si praeripiat flauae Venus arma Mineruae, / uentilet accensas flaua Minerua faces?*

-Ceres, diosa de la agricultura, y Diana, diosa de la caza: *quis probet in siluis Cererem regnare iugosis, / lege pharetratae uirginis arua coli?*

-Febo, dios de la poesía y de la música, y Marte, dios de la guerra: *crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum / instruat, Aöniam Marte mouente lyram?*

El recurso evoca también el género de la controversia entre figuras enfrentadas, como la que protagonizan Ayante y Ulises al inicio de *Met.* XIII (*armorum iudicium*), modelo incontrovertible de ejercicio retórico en la época.

v. 20: *aut puer aut longas compta puella comas*

Ovidio parece hacer referencia a la posibilidad de un amor de carácter homosexual, si bien “In fact, however, he seems to have been averse to homosexuality” (cf. *Ars* I 524, II 683-684, III 437-438, McKeown 1989: 23) y aunque en *Metamorfosis* apenas alude a mitos griegos de este carácter, excepción hecha de V 106-219 (sobre Cipáriso, Ganimedes y Jacinto).

En realidad, desde el punto de vista tópico interesa destacar que Ovidio recurre a una formulación retórica que recuerda mucho el *siue deus siue dea* propio de la literatura religiosa e himnica. Se trataría, por tanto, de un recurso formal similar al del *quid si...?* antes mencionado. El mismo recurso se emplea en II 27 (*ducentur capti iuuenes captaeque puellae*).

Para nuestro tema interesa sobre todo el motivo de los cabellos, que se erigen como un símbolo de este tipo de poesía amatoria, sobre todo desde el famoso poema calimaqueo acerca de la Cabellera de Berenice, recreado por Catulo en su poema 66. El cabello largo es un símbolo erótico de carácter universal y recurrente en poesía latina, con muy diversos matices; cf. por ejemplo I 5, 10; I 7, 11-13, etc.

v. 26: *uror, et in uacuo pectore regnat Amor*

La expresión del *ignis amoris* se une aquí, en un mismo verso, a la del *seruitium amoris* (también evocado en la forma de obligación *Musa... emodulanda* del verso 30, último del poema y conclusión del priamel final, comparable en cierto modo a Hor., *Carm.* I 1 y I 6, si bien el *seruitium amoris* es bastante ajeno al poeta que encarna Horacio: Sequeiros 2009: 15; en general, ahora, cf. Fulkerson 2013). Finaliza el poema con una *querimonia* hacia el amor que un ineluctable Cupido le ha infundido (v. 25: *me miserum! certas habuit puer ille sagittas*, con un *me miserum* propio de la comedia y que sólo encontramos en Ovidio dentro de la poesía augustea: McKeown 1989: 27). La flecha de Cupido convierte al amante en un *seruus*, compartiendo destino incluso con Apolo perseguidor de Dafne (*Met.* I), si bien todo el poema rezuma —más que sumisión hacia la amada— cierta vanidad por parte de Ovidio, desconocedor del tópico de la falsa modestia (McKeown 1989: 3; cabe comparar, en sentido contrario, Horacio, *Carm.* IV 2, 27 y ss: *ego... apis... more... paruus carmina fingo*).

v. 29: *cingere litorea flauentia tempora myrto*

Según señala Turpin 2014: 421, n. 20, el verso “alludes to language used by Virgil in his address to Octavian at *G.* 1.24–8 (*cingens materna tempora myrto*, line 28). Corinna, as Ovid’s new muse, has displaced the *princeps* himself”, lo que podría considerarse en principio como una cierta afrenta “política” y acaso subestimada por la crítica. El recurso a la corona como forma de clausura es recurrente en poesía.

I 2

Ovidio se siente herido por las flechas de Cupido/Amor y se reconoce como su esclavo, una vez poseído por el dios en términos muy similares a los empleados respecto a la Sibila en *Aen.* VI 77-80, al ser dominada por Apolo como si de una yegua se tratase (vv. 7-8: *sic erit: haeserunt tenues in corde sagittae / et possessa ferus pectora uersat Amor*). Describe a continuación un desfile triunfal de Cupido, que el poeta imagina conforme a las prácticas romanas y que culmina con un elogio de Augusto (v. 52 y final: *qua uicit, uictos protegit ille manu*).

v. 1: *Esse quid hoc dicam [...]*?

Esquema de pregunta retórica frecuente en la poesía elegíaca (cabe comparar el *quare* del célebre poema 85 catuliano, así como, por ejemplo, *Am.* I 10, 11: *cur sim mutatus quaeris? quia munera poscis*). La pregunta se reafirma en los vv. 5-6 (reforzada mediante el poco lírico *puto*) y su respuesta se halla en vv. 7-8 (*sic erit*), lo que provoca una segunda pregunta de corte retórico y de configuración tópica también explícita (v. 9: *cedimus an... accendimus ignem?*), a la que se da también respuesta inmediata, en v. 10, en términos virgilianos (*Ecl.* X 69: *Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori: cedamus...*

v. 3: *uacuu somno noctem –quam longa!- peregi*

El poema comienza dando voz a la *querimonia* del autor a través del tópico literario del *insomnium amoris* en los versos 1-4: *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur / strata neque in lecto pallia nostra sedent, / et uacuu somno noctem –quam longa!- peregi, / lassaque uersati corporis ossa dolent?*

Ovidio está enamorado y eso le impide conciliar el sueño (cf. *Am.* II 9, 39-40, II 10, 19-20, Scioli 2005: 272, n. 391). El tópico del insomnio (más bien un mero *signum amoris*, en realidad), analizado por McKeown 1989: 34-35 desde su presencia en Platón (*Phaedr.* 251e), fue ya cultivado por Plauto, Terencio, Catulo o Virgilio (por ejemplo al representar a Dido en *Aen.* IV 1-5).

vv. 7-8: [...] *haeserunt tenues in corde sagittae, / et possessa ferus pectora uersat Amor*

En los versos 7-8 vuelve a aparecer la figura de Cupido (el *saeuus puer* de I 1, 5), aquí representado como *ferus Amor* y como cazador causante, mediante sus *sagittae*, de la captura amorosa del poeta. Pese a la imagen empleada (usada por ejemplo por Virgilio en *Aen.* IV, al referirse a cómo Dido, *cerua incauta*, resulta herida por la flecha de un *nescius pastor*), no se trata del tópico de la *militia amoris*, referido siempre a la relación amante/amada, y se aproxima más bien a su opuesto, el del *seruitium amoris*. El elemento de la herida causada por la flecha es recurrente en el poema: vv. 29-30: *ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habebō / et noua captiua uincula mente feram*, v. 45: *non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae*.

v. 9: *accendimus ignem?*

Se trata, obviamente, del *ignis amoris*. Cf. vv. 11 (*flammas*), 46 (Amor es, en sí mismo, *feruida flamma*).

v. 10: *cedamus*

Vuelve a sugerirse el tópico del *seruus amoris* (cf. vv. 7-8), del hombre que se resigna ante el ineluctable amor. El amante es una presa, sometido por las “armas” de Cupido, pero, pese a la afinidad del lenguaje empleado, tampoco en este caso se hace uso del tópico de la *militia amoris*.

vv 11-12: *uidi ego iactatas mota face crescere flammas / et uidi nullo concutiente mori*

Ovidio pasa a argumentar su decisión, en los vv. 10-18, mediante una sucesión de refranes, iniciada mediante una apelación a su propia experiencia personal: *uidi ego...* (cliché retórico de *incipit* similar, por ejemplo, al que luego se acuñará dentro de la literatura filosófica como *dixit Aristoteles*; su fuerza es argumentativa: Aristóteles lo ha afirmado, luego “cosa es verdadera”...). La referencia al fuego vuelve a tener, obviamente, trasfondo erótico, como la que se realiza al *iugum amoris* en vv. 13-16: sufre menos el novillo o el potro dócil —uncido al yugo o sujeto al freno— que el que se resiste (cf. Moreno en Moreno 2011: 463), como el junco que apenas ofrece resistencia al viento, etc.

vv. 17-18: *acrius inuitos multoque ferocius urget, / quam qui seruitium ferre fatentur, Amor*

Nueva y explícita formulación del tópico del *seruitium amoris*: resulta contraproducente resistirse al amor, pues tanto peor cuanto más se procura.

v. 27: *ducentur capti iuuenes captaeque puellae*

Para la fórmula inclusiva (*iuuenes... puellae*) cf. I 20.

A partir del verso 27 se recrea un *triumphus amoris* o *triumphum Cupidinis*, tema de muy amplia tradición literaria en Roma (McKeown 1989: 31) y que evoca el homenaje rendido en la ciudad al general victorioso y que regresa con numerosos prisioneros y futuros esclavos. La ceremonia contaba con un cortejo militar que iba

precedido de los senadores; el militar avanzaba vestido con una túnica, en un carro y con su corona de laurel, mientras los soldados victoriosos entonaban cánticos. Éste será el caso del desfile triunfal de Cupido aunque con algunas variaciones: la corona será de mirto en lugar de laurel, y el carro irá tirado por palomas en lugar de por caballos, ya que son éstas tradicionalmente, entre otras aves, las que tiran del carro de Venus; el carro lo recibirá de su padraastro (Marte, según ha de entenderse, más que Vulcano). Entre los jóvenes capturados por el amor figura el autor, que arrastra las cadenas como una tortura de amor (vv. 29-30). Cupido también tiene su propio séquito, antítesis del tradicional (vv. 35-36: *Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque, / assidue partes turba secuta tuas*).

v. 48: *tu grauis alitibus, tigribus ille fuit*

Baco ha sido *gravis* gracias a sus tigres y el Amor gracias a sus aves. *Grauis*, sin embargo, es adjetivo que contrasta épica y tragedia frente a elegía (cf. *Am.* III 1, vv. 3-7 donde la tragedia y la elegía, personificadas, intentan ganarse al poeta exponiendo cada una sus argumentos; cf. Athanassaki 1992).

v. 52: *qua uicit, uictos protegít ille manu.*

El elogio a Augusto de los vv. 51-52 carece de ardor alguno, de acuerdo con la aparente indiferencia hacia la política que caracteriza a Ovidio (McKeown 1989: 58; cf. *Am.* I 15, 2 y ss., frente a la tesis de Davis 1999: 431: “It is because of its treatment of issues central to Augustan ideology that Ovid's *Amores* is a political work”). En opinión de Aresi 2017, “the Ovidian tendency to the grotesque and the influence of contemporary schools of rhetoric on his style are well investigated, but the most interesting paragraphs are dedicated to an illustration of the particularly Ovidian interest in excess, for instance through the literal and/or radical use of metaphors that are typical of elegiac love (e.g. those of slavery, the hunt, or the *militia amoris*) or of *topoi* that are applied *verbatim*, such as when Augustus in *Am.* 1, 2, 51 is addressed as a relative of Cupid by virtue of his putative descent from Venus”.

El esquema *qua... manu* equivale a *eadem manu* (para el recurso cf., por ejemplo, *Ars* III 771-772: *nota sibi sit quaeque, modos a corpore certos / sumite: non omnes una figura decet*, calco quizá del célebre *non omnia possumus omnes* virgiliano de *Ecl.* VIII 63). No vemos que los comentarios hagan referencia, en este caso, al posible uso de otro

tópico bien conocido: *Amoris vulnus idem, qui sanat, facit*, según la formulación atribuida a Publilio Siro y que reformula, en última instancia, un aforismo médico bien conocido (*similia similibus, contraria contrariis*).

I 3

Ovidio requiere el amor de la mujer que ama. Le promete fidelidad y le asegura que a través de sus versos su nombre será eterno, como el Ío, Leda y Europa (gracias precisamente a Júpiter, modelo sumo de infidelidad conyugal y de *desultor amoris*). Los posibles modelos propercianos y tibulianos del irónico poema son mencionados por McKeown 1989: 60-61, quien destaca cómo Ovidio plantea la elegía, sin embargo, bajo la forma de una *suasoria*, al tiempo que señala su gran similitud con II 17.

vv. 1-2: *Iusta precor: quae me nuper praedata puella est, / aut amet aut faciat cur ego semper amem*

Para el *iusta* cf. *Met.* XIII 466, Prop. III 10, 12; la expresión recuerda el *non indebita* virgiliano de *Aen.* VI 66. El tópico del *seruus amoris* —sugerido verbalmente en *praedata*— es “rare in the *Amores*”, según McKeown 1989: 61, 64-65, donde se remite a Galo y Lícoris (*domina... mea*, según Fragg. 4, 2 Büchner; cf. Cic., *Cael.* 67 respecto a Clodia: *vigeant apud istam mulierem venustate, dominantur sumptibus, haereant, iaceant, deserviant*) y donde se recuerda su gran preponderancia en Tibulo y, sobre todo, en Propercio. Ofrece aquí una notable variación respecto a los poemas anteriores: Ovidio se declara *praeda* de su amada, en vez de presa de Cupido. Esta *puella*, por ahora desconocida para nosotros, se revelará en I 5 como Corina (mujer casada, según *Am.* II 12; cf. Davis 1999: 445: “The number of poems in which she is actually named is surprisingly small, twelve in all. And in only one poem, 2.12, does the issue of her marital status arise. The poem begins with a cry of victory [*Am.* 2.12.1-4]: *Ite triumphales circum mea tempora laurus: / vicimus; in nostro est ecce Corinna sinu, / quam vir, quam custos, quam ianua firma (tot hostes!) / servabant, ne qua posset ab arte capi*”). Según este mismo autor (1999: 449), los términos en que Ovidio plantea su

relación eran, en sí, políticamente conflictivos por lo general: “that choosing to write love elegy was itself a political act, for the stance of the elegist is intrinsically subversive. We see the effects of this in the poet's negative treatment of military institutions and in his handling of the Julian myth. The importance of neither should be underestimated. After all, the emperor was essentially an autocrat dependent upon the army for his power and upon such fictions as the tale of Trojan origins for his legitimacy. But it is in his treatment of adultery that Ovid is most flagrantly anti-Augustan. Whereas in the *Ars Amatoria* the poet at least gestures towards defending himself against the charge of promoting adultery, in the *Amores* he openly presents himself as an adulterer. Augustus exiled Ovid to Tomis because of the *Ars Amatoria*. He might equally have banished him for writing the *Amores*”.

Interesa destacar también en estos versos otra de las típicas disyuntivas del retórico Ovidio: *aut amet aut... amem* (cf. por ejemplo vv. 17-18: *tecum... / uiuere contingat teque dolente mori!*).

v. 3: *a, nimium uolui*

Cabría sugerir que subyace el tópico —tan horaciano como ovidiano— de la *uana spes*, es decir, de la esperanza proyectada más allá de lo conveniente o sensato (cf. Librán en Moreno 2011: 170).

v. 5: *per longos tibi qui deseruiat annos*

Nueva formulación del *seruitium amoris*, retomada en v. 12 (*me qui tibi donat, Amor*) como observa McKeown 1989: 68-69.

v. 9: *nec meus innumeris renouatur campus aratris*

El poeta hace referencia en vv. 7-14 a su *paupertas*, en tono más o menos tibuliano y opuesto al del *nec qui sim quaeris* virgiliano de *Ecl.* II 19 (y ovidiano en *Met.*, en boca del Cíclope). Parece un claro uso antitópico. La ausencia de numeral contrasta en cierto modo con las *mille meae... agnae* —o sea: innúmeras— del pobre Coridón (*Ecl.* II 21); en v. 15 vuelve a surgir, irónicamente, la misma cuestión: *non mihi mille placent*.

v. 15: *non mihi mille placent, non sum desultor amoris*

Declaración explícita —*ab contrario*— de un tópico bien conocido: el “depredador” amoroso; son abundantes las variantes en la transmisión manuscrita:

desertor, delusor, simulator... Según Curran 1966: 48, el *desultor* —raro tecnicismo— era un jinete que, en el circo, saltaba de la grupa de un caballo en movimiento a la de otro; la importancia del término “is further enhanced somewhat by repetition of one of the sounds of the word in the immediate context. The line containing *desultOR* and the four lines preceding end with the following words: *repertOR*, *AmOR*, *mORes*, *pudOR*, *amORis*. Ovid has not chosen an unusual word and 'rhymed' others with it simply to achieve a vivid, decorative effect”. A la *fides* del amante se alude directamente en vv. 6, 13 y 16 (Holleman 1970: 177), en una estructura de colorido político bien meditada (*ib.* 178): “The poem now becomes a consistent whole. The poet is saying 'love is my way of life [...] and, even if this is only adoring from a poetical distance, it is the real present of heaven (1-4); I am ready to offer a *fides* which is a pure one (5-6); not a *fides* such as equites have to offer (7-8), nor the *fides* of the landowning senators (9-10); in fact, I am a love poet, which up to now has been a crime but which in my case is not (11-14); I am not a weathercock, no, my love is a constant one, and that is because I am a poet, not an ordinary *eques* (15-20). By the way, that reminds me of Jove who is the *desultor amoris* par excellence and who is thereby renowned, he and his several playmates (21-24), just as you and I will be forever (25-26)'. *Iacta alea est*”.

v. 26: *iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*

Ovidio ofrece a su amada la fama, tras recordar tres *exempla* mitológicos protagonizados por el adúltero Júpiter y que ilustran paradójicamente el *nulli cessura fidem* del v. 13.

I 4

Todo el poema expresa la contrariedad de Ovidio y sus enormes celos, ya que su *puella* y el marido de ésta van a acudir al mismo banquete que él (motivo extraño en la elegía; cf. II 5, McKeown 1989: 76-77, quien recuerda que en II 19 y III 4 la amada no es Corina, pero sí una mujer casada y adúltera). Ovidio da a su amada, como *praeceptor amoris* (según la formulación expresa recogida en *Ars* I 17, basada en *praecipere* y, por tanto, en *capere*, “capturar”, retomada en *Rem.* 41: *ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite*), las pautas que debe seguir para propiciar el mutuo acercamiento y la mayor

marginación posible del cónyuge. Sobre el carácter dramático o teatralizado del poema cf. Tracy 1977: 499 y, en general, Jäkel 1970.

v. 29: *quod tibi miscuerit —sapias— bibat ipse iubeto*

Podría estar evocándose el célebre pasaje de Horacio, *Carm.* I 11, 6, en un ejemplo claro de lo que hoy suele llamarse “intertextualidad”. Cabe recordar aquí que para *Am.* II 4, 46 (*haec melior specie corporis, illa placet*) Ramírez de Verger 2001 defiende *sapit* (en sustitución de *placet*), en contrapunto muy ovidiano (en doble dirección, ya que la *sapientia* es propia de la mujer madura en Ovidio y no tanto de la *puella*; en general cf. Clemeau 1989). Según este mismo autor (2002: 13) “the sense Ovid gives to *sapere* in his amatory work is that of [...] «savoir faire», as is pointed out by Kenney (Ovid, *Heroides* XVI-XXI, Cambridge, 1996, 145) in affairs of the heart, knowing the business of love inside out. And who is in the best position to know love's secrets? The *puella sapiens* or *puer sapiens*, who are not the young, as we are reminded by Calpurnius Flaccus (*Deci. 2: miraris, si aliquis non sapienter amat, cum incipere amare non est sapientis*), but rather the man or woman controlling and making the most of their passion. This is also the sense of *ars* 1, 63-66. Likewise, in *ars* 3, 553-576 the *nouus amans* or inexperienced lover is compared with the *uetus amans*, who can be distinguished from the former because he knows how to *sensim et sapienter amare* (ll. 565-566: *ille uetus miles sensim et sapienter amabit/ multaque tironi non patienda feret*)”.

v. 45: *multa miser timeo*

Nueva formulación del *seruitium amoris*, una vez más en clave paródica que recuerda el lenguaje de la comedia y —de manera similar— el parodico de Catulo 8: *Miser Catulle, desinas ineptire*; cf. v. 59 (*me miserum!*, como en I 1).

vv. 47-48: *saepe mihi dominaeque meae properata uoluptas / ueste sub iniecta dulce peregit opus*

El empleo de *domina* vuelve a remitir al *seruitium amoris*, mientras que el de *dulce opus* remite por el contrario al *carpe diem*. Sobre el pasaje como posible “aparte” teatral cf. Davis 1979 (esp. 199: “In any case, although the aside is not widely used in the *Amores*, its use does offer one more indication of Ovid's interest in comedy and comic effects in his three books of love elegies”).

53: *si bene compositus somno uinoque iacebit*

Se trata del viejo tópico conocido como *somnus imago mortis*, reforzado por el empleo técnico de *compositus* (“preparado para el entierro” en esta ocasión, como apunta Yardley 1980: 265: “*Compositus* must mean 'laid out for burial' [cf. *OLD* s.v. *compono* 4c; for *bene compositus* cf. *CIL* 10.5429.8] and the husband is hopefully imagined by Ovid as being 'dead drunk'. This fits well with *iacebit* which is frequently used of death [*OLD* s.v. *iaceo* 6] and is a cliché of funerary epigram. More important, the reader is probably meant to catch the allusion to Virgil, *Aen.* 2.265, where the Greeks storm a city *somno vinoque sepultam [...]*” (cf. Enio, *Ann.* 292: *nunc hostes vino domiti somnoque sepulti*, lo que vuelve a sugerir un sofisticado empleo alusivo de la *militia amoris*).

vv. 61-62: *nocte uir includet, lacrimis ego maestus obortis, / qua licet, ad saeuas prosequar usque fores*

En los últimos versos se ofrece el tópico del *exclusus amator* ante la puerta cerrada o *paraklausithyron* (analizado concienzudamente, en su día, por Copley 1956), al que se dedica de manera íntegra —y llamativa desde el punto de vista tipológico— el poema 6. Las hojas de la puerta, paradójicamente, comparten condición con quien lleva al poeta hasta sus umbrales (*saeuus puer*; cf. asimismo 6, 34: *saeuus... Amor*).

I 5

Dedicado a la epifanía súbita de la bella Corina, *puella diuina*, es la primera elegía en la que aparece su nombre (a diferencia de lo que ocurre en Propercio o Tibulo, con mención de la *puella* en la primera composición del poemario: Katz 2009). Narra una siesta feliz durante un mediodía de verano; cabe comparar Catulo 32, así como Prop. II 15 (poema de escenario nocturno en el que Ovidio pudo inspirarse: McKeown 1989: 103). Es poema de plenitud, sin *querimonia* alguna. No obstante, sobre la posibilidad de que se describa una mera *uisio*, cf. Scioli 2005: 23, n. 37.

v. 1: *Aestus erat, mediamque dies exegerat horam*

La epifanía de una divinidad (Martos en Moreno 2011: 32) se anuncia así indirectamente, por el mero contexto, como señala Papanghelis 1989: 54-55: “Corinna's appearance is timed at the hottest hour of the the hottest time of the year [...] Midday, just like midnight, is a time fraught with paranormal possibilities; the mise-en-scène suggests siesta, and one should in mind that 'the belief that supernatural beings were to be encountered at noon-day is connected with the southern custom of the siesta' [...]”. Desde el punto de vista tópico, el marco responde a la pregunta *ubi?* La epifanía de Corina recuerda la de Roscio en el famoso poema de Lutacio Cátulo citado por Cicerón en *Nat.* I 79.

En clave épica cabe comparar el pasaje de *Eneida* en el que *Nox erat* y *Aeneas, tristi turbatus pectora bello, / procubuit seramque dedit per membra quietem* (*Aen.* VIII 26 y 29-30; cf. Nicoll 1997). El pasaje también guarda estrecha similitud, entre otros lugares (como *Met.* II 417-418) con *Pont.* III 3, 5-10: *Nox erat et bifores intrabat luna fenestras, / mense fere medio quanta nitere solet. / Publica me requies curarum somnus habebat / fusaque erant toto languida membra toro, / cum subito pennis agitatus inhorruit aer / et gemuit paruo mota fenestra sono.*

v. 2: *apposui medio membra leuanda toro*

Sobre la ambigüedad de *leuare* en poesía erótica cf. Arcaz Pozo 1993, a propósito de Tib. I 1, 44 (*et solito membra leuare toro*), quien recoge la idea de González Iglesias en su reciente traducción de *Amores* (Cátedra, 1993, p. 154) —sin fundamento sólido alguno— de que Ovidio “nos esté refiriendo mediante este verso una masturbación”. Tampoco lo sugiere así el *ecce* inmediato.

El poema comienza proponiendo, en principio, una escena de *locus amoenus* (propenso, por tanto, para el amor, por definición), si bien el mediodía puede considerarse un signo ambiguo al respecto; aunque el tópico presenta modificaciones, mantiene los elementos principales: hace calor, es mediodía, Ovidio se encuentra tumbado descansando, corre una brisa de aire y la tenue luz —ideal para muchachas pudorosas— resulta placentera.

vv. 9-12: *ecce Corinna uenit, tunica uelata recincta, / candida diuidua colla tegente coma, / qualiter in thalamos formosa [famosa Heinsius] Semiramis isse / dicitur et multis Lais amata uiris*

Ovidio compara a su amada con Semiramis, la reina de Babilonia célebre por su hermosura, y con Lais, famosa cortesana corintia del siglo V a. C. renombrada por su belleza. Según Nicoll 1977: 48, n. 20, “the parallelism between *Am.* I 5, 9-12 and *Cat.* 68, 70-74 (cf. G. Lieberg, *Puella divina*, Amsterdam 1962, 205-6) is particularly suggestive if Ovid is hinting that Corinna's appearance is like that of a supernatural being”; cf. asimismo Campbell, quien ha incidido por el contrario en la posible carga irónica —es decir, puramente simbólica, ilusoria— del poema (2019: 73): “In the *Amores*, Corinna is only smoke and a mirror [...] By tracing the two figures of the simile to their representative symbolic forms within the literary tradition, the dove and the mirror, we have illustrated the different ways Corinna can be viewed in *Amores* 1.5 [...] Semiramis leads us to Corinna as a deceptive mirage, an optical illusion; Lais to Corinna as a pupil-mirror for the poet. And just like that—in the blink of an eye—we see Ovid watch Corinna becoming Corinna”. A una *candida diua* se refería ya *Catulo* 68, 70, en contexto similar (Campbell 2019).

Sobre el tópico del cabello largo cf. I 1, 20, McKeown 1989: 110-111.

v. 14: *pugnabat tunica sed tamen illa tegi*

El pasaje recuerda lugares horacianos como *Carm.* I 9, 23 (*aut digito male pertinaci*). Todo el pasaje es de *militia amoris*, como bien señaló Kennedy 193: “In *Amores* 1.5, the lover’s memorable sexual encounter with Corinna includes an episode of violence that seems, in the description of the excited lover at any rate, collusive, and is presented in language that suggests the capture of a city under siege (*Am.* 1.5.13–16): *deripui tunicam; nec multum rara nocebat, / pugnabat tunica sed tamen illa tegi, / cumque ita pugnaret tamquam quae vincere nollet, / victa est non aegre proditione sua*”.

Wyke 1989: 123 remite a *Am.* III 1, 51: *tunica velata recincta / soluta* edd. plerique (= I 5, 9; sobre la relación entre ambos poemas, en general, y la equiparación entre la figura de la *puella* divinizada y la propia figura de la Elegía —de *uestis tenuissima*, según III 1, 9— cf. Keith 1994: 27).

El *non aegre* del v. 16 matiza mucho, naturalmente, la violencia descrita, llevándola a un ámbito metafórico.

v. 18: *in toto nusquam corpore menda fuit*

Ovidio compara implícitamente el cuerpo de Corina con un manuscrito copiado sin error o tacha (fem. *menda*, frente al neutro habitual; cf. asimismo *Pont.* IV 1, 13), incidiendo aún más en la comparación de la joven —divinizada en lo físico— con la personificación de Elegía en III 1. De manera indirecta, Ovidio introduciría así el tópico de la *scripta puella* (*Prop.* II 10, 8), acerca del cual puede consultarse Ingleheart 2012. En cuanto al esquema tópico o retórico basta remitir a *Trist.* V 13, 14: *nullus in egregio corpore naeuus erit* (McKeown 1989: 116); la frase recuerda un poco el lenguaje propio del sacrificio de reses.

v. 19-22: Según Ramírez de Verger 1991: 594, “it is curious that the description of Corinna moves downwards: shoulders, arms, breasts, stomach, hips and thighs; en el v. 21 “*planus* refers to a stomach without stretch-marks”, es decir, que no ha dado a luz en principio (pues el deseo de evitar estrías se esgrimía como razón estética para la práctica del aborto). La *descriptio puellae* no es, en principio, un tópico literario, en la medida en que tampoco lo son los *signa amoris*. Se trata, por definición, de una retórica descriptiva; la fuerza argumentativa se halla sólo en el carácter de la *puella* (*formosa* y por tanto, en principio, atractiva, más atractiva que la *sapiens* —o *docta*, incluso (cf. James 2003)— salvo si es descubierta antes de acicalarse: *Rem.* 341-348).

v. 23: *singula quid referam?*

Modelo retórico de aposiópesis y, en última instancia, de elipsis (en los términos poéticos descritos por Ballester 2003); cf. v. 25: *cetera quis nescit?* (sobre la función del *pudendum* en el poema cf. Lemons 2006).

I 6

Ovidio se queja ante el portero que custodia la casa de su amada (*ianitor*) de que no se le autorice a pasar para visitarla (cf. Estévez Sola en Moreno 2011: 197), hasta que llega el día y se marcha desilusionado.

En el poema se desmenuza el tópico del *paraclausíthyron* o *exclusus amator*, ya empleado por Alceo, entre otros poetas griegos, y recreado por Plauto, Propercio o Tibulo. Puede considerarse continuación de *Amores* I 4, a cuya conclusión aparece el

poeta suplicando ante las puertas de su amada, si bien la presencia de I 5 entre ambos no deja de ser misteriosa (de no constituir éste, efectivamente, una mera “ilusión”, un “sueño” del poeta). Un ejemplo de empleo paródico del mismo tópico se documenta en *Met.* XIII 789-869, cuando Polifemo entona su serenata ante la ninfa Galatea (cf. Coleman 2009: “Ovid mocks the literary *topoi* of the paraclausithyron as well as reducing the heroic status of the mythological protagonists”). Como modelos del tópico en su sentido más ortodoxo remite Sharrock 2012: 75 a Tib. I 2 y Prop. I 16; en este poema ovidiano, la extraña inclusión de un estribillo (*tempora noctis eunt; excute poste seram*) podría ser eco del origen popular y folclórico del motivo (cf. por ejemplo Plauto, *Curculio* 147-155) y remite la composición al género himnico (cf. Watson 1982: 92, quien llama la atención sobre el mencionado estribillo —cada siete líneas a partir del v. 24— y sobre el uso de palabras propias de este género, como *precor* (3), *orantem* (27) y *precibus* (61)).

v. 5: *longus amor*

Refacción y aparente inversión semántica del *longum bibebat amorem* virgiliano (*Aen.* I 749).

v. 18: *uda sit ut lacrimis ianua facta meis*

Vuelve a usarse el recurso del llanto de amor, el derramamiento de lágrimas producidas por el sentimiento amoroso (cf. Moreno en Moreno 2011: 240), aquí quizá parodiado, como es habitual en la poética ovidiana (McKeown 1989: 133); se trata, más que de un tópico, de uno de los *signa amoris* por antonomasia, al igual que el del insomnio ya mencionado, y que Ovidio recreará por ejemplo en las *Metamorfosis*, cuando Apolo, tras asimilar lo sucedido con Dafne, llora sobre las raíces del árbol humedeciéndolas y haciéndolas así —trágicamente— crecer más aún.

v. 47: *dummodo sic, in me durae transite catenae*

Ya en el verso 1 aparecía una primera referencia al elemento aquí repetido (*Ianitor -indignum!- dura religate catena*), en alusión a una antigua y cruel costumbre que confirma Suetonio, *Rhet.* 3, cuando dice que Lucio Voltacilio fue esclavo y también portero que estuvo, según la vieja costumbre, atado mediante una cadena (*L. Voltacilius Pilutus servisse dicitur atque etiam ostiarius vetere more in catena fuisse, donec ob ingenium ac studium litterarum manumissus, accusanti patrono subscripsit*, como

recuerda Quiñones Melgoza 2018: CXVIII). Ovidio admite así unas nuevas cadenas, sobrevenidas, para liberar a su custodio, antes insomne (v. 44: *peruigil*) y ahora quizá más afortunado que él mismo en el amor (v. 45: *forsitan et tecum tua nunc requiescit amica*; para el posible significado irónico de la frase, referida a un posible tullido o a un eunuco, cf. McKeown 1989: 147). La mención de las cadenas es recurrente en *Amores* (como muestra el inicio mismo del poema siguiente).

I 7

Ovidio ha golpeado a su supuesta amada durante un ataque de histeria (cf. paralelos –en varios géneros, como particularmente en la Περικειρομένη de Menandro– en McKeown 1989: 162-163), pero, una vez pasado éste, la ve llorar, se arrepiente y busca su perdón. Según Perkins 2010, el poema responde a Tib. I 10 y Prop. II 5, 21-26 y muestra a un Ovidio bastante contradictorio al retratarse como mero *rusticus*. Una lectura sociológica del poema ha ofrecido Greene 1999: 411, en clave de género: "Indeed, *Amores* 1.7 demonstrates that the female's association with *materia*, her position as the fetishized object of the male narrator's gaze, and her identification with her function (as "plot-space", "topos") in literary discourse reveal a version of male desire that devalues women and turns them into objects of male fantasies of erotic domination". Del poema se han ocupado asimismo, incidiendo más o menos en su carga tópica e irónica, Khan 1966, Stirrup 1973, Morrison 1992.

v. 1: *Adde manus in uincla meas —meruere catenas—*

Ovidio, como castigo por sus actos, pide ser castigado con cadenas, como un loco (McKeown 1989: 165); no es la primera vez que este tópico aparece en el libro (cf. I 2, 30: *et nova captiva vincula mente fera*, I 6, 47: *Dummodo sic, in me durae transite catenae*). Tanto este recurso como el hecho de que Ovidio llame a su amada *domina* (v. 3) evocan el *seruitium amoris*.

vv. 2-4: *dum furor omnis abit, siquis amicus ades. / nam furor in dominam temeraria bracchia mouit: / flet mea uesana laesa puella manu*

La palabra *furor* sugiere la presencia del tópico del *furor amoris*, más propiamente denominado *ira amoris*, manifestación en principio de la *insania amoris* (cf. Moreno en Moreno 2011: 245-248): el “amor” es una fuerza arrolladora y salvaje que hace que el enamorado pierda el control sobre sus actos y emociones (v. 44). En el poema no se explicita la causa de ese furor. Por lo demás, el “loco de amor” no es, en la tradición literaria, un “maltratador”, ni siquiera en lo psicológico (*bene uelle minus* catuliano). *Brachia mouere* sería análogo a *arma mouere* según McKeown 1989: 166, evocándose así una vez más la *militia amoris*. Para el último verso cf. Tib. I 10, 55-56.

vv. 7-10: *quid? non et [...]*?

Introducción de un *exemplum* mitológico mediante un trillado recurso retórico (frecuente en la prosa, por lo demás): cf. II 9, 7, III 6, 29, McKeown 1989: 168. El mismo recurso en vv. 13-18.

vv. 11-13: *ergo ego digestos potui laniare capillos? / nec dominam motae dedecere comae. / sic formosa fuit: [...]*

El cabello es recurrente en las descripciones ovidianas de la belleza femenina; en esta ocasión, el cabello revuelto es el resultado visible de una pelea y “embellecería” a la muchacha (McKeown 1989: 170; cf. Moreno en Moreno 2011: 135-141); la restitución de su peinado —tarea a veces ancilar o de esclavas: I 11, 1— ocupa el final mismo del poema: v. 62: *pone recompositas in statione comas*. El término *domina* remite de nuevo al *seruitium amoris*.

v. 22: *egit me lacrimis ore silente reum*

El sollozo o *flectus* de la amada —antítesis en este caso del que suele aquejar al amante— hace que Ovidio se sienta culpable. Sobre la “forensic imagery” de la frase y la alusión a sus manos *sacrilegae* (v. 28; cf. v. 32), dirigidas contra una *diuina puella*, cf. McKeown 1989: 164.

v. 42: *et collum blandi dentis habere notam*

La similitud en pasajes de Tibulo y Propercio podría remitir a Galo, según McKeown 1989: 186.

vv. 61-62: *ter tamen ante pedes uolui procumbere supplex, / ter formidatas reppulit illa manus.*

Para el esquema retórico cf., por ejemplo, *Aen.* VI 32-33: *bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus.*

v. 69: *pone recompositas in statione comas*

in statione es imagen militar y podría significar “en guardia” (McKeown 1989: 197). Cf. vv. 11-13.

I 8

Ovidio, escondido tras unas puertas, escucha cómo la alcahueta y bruja Dipsas – nombre griego parlante, alusivo a su alcoholismo- trata de convencer a su amada para que se vaya con otro hombre que le pueda ofrecer mayores riquezas, para lo cual le ofrece sus consejos. La composición está dedicada fundamentalmente a la figura de la alcahueta como *praeceptor amoris* (cf. vv. 23-108; Myers 1996), gracias a su elocuente “mala lengua” (v. 20: *nec tamen eloquio lingua nocente caret*), precedente claro de la que aparece en el *De uetula* medieval, de la Trotaconventos del *Libro del Buen Amor* o de Celestina. Se trata del poema más largo de *Amores* (114 versos). Según McKeown 1989: 198, “like I 7, this elegy has strong affinities with Comedy” (cf. p. ej. *Mostellaria*, escena 3). Sobre el carácter dramático o teatral del poema, sólo a cuya conclusión se censura la labor de la alcahueta (vv. 110-114, como destaca Gross 1996: 206), cf. Tracy 1977. Cabe comparar asimismo Prop. IV 5 (cf. McKeown 1989: 200, quien recuerda cómo Ovidio podría haber seguido reelaborando los poemas de *Amores* con posterioridad al 16 a. C.).

v. 3: *ex re nomen habet*

La vieja Dipsas es alcohólica, como denota su propio apodo (*argumentum ex nomine*). El recurso retórico (cf. por ejemplo, “Verres” en Cicerón) es quizá poco frecuente en Ovidio (no obstante, cf. *Trist.* IV 10, 60 [*nomine non uero dicta Corinna mihi*] y, para juegos de ambigüedad como el *bella puella* en 9, 6, cf. McKeown 1989: 263; Kenney 2004 comenta otro *bella/vera codd. puella* en *Ars* I 62: “a girl who really is a girl”). La misma expresión se documenta en *Met.* XIII 569-570 (*ex re nomen habet*; cf. McKeown 1989: 203, con paralelos en Salustio o Livio). Para juegos verbales similares

cf. McKeown 1995: 303: (*castra* de Cupido como *quasi casta*, paronomasia de *miles* como *non mollis*, etc.)

vv. 15-16: [...] *oculis quoque pupula duplex / fulminat et gemino lumen ab orbe uenit*

Ovidio nos transmite que la vieja tenía una doble pupila, aludiendo al tema del posible aojamiento de los amantes (*invidere*; cf. Montero Cartelle *en* Moreno 2011: 67-68). Cf. Plinio VII 18, McKeown 1989: 209.

v. 27: *tam felix esses quam formosissima uellem*

La hermosura debería llevar aparejada la felicidad, según la vieja; es invitación encubierta al *carpe diem*.

vv. 47-48: Se alude a una versión de Penélope menos casta que la tradicional y también con cierta tradición literaria (McKeown 1989: 226-227), en la que *arcus* se usa en sentido obsceno (cf. *Priap.* LXVIII 29; Cic., *Nat.* III 56; Seru., ad *Aen.* II 44). La parodia de la figura de Penélope ha llegado hasta nuestros días, por ejemplo en la célebre recreación de Augusto Monterroso.

vv. 49-54: *labitur occulte fallitque uolatilis [uolubilis V²] aetas / ut celer admissis labitur annus aquis; / aera nitent usu, uestis bona quaerit haberi, / canescunt turpi tecta relictasitu; / forma, nisi admittas, nullo exercente senescit, / nec satis effectus unus et alter habent*

Formulación clásica del tópico del *carpe diem* (cf. paralelos en McKeown 1989: 227, con referencia a Plauto, Propercio, Ov., *Fast.* V 353: *et monet aetatis specie, dum floreat, uti*, Séneca, etc.; la expresión *carpere amantem* se documenta en el v. 91 de este mismo poema). Dipsas exhorta a Corina a que no deje pasar el momento que se le ofrece, como un fruto, ya que dentro de poco será una anciana.

v. 61: *qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero*

La figura de Homero se emplea como símbolo de excelencia, como ya era tradicional y seguiría siéndolo; cf. III 8, 23 y ss., *Ars.* II 279-280 (McKeown 1989: 234).

vv. 95-96: *ne securus amet nullo riuale caueto: / non bene, si tollas proelia, durat amor*

Otro de los consejos de Dipsas es el de suscitar los celos del amante (*exclusus* y no *receptus*). Tener un rival puede suponer un incremento de la pasión (cf. Librán en Moreno 2011: 90). El lenguaje es el propio de la *militia amoris*.

vv. 113-114: *di tibi dent nullosque Lares inopemque senectam / et longas hiemes perpetuamque sitim!*

Cierre en anillo de la composición, aludiendo al carácter de Dipsas (“sedienta”) y recurriendo de nuevo al tópico onomástico: cf. v. 3. Según McKeown 1989: 256, “It is probably worth noting that *sitim* is also the final word in the first couplet of Prop. IV 5”.

19

Ovidio constata las similitudes que existen entre un amante y un soldado, haciéndolas explícitas mediante analogía (en vv. 3-8, 19-22, etc.), y las expone con carácter sistemático; ambas ocupaciones exigen constancia y se oponen a la ociosidad (v. 32: *ingenii est experientis Amor*), a la “idleness” (paralelos en McKeown 1989: 257, con referencia especial a *Ars* II 229 y ss.), así como —implícitamente— a la pasividad propia del *seruus*. Incluso reconoce que él es más diligente desde que se enamoró. Todo el poema se dedica a este tópico de la *militia amoris* u *officium militis* (v. 9), desde la paradoja de que, en la literatura latina más convencional, la milicia se concibe más bien como un “remedio” contra el enamoramiento: “the *negotium* of military service is normally regarded as a remedy for love” (McKeown 1989: 258, así como 1995: 297, con referencia incluso a *Rem.* 153 y ss.), del mismo modo que, por ejemplo en Virg., *Ecl.* II, el simple trabajo manual se considera remedio eficaz contra la desidia amorosa.

Al enfrentar amor y milicia, Ovidio realiza una σύγκρισις (*comparatio*), uno de los *progymnasmata* practicados en las escuelas de declamación, como demuestra Quint. II 4, 24, quien lo ejemplifica con una *iuris periti an militaris uiri laus maior*, remitiendo a Cic., *Mur.* 22; según McKeown 1989: 259: “Ovid has eroticised that sygkrisis by substituting the lover for the lawyer”; cf. III 1 y 8, en la misma línea). El poema acaba elogiando el amor como remedio contra la atadura o *religio* de la inactividad (46: *qui nolet fieri desidiosus, amet!*). En general cf. McKeown 1995, Murgatroyd 1999. Según

McKeown 1995: 297, “Ovid's comparison of the lover's way of life with that of a soldier not only permits him to reach the unconventional conclusion that lovers are not idle, but also involves a witty perversion of the fundamental elegiac concept of *militia amoris*. Military imagery had been used sporadically in earlier love-poetry, but almost always it served as a merely decorative figure of speech. The elegists, however, developed the metaphor of love as warfare into a symbol of their non-conformist way of life. Their portrayal of themselves as soldiers in Cupid's army was intended to convey a contrast with, and rejection of, the public career in the Roman army which society expected them to adopt. The contrast with actual *militia* entails an acknowledgment that *militia amoris* involves idleness. Thus, for example, Tibullus can be *segnis inersque* (1.1.58), but yet a *dux milesque bonus* (1.1.75) in love-affairs, and he accuses Macer of deserting the *otium* of military service under Cupid (2.6.5). Here, however, in denying that *militia amoris* involves idleness, Ovid equates, rather than contrasts, the lover's way of life with that of a soldier”; y concluye (298): “Although declamatory themes are by no means uncommon in the other elegists, it is Ovid's poetry which shows easily the greatest influence of the schools of rhetoric and many of his elegies are eroticized versions of declamationes” (sobre todo bajo la forma de *suasoria*, como —dentro sólo del libro I— en I 3, I 6, I 10, I 13). No debe olvidarse, en este sentido, que “when Ovid began composing the *Amores*, he was very probably still attending the schools of declamation” y que, así, tiene pleno sentido el reproche estilístico de Seneca el Viejo a Ovidio, incapaz de dejar de lucirse en el ámbito retórico: *nescit quod bene cessit relinquere* (*Contr.* IX 5, 17).

Desde el punto de vista político, recuerda McKeown 1995 que Augusto promulgó varias leyes tendentes a promover el matrimonio y la natalidad, pero el “exuberant use” (p. 303) de la *militia amoris* por parte de Ovidio era más por convención literaria que por oposición a Augusto (quien no desterraría a Ovidio hasta 30 años después), incluso a pesar de posibles alusiones —obscenas— como las que han querido verse en los vv. 29-30 de este poema a propósito de Roma como resurgente *Noua Troia*, etc. (*ib.* 304, con referencia a *Fast.* I 523: *victa tamen vinces eversaue, Troia*).

Sobre el origen específicamente romano de este tópico cf. Bellido 1989: 22, retomando una vieja hipótesis de Lier y remitiendo a Plauto, *Truc.* 229-230 (ya con uso

específico del término *militia*; cf. Prop. IV 1, 137, Ov., *Am.* I 11, 12; II 12, 11-14) y a otros muchos lugares.

vv. 1-2: *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido, / Attice, crede mihi, militat omnis amans*

Ovidio realiza a continuación una serie de comparaciones entre el soldado y el amante (cf. Moreno 2011: 257); el enamorado reside en los cuarteles de Cupido o en los de la amada (v. 44: *iussit et in castris aera merere suis*); tareas como la vigilancia y las largas jornadas son semejantes, y lo mismo ocurre en la larga serie de operaciones mencionadas. Para el mismo concepto cabe remitir por ejemplo a *Ars* II 233-236: *militiae species amor est: discedite, segnes! / non sunt haec timidis signa tuenda uiris. / nox et hiems longaeque uiae saeuique dolores / mollibus his castris et labor omnis inest.*

Muchos de los elementos que componen dicha representación aparecen ya en la literatura griega (Thomas 1964: 152-153; Murgatroyd 1975: 60-65), puesto que la asociación en cuestión es antigua (Estevéz en Moreno 2011: 275-286). El tópico ya aparecía preludiado en I 2; en el verso 21 de esa composición Ovidio pide a Cupido paz (*nil opus est bello: ueniam pacemque rogamus [...]*), pero en realidad se trata de su claudicación ante Cupido, no ante la amada en ciernes... El Ático a quien se dirige el poema podría ser un soldado, según McKeown 1989: 260. El *crede mihi* resulta, obviamente, un cliché retórico.

v. 4: *turpe senex miles, turpe senilis amor*

El amor es cosa de jóvenes y vergonzosa en un anciano (para el esquema retórico cf., por ejemplo, Virgilio, *Georg.* III 62: *nec feturae habilis nec fortis aratris, sc. aetas*). Es formulación indirecta del *carpe diem*. El *senex amans* o *amator* (cf. I 13, 1), figura típica de la comedia, no es un *senex sapiens*. La frase ovidiana sería clave del Quijote todo, según destaca Gómez Moreno 2014.

vv. 15-16: *quis nisi uel miles uel amans et frigora noctis / et denso mixtas perferet imbre niues?*

Es formulación indirecta del *paraklausíthyron* clásico.

vv. 25-27: *nempe maritorum somnis utuntur amantes / et sua sopitis hostibus arma mouent*

Los amantes se aprovechan de la inactividad de los maridos que no vigilan (*ignari, stupidi*; cf. Fernández en Moreno 2011:106-108). En este caso, *arma* podría tener un sentido metafórico obsceno (McKeown 1989: 269), como *arcus*, etc.

v. 33: *ardet in abducta Briseïde maestus Achilles*

El uso de *ardet* vuelve a introducir el tópico del *ignis amoris*.

v. 38: *effusis... comis*

Alusión a los seductores cabellos sueltos de Casandra, que enamoraron a Agamenón. Según señala Hälikkã 2001, “Ovid employs the textual image of loose hair in various descriptions, such as acts of love, violence, sophistication, barbarism, adornment or sorrow. [...] Descriptions of loose hair seem to assert male dominance over the female. [...] In mythological settings descriptions of loose hair communicate the boundary between the civilised world and the barbaric wild”.

v. 41: *ipse ego segnis eram*

Tras una serie de *exempla* míticos y famosos, Ovidio recurre a la estructura de priamel para introducir su propia, famosa historia de amante activo y belicoso.

I 10

La imagen que tiene el poeta de su amada ha cambiado desde que ella, *simplex* como antes era (v. 13), le requiere ahora dinero (v. 11: *cur sim mutatus quaeris? quia munera poscis*). Ovidio se queja de que es algo vergonzoso e injusto, ya que los dos reciben placer (v. 33: *Venus... grata duobus*; sin especificar en qué medida respectivamente, como sólo Tiresias podía saber y sólo el dictaminó). Por otra parte, a Ovidio le parece mejor pago el de procurarle la inmortalidad (*fama perennis*) gracias a sus versos (vv. 59-60). Sobre esta última idea cf. I 3 y I 5, y, sobre el conflicto entre amante rico y amante poeta, cf. I 8. Como indica McKeown 1989: 281, “the theme owes much to Comedy, with its impecunious *adulescens* in love with a *meretrix* controlled by a *leno avarus*”, si bien el poema parece deber mucho también al yambo III de Calímaco.

v. 7: *talis eras...*

Priamel, tras comparar a la amada con los *exempla* aportados por Europa, Leda o Amimone.

vv. 9-10: *nunc timor omnis abest animique resanuit error / nec facies oculos iam capit ista meos*

El poeta deja de sufrir la *insania amoris* y de experimentar el amor *de uisu* (aludido en 9, 37: *uisa*). El verbo *resanuit* es insólito; sólo Lactancio empleará *resanare* (McKeown 1989: 287).

v. 11: *cur sim mutatus quaeris? quia munera poscis*

El *quaeris* es recurso retórico típico de la (mala) lírica (cf. Cat. 85: *cur... fortasse requiris*). En realidad, dada la estructura del libro, se observan quizá las consecuencias del *ars amatoria* de Dipsas (I 8): la amada se ha vuelto codiciosa o avara.

vv. 13-14: *donec eras simplex, animum cum corpore amaui: / nunc mentis uitio laesa figura tua est*

La contraposición tradicional entre cuerpo y alma recibe aquí un tratamiento excepcional, opuesto por ejemplo al de Catulo 72 con su *amare magis / bene uelle minus*. Como se indicará en los dos versos siguientes, la amada se aparta así de la imagen del amor, desnudo y desprovisto de bienes (tópico o argumento *ex natura dei*).

vv. 25-26: *sumite in exemplum pecudes ratione carentes: / turpe erit ingenium mitius esse feris*

El refrendo de la naturaleza es recurso habitual en poesía “lógica” o “analógica”: cf. McKeown 1989: 292-293, con referencia a Cic., *Inv.* I 103: *octauus locus (sc. indignationis) a feris quoque hominibus et a barbaris gentibus et immanibus bestiis esse remotum*. Así, “in sexual matters, the behaviour of animals is more often cited in the condemnation of homosexuality”; en referencia al placer común en los animales cf. Lucrecio IV 1192 y ss. Dentro del mismo Ovidio, se halla el argumento en II 14, 35-36: *hoc neque in Armeniis tigres fecere latebris, / perdere nec fetus ausa leaena suos*.

v. 60: *quam uolui nota fit arte mea*

Segun observa Blanco 2017: 121, “Ovid underscores that his will determines whether one girl or another becomes his literary subject matter [...], and, thus, subverts

the hierarchies of the *servitium amoris*". En realidad, en Ovidio el *servitium amoris* parece conformarse en todo momento como pura impostación literaria.

I 11

Ovidio envía a la criada —y alcahueta— Nape con un mensaje para Corina y le hace algunas recomendaciones. La primera parte está centrada en la criada y la segunda en las tablillas donde está escrito el mensaje para la amada (sobre los precedentes catulianos y propercianos de estos usos cf. Meyer 2001). Es composición de tipo anular.

v. 1: *Colligere incertos et in ordine ponere crines*

Nape es experta en peinar o recomponer cabellos (como Celestina virgos, cabría sugerir, manteniendo en cierto modo la imagen literaria). Según señala McKeown 1989: 311, "hairdressers could, in fact, serve a kind of formal apprenticeship".

vv. 7-8: *peraratas tabellas*

La metáfora podría connotar cierto significado erótico, dado el significado frecuente de *arare* en ese contexto. Las tablillas, también instrumento de cierta *militia*, serán *uictrices* en v. 25.

vv. 11-12: *credibile est et te sensisse Cupidinis arcus: / in me militiae signa tuere tuae.*

Ovidio insinúa una especie de simpatía hacia Nape, similar a la ya apuntada respecto al *ianitor* de I 6. Se evoca abiertamente, asimismo, la *militia amoris*.

v. 15: *dum loquor, hora fugit.*

El pasaje evoca el tópico del *irreparabile tempus*, en términos casi horacianos (cf., por ejemplo, *Carm.* I 11, 7-8: *dum loquimur, fugerit invida / aetas*).

I 12

Ovidio maldice las tablillas aludidas en el poema anterior (I 11) porque le han traído malas noticias, en la línea catuliana (sobre tales invectivas o *àpaí* cf. McKeown 1989: 323): su *puella* no puede recibirlo. Las tablillas, antes sus fieles servidoras, ahora son leña inútil. Sobre el juego ovidiano entre *simplex* y *duplex* (adjetivo de reminiscencia odiseica, como muestra, con retorcida expresión, Hor., *Carm.* I 6, 7: Kovacs 2006-2007), cf. Pasco-Pranger 2012.

vv. 9-10: *quam, puto, de longae collectam flore cicutae / melle sub infami Corsica misit apis*

Como bien observa Yanagisawa 2000: 273, el humor del pasaje se debe al uso del 'parentage' topos —*locus ex origine*— aplicado a un objeto artificial y desprovisto por tanto de cualquier herencia; el mismo autor remite a Catulo 64, vv. 154-157 (*quaenam te genuit sola sub rupe leaena...*), Virgilio, *Aen.* IV 365-367 (*nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*), Horacio, *Carm.* II 13, 1-12 y 15-20.

v. 21: *his ego commisi nostros insanus amores / molliaque ad dominam uerba ferenda dedi*

Cabe distinguir el tópico del *furor amoris* y el del *seruitium amoris* (en *ad dominam*).

I 13

Reproches dirigidos contra la Aurora que se apresura en llegar (y es inversión, por tanto, del κλητικὸς ὕμνος tradicional). Ovidio tiene que separarse de Corina porque está amaneciendo. El tema, de orígenes remotos (Hom., *Od.* XXIII 241 y ss., en torno a Ulises y Penélope, Safo, fragm. 197; cf. McKeown 1989: 337), se halla en la base de las tradicionales “albadas”, pero en realidad se trata de una fórmula de clausura de espectro mucho más amplio (cf. Cic, *Nat.* III 94: *sed quoniam advesperascit*, Virg., *Ecl.* I 82-83,

II 67, X 75-77, etc.). Para otros tratamientos ovidianos cf. McKeown 1989: 338; una posible inversión del tópico se documenta en Prop. III 10. Es comparable la *suasoria* de III 6, donde Ovidio procura un ἀδύνατον o reversión de la ley natural de carácter similar. Sobre el carácter dramático o teatralizado del poema, cf. Tracy 1977: 500. Sobre su carácter básicamente retórico cf. Elliott 1973-1974: 127 ("*Amores* 1.13 is an erotic elegy, but like most of Ovid's amatory poems, it is not a poem about a personal erotic experience. In the poem we see Ovid taking a familiar erotic *topos* - the lovers' parting at dawn - and, with his characteristic skill and humor, developing it into an elegant and witty *suasoria* to Aurora to delay her coming. It is indeed a rhetorical poem, and it is a better poem for the rhetoric"), así como Haykin 2014, quien ha destacado la influencia en la composición de varios poemas de Meleagro.

v. 1: *a seniore marito*

Se evoca el tópico del *senex amator*, Titono en este caso (cf. v. 35).

v. 3: '*quo properas, Aurora? mane!*

En este caso, la Aurora es la destinataria de la *querimonia* de Ovidio. Cf. v. 31: *inuida, quo properas?* La Aurora llena de envidia por la felicidad de los amantes — como ocurre con la *aetas* horaciana en *Carm.* I 11— acorta la duración de la noche.

v. 9: *quo properas ingrata uiris, ingrata puellis?*

Cf. Cat. 62, 47.

v. 15: *prima bidente uides oneratos arua colentes*

Empleo paródico del tópico del *primus inuentor/repertor* (πρῶτος εὑρετής), si bien “here, *prima* does not refer to any invention, but simply to dawn’s early appearance” (McKeown 1989: 348).

v. 35: *Tithono uellem de te narrare liceret:*

Cf. I 9, 4: *Turpe senex miles, turpe senilis amor*. El amor es cosa de jóvenes, por eso Ovidio acusa a la Aurora de llegar pronto, con el fin de escapar del lecho de su anciano marido (vv. 1: *a seniore marito*, 37: *illum dum refugis, longo quia grandior aeuo*), al que cuida, pero sin guardarle respeto o fidelidad (McKeown 1989: 356-358).

I 14

La amada se lamenta de haber echado a perder su cabellera. Ovidio —*praeceptor cultus* esta vez— le recrimina haber abusado de tintes y rizos, y le recuerda sus previos avisos. Como ya no hay solución, tendrá que comprar una peluca y esperar a que le crezca el pelo de nuevo. En general cf. Burkowski 2012: 58-81, quien señala cómo Ovidio le reprocha sobre todo por haber destruido algo que era bello (65) y muy apreciado en la sociedad de su época, pese a las grandes reservas de Tibulo o Propercio ante el *mundus muliebris* (Pandey 2018: 4). En el fondo se trata de una especie de *consolatio* paródica (Yardley 1980).

v. 4: *contigerant imum, qua patet usque, latus*

Elogio del cabello largo. La puntuación del pasaje es bastante problemática (McKeown 1989: 366).

vv. 33-34: *illis contulerim, quas quondam nuda Dione / pingitur umentis sustinuisse manu*

La fórmula inicial es retórica, pero no infrecuente en poesía lírica. Alusión a la Venus ἀναδουμένη pintada por Apeles y que era paradigma del ornato excesivo (McKeown 1989: 376-377).

I 15

Ovidio mantiene que sólo la poesía confiere fama eterna, frente a lo que ofrece la milicia o el ejercicio de la abogacía (como la convención romana, particularmente estoica, sancionaba: cf. Cic., *Off.* I 71, Virg., *Georg.* IV 559 y ss. [su poesía no podía competir con los logros de Augusto, como tampoco la de Tibulo con los del serio Mesala: Tib. I 1]; Ovidio, de hecho, ejerció como abogado en varias ocasiones, según recuerda McKeown 1989: 391-392); nuestro autor tenía precedente claro, por ejemplo, en Horacio, *Carm.* I 1. Evoca el nombre de numerosos poetas antiguos y modernos (en

una especie de canon; cf. Prop. II 34, 33-94), conocidos por la fama de sus obras (en general cf. McKeown 1989: 394-395):

-Homero, Hesiodo, Calímaco, Sófocles, Arato y Menandro, entre los griegos;

-Enio, Acio, Varrón, Lucrecio, Virgilio, Tibulo y Galo entre los romanos.

Asegura que él también va a procurarse la inmortalidad (sin aludir a la que, de modo paralelo, obtendría su amada y que ya había hecho valer previamente ante ésta...). Mediante un priamel implícito, Ovidio se dirige a los enamorados afligidos y sin remedio. La estructura del poema sería puramente retórica según Ramírez de Verger 1991: “the structure of the poem, which is extremely carefully arranged, is as follows: a) 1 8: *exordium* (defence of the elegiac *otium* through which the poet will achieve immortality); b) 9-34: *probatio* (immortality of the poets [catalogue: 9-30] and of poetry [31-34]); c) 35 42: *conclusio* (dedication to love poetry and attainment of immortality)”. Sobre la función del poema, de cierre o clausura, cf. Vessey 1981.

En III 15, especularmente, Ovidio entona su despedida de Venus y de Amor y pronostica su propia fama futura.

vv. 1-2: *Quid mihi, Liuor edax, ignavos obicis annos / ingeniique uocas carmen inertis opus, [...]?*

Cf. 9, 32, Hor., *Carm.* III 30, también como σφραγίς, Librán en Moreno 2011: 161.

vv. 3-4: *dum strenua sustinet aetas:*

Se sugiere, en cierto modo, que la vejez es más propensa al enamoramiento y a la vergüenza (*turpe*) que éste entraña.

vv. 21-22: *Varronem primamque ratem quae nesciet aetas / aureaque Aesonio terga petita duci?*

Posible y paradójica referencia, por traslación (recurso tampoco ajeno a Ovidio: cf. *bella... puella*), a la *aurea aetas*, edad de la humanidad que acaba, precisamente, con el inicio de la dañina navegación y con la búsqueda del oro (cf. *Am.* III 8, donde el poeta maldice el poder del dinero ofrecido por un soldado, contrapuesto al talentoso poeta y seductor de la mujer *auara*, frente a lo que ocurría en el pasado: vv. 35-49; cabe

comparar *Ars* II 277-8: *Aurea sunt vere nunc saecula: plurimus auro / uenit honos: auro conciliatur amor*; III 113-114: *Simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est, / et domiti magnas possidet orbis opes*; pero también debe contrastarse el testimonio de *Ars* III 121-128, donde Ovidio se declara partidario de sus tiempos y no de la *rusticitas* antigua: *Prisca iuvent alios...*; otras evocaciones ovidianas de la edad de oro pueden observarse en *Fast.* I 193-200 y 249-251).

vv. 33-34: *cedant... / cedat*

Cf. Cic., *Carm.*, fragm. 11 Büchner: *cedant arma togae, concedat laurea laudi*, Prop. II 34, 65.

v. 35: *uilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo / pocula Castalia plena ministret aqua, [...]*

Evocación quizá horaciana (*Carm.* III 1, 1: *Odi profanum uulgus et arceo*), en la línea de Calímaco.

vv. 41-42: *ergo etiam cum me supremus adederit ignis, / uiuam, parsque mei multa superstes erit.*

Su fama le supondrá vida más allá del fuego o consunción última (*supremus ignis*, frente a las meras llamaradas que representan, en realidad, los amoríos relatados en el libro).

6. Conclusiones: Usos ovidianos del tópico en *Amores* I

En el capítulo introductorio acerca del concepto de tópico ya se ha señalado que aplicamos aquí una definición de este término bastante restrictiva, atenta sobre todo a su carácter reversible, como antitópico. Eso nos obliga a tratar como simples evocaciones, por ejemplo, los *signa amoris* (insomnio, lágrimas, etc.) y nos lleva, por el contrario, a prestar especial atención a los esquemas retóricos, marcadores del discurso lógico, y a los usos más específicos o desviados de la norma literaria (aspecto en el que la poesía de Ovidio ha llegado a calificarse de "subversiva"; cf., por ejemplo, King 2015: 175).

Según McKeown 1987: 17, "it is widely supposed that the *Amores* are a parody of the genre of love-elegy, and of Propertius in particular"; según Davis *ap.* Houghton 2000: n. 15, "the *Amores* represent a conscious and consistent reworking of an established literary tradition in order to make that tradition look ridiculous". Esta visión generalizada de la poesía de *Amores* justifica en cierto modo que los usos ovidianos del tópico en la obra analizada ofrezcan la imagen de un poemario de escasa base biográfica (ya hemos aludido a las dudas que genera la figura de Corina) y, sobre todo, de un enorme contenido retórico (para una sinopsis general cf. Ramírez de Verger 1991: 593; en 594 destaca este mismo autor "the poet's taste for diptychs or pairs of poems, due, as McKeown rightly points out, 'to his training in the schools of declamation'"; para nuestro libro cf. por ejemplo I 11 y 12, en torno a las tablillas enviadas a la *puella*, entre otras *suasoriae*). A esta confusión de fondo contribuye el hecho de que en el poemario sea a veces difícil distinguir entre los varios protagonistas intervinientes (lo que la crítica denomina a veces "polifonía"); como destacó McCaffrey 1974: 306, Ovidio recurre en *Amores* a cuatro voces o *personae*, al menos, difíciles a veces de discernir —aunque en ocasiones parezcan confluir— y de muy diverso grado de implicación en la propia trama amorosa: el amante, el propio poeta, el *praeceptor amoris* y su discípulo.

En nuestra opinión, la gestión de la materia tópica por parte de Ovidio muestra problemas e incluso fisuras evidentes. Así lo demuestra, por ejemplo, la contraposición entre dos de los tópicos más recurrentes en la colección de poemas analizada: el

seruitium amoris y la *militia amoris*. Es cierto que, de acuerdo con la definición estructural del tópico que aquí seguimos, ambas figuras —la del *seruus* y la del *miles amoris*— son realizaciones de un mismo tópico esencial (afinidad funcional señalada últimamente por Vaiopoulos 2008) como es el del *amans amens*. No obstante, no son apenas conmutables, ya que entrañan concepciones opuestas de la figura del amante (la pasiva y la activa, respectivamente) y su distribución resulta bastante compleja desde el punto de vista literario. Se trata, en realidad, de realizaciones tópicas casi excluyentes entre sí, pero a las que Ovidio recurre casi simultáneamente y en las que profundiza hasta el punto de dedicarles dos composiciones íntegras dentro del libro que analizamos (I 6 y I 9, respectivamente; el *paraklausithyron* aparecerá asimismo en *Am.* II 17 o III 6, 9, y la *militia amoris* en *Am.* II 9 o III 4, por ejemplo; la *recusatio carminis heroici* de I 1, un tercer gran tópico que se solapa con el de la *militia amoris* volverá a aflorar en poemas de arranque como *Am.* II 1 y III 1).

Según McKeown 1987: 18, el *seruitium amoris* mencionado programáticamente en I 3, 5, “occurs only very occasionally elsewhere in the *Amores*, almost always as little more than a figure of speech, and it is of significance to the general structure of only one other elegy, 2.17, and even in that poem there is no perceptible parody” (cf. asimismo McKeown 1989: 61, 64-65: el tópico del *seruus amoris* es “rare in the *Amores*”, en contraste con el “exuberant use” de la *militia amoris*: McKeown 1995: 303). De nuestro estudio se deduce que esa presencia del tópico del *seruitium* no es tan esporádica (al menos en *Am.* I), aunque a veces se reduzca a una mera mención del tipo *domina* o a una evocación de la *puella diuina*, y que se perfila en momentos esenciales del libro, como el poema programático de inicio (en el que casi se plantea, más bien, la figura del *seruus Amoris*). El tratamiento de este tópico por parte del autor no entraña autenticidad biográfica alguna (cf. Booth 2009: 67-68: “From Ovid we get nothing that can be mistaken for genuine pathos, self-loathing, or bitterness on the lover’s part [cf. Tib. 1.5.1–8, 2.6.9–14; Prop. 3.24, 3.25], still less any psychologically convincing vacillation or mental conflict [cf. Cat. 8, a poem in lyric, not elegiac, meter, but nevertheless comparable in sentiment; also Cat. 76]”) y, aun vinculado al de la *auaritia puellae*, en ningún momento alcanza la brevedad, sencillez y universalidad de un Virgilio (*Ecl.* I 31-32: *namque (fatebor enim) dum me Galatea tenebat, / nec spes libertatis erat nec cura peculi*).

En la introducción a I 9 ya hemos expuesto los rasgos básicos que caracterizan la *militia amoris*, tan programáticamente reflejada en el poema y que tantos conflictos ideológicos pudo ofrecer —según algunos estudiosos— en el entorno de Augusto (máxime si se tiene en cuenta que los dos dioses más prominentes en la historia de la familia *Iulia*, Venus y Marte, eran notorios adúlteros). Entre el *omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori* de *Ecl.* X 69 y el *labor omnia uicit / improbus et duris urgens in rebus egestas* de *Georg.* I 145-146 había multitud de matices en los que los poetas elegiacos del momento indagan sin cesar. Ovidio optó aparentemente por la figura del *amans* activo y que no se caracterizaba por su parálisis y su letal *inertia* (magníficamente simbolizada en el lacónico *semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est* de *Ecl.* II 70 o en el Sibaritis de Horacio, *Carm.* I 8, siempre entendiendo al amante *iners* como *ob amorem inbecillis et inualidus uir*, según lo definió Pichon 1902: 168, con apoyo en Prop. III 7, 72), es decir, por el *miles*, si bien su decisión militar parece a veces tan endeble en realidad como su *fides* hacia la mujer amada. Desde el punto de vista político, la figura de Augusto parece subyacer en varios lugares del libro, pero parece dudoso, ciertamente, que la *militia amoris* de Ovidio fuese vista como una seria amenaza por parte del emperador o que sus poemas de coqueteo con el adulterio se vieran como algo más que convenciones literarias (para el caso de Propertio, en términos similares, cf. Gale 1997: 91).

Es difícil comparar el uso ovidiano de la *militia amoris* con el observable en Tibulo o Propertio (II 7), si bien según Dimundo 2018: 136, con n. 59, este tópico prevalece en Ovidio (“si spinge ben oltre i suoi predecessori elegiaci”), incluso por encima de Propertio (Gale 1997: “In Propertius, both the contrasts and the similarities between war and *otium*, between real warfare and the *militia amoris*, become an extremely prominent theme, particularly in Books Two and Three. This may reflect Tibullan influence, but Propertius develops the topos much more thoroughly than his contemporary, to the extent that *militia amoris* can be seen as one of the major themes of Book Two”). Para Cahoon 1988, “throughout all three books of Ovid's *Amores*, the lover's life is repeatedly described in terms either of conquering the beloved, or of being conquered, taken captive, and enslaved. Indeed, it is with Ovid even more than with Propertius that the figure of *militia amoris* finds its fullest development”. En todo caso, ya hemos señalado cómo, según McKeown 1995: 303, el “exuberant use” de la *militia*

amoris por parte de Ovidio se producía quizá más por convención literaria que por oposición ideológica a Augusto, quien no desterraría a Ovidio hasta 30 años después (si es que lo hizo).

Nuestro trabajo también resalta el contraste que a veces se produce, paradójicamente, entre los dos tópicos mencionados. Según Cahoon 1988: 306-307, "in the *Amores*, the desire to conquer and to enslave is in itself an enslavement. [...] The *libido dominandi* deplored by Sallust (Cat. 2.2) becomes in the *Amores* a kind of internal moral rot pervading the lives and loves of individuals. By weaving together the vocabularies of love and war, the *Amores* suggest that the ambition to conquer is in the process of destroying *socialia iura*". Cf. asimismo Kennedy 2012: 190: "Love and war, love and slavery are not identical, but in presenting them in shared terms, we are invited to view aggression, domination and submission as aspects of the dynamics of erotic as much as of martial activity, and vice versa, the loss of freedom to say what you want is the mark of the lover no less than of the captive and the slave". Se trata, en suma, de un conflicto entre principios afines y a la vez opuestos en el que no podemos detenernos más, salvo para señalar el poco exitoso ejercicio de sutura entre ambos que parece mostrar Ovidio.

En paralelo y frente a la profusión con que Ovidio trata sendos tópicos principales, resulta significativo que el poeta apenas se ocupa de los elementos más trascendentes y a veces "auténticos" de elegiacos precedentes, como el del *odi et amo* (cf., no obstante, II 5 y II 11b) o el del amor más allá de la muerte entre otros (sólo de pasada en I 3, 17-18 y, en clave jocosa, en II 10, 35-38), lo que aleja el sentir ovidiano del de los sufridos Catulo y Propercio (partidario de morir antes de apartarse de Cintia). Por lo demás, resulta constante en la obra la utilización de elementos mitológicos, que con frecuencia utiliza el poeta desde un punto de vista argumentativo o retórico, como *exempla*, a menudo con connotaciones cómicas. No menos evidente es el recurso a fórmulas retóricas de tipo interrogativo como las que señalamos en nuestro índice.

La interpretación predominante de la obra ha vuelto a ser sintetizada recientemente por Ginsberg, al destacar la pura convencionalidad literaria de sus actantes, siempre supeditada al ejercicio del arte (2019: 47: "Corinna and the man who loves her are parodies, figures without character; Dipsas a convention who takes her life from her

very conventionality. The poet is a more complicated creation, compacted partly of parody, partly of convention, but mostly of art. He is the focal point of our response: all of us and none of us at once. [...]. Yet besides the facetiousness and levity, there is purpose and design. [...] We do Ovid a disservice if we feel he would have been content only to mock his own pretensions. The *Amores*, and not least through its characters, achieves something more enduring than parody or pretence would allow: the conviction that, despite appearances, love's laughter can be significant if it appears in a true work of art"). En la misma idea ha incidido Blanco 2017: 117, al insistir en el carácter artificioso del "constructo" amoroso de la ficción ovidiana: "Ovid's reflections on love as a construct are unusually explicit and distinctive from Tibullus' and even Propertius' treatments of the topic. This open view of *amor* as a discursive phenomenon is so striking that critics have related Ovid's procedure to Roland Barthes doctrine of love as a cultural construct" (cf. ya McKeown 1987: 15).

De hecho, como ha destacado recientemente Casali 2016, Ovidio mostró un cierto rechazo último hacia su tragedia *Medea* y hacia sus obras mayores, *Fasti* y *Metamorphoses* (*Tristia* IV 10; *Met.* sólo aludidas en v. 129), presentándose quizá finalmente como mero *tenerorum lusor amorum* (cf. *Am.* III 15, 1, *Trist.* III 3, 73). Ése fue, quizá, su legado más asumido.

Concluiremos con una breve reflexión acerca de nuestro repertorio. Al enjuiciar en su reseña el *Index selectus amatorius* que Ramírez de Verger ofrece al final de su edición de los *Carmina amatoria* ovidianos (2006: 342-354), afirma Tarrant que se trata de "an engagingly quixotic attempt to inventory the language of love that might have appealed to the praeceptor of the *Ars*" (2007: 104). En realidad, la tarea de describir las imágenes amorosas empleadas por el poeta nos parece ardua y compleja, pero no "quijotesca" o absurda. Las realizaciones posibles del *amens amans*, más o menos desvariadas (cf. por ejemplo *Ars* I 45-48, a propósito de metáforas como las del humilde *uenator* o *piscator*), no hacen sino definir técnicas de actuación de sencilla descripción. En ella se ha centrado nuestro trabajo, aunque el intento de reflejar la coherencia de fondo de la propuesta ovidiana —si es que tal coherencia se produce, en el seno de un producto de intención fundamentalmente artística y de pura ficción— haya de quedar aquí sólo esbozado.

7. Apéndice: Observaciones en torno a los usos ovidianos del tópico en *Amores* II y III

Como ya hemos indicado, Ovidio redacta seguramente los tres libros de los *Amores* desde una visión de conjunto, en la que aparecen como hilos conductores la elección de la elegía frente a la épica o la tragedia y —en cierto modo— la evolución de su amor por Corina (mucho menos nítida que en el caso, por ejemplo, de modelos como Catulo o Propercio). Como era de esperar, se advierte un empleo recurrente de tópicos, de modo que algunos de los analizados en *Am. I* reaparecen en II y III.

Uno de esos tópicos recurrentes es el de la *recusatio* (o *renuntiatio*, según hemos defendido) con la que arranca I 1, de carácter esencial para la comprensión de la obra en su conjunto. Con él abre *Amores* II 1, justificando su elección de escribir elegía desechando la épica y la tragedia (en torno a la relación "especular" entre ambos poemas cf. Kennedy 2008). El tópico presenta una composición anular en II 18 donde vuelve a contraponerse la inspiración elegíaca con la poesía épica —que cultiva su amigo Marco (cf. Catulo 1, Horacio, *Carm.* I 6, etc.)— y con la tragedia, si bien el amor y la *musa leuis* vuelven a triunfar y a dictar a Ovidio sus versos. La misma estructura se repite en la *suasoria* de III 1 (cf. Wyke 1989): tras la descripción de un característico *locus amoenus* (vv 1-4; cf. III 5, vv. 3-7), la tragedia y la elegía, personificadas, intentan ganarse al poeta y cada una expone su argumentos, pero éste nuevamente se decide a mantenerse en la elegía, aplazando la tragedia para más tarde, como se anuncia en III 15, al pregonarse la despedida de Amor, resaltándose la composición anular que caracteriza toda la obra, y el triunfo de su fama personal (más que la de Corina, señuelo ya empleado en *Am. I* y que se considera, paradójicamente, contraproducente en III 12: la fama de la muchacha ha causado que otros la persigan).

En *Am. II* 2 y II 3, el poeta vuelve a dirigirse al esclavo que ejerce como *custos puellae* (cf. I 6, así como, en cierto modo, los poemas dedicado a las *ancillae*).

En *Am.* I 3 (v. 15) encontrábamos el tópico del *desultor amoris*. Ovidio declaraba no ser un “salteador” de amores; sin embargo, en *Am.* II 4 confiesa la debilidad de verse atraído por muchos tipos de mujeres, como barca en aguas agitadas (v. 8; cf. II 10, 9; II 11, con denuesto del mar adverso en términos tópicos —*nauigium amoris*— más o menos horacianos: *Carm.* I 3, Ramírez de Verger 2002: 13), y, en *Am.* II 7 y 10, la de verse atraído por dos mujeres al mismo tiempo. En II 7, niega que la beneficiaria de su amor sea Cíparis, camarera de su puella, si bien en el ejercicio retórico de II 8 reconoce —y justifica mediante *exempla*— esa misma relación.

El vaivén de la relación con la *puella* alcanza su expresión más tópica —de clara raigambre catuliana— en II 5 y II 11b, al recrearse el *odi et amo*, nunca expresado de manera explícita en *Am.* I; una similar usurpación catuliana se observa en II 6 (epitafio por el papagayo muerto) o en alusiones de pasada como la de III 7, 26 a la Ipsitila de Cat. 32, 8 y a sus repetidas insinuaciones. La perfidia de la amada se deja patente en III 3, al señalarse cómo ésta jura en falso, con beneplácito de los dioses, o en el “miénteme” de III 14 (cf. Gross 1979), y su avaricia en III 8. El *miser Ouidi* de III 11, de reminiscencia catuliana se inscribe en la misma evolución —o involución— amorosa ya señalada.

La *diuina puella* presente en I 7, vv. 9-12 reaparece en II 11, vv. 43-44 (*primus ego aspiciam notam de litore puppim / et dicam 'nostros advehit illa deos!'*) y, de manera muy contraproducente, en III 2, v. 60 (*pace loquar Veneris, tu dea maior eris*).

El tópico de la *militia amoris*, representado en *Am.* I 9, tiene su correlato en *Am.* II 9 (ruego a Cupido del *miles* fatigado) y 12. La inconsistencia de II 9 queda patente en otros ejercicios retóricos como los de II 9b, II 19 (reto del poeta al marido correspondiente) y III 4.

El tópico del *paraclausithyron* o *exclusus amator* está presente en II 1, v. 19; en III 6 la puerta se ve sustituida por un río torrencial; cf. asimismo III 8, v. 7: *cum bene laudavit, laudato ianua clausa est*. Al tópico del *seruitium amoris* se dedica el poema II 17.

El carácter suasorio de la poesía ovidiana es patente asimismo en ejercicios retóricos —y de muy controvertida realidad biográfica— como los de II 13 y II 14, en contra del aborto voluntario causado por Corina. Como puros ensayos literarios de gusto

helenístico —ya con rica tradición romana— pueden considerarse II 15 (al anillo de su amada), II 16 (el poeta —en Sulmona, caracterizada como *locus amoenus*, lamenta la ausencia de Corina mientras “arde” de amor por ella), III 2 (seducción de una desconocida en el circo), III 7 (fracaso fisiológico-amoroso del poeta, alarmado por la circunstancia), III 9 (elogio de Tibulo, muerto c. f. 19 - princ. 18 a. C.), III 10 (sobre la abstinencia motivada por la fiesta de Ceres), III 13 (procesión en favor de Juno), etc. Ya hemos sugerido como estos poemas aparentemente desconectados del resto podrían quizá haber sido intercalados tras el paso de un proyecto inicial de cinco libros a uno de tres.

El poema III 5 es, como se sabe, de autenticidad dudosa (cf. Ramírez de Verger 1991: 592, frente a Martín Puente 2012, quien parece inclinarse por su autenticidad) y relata un sueño que se interpreta como indicador de infidelidad. Podría responder también a los problemas de reestructuración de la obra aludidos en el párrafo anterior.

8. Índice de tópicos mencionados

El carácter restrictivo de nuestro concepto de “tópico” hace que nuestro índice no recoja todos los lemas del muy útil *Index selectus amatorius* incluido por Ramírez de Verger al final de su edición (2006: 342-354); por el contrario, se incluyen en él esquemas retóricos que a veces no se consideran estrictamente como "tópicos" en la literatura especializada.

adulter: I 3, v. 22; cf. *ignarus uir*.

amoenus locus: I 4, vv. 1-6; I 5, vv. 1-9.

auaritia puellae: I 8, vv. 57-68, 87-94; I 10, v. 11; cf. *parcitas puellae*.

aurea aetas: I 15, vv. 21-22.

Aurora amantes diuellens: I 13.

captatio beneuolentiae: epigr., I 1.

carpe diem: I 4, v. 48; I 8, vv. 27, 49-54; I 9, v. 4.

desidia amoris: I 9, v. 31, 41-42; I 15, 2; cf. *militia amoris*.

desultor amoris: I 3, v. 15; cf. II 10 (*amare duas puellas*); cf. *fidus amans*.

diues amator: I 8, 31, 61; cf. *pauper amator*

diuina puella: I 1, vv. 29-30, I 4, vv. 9-12 (ausente en Ramírez de Verger 2006: 350); I 5, vv. 1-12; I 7, v. 32; cf. *pudica, simplex puella*.

docta puella: cf. *sapere* (ausente en Ramírez de Verger 2006: 350); cf. *rustica puella*.

domina: I 4, vv. 47, 60; I 6, v. 69; I 7, vv. 3, 12, 30; I 10, v. 58; I 11, vv. 7, 22; I 13 v. 5; cf. *seruitium amoris*.

exclusus amator: I 4, vv. 61-62; I 6; I 8, vv. 15-16, vv. 77-78, 95-96; I 9, vv. 7-8, 15-16, 19-20; cf. *inclusa puella*.

exempla: I 1, vv. 7-12; I 7, vv. 7-10; I 8, v. 41.

exustus amans: cf. *ignis amoris*

fama: I 3, v. 26; I 15, vv. 41-42.

ferus amor: cf. *saeuus puer*.

fidus amans: I 3, vv. 6, 13-16; I 10, 57; I 15 28; cf. *desultor amoris*.

flamma amoris: cf. *ignis amoris*.

fletus in amore: I 6, v. 18; I 7, v. 22 (no recogidos en Ramírez de Verger 2006: 346); I 12, 1.

formosa puella: I 1, v. 20; I 5; I 7, vv. 11-13; I 9, v. 38; I 14, v. 4; cf. *docta, sapiens puella*.

fortis amator: I 6, vv. 9-14; I 9, vv. 5-6.

furor amoris: I 2, 35; I 7, v. 2-4; I 10, 9; I 12, v. 21 (no señalado por Ramírez de Verger, p. 346, *sub l.*).

furtiuus amor: I 4, 18, 64; I 11, 3; cf. *ignarus uir*.

ignarus uir: I 9, vv. 25-27; cf. *adulter, furtiuus amor*.

ignis (= flamma) amoris: I 1, v. 26; I 2, vv. 9, 43-46; I 8, 70; I 9, v. 33; I 13, 33; I 15, 27.

inclusa puella (más que *inclusus amator*: Ramírez de Verger 2006: 346): I 4, v. 61.

iners uita: cf. *desidia amoris*.

insania amoris: I 10, vv. 9-10; I 12, v. 21.

insomnium (signum amoris): I 2, vv. 1-4.

inversus mundus: I 1, vv. 7-12.

invidia: I 8, vv. 15-16.

ira amoris: cf. *furor amoris*.

irreparabile tempus: I 8, vv. 49-56; I 11, v. 15.

iugum amoris: I 2, vv. 13-16 (no lematizado en Ramírez de Verger 2006: 346).

longus amor: I 5, v. 5.

militia amoris: I 2, vv. 21-22, 37; I 4, v. 53; I 5, vv. 14-15; I 6, v. 33; I 7, vv. 1-4, 29, 69; I 8, v. 96; I 9 *passim*; I 11, vv. 11-12; I 13, v. 14; cf. *desidia amoris*.

morbus amoris: cf. *insania amoris*

mutuus amor: I 1; I 10, vv. 31-32.

nauigium amoris: II 4.

paraclausithyron: cf. *exclusus amator*, *fortis amator*.

parcitas puellae: cf. *auaritia puellae*.

"parentage" *topos*: cf. I 12, vv. 9-10.

pauper amator: I 3, vv. 7-14; I 8; I 10; cf. *diues amator*.

praeda amoris: I 2, 19, 29; I 3, 1; I 8, 92; cf. *militia/seruitium amoris*; *praedata puella*.

praedata puella: I 3, v.1.

priamel: I 9, v. 41; I 10, v. 7; I 15, v. 35.

primus inuentor/repertor (πρῶτος εὐρετής): I 13, 15; I 15, 21-22.

puella puella: I 8, vv. 35-38; cf. *diuina puella*.

querimonia: I 2, v. 3; I 13, v. 3, 35.

quid? non et [...]?: I 7, v. 7.

quid [esse quid hoc dicam...?]: I 2, v. 1.

quid referam?: I 5, v. 23

quid si...? (locus de indignatione): I 1, v. 7.

quis nescit?: I 5, v. 25

receptus amator: I 8, vv. 95-96; cf. *exclusus amator*.

recusatio / renuntiatio carminis heroi: I 1, vv. 4, 7, 19, 27.

regnum Amoris: I 1, v. 26.

renuntiatio amoris: cf. III 11.

rustica puella: I 8, 44; cf. *docta puella*.

saeuus puer: I 2, vv. 7-8 (cf. I 6, v. 34: *saeuus Amor*); cf. *ferus amor*.

sagittae: I 1, v. 25; I 2, vv. 7, 45; cf. *seruitium amoris*.

sapiens puella: cf. *docta puella*.

scripta puella: I 15, 18.

senex amans: I 9, v. 4, I 13, v. 1; I 15, vv. 3-4.

seruitium amoris: I 1, vv. 25-26; I 2, vv. 10, 17-18, 30; I 3, vv. 1-2, 5, 12; I 4, v. 45; I 6, vv. 45-47; I 7, vv. 1, 11-13; I 12, v. 21; II 17, vv. 1-4; cf. *domina, praeda, sagittae, uincula*.

simplex puella: I 10, v. 13; cf. *diuina puella*.

siue deus siue dea: I 1, v. 20; I 2, v. 27.

sollicitus amans: I 15, v. 38.

somnus imago mortis: I 4, v. 53.

triumphus amoris (= *triumphum Cupidinis*): I 2, vv. 23-48; I 7, vv. 35-40.

uana spes: I 3, v. 3.

uincula (= *catenae*): I 2, v. 30; I 6, v. 47; I 7, v. 1.

uisa puella: I 8, v. 24; I 9, vv. 37-38.

uulnus amoris: I 2, 29, 44.

9. Bibliografía citada¹

ARCAZ POZO, J. L., “La expresión de lo erótico en Tibulo: un comentario a 1.1.44 y 1.9.21-22”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 5, 1993, 65-71.

ARESI, L., res. de L. FULKERSON, *Ovid: a poet on the margins. Classical world*, Londres - Nueva York, Bloomsbury Academic, 2016, en *Bryn Mawr Classical Review* 2017 (< <https://bmcr.brynmawr.edu/2017/2017.09.13/>>).

ATHANASSAKI, L., “The triumph of love and elegy in Ovid’s *Amores* 1, 2”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 28, 1992, 125-141.

BALLESTER, X., “Metáfora, metonimia y ...”, *Myrtia* 18, 2003, 143-162.

BELLIDO, J. A., “El motivo literario de la *militia amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio”, *Estudios Clásicos* 31, 1989, 21-32.

BLANCO MAYOR, J. M., *Power play in Latin love elegy and its multiple forms of continuity in Ovid’s Metamorphoses*, Berlin - Boston, de Gruyter, 2017.

BOOTH, L., “The *Amores*: Ovid making love”, en KNOX 2009: 61-77.

BURKOWSKI, J. M. C., *The symbolism and rhetoric of hair in Latin elegy*, Diss., Oxford, 2012.

¹ No he podido consultar aún, por ejemplo, G. GIANGRANDE, “Hellenistic topoi in Ovid's *Amores*” en *Museum Philologum Londiniense* 4, 1981, 25-51. Todos los enlaces electrónicos citados se encuentran operativos a fecha de 1 de septiembre de 2020.

CAHOON, L., "The bed as battlefield: erotic conquest and military metaphor in Ovid's *Amores*", *Transactions of the American Philological Association* 118, 1988, 293-307.

CALDERÓN DORDA, E., "Los tópicos eróticos en la elegía helenística" *Emerita* 65, 1997, 1-16.

CAMPBELL, C., "Corinna duplex, duplex Corinna: the simile optics of *Amores* 1.5", *Transactions of the American Philological Association* 149, 2019, 47-76.

CASALI, S., "Ovidio su sé stesso: autobiografía e carriera poetica in *Tristia* IV e altrove", *Aevum antiquum* n. s. 16, 2016, 35-70.

CERQUEIRA BARBOSA, R., "Ovid and the ideal of *docta puella* in the Roman erotic elegy", *Revista Heródoto* 1, 2016, 321-340.

CLEMEAU ESLER, C., "Horace's old girls: evolution of a topos", en Th. M. Falkner - J. de Luce (eds.), *Old age in Greek and Latin literature*, Albany, State Univ. of New York, 1989, 172-182.

COPLEY, F. O., *Exclusus amator: a study in Latin love poetry*, Nueva York, American Philological Association, 1956.

CRISTÓBAL, V., "El tópico del *carpe diem* en las letras latinas", en J. L. MORALEJO *et al.*, (present. J. FERNÁNDEZ CACHO), *Aspectos didácticos de latín*, 4, Universidad de Zaragoza (ICE) - DGA, Zaragoza, 1994, 225-268.

CURRAN, L. C. "Ovid, *Amores* 1.10", *Phoenix* 18, 1964, 70-87.

CURRAN, L. C., "*Desultores amoris*: Ovid, *Amores* 1.3", *Classical Philology* 61, 1966, 41-49.

CURTIUS, E. R., 1955, *Literatura europea y Edad Media Latina* [= *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948], tr. M. FRENK - A. ALATORRE, Méjico - Buenos Aires, I-II, 6ª reimpr. 1999.

DAVIS, J. T. "*Amores* 1.4.45-48 and the Ovidian aside", *Hermes* 107, 1979, 189-199.

DAVIS, J. T., “*Risit Amor*. Aspects of literary burlesque in Ovid's *Amores*”, en H. TEMPORINI - W. HAASE (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.31.4, 1981, 2460-2506.

DAVIS, P. J., “Ovid's *Amores*: a political reading”, *Classical Philology* 94, 1999, 431-449.

DIMUNDO, R., “Gli *Amores* ovidiani e la tradizione elegiaca” en L. RIVERO (et al., eds.), *Vivam!* *Estudios sobre la obra de Ovidio*, Universidad de Huelva, 2018, 121-140.

DRINKWATER, M. O., “*Militia amoris*: fighting in love's army”, en THORSEN 2013: 194-206.

ELLIOTT, A. G., “*Amores* 1.13: Ovid's art”, *Classical Journal* 69, 1973-1974, 127-132.

ESCOBAR, Á., “Hacia una definición lingüística del tópico literario”, *Myrtia* 15, 2000, 123-160; brevemente ampliado en “Configuración, desarrollo y definición del tópico literario grecolatino”, en J. MASCARÓ et al., (present. M^a. L. AGUERRI), *Aspectos didácticos de lenguas clásicas, 1*, Educación Abierta, 150, Universidad de Zaragoza (ICE) - DGA, Zaragoza, 65-110 (esp. 105-110).

ESCOBAR, Á., “El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 26, 2006, pp. 5-24.

ESTÉVEZ SOLA, J. A., “Esclavitud de amor”, en MORENO 2011: 164-169.

ESTÉVEZ SOLA, J. A., “Milicia de amor”, en MORENO 2011: 275-286.

ESTÉVEZ SOLA, J. A., “Triunfo de amor”, en MORENO 2011: 431-435.

FANTHAM, E., “Rhetoric and Ovid's poetry”, en KNOX 2009: 26-44.

FERNANDEZ SANZ, D., “Cornudo”, en MORENO 2011: 106-108.

FERNANDEZ SANZ, D., “Mensajes entre amantes”, en MORENO 2011: 270-272.

FORD, G. B. Jr., “An analysis of *Amores* 1.4”, *Helikon* 6, 1955, 645-652.

FULKERSON, L., “*Seruitium amoris*: the interplay of dominance, gender and poetry”, en THORSEN 2013: 180-193.

GALE, M. R., “Propertius 2.7: *militia amoris* and the ironies of elegy”, *The Journal of Roman Studies* 87, 1997, 77-91.

GALINSKY, K., “¿Fue Ovidio un poeta latino de la Edad de Plata?”, *Auster* 14, 2009 (<<http://www.auster.fahce.unlp.edu.ar>>) = “Was Ovid a Silver Latin poet?”, *Illinois Classical Studies* 14, 1989, 69-89.

GIANGRANDE, G., “*Topoi* ellenistici nell' *Ars Amatoria*”, en I. GALLO - L. NICASTRI (eds.), *Cultura, poesia, ideologia nell' opera di Ovidio*, Nápoles, Univ. de Salerno, 1971, 61-98.

GIANGRANDE, G., “Symptoms of love in Theocritus and Ovid”, *Analecta Malacitana* 13, 1990, 121-123.

GINSBERG, W., “The idea of character in Ovid: the *Amores*”, en ID., *The cast of character: the representation of personality in ancient and medieval literature*, Toronto - Londres, Universidad de Toronto, 1983, 7-47.

GÓMEZ MORENO, Á., “*Turpe senex miles, turpe senilis amor* (*Amores*, 1, 9, 4): Ovidio, Cranach y Cervantes”, *Anales cervantinos* 46, 2014, 203-224.

GOLD, B. K., *A companion to Roman love elegy*, Malden (Ma.) - Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.

GREENE, E., “Travesties of love: violence and voyeurism in Ovid, *Amores* 1.7”, *Classical World* 92, 1999, 409-418.

GROSS, N. P., “Rhetorical wit and amatory persuasion in Ovid”, *The Classical Journal* 74, 1979, 305-318.

GROSS, N. P., “Ovid, *Amores* 1.8: whose amatory rhetoric?”, *The Classical World* 89, 1996, 197-206.

HÄLIKÄ, R., “*Sparsis comis, solutis capillis*: 'loose' hair in Ovid's elegiac poetry”, *Arctos* 35, 2001, 23-34.

HAM, Ch. T., *Empedoclean elegy: love, strife and the four elements in Ovid's Amores, Ars Amatoria and Fasti*, Diss., Penn Dissertations, 2013 (<<http://repository.upenn.edu/edissertations/759>>).

HAYKIN, V. J., *Aurora non grata. A critical appreciation of Ovid Amores I. 13*, Diss., Ontario, 2014 (<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/16038/1/HAYKIN_MA%20THESIS%20FINAL.pdf>).

HEATH, J., “Why Corinna?”, *Hermes* 141, 2013, 155-170.

HINDS, S. E., “Ovid”, en S. HORNBLLOWER - A. SPAWFORTH (eds.), *The Oxford classical dictionary*, Oxford - Nueva York, 3ª ed., 1084-1087.

HOLLEMAN, A. W. J., “Notes on Ovid *Amores* 1.3, Horace *Carm.* 1.14, and Propertius 2.26”, *Classical Philology* 65, 1970, 177-180.

HOUGHTON, L. B. T., “Ovid's dead parrot sketch: *Amores* II.6”, *Mnemosyne* 53, 2000, 718-720.

ISO ECHEGOYEN, J. J., “La cesura en el pentámetro latino clásico”, *Estudios clásicos* 26, nº 88, 1984, 99-108.

JÄKEL, S., “Beobachtungen zur dramatischen Komposition von Ovids *Amores*”, *Antike und Abendland* 16, 1970, 12-28.

JAMES, S. L., *Learned girls and male persuasion: gender and reading in Roman love elegy*, Berkeley, University of California, 2003.

KATZ, Ph., “Teaching the elegiac lover in Ovid's *Amores*”, *The Classical World* 102, 2009, 163-167.

KEITH, A. M., “*Corpus eroticum*: elegiac poetics and elegiac *puellae* in Ovid's *Amores*”, *The Classical World* 88, 1994, 27-40.

KENNEDY, D. F., “Love's tropes and figures”, en GOLD 2012: 46-63.

KENNEDY, J. J., *Through the looking glass: Ovid's Amores 2.1 as a reflection of Amores book one*, Diss., Marshall Digital Scholar, 2008.

KENNEY, E. J., res. de RAMÍREZ DE VERGER 2003 en <<https://bmc.brynmawr.edu/2004/2004.01.13>>, con breve réplica de R. BURGESS en <<https://bmc.brynmawr.edu/2004/2004.01.14>> (a propósito de *Am. II 6, 21: fragiles / uirides*)

KHAN, A., “*Ovidius furens: a revaluation of Amores 1.7*”. *Latomus* 25, 1966, 880-894.

KING, F. J., “*Revelation 21:1–22:5. An early Christian locus amoenus?*”, *Biblical Theology Bulletin* 45, 2015, 174–183.

KNOX, P. E. (dir.), *A companion to Ovid*, Chichester/Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2009.

LABATE, M., “*Sine nos cursu quo sumus ire pares : l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina*”, *Dictynna* 9, 2012 (<<http://dictynna.revues.org/855>>).

LAGUNA MARISCAL, G., “*Contigo, al fin del mundo*”, en MORENO 2011: 103-106.

LAGUNA MARISCAL, G., “*Insomnio*”, en MORENO 2011: 205-206.

LAGUNA MARISCAL, G. - M. M. MARTÍNEZ SARRIEGO, “*Lecho de amor*”, en MORENO 2011: 219-221.

LEMONS, A. M., *Cetera quis nescit? Textual intercourse in Ovid's love elegies*, Diss., Georgia, 2006.

LIBRÁN MORENO, M., “*Pudicitia y fides como tópicos amorosos en la elegía latina*”, *Emerita* 75, 2007, 3-18.

LIBRÁN MORENO, M., “*Cadenas de amor*”, en MORENO 2011: 81-82.

LIBRÁN MORENO, M., “*Celos*”, en MORENO 2011: 90.

LIBRÁN MORENO, M., “*Envidia*”, en MORENO 2011: 161.

LIBRÁN MORENO, M., “*Esperanza*”, en MORENO 2011: 170-171.

LIBRÁN MORENO, M., “*Fidelidad*”, en MORENO 2011: 186.

LIBRÁN MORENO, M., “Maldición”, en MORENO 2011: 262-264.

LIBRÁN MORENO, M., “Muerte y amor”, en MORENO 2011: 287-290.

LIBRÁN MORENO, M., “Quejas de amor”, en MORENO 2011: 349-353.

LIBRÁN MORENO, M., “Súplicas”, en MORENO 2011: 408-411.

MARTÍN PUENTE, C., “La elegía *Amores* III 5: posible indicio del perfeccionismo de Ovidio”, *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía* 29, 2012, 337-346.

MARTOS FERNÁNDEZ, J., “Lujuria”, en MORENO 2011: 248-251.

MARTOS FERNÁNDEZ, J., “El mundo al revés”, en MORENO 2011: 290-291.

MARTOS FERNÁNDEZ, J., “Prostitución”, en MORENO 2011: 337-347.

MCCAFFREY, D. V., *The thematic arrangement of Ovid's Amores*, Diss, Michigan, 1974.

MCKEOWN, J. C., *Ovid: Amores [...] in four volumes*, vol. I (1987), vol. II (1989), vol. III (1998), Leeds, Cairns.

MCKEOWN, J. C., “*Militat omnis amans*”, *The Classical Journal* 90, 1995, 295-304.

MEIER-BRÜGGER, M., “Zu griechisch τόπος”, *Glotta* 74, 1999, 99-100.

MEYER, E. “Wooden wit: *tabellae* in Latin poetry”, en E. TYLAWSKI - C. WEISS (eds.), *Essays in honor of Gordon Williams: twenty-five years at Yale*, New Haven, Univ. de Yale, 2001, 201-212.

MOLE, J., “The dramatic coherence of Ovid, *Amores* 1.1 and 1.2”, *Classical Quarterly* 41, 1991, 551-554.

MONTERO CARTELLE, E., “El aojamiento de los amantes”, en MORENO 2011: 67-68.

MONTES CALA, J. G., “Del tópico grecolatino de la *recusatio* en la poesía de Fernando de Herrera”, *Criticón* 75, 1991, 5-27.

MORENO SOLDEVILA, R., *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C. -II d. C)*, Huelva, Universidad, 2011.

MORENO SOLDEVILA, R., “Amado”, en MORENO 2011: 32-38.

MORENO SOLDEVILA, R., “Amor”, en MORENO 2011: 50-59.

MORENO SOLDEVILA, R., “Belleza”, en MORENO 2011: 73-76.

MORENO SOLDEVILA, R., “La belleza de la amada”, en MORENO 2011: 135-141.

MORENO SOLDEVILA, R., “Llanto de amor”, en MORENO 2011: 240-245.

MORENO SOLDEVILA, R., “Mordiscos amorosos”, en MORENO 2011: 278.

MORENO SOLDEVILA, R., “Fama”, en MORENO 2011: 365.

MORRISON, J. V., “Literary reference and generic transgression in Ovid, *Amores* 1.7: lover, poet and *furor*”, *Latomus* 51, 1992, 571-589.

MURGATROYD, P., “*Militia amoris* and the Roman elegists”, *Latomus* 34, 1975, 59-79.

MURGATROYD, P., “The argumentation in Ovid *Amores* 1.9”, *Mnemosyne* 52, 1999, 569-572.

MYERS, K. S. “The poet and the procuress: the *lena* in Latin love elegy”, *The Journal of Roman Studies* 86, 1996, 1-21.

NICOLL, W., “Ovid *Amores* 1.5,” *Mnemosyne* 30, 1977, 40-49.

OLSTEIN, K., *A motif analysis of Ovid's Amores*, Diss., Columbia University, 1973.

PANDEY, N. B., “*Caput mundi*: female hair as symbolic vehicle of domination in Ovidian love elegy”, *The Classical Journal* 113, 2018, 454-488.

PAPANGHELIS, T. D., “About the hour of noon: Ovid, *Amores* 1, 5”, *Mnemosyne* 42, 1989, 54-61.

PASCO-PRANGER, M., “Duplicitous simplicity in Ovid, *Amores* I”, *The Classical Quarterly* 62, 2012, 721-730.

PERKINS, C. A., “*Corinna dubitans*: rhetorics of seduction and failure in Ovid, *Amores* 1.11”, *The Classical World* 107, 2014, 347-365.

PICHON, R., *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim, Olms, 1966 [= 1902].

QUIÑONES MELGOZA, J., *Amores*, México, Universidad Autónoma, 2018.

RADIMINSKI, M., “*Hortus amoenus: Fasti, Flora y una poética espacial*”, *Auster*, 23, 2018 (<<https://doi.org/10.24215/23468890e046>>).

RAMÍREZ DE VERGER, A., res. de MCKEOWN 1987 en *Gnomon* 61, 1989, 388-394.

RAMÍREZ DE VERGER, A., res. de MCKEOWN 1989 en *Gnomon* 63, 1991, 592-595.

RAMÍREZ DE VERGER, A., res. de MCKEOWN 1998 en *Gnomon* 74, 2002, 12-15.

RAMÍREZ DE VERGER, A., “Una juntura literaria de la *puella pudica* en Ovidio, *Amores* 2.4.11”, *Exemplaria* 4, 2000, 249-255.

RAMÍREZ DE VERGER, A., “La *puella sapiens* en Ovidio, *Amores* II 4, 45-46”, *Emerita* 69, 2001, 1-5.

RAMÍREZ DE VERGER, A., *Ovidius. Carmina amatoria*, 2ª ed., Munich - Leipzig, 2006 [2003].

RAMÍREZ DE VERGER, A. – F. SOCAS, *Ovidio. Obra amatoria, I: Amores*, Madrid, CSIC, 1991.

REYNOLDS, L. D. (ed.), *Texts and transmission. A survey of the Latin classics*, Oxford, Clarendon Press, reimpr. correg., 1986 [1983].

RICHMOND, J. A., res. de RAMÍREZ DE VERGER 2003 en *Gnomon* 76, 2004, 711-713.

SCIOLI, E. J., *The poetics of sleep: representing dreams and sleep in Latin literature and Roman art*, Diss., Univ. de California, Los Angeles, 2005.

SEQUEIROS, V. A., “Horacio y la *recusatio* de la elegía amorosa”, *Auster* 14, 2009 (<<http://www.auster.fahce.unlp.edu.ar>>).

SHARROCK, A. R., “Ovid”, en GOLD: 70-85.

SHARROCK, A., “The *poeta-amator*, *nequitia* and *recusatio*”, en THORSEN 2013: 151-165.

SOCAS, F., “Arte de amar”, en MORENO 2011: 68-70.

SOCAS, F., “La magia en el amor”, en MORENO 2011: 251-257.

STIRRUP, B. E., “Irony in Ovid, *Amores* I, 7”, *Latomus* 32, 1973, 824-831.

TARRANT, R., res. de RAMÍREZ DE VERGER 2003 en *The Classical Review* 57, 2007, 102-104.

THORSEN, T. S. (ed.), *The Cambridge companion to Latin love elegy*, Cambridge - Nueva York, Cambridge University Press, 2013.

THORSEN, T. S., “Ovid the love elegist”, en THORSEN 2013: 114-130.

THORSEN, T. S., “The Latin elegiac couplet”, en THORSEN 2013: 367-378.

TORRES, D. A., “Reflexiones sobre Calímaco, *Aitia* fr. 1, vv. 21-32 y el programa poético helenístico”, *Anales de Filología Clásica* 32, 2019, pp. 5-10.

TRACY, V. A. “Dramatic elements in Ovid’s *Amores*”, *Latomus* 36, 1977, 496–500.

TRAVER VERA, J., “Ronda de amor”, en MORENO 2011: 371-374.

TURPIN, W., *Ovid, Amores, book I. Notes and essays*, Dickinson College Commentaries (<<http://dcc.dickinson.edu/ovid-amores/essays/1.1-old>>).

TURPIN, W., “Ovid's new muse: *Amores* 1.1”, *The Classical Quarterly* 64, 2014, 419-421.

VAIPOULOS, V., "From *militia patriae* to *militia amoris*. Love labour and *post obitum* remuneration (Tib. 1.3)", *Vichiana* 10.1, 2008, 32-50.

VESSEY, D. W. T. "Elegy eternal: Ovid, *Amores* 1.15", *Latomus* 40, 1981, 607-617.

WATSON, L. C., "Ovid, *Amores* I 6: a parody of a hymn?", *Mnemosyne* 35, 1982, 92-102.

WATSON, P., res. de MCKEOWN 1989 en *The Journal of Roman Studies* 81, 1991, 205-206.

WEINLICH, B., "The story of a poet's apologetic emancipation: the *recusatio*-narratives in Propertius 3.3, *Amores* 1.1, 2.1, and 3.1", *Helios* 37, 2010, 129-152.

WILSON, M., "Wasted words: rhetoric and paradox in Ovid's *Amores*", *Classicum* 13, 1987, 5-13.

WYKE, M., "Reading female flesh: *Amores* 3.1", en A. Cameron (ed.), *History as text: the writing of ancient history*, Londres, Duckworth, 1989, 113-143.

WYKE, M., "Mistress and metaphor in Augustan elegy", *Helios* 16, 1989, 25-47.

YANAGISAWA, K., "The 'parentage' topos: Horace, *Odes* 2.13.1-12 and Ovid, *Amores* 1.12", *Museum Helveticum* 57, 2000, 270-274.

YARDLEY, J. C., "Four notes on Ovid, *Amores* 1", *L'Antiquité classique* 49, 1980, 265-268.

10.

Resumen

El objetivo de este trabajo ha sido el recuento y estudio de los tópicos literarios presentes en *Amores* I de Ovidio. Comenzamos por ofrecer una definición de tópico — bastante restrictiva desde el punto de vista teórico— y una breve introducción acerca de lo que representan los *Amores* en la producción de Ovidio. Nos centramos después en la identificación y análisis de cada "unidad tópica" en el libro elegido. Incluimos unas conclusiones finales que, sobre todo, giran en torno al conflicto entre tópicos fundamentales —como *seruitium* vs. *militia*— que a veces parece observarse en el autor y, como apéndice, una síntesis —sólo orientativa— del uso de tópicos en *Amores* II y III. Por último, hemos confeccionado un índice de los tópicos mencionados.

Palabras clave: *Amores*, tópico literario, *seruitium amoris*, *militia amoris*.

Abstract

The aim of this study has been to do the recount and analysis of the literary topoi present in Ovid's Amores I. We begin by offering a rather restrictive definition of the concept of topoi and a brief introduction about what the Amores mean in Ovid's production. We then focus on the identification and analysis of each "topical unit" in the chosen book. We include some conclusions (especially around the conflict between fundamental topoi —such as seruitium vs. militia— that sometimes seems to be observed in the author) and, as an appendix, a preliminary synthesis of the use of topoi in Amores II and III. Finally, we have made an index of the topoi which we have mentioned.

Key words: Amores, topoi, seruitium amoris, militia amoris.