

EL TRIUNFO DE CÚPIDO (OV. AM. 1,2): UNA NUEVA ELEGÍA PARA NUEVOS LECTORES

MÓNICA PALADINO

Universidad Nacional de Mar del Plata

paladino@mdp.edu.ar

La novedad que presenta la elegía 1,2 de *Amores* es la imagen de Cupido transfigurado en divinidad rectora de un tipo de poesía y en causante exclusivo del *servitium amoris*.

El dios del amor y de la poesía de amor está descrito como un peculiar *triumphator*. La interpretación de este carácter proporciona, en parte, la clave de lectura de una colección de poemas tan renovadora como apegada a las normas genéricas fijadas por los predecesores del autor.

El estudio del lenguaje, de las imágenes, de la estructura de la composición permite una aproximación al programa literario de Ovidio en los *Amores* y al nuevo público lector a quien está dirigida la obra.

metapoesía / Cupido / elegía ovidiana

The innovation of *Am.* 1,2 is Cupid's image, now a guiding god of a particular kind of poetry and an exclusive cause of the *servitium amoris*.

The god of love and love poetry is presented as a peculiar *triumphator*.

The interpretation of this characterization gives us the key to read a poem collection that is not only innovating, but it is also binded to the genre norms determined by the author's forerunners.

The study of the language, images and compositional structure are the foundation of this approximation to Ovid's literary programme in *Amores* and to the new reader, to whom this work is addressed.

metapoetry / Cupid / Ovidian elegy

Un programa poético

Según la convención más antigua de la poesía grecorromana, en la apertura y el cierre de una obra o de una sección, hay un momento (unos versos, un poema entero) en que, a modo de proemio, el autor declara su 'programa', esto es, el tipo de poesía que cantará, el tema, el género, el estilo, el origen de su canto, el motivo de su inspiración... En *Amores* de Ovidio, se consideran programáticas las tres primeras elegías

del L. 1 (algunos críticos extienden esta consideración hasta la quinta¹) y también son relevantes los elementos programáticos de 1,15, 2,1, 2,18, 3,1 y 3,15.²

En la primera elegía de los *Amores* -obra con que Ovidio comienza su carrera literaria- el dios Amor desempeña un rol decisivo durante la escena de iniciación al canto. Allí, el poeta se halla en una encrucijada de espacio y tiempo que podríamos calificar de ‘sobrenatural’ y es obligado a practicar el verso elegíaco. A partir de esa circunstancia, el ejercicio poético de nuestro autor -hablante textual de sus elegías- queda determinado, en gran medida, por la presencia o la acción de esta divinidad.

En el segundo poema de esta colección, el poeta, único personaje, descubre, analiza y corrobora los efectos (el insomnio lo ha torturado toda la noche) de la acción del dios de la que no participó consciente ni materialmente³. Poco a poco, reconoce su nueva condición de enamorado y se apropia del rol de *poeta-amator*. Durante ese proceso, el *ego* textual piensa en la posibilidad de que lo aqueje ‘algún amor’: una pasión provocada por un ‘objeto de deseo concreto’; este pensamiento es descartado de inmediato por el sentido común: ‘si fuera así me daría cuenta’.

Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur
strata, neque in lecto pallia nostra sedent,
et vacuus somno noctem, quam longa, peregi,
lassaque versati corporis ossa dolent?
nam, puto, sentirem, si quo temptarer amore. (vv.1-5).⁴

¿Por qué causa diré que mi lecho me parece tan duro y que mis mantas no se quedan sobre la cama?, ¿por qué he pasado toda la larga noche insomne?, ¿por qué los huesos del cuerpo duelen, cansados de dar vueltas? Pues, creo que si algún amor me acosara, me daría cuenta.

Anulada aquella posibilidad y con la certeza de sufrir los síntomas del enamoramiento, el *ego* concluye que arteramente se han clavado en su corazón las flechas y ‘el fiero Amor’ (el deseo personificado en el dios *Amor*) se ha apoderado de su pecho.

¹ M. Buchan (1995); de Miguel Mora (2006).

² Para un desarrollo del tema en *Amores* cf. Schniebs A. (2006) 224 y ss., bibliografía e importantes discusiones.

³ El contexto en *Am.* 1,1,4 es el propio de un *legómenon* (un dicho, una creencia), esto se especifica mediante la fórmula: *dicitur*.

⁴ Las citas corresponden a la edición de E.J. Kenney, 1994=1961. Las traducciones son nuestras.

an subit et tecta callidus arte nocet?
 sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,
 et possessa ferus pectora versat Amor. (vv. 6-8)

¿O será que acude sigiloso y, astuto, hiere con mañoso artificio? Así debe ser: se han clavado en mi corazón las agudas flechas, y el fiero Amor trastorna mi pecho ya poseído.

La primera expresión alude al concepto de ‘un amor’ (una pasión amorosa), y la segunda, el ‘fieros Amor’, hace referencia a esa pasión, ahora personificada en el dios, que ‘trastorna el pecho ya poseído’⁵. Finalmente, la tercera mención (*en, ego confiteor, tua sum nova praeda Cupido*, v.19) corresponde nuevamente a la imagen de Cupido, el dios-niño de la mitología.

De la figura de este dios, dado a conocer en la primera elegía del *corpus*, y primera del ciclo programático, sólo teníamos la caracterización de sus acciones y ciertas palabras que contribuían a describirlo como ‘impertinente’, por usurpar el tradicional puesto de Apolo en la función de determinar un tipo de poesía:

‘quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris? (1,1,5)
*Quién te ha dado, niño cruel, estos poderes sobre mis versos?*⁶.

Esto se desarrolla en 1,1,7-16 mediante una original versión del tópico de los *impossibilia* (el *adynaton* de la retórica griega) donde se argumenta sobre el improbable cambio de atributos y funciones entre divinidades del Olimpo que concluye en el verso siguiente:

uix etiam Phoebos iam lyra tuta sua est? (1,1,16)
*incluso Febo difícilmente tiene segura su lira?*⁷

Entonces, volviendo a nuestro poema, a partir del v.19, Cupido es invocado por su nombre y se convierte en el destinatario del discurso del poeta quien se ha convencido de haber sido flechado por él y ha calculado, haciendo uso de la experiencia y de la sabiduría popular (vv. 9-18), que le conviene rendirse.

⁵ La iunctura *ferus amor* se repite en *Ov. Ep.* 15.126 con el sentido de ‘pasión amorosa’: *ferus in molli pectore flagrat amor*. Cf. OLD s.v. *ferus*. Esto no hace más que confirmar la identificación entre el estado de conciencia y la divinidad que lo provoca.

⁶ Cf. Barsby (1978 *ad loc.*)

⁷ Si bien el atributo de Febo a que se hace referencia allí es la lira Aonia es importante señalar, en virtud de las ideas subsiguientes de este artículo, que el ‘carro’ es otro de los aditamentos de la iconografía del mito de Apolo .

Cupido y los tópicos tradicionales

La imagen de Cupido en esta elegía se proyecta a partir del discurso de 'rendición' del *poeta-amator*, característica de los tópicos elegíacos de la *militia amoris* y del *servitium amoris*. En la situación inicial del canto erótico-elegíaco, la tradición centraba la escena de la captura y de la rendición amorosa del poeta en la experiencia del encuentro con el objeto de amor: el *servitium* y la *fides* se declaraban a una *puella* o a un *puer delicatus*. En la versión ovidiana (vv. 19-22), se reconoce la victoria de Amor, el *ego* confiesa ser una nueva presa de Cupido y estar totalmente entregado a su poder. A raíz de esta confesión, manifiesta que no hay necesidad de guerra, ruega por la paz e indica, con intención de desvalorizar la acción militar de la divinidad, que él está desarmado (*inermis*):

En ego, confiteor, tua sum nova praeda, Cupido;
porrigimus victas ad tua iura manus.

nil opus est bello: pacem veniamque rogamus;
nec tibi laus armis victus inermis ero. (vv.19-22)

Por lo tanto yo confieso: Cupido, soy tu presa más reciente. Ofrezco a tu poder mis manos vencidas. No es necesaria una guerra: te pido la paz y el perdón; ni seré para ti motivo de gloria, vencido con tus armas así, desarmado .

A partir del v. 23 y hasta el dístico final se describe un desfile triunfal de Cupido según la ceremonia impuesta por la tradición romana de la época por la que se otorgaba a un jefe victorioso el alto honor del reconocimiento público. En esta elegía la descripción concentra múltiples alusiones a otros trabajos de arte y de literatura que han dado lugar a variadas interpretaciones⁸.

A nuestro juicio, la aproximación que mejor corresponde a un poema programático como éste es la metapoética. En efecto, como algunos trabajos han advertido⁹ y como se confirmará más adelante con nuevos elementos de prueba, el triunfo de Cupido puede asimilarse al triunfo de la

⁸ En Miller (1995: 288-89) encontramos un completo análisis del material iconográfico de épocas helenística y romana que conducen al autor del artículo a inclinar su interpretación como paródica del contexto político-militar romano. Para ello se basa en pasajes que contienen posibles alusiones virgilianas que no resultan tan evidentes. Nos parecen seguras las reescrituras de Tibulo y Propercio que propone y que también analizamos aquí.

⁹ Cf. Athanassaki, (1992: 125, n. 2) Allí resume las referencias previas a este tipo de lectura.

elegía erótica en versión ovidiana, a la que en nuestro estudio proponemos como una ‘nueva elegía’.

Un primer elemento que llama la atención y anticipa un contenido metaliterario es que el desfile es presentado a través de un monólogo dramático dirigido aparentemente a un espectador particular (el propio dios-niño) y, como ha señalado bien Barsby¹⁰, a un público que permanece en las sombras. En vista de que se trata de un poema programático, podemos afirmar que se está anunciando lo que se desarrollará a continuación y se podría destacar aquí la semejanza con la función del ‘Prólogo’ de una comedia, quien resume el argumento de la obra que se va a representar. Con el mismo fin que tiene en la comedia, este prólogo sirve para seducir al lector y promocionar la obra (*Amores*) de la cual este poema es un anticipo; por ello, la descripción está plena de detalles plásticos cargados de la fantasía del poeta que reúne en el carro y en su conductor los más ricos atributos recurriendo a los símbolos tradicionales de la poesía, de los géneros y estilos poéticos.

El monólogo parece exponer una revisión del carácter de Cupido y del *servitium amoris* tal como la elegía romana anterior lo había transmitido, esto es, el dios-niño pero también un cruel arquero habilidoso y por tanto mortífero (*Eros agrios; amor crudelis*)¹¹. En Prop. 2,12, haciendo referencia al arte pictórico, la descripción de *Amor* combina las dos imágenes: la infantil (inherente a la propia figura del dios) y, sobre todo, la del dios guerrero y cruel, que hiere el corazón humano con sus dardos. Se trata de una caracterización del ‘amor destructivo’, pero que puede ser moderado mediante el argumento de que ‘el poeta y su Musa ligera (la elegía) le dan renombre al dios’. Esta idea properciana de raíz helenística (Posidipo, *A.P.* 12, 45) parece expandirse en la descripción de Ovidio. El poeta formará parte del ‘triumfo’ como cautivo y le dará fama al dios al cantar ese mismo triunfo que está preanunciando.

Se destaca en la descripción, como se verá, la consideración preferencial de su aspecto infantil (no por ello exento de poder) sobre el divino. Esto parece en consonancia con la idea ovidiana, tantas veces aludida en sus obras posteriores, del ‘juego’ como carácter aplicable al amor y a la poesía de amor. En la descripción del triunfo, creemos que el aspecto infantil se acentúa, como una forma de aligerar el *servitium* según lo habían codificado Propercio y Tibulo, y seguramente, antes, C. Galo. Así lo afirma

¹⁰ Barsby (1978: 30) «Most (poems) are conceived in the form of the dramatic monologue, that is to say, as if Ovid were in process of addressing a particular person (often his mistress) in a particular setting and the reader were an unseen spectator of the scene.»

¹¹ Cf. Meleag. *A. P.* 5, 176, 1-2; 177, 1; 12, 48, 1; Tib. 1,3, 21; 1,6,3; Prop. 1,1,6; 2,8,40; *Ov. Am.* 1,2,8; 6, 34; 2, 9,1 ss.; 10, 19; 3, 1, 20; *Ars* 1, 9; Virg. *Ecl.* 10, 28-29, 69; etc.

Reitzenstein, quien observa que su carácter parece remontarse al del niño caprichoso descrito en el inicio de *Argonáuticas* 3.¹² Ciertamente, el prejuicio que ha dejado el mito de Eros-Cupido en nuestra cultura es que el amor es, como los niños, juguetón, caprichoso y poco razonable. La presencia de la madre aplaudiendo dichosa el triunfo parece confirmar esta interpretación.

En general, la actitud del *poeta-amator* de 1,2 es la de alguien poco consciente de lo que significa ser un cautivo y estar sometido al poder absoluto de su conquistador ya que se ha entregado casi alegremente al *servitium* como no había hecho su antecesor elegíaco cuando fue cautivado por Cintia y por Cupido (Cf. Propercio 1,1, 27-28.). Tal vez se trata de la inteligente consideración de este costado infantil de Cupido, a causa del cual puede ser manejado con halagos y premios, como hace su madre en Apolonio de Rhodas (*Arg.* 3, 130-145). El otro elemento fundamental, en esta presentación, es la consideración de la divinidad como conductora, inspiradora de un tipo de poesía más que como causante de una tortura existencial. Así parece manifestarse el niño-dios del desfile triunfal que vemos en el poema.

El poeta le dedica la pomposa ceremonia a su reciente amo, en futuro, tras la escena del insomnio que le revela su situación de 'enamorado'. Se trata del regalo que ofrece a cambio de su transigencia. Sobre todo, se lo acepta dócilmente como comandante, porque, según las escenas que siguen en el desfile, se lo considera en su calidad de musa inspiradora. De este modo, el triunfo de Cupido asegura el triunfo de Ovidio en tanto poeta elegíaco y, también, en tanto *poeta-amator* ya que, sin algún contenido existencial, no sería posible cantar tal poesía. El poeta había hecho este reproche en 1,1,19-20 puesto que Cupido lo obligaba a usar el dístico elegíaco aunque él no estaba enamorado:

nec mihi materia est numeris levioribus apta,
aut puer aut longas compta puella comas.

Y para ritmos más ligeros no tengo el tema adecuado: un muchacho o una muchacha adornada de larga cabellera.

¹² En su comentario a *Am.* 1,2 junto a los programáticos de la colección. Reitzenstein (1935: 65)

Los modelos y la innovación

Una notoria imitación de otro elegíaco, aunque la cronología no es segura¹³ es la que corresponde a Tibulo 2,5,118: miles 'io' magna voce 'triumphe' canet.

Ovidio lo reescribe cambiando una sola palabra en 1,2,34:

vulgus 'io' magna voce 'triumphe' canet.

Los dos poetas se refieren al grito ritual en forma prospectiva pero en contextos muy diferentes. Tibulo está anunciando un futuro triunfo de Mesalino, el hijo de su patrono Mesala con toda la seriedad que el caso supone¹⁴, y sus soldados son los que profieren el grito triunfal. En Ovidio el grito y la expectación se extiende a todo el pueblo, los observadores del desfile pomposo de Cupido. En el marco de estos poemas programáticos (1,1 y 1,2), estos espectadores-lectores van a festejar el triunfo del tema del amor elegíaco, porque eso es lo que logra el niño impertinente obligando al poeta a cantar en dísticos (1,1, 19-20) y eso es lo que admite el poeta al confesarse su cautivo (1,2,19).

Considerando a Propercio, su antecesor y modelo preferencial en lo que a elegía erótica se refiere, se puede analizar el desfile triunfal en la versión properciana de 3,1 9-12 y observar el aprovechamiento que hace Ovidio del esquema proporcionado por el elegíaco de Asís. Ovidio lleva a una extensión mayor los escasos versos que aquel le dedica y genera así una escena más importante para el desarrollo de su programa poético. Los versos propercianos referidos al *triumphus* se hallan en estrecha relación con las declaraciones programáticas que inician el L. 3 y con la *recusatio-excusatio* de la poesía épica que se sintetiza en una despedida a los temas de armas a causa de la elección de una poesía tenue y bien pulida (calimaqueo-filitea v.1). La maestría del poeta dará a esa poesía una envergadura que conferirá fama inmortal, corona y triunfo. Tales glorias no se deben a la materia erótica tratada (como se ve en la escasa importancia que tienen los amorcitos que acompañan a Propercio en el carro) sino a la admiración e imitación que despierta su calidad de eximio hacedor de versos (3, 1,7-8). En los versos siguientes (9-12), el elegíaco hace una breve referencia a un carro en que él desfila triunfalmente como poeta de amor. Es el triunfo de su 'excelencia poética'¹⁵. Los Amores van en el carro junto a él y la Musa de él mismo nacida (*a me nata...Musa*). Él resulta en esta escena modelo de otros escritores que seguirán su ejemplo (*scriptorumque meas secuta rotas*) y la Fama que alcanza tiene la virtud de levantarlo en

¹³ Cf. McKeown (1989 *ad loc.*)

¹⁴ Cf. Miller (1995: 290)

¹⁵ Cf. Alvarez Hernández (1997: 202-207).

vuelo... (...*me Fama levat terra sublimis*). Miller¹⁶ ve la reescritura ovidiana (...*adsidue partes rotas secuta tuas* 1,2,36) como autoirónica, ya que el poeta incita festivamente a que se lo vea como seguidor de Propercio en el mismo momento en que busca rivalizar con él. Esta lectura apegada al contexto de producción parece confirmar la intención metapoética que venimos proponiendo.

Volviendo a la versión properciana advertimos que Ovidio produce un cambio de enfoque: el triunfo es de Amor secundado por la acción del poeta y no el triunfo del poeta secundado por Amor. La aclaración de que los soldados, los seguidores de Amor, son las palabras y los tópicos del código elegíaco (esto es, lo que proporciona el poeta), pone de relieve la variación ovidiana: sin ellos el Amor estaría desarmado, inerme: (vv. 35-38):

Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque,
adsidue partes turba secuta tuas.
his tu militibus superas hominesque deosque;
haec tibi si demas commoda, nudus eris.

Irán contigo las Palabras seductoras, el Error y la Locura, la procesión que asiduamente te ha seguido. Con este ejército dominas a los hombres y a los dioses; si te desprendes de tal ventaja, quedarás inerme.

Ovidio construye, como se ha visto, la escena del triunfo erótico-poético con variados elementos que incluyen múltiples referencias intertextuales y que alternan constantes y variantes respecto de la tradición.

La descripción: los detalles propios

Los distintos aspectos desde los cuales se describe el desfile se hallan ubicados en forma alternativa, partiendo del carro y el *triumphator* hacia los otros participantes y volviendo siempre a él, como figura central, en un esquema estructural concéntrico. Como imagen inaugural de lo que será su poesía centrada persistentemente en el 'amor', resulta representativa. El genio de Ovidio que puede garantizar su Fama es el que se subordina al 'comando de Amor' y a los elementos que giran, tradicionalmente, a su alrededor. No hay alusiones a una decisión personal del poeta que elige un camino, ni referencia a la perfección formal producto de la excelencia técnica (Calímaco, *Aitia* 1, Virgilio *Georg.* 3, Propercio 3,1). Las imágenes son otras.

El esquema de la descripción es como sigue:

¹⁶ Miller (1995: 292)

- a) el *triumphator* coronado y conduciendo su carro tirado por palomas: vv. 23-26 ; 33-34; 38; 41-42; 45-46; 47-48;
- b) los cautivos: el poeta y los enemigos simbólicos de Cupido según el código elegíaco, *Mens Bona*, *Pudor* y otros obstáculos, no mencionados pero aludidos, encadenados al carro: vv. 27-32 ;
- c) la tropa de soldados que lo acompaña, simbólicas personificaciones del amor 'elegíaco': *Blanditiae*, *Error*, *Furor*: vv. 35-37;
- d) Venus, la feliz madre del niño *triumphator*: vv. 39-40;
- e) la multitud de los que caen heridos a su paso o arden quemados por el vapor de sus antorchas: vv. 43-44.

En cuanto al *triumphator*, son varios los detalles que confirman su significación metapoética: se le otorga la corona de mirto, una de las formas posibles de coronación de los jefes militares victoriosos pero además, el árbol simbólico de la divinidad de la madre de Cupido, Venus. Ella misma lo aplaudirá desde el Olimpo y arrojará rosas a su paso. Para la elegía, la presencia de Venus es tanto o más significativa que la del propio dios-niño y, en Ovidio, el mirto es el símbolo que más frecuentemente representa su versión de la poesía elegíaca (*Am.* 1,1,29; 1,15,37; 3,1,34)¹⁷. Estos elementos son una señal de que el texto propone la dualidad triunfo militar / triunfo poético.

Por otra parte, Cupido recibirá el carro de su padrastro; en este caso la referencia es a Vulcano, pero, algunos sostienen que también podría tratarse de Marte porque así resulta explicitado en Ovidio *Am.*2,9b o *Rem.*27. Ambos personajes tienen relación con la construcción o el uso de un vehículo semejante y también con la madre del niño. Dos elementos confirman la suposición de que, en esta ocasión, se trata de Vulcano: en primer lugar, el hecho de que sea esposo legítimo de Venus en tanto Marte, amante ocasional de la diosa¹⁸; en segundo lugar, el uso de *deceat* en el verso que alude a quien le dará el carro a Cupido, revela, como confirma el OLD s.v. *deceat*, que se trata de un carro construido *ad hoc*. Si fuera el carro de Marte, se trataría de un carro ya existente como es, no necesitaría ninguna aclaración de que tal vehículo fuera adecuado o conveniente para Cupido (v. 24):

qui deceat, currum uitricus ipse dabit;
tu padrastro en persona te dará el carro que más te convenga

¹⁷ Cf. Thibault (1969: 33).

¹⁸ En *Ars* 2, 561-592, Marte es descubierto y ridiculizado como *adulter*, cuando Vulcano lo atrapa *in fraganti* con Venus.

Por tanto, el carro conveniente para el dios-niño es construido por el habilísimo herrero, célebre por su rengaera y se adecua al conductor: es pequeño, brillante, ligero, alado. Todo el conjunto resulta doblemente alado en tanto las alas del dios Cupido se multiplican en las palomas de Venus uncidas al carro¹⁹. En esta descripción, el oro está en el conductor y en las ruedas del carro, las piedras preciosas en las alas y el cabello de Cupido -casi un Apolo de cabellera radiante, el dios de la poesía cuya función legítima está usurpando-²⁰:

tu pinnas gemma, gemma uariante capillos
 ibis in auratis aureus ipse rotis. (v.41-42)

*Tú, coloreadas tus alas con piedras preciosas y con piedras preciosas
 tus cabellos, irás sobre doradas ruedas, dorado también tú.*

Carro y conductor conforman una representación simbólica de lo que será la triunfante obra, que surge de someterse a Cupido en varios sentidos: la corona de mirto representa a la elegía como género; el carro, a la poesía en cuanto forma ligera por las ruedas y brillante por el oro (*auratis rotis*) y compuesta en dísticos, la estrofa formada de hexámetro y pentámetro, irregular como el constructor del carro que tiene un pie más corto: en la lectura de la elegía 2,17 de los *Amores* (esp. vv. 19-22) se confirma la importancia que tiene en las declaraciones metapoéticas de Ovidio la figura de Vulcano como paradigma de lo desigual, defectuoso, inferior, el que a pesar de la falta o la inferioridad es capaz de adaptarse a una forma más bella, más perfecta (Vulcano con la hermosa Venus; el pentámetro con el hexámetro en el dístico elegíaco); por último el conductor, también dorado (*aureus ipse*), artífice del tema: el asunto amoroso tratado brillantemente, al estilo ovidiano.

Se destacan aquí el oro y las gemas que adornan al conductor del carro, la pompa magnífica entre las exclamaciones y la lluvia de rosas desde el cielo.

¹⁹ Debemos señalar que las palomas, si bien aquí son las que simbolizan a la diosa del Amor, se asocian en la poesía griega y romana, como otras aves y pájaros (águilas, cisnes, gansos, papagayos), a la poesía por el canto en algunos casos y por el vuelo en otros. Estas metáforas son paradigmáticas desde las odas pindáricas y en Roma se pueden citar los ejemplos de Virgilio, *Ecl.* 9,11-13 y Propertio 3,3,31. Cf. Athanassaki 1992, 128 n. 14

²⁰ Cf. *Am.* 1,1, 11 *crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum* / Febo, ilustre por su melena.

La recepción

Estos detalles, puede pensarse, no se avienen a la tradicional humildad y falta de pomposidad exhibida por la poesía de ascendencia calimaquea y significan una variación respecto de las convenciones del género elegíaco, en cambio se acercan a las metáforas referidas al estilo en sus notas de exclusividad como se encuentra en Píndaro (*N.* 7, 77-79) y de ornato como en Cicerón (*de Orat.* 3,98) por citar algunos ejemplos. Estas particularidades pueden ponerse en relación con el contexto de recepción de la obra, un momento brillante y feliz que permite dar por terminada una época en la que los ideales éticos y las virtudes nacionales se imponían como temas ineludibles a poetas e intelectuales. En palabras de Citroni, que resumen los conceptos que tantas veces se han vertido acerca del momento histórico en que se dan a conocer los versos de *Amores*: "Ovid seems to believe that all the emphasis with which poets and intellectuals had celebrated the values and virtues of the ancient Roman rural community, as if they were the only reliable guarantees of the survival of the nation, is by now outdated. He evidently thinks that there is a new public that intends to turn over a page with respect to the dark memories of the past, and in literature seeks pleasant entertainment. The success that he enjoyed seemed to show that he was right." Citroni (2009: 15). El público, piensa Ovidio, espera de la literatura placer y entretenimiento, brillo y diversión.

A lo largo de la descripción del desplazamiento de Cupido en el carro se van sumando imágenes propias de un triunfo militar a otras que refieren a un triunfo poético. La fórmula de confesión: *ego confiteor* (v.19), que alude al concepto de *confessio imperii*, (formal y solemne reconocimiento de los vencidos de la que dependía el triunfo²¹) pertenece al mismo contexto de ceremonia militar que la multitud del pueblo que lo aclama (*populo clamante triumphum* v.25) y el grito ritual (*uulgus 'io' magna uoce 'trumphe' canet* v.34), por otro lado, los elementos convencionales que caracterizan a la elegía erótica se encuentran sobre todo en el vehículo, el conductor, la tropa y los cautivos.

La figura del carro, como puede verse en Virgilio (*Georg.* 2,541-542) y antes en Píndaro (*N.* 9, 4-7) y en Calímaco (*Aitia* 1, fr. 1, 25-28 Pf.) había sido utilizada como metáfora por la poesía. En el poema ovidiano el carro triunfal presenta un carácter más brillante que majestuoso y la pompa contrasta con la imagen reducida en 'tamaño', con las implicancias metapoéticas que eso puede tener.

²¹ Cf. McKeown (1989 *ad loc.*). Sobre todo la referencia a Enn. *Ann.* 513: *qui uincit non est uictor nisi uictus fatetur.*

La presentación ovidiana hace hincapié en el carácter literario de toda la escena cuando presenta a *Mens Bona* (la Sensatez o la Razón divinizada) como prisionera; la pérdida de la Razón es el eje principal del tópico de la 'locura de amor' o 'enfermedad de amor' canonizado por sus antecesores romanos:

Mens Bona ducetur manibus post terga retortis (v.31)
El Buen Sentido será llevado con las manos atadas a la espalda

A continuación se completa el cuadro de los prisioneros:

et Pudor et castris quidquid Amoris obest (v.32)
 "y el Pudor, y todo lo que impide la milicia del Amor."

Estas personificaciones de valores están presentadas como elementos discursivos y aprovechados para deleite de los lectores. *Furor* y *Error* caracterizan la enfermedad de amor, la locura, el elemento irracional, propios de la pasión (el tema de la elegía) y *Blanditiae*, además de caracterizar las palabras halagadoras que se usan para seducir, enamorar (Plaut., *Bac.* 50), es símbolo de la poesía elegíaca misma junto con los ritmos ligeros (y todos juntos las 'armas' del poeta), según el propio Ovidio advierte en otro poema programático (2,1):

blanditiae elegosque levis, mea tela, resumpsi (v. 21)
 "retomé las palabras seductoras y las ligeras elegías,
 mis armas"

Tales armas (*mea tela*) esgrimidas por el poeta, como parte de las declaraciones programáticas del segundo libro, confirman la idea de que el triunfo de Cupido no es igual al de un jefe militar, es un triunfo diferente, con unas armas discursivas, poéticas, para nada sangrientas, un poco ardientes (como es lógico tratándose de amor), pero garantizan el triunfo de la poesía de Ovidio, porque va a componer *Amores*, no *Arma*, y es el dios-niño quien que le va a proporcionar el tema y a determinar el estilo.

Según Ovidio, Cupido, el Amor, es brillante, dorado, matizado de colores y triunfante. Con pocas excepciones, las referencias a triunfos poéticos, a la fama que le darán sus versos estarán en adelante, en las obras de Ovidio, señalados por la presencia del mirto como símbolo de Venus, del Amor y de la Elegía y asociados a la renquera de Vulcano por los varios sentidos que hemos expuesto. El marco antibélico de esta descripción se inicia con *nil opus est bello* 'No hay necesidad de guerra'. Aunque las conquistas de Cupido están descritas como temibles, sobre todo bien

conocidas por la fama que las precede y tan feroces como las de Baco (en el símil se hace referencia a las conquistas de la India narradas en el mito cuando el dios sometió las tierras de Ganges), se puede comprobar fácilmente que deben asociarse a los logros de los géneros poéticos que representan. Estos géneros son, obviamente, la elegía y la tragedia. Si bien Baco es arquetipo del *triumphator*, también es el padre de la tragedia, por ello su *gravitas* (cuya medida dan los tigres) contrasta con la de Amor (cuya medida dan las aves).

tum quoque non paucos, si te bene novimus, ures;
 tum quoque praeteriens vulnera multa dabis.
 non possunt, licet ipse velis, cessare sagittae;
 fervida vicino flamma vapore nocet.
 talis erat domita Bacchus Gangetide terra:
 tu gravis alitibus, tigribus ille fuit. (vv. 43-48)

También entonces abrasarás a no pocos, si es que te conozco bien; también entonces causarás a tu paso muchas heridas. No pueden reposar tus flechas aunque tú mismo lo quieras. Tu abrasadora llama hiere por la mera cercanía del vapor. Así se hallaba Baco tras la conquista de la tierra del Ganges: tú pesado para unas aves, él para unos tigres.

Los dos dioses inspiran poesía de distinto género y los dos son poderosos y temibles conquistadores de pueblos. En cuanto al desplazamiento de ambos dioses la cuestión del peso es fundamental. Los dos son conductores, a su paso caen los cautivos sin oponer resistencia. En el caso de Cupido, las poderosas armas (las flechas, el fuego de las antorchas) se independizan incluso de su dueño, arrasan lo que hallan a su paso más allá de su propia voluntad. Ni siquiera el dios puede manejar su ingente poder. ¿Será porque es un niño?²² ¿Necesitará del talento del poeta para seguir el camino del triunfo?

En los versos antes citados, la referencia al pueblo presente en el desfile (que en el marco de nuestra interpretación se identifica con el público lector de poesía elegíaca) hay algunos datos que merecen considerarse: el carácter masivo y popular que se desprende de expresiones como *non paucos (...)* *ures* o *vulnera multa dabis*. Contrariamente a la consigna calimaquea

²² El ejemplo de Faetón en *Metamorfosis 2*, en muchos sentidos puede analogarse a este desplazamiento y a falta de dominio a causa de la desproporción entre la hazaña (conducir el carro de Febo) y el héroe, que es aún niño. Faetón, como Cupido aquí, se había apropiado de lo que le pertenecía naturalmente a Apolo (uno del carro, el otro, de las formas de la poesía).

expresada sobre todo en el *Epigr.* 28, Pf.²³, esta es, una poesía para muchos. Ya las expresiones *populo clamante triumphus* (v. 25) y *vulgus...canet* (v. 34) adelantaban esta presencia multitudinaria de público.²⁴

Por otra parte, se hace hincapié en el efecto irresistible de las armas de este conquistador (las flechas, el fuego de las antorchas) que incluso es superado por su ingente poder. Necesitará entonces del talento del poeta, de los ritmos, las palabras, los tópicos... poniendo así en equilibrio la responsabilidad de Amor y de la poesía de amor en la consecución de los cautivos. Esas víctimas, en sentido metapoético, son los lectores, capturados por la seducción de una obra sobre el amor, cantada en dísticos elegíacos y con un estilo brillante.

Finalmente, en los últimos cuatro versos se puede ver la nueva actitud del poeta mediando entre el espacio público de la ceremonia oficial y la vida privada de los amantes y potenciales lectores de elegías:

ergo cum possim sacri pars esse triumphi,
parce tuas in me perdere victor opes.
adspice cognati felicia Caesaris arma:
qua vicit, victos protegit ille manu. (vv. 49-52)

Por lo tanto, ya que podría formar parte de tu sagrado triunfo, abstente, vencedor de malgastar en mí tus recursos. Contempla las armas victoriosas de tu pariente César: él protege a los vencidos con la misma mano con que los vence.

Conclusiones

Varios elementos discursivos llevan a privilegiar como más indicada la lectura metapoética. La idea de una parodia irrespetuosa de los símbolos del poder de Augusto parece excesiva. El propio dios Cupido, difícilmente reconocible como un verdadero *imperator triumphans* (como lo designa Miller²⁵), no llega a evocar a un verdadero general romano. Toda la escena resulta en un gracioso cuadro helenístico (como quiere Reitzenstein²⁶).

Esta 'nueva elegía' no se asocia a una reinterpretación de valores romanos en clave burlesca sino a diferentes expectativas por parte del público lector, un público mucho más amplio, deseoso de divertimento y

²³ (...) *Odio el poema cíclico aborrezco el camino que arrastra a la muchedumbre, abomino del joven que se entrega sin discriminación, y de la fuente pública no bebo: me repugna todo lo popular* (...) Trad. de Cuenca y Brioso Sanchez (Madrid, 1980)

²⁴ Con referencia a la multitud de sus lectores y la veneración de Cupido por parte de los dos pueblos (hombres y mujeres) Cf. *Am.* 2,9b

²⁵ Op. cit. p. 288

²⁶ Op. cit. p. 66

despreocupación. Incluso el efecto del dístico final se ajusta bien a estos intereses populares al cumplir con el gusto helenístico del final sorprendente²⁷. Esta idea resulta más convincente que la interpretación del entero desfile en clave paródica a causa de la alusión directa a Augusto.

La versión ovidiana de esta nueva *recusatio* que es el triunfo de Cupido y de la poesía erótico-elegíaca es, como ha señalado Dimundo²⁸, totalmente carente de acentos dramáticos, una escena conducida con tono *scherzoso*.

Toda la descripción del triunfo tiene el aspecto de una alegoría que presenta a través de símbolos bien reconocidos la elegía erótica al estilo ovidiano. La relación entre materia o tema de la poesía y la forma o el género que le conviene son centrales para el desarrollo programático. Esta idea puesta en contacto con el carro triunfal, el poeta y el tema del Amor era ya un tópico de la elegía. Lo que hallamos en este poema es una importante reformulación, una innovación cuyas consecuencias se pueden observar a lo largo de la obra del poeta de Sulmona.

La *musa iocosa*, el *lusus* de los tiernos amores, las *imbelles elegi, genialis Musa* (como se las describe en *Am.* 3,15,19) concentran un programa estético que sin duda puede cimentarse en esta descripción del triunfo de Cupido. Las notas más significativas que conlleva esta descripción son: por una parte, que no hay nada mínimo ni humilde en esta 'nueva elegía' (que hasta entonces se había mostrado heredera de Calímaco y sus seguidores) y que la pompa y el ornato también se aplican a ella aunque el tema sea el amor; por otra, que el público lector no se reduce a un círculo de eruditos iniciados sino que los lectores son muchos, todos aquellos a los que alguna vez ha abrazado la llama del amor.

²⁷ Cf. Giangrande (1974:19)

²⁸ Dimundo (2000:34)

Bibliografía citada

- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (1997) *La poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Assisi.
- ATHANASSAKI, L. (1992) "The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1,2", *MD* 28, pp. 125-141.
- BARSBY, J., (1973) *Ovid's Amores Book One*, Oxford.
- BUCHAN, M. , (1995) "Ovidius Imperator: Beginnings and Endings of Love Poems and Empire in the Amores," *Arethusa* 28
- CITRONI, M. (2009) "Poetry in Augustan Rome", en Knox P. (ed) *A Companion to Ovid*, Oxford, 2009, pp. 8-25
- DE MIGUEL MORA C. 2006) "Ovidio, el poeta sincero (Amores 1.1-5)" en *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 8, pp 59-78.
- DIMUNDO, R.: (2000) *L' elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari.
- GIANGRANDE , G.: (1974) "Los tópicos helenísticos en la elegía latina" en *Emerita* 42 pp. 1-36.
- McKEOWN, J.C.: (1989) *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary, II: A Comentary of Book One*, Leeds.
- MILLER, J.F.: (1995) "Reading Cupid's Triumph" en *CJ* 90, pp. 287-294.
- REITZENSTEIN, E.; (1935) "Das neue Kunstwollen in den Amores Ovid" *Rheinisches Museum* 84, pp.62-86.
- THIBAUT, J.: (1969) "A Difference of Metaphor between Propertius and Ovid" *ISLL* 58, pp. 31-37.

Fecha de recepción: 14-06-09

Fecha de aceptación: 08-07-09