

Risit Amor: masculinidad en *Amores* de Ovidio

Risit Amor: masculinity Ovid's *Amores*.

Alejandro Pina Terraza

Resumen

La lectura lineal de la colección elegíaca de *Amores* de Ovidio nos permite estudiar y caracterizar una masculinidad diferente a la tradicional en la sociedad de Roma. Al contrario que el impasible estoicismo propio del hombre romano tradicional, del *vir durus*, el joven poeta Ovidio se doblega totalmente a sus sentimientos por Corina: se enamora, queda decepcionado y acepta una novedosa dinámica de relación. Mediante esta lectura, proponemos que todo ello ocurre en un viaje sentimental pero también metaliterario: la elegía se agotará en cuanto Ovidio choque contra la realidad de que no puede tener una relación exclusiva con Corina.

Palabras clave: literatura latina, Ovidio, Corina, masculinidad, sexualidad, hombre romano, soldado romano.

Abstract

A lineal reading of Ovid's *Amores* allows us to study a different masculinity. Instead of *vir durus*, we have to speak about another kind of masculinity. Ovid surrenders to a woman, he surrenders to Corinna: he falls in love with her, she disappointed him and, in the end, he assumes a new type of relationship. This lineal reading becomes a trip that goes down a whole way of feelings and literature. Reality strikes down the Ovid's wish about being exclusively with Corinna, there must be a new kind of relationship and the elegiac dream will be destroyed.

Keywords: latin literature, Ovid, Corinna, masculinity, manliness, sexuality, Roman man, Roman soldier.

1. *Amores* de Ovidio

Publio Ovidio Nasón es uno de los autores de la Antigüedad que más datos aporta sobre sí mismo. Por los datos internos en su obra, en especial por *Tristitia*, obra escrita en su exilio (10-11 d.C.), sabemos que su *floruit* transcurrió entre el 23 y el 8 a.C.¹ Esta *relegatio* del año 8 d.C. supuso el trauma de su vida: separado de su familia y amigos por un *carmen* y un *error*, Ovidio recuerda su primera obra publicada²,

Amores, como dice él mismo, cuando «mi barba solo fue afeitada una o dos veces» (*Tr.*4.10.58)³. Por un lado, a partir de esta noticia, podemos proponer una cronología relativa: posiblemente los poemas de *Amores* empezarían a ser compuestos alrededor del 25 a.C.⁴ y también leídos en los círculos intelectuales del momento.⁵ Por otro, como *terminus ante quem* para la publicación de la obra, tenemos la noticia de la

1 Alvar Ezquerra, 1997: 213.

2 «Publicada» en un sentido etimológico, dada a conocer al público general y no en el sentido editorial actual.

3 El presente trabajo sigue las abreviaturas del *Oxford Classical Dictionary*.

4 Antes de la promulgación de la ley de Augusto contra el adulterio en el 18 a.C.

5 Booth, 1991: 3.

segunda edición de la propia colección de *Amores*, entre el 1 y 2 d.C., que recoge el propio epigrama introductorio de la obra.

Es difícil, por no decir imposible, determinar qué poemas pertenecían a la primera edición y cuáles pudieron ser nuevos o incluso modificados por el autor en la segunda. Lo que es evidente es que se produjo una reducción motivada por la incansable *labor limae* tan propia de la época.⁶ Estas circunstancias hacen que los estudiosos establezcan la aparición de la primera edición de *Amores* en una horquilla temporal de entre ocho y once años, entre el 19 y 11 a.C. u 8 a.C.⁷

Respecto al género, *Amores* es una colección de elegías. Como sabemos, en la Antigüedad el género estaba fuertemente marcado por el componente formal, por lo que, en el caso del género de la elegía, debemos esperar el verso en dístico elegíaco. El aspecto formal es muy importante en esta obra porque Ovidio dedica varios poemas de la colección a su programa poético (*Am.*1.1.8 y 15; 2.1 y 3.15). No obstante, la elegía latina es diferente a la antepasada griega porque, de entre la pluralidad temática helénica, la latina se puede dividir temáticamente en erótica, patriótica, fúnebre y de exilio.⁸ En nuestro caso, es evidente que *Amores* pertenece a la subdivisión de la elegía erótica. Como antecedentes, debemos mencionar autores como el griego Antímaco (ca. 400 a.C.).⁹ Más adelante, la elegía helenística (s. III a.C.) utilizó el mito como material erótico y como explicación etiológica.¹⁰ No obstante, la elegía erótica latina se distancia también temáticamente de la griega, de su naturaleza mitológica y objetiva (*ib.*). Entre esas influencias griegas que los estudiosos suponen en base a los escasos o nulos testimonios que conocemos estarían Filetas de Cos y Calímaco.¹¹ El propio Propercio quiso llegar a ser el Calímaco romano (*Prop.*4.1.61-64).¹² Las influencias de estos dos autores griegos, dentro de la circunstancia de que no conocemos la totalidad de sus *corpora* elegíacos, se podrían diferenciar en que Calímaco sería más un referente técnico y Filetas, más difícil de determi-

nar.¹³ Como precursores ya en Roma debemos mencionar a Varrón, Catulo, Licinio Calvo y Cornelio Galo.¹⁴ Precisamente los propios poetas romanos consideraban a este último como fundador del género, aunque nosotros desconocemos la totalidad de su obra más allá de unos escasos versos papiráceos y noticias indirectas¹⁵. Por último, aparte de las consideraciones literarias, conviene detenerse en el ambiente social tan determinado en el que se inserta *Amores*:¹⁶ en el descontento de la generación joven, que se siente contrariada por las circunstancias políticas de la última época republicana y de la primera de Augusto, al que se une la práctica del amor libre en correspondencia, en parte, con el amor griego por las heteras.

Las circunstancias históricas moldearon el género en Roma: Ovidio tenía doce años cuando vivió la Batalla de Accio, es decir, la *pax augustea* era algo que él tenía garantizado, prácticamente no conocía otro momento del estado romano, mucho menos uno en guerra¹⁷. De este modo, el objeto de su primera obra, el amor, se concibe como violento y vinculado con la *libido dominandi* propia de los romanos¹⁸. Es como si, *mutatis mutandis*¹⁹, la necesidad combativa del hombre romano encontrara un nuevo campo de batalla en la cama.

2. La masculinidad en *Amores*

Caracterizar la masculinidad en la obra ovidiana de *Amores* es una tarea compleja. ¿Cómo aparece Ovidio?, ¿cómo es la masculinidad en *Amores*? Si seguimos atendiendo a la lectura de las *Tristia* y también por noticias que extraemos de los propios versos de *Amores*, el Ovidio de *Amores* es el Ovidio ficticio, el yo poético. Un yo que podemos imaginar en un contexto iniciático, en una suerte de limbo entre la adolescencia y la madurez adulta, entre ser un joven apenas con barba (*Tr.*4.10.58) y ser el hombre casado.

Para responder a la segunda pregunta, adentrándonos ya en la obra de nuestro interés, es importante señalar que no en todas las elegías de los tres libros²⁰

6 McKeown, 1987: 35. Podemos preguntarnos si hubo alguna otra razón para que *Amores* pasara de cinco a tres *libelli*. Quizá Ovidio buscara equipararse a *Prop.*1-3, que tratan el amor entre Propercio y Cintia; a los tres posibles libros de Catulo (Fernández Corte, 1997: 112) y/o a los tres de las *Odas* de Horacio (McKeown, 1987: 90-91).

7 Booth, 1991: 3

8 Alvar Ezquerro, 1997: 194.

9 von Albrecht, 1997: 690.

10 *ib.*

11 Alvar Ezquerro, 1997: 195

12 *ib.*

13 *ib.*

14 *ib.*

15 von Albrecht, 1997: 691-692.

16 von Albrecht, 1997: 691.

17 von Albrecht, 1997: 729.

18 Cahoon, 1988: 293-294.

19 Harrison, 2002: 80.

20 Parece ser que uno de los gustos literarios augusteos eran los múltiplos de diez en las colecciones de libros. Así, por ejemplo, Virgilio con sus diez églogas u Horacio con sus diez sátiras (Booth, 1991: 10) (McKeown, 1987: 91). Según la disposición de las elegías de *Amores*, es posible ver en algunas ediciones una demarcación antitradicional más que antiaugustea (Booth, 1991: 10).

encontramos indicios que nos permitan caracterizar la masculinidad ni encontramos el mismo valor en estos. Así, por ejemplo, nos será muy interesante la noticia del gatillazo (*Am.3.7*) pero los poemas programáticos (*Am.1.1* y 15, 2.1 y 18, 3.1 y 15) nos distancian más de nuestro objetivo final, aunque también podrán darnos información muy reveladora. Aquí, intentaremos resumir los momentos más importantes.

La masculinidad de Ovidio quedará caracterizada alrededor de la mujer, pues estamos ante un interés claramente heterosexual frente a los otros poetas en sus universos amorosos.²¹ De entre todas las mujeres por las que el sulmonense se siente atraído, destaca Corina, que aparece en nuestra lectura lineal²² en una verdadera epifanía (*Am.1.5.9* y ss.). Vaporosa vestimenta, pelo despeinado, cuello blanco, hombros, brazos, pechos, costado y muslos. Esta écfrasis es considerada una de las descripciones «más completas y carnales del cuerpo desnudo de una dama».²³ Otra posible lectura de estos versos es como ejemplo de la dominación masculina no por los rasgos que podemos leer, sino por los que no: a Corina se le niega el rostro, la voz y la personalidad, queda reducida a determinadas partes de su cuerpo que además se sexualizan.²⁴ Como consecuencia de esto último, Ovidio la colocará en los escenarios convencionales que desee, ¡por eso aparece casi doscientos versos después del comienzo de la obra, en la quinta elegía del primer libro!

El Ovidio poético experimenta entonces en *Amores* una historia de amor extramatrimonial con la casada Corina, un *affair* que vive sus altibajos y en el que podemos distinguir tres fases: enamoramiento, decepción y aceptación o asunción. No estamos ante una división absoluta, debemos señalar cierta porosidad entre ellas. Hay cierta ambigüedad que no es más que el reflejo de una situación complicada entre el joven Ovidio y la seductora Corina, como veremos en el comentario de estas distintas fases.

3. *Militat omnis amans*: Enamoramiento

El enamoramiento de Ovidio forma parte de su programa poético: el género de la elegía erótica latina le exige estar enamorado y, tomando el conocido motivo

de la *recusatio*, el poeta depone las armas de la épica para asumir las de este género. El cómo las asume es también muy revelador (*Am.1.1*): frente a esgrimir las armas épicas activamente, el dios Amor-Cupido flecha a nuestro poeta (*Am.1.1.25*) convirtiéndolo así en un recipiente, en un elemento herido, pasivo.²⁵

Como consecuencia de esta particular victoria, encontramos un desfile triunfal (*Am.1.2*). Amor-Cupido entra en la ciudad de Roma cruzando la *porta triumphalis* hasta alcanzar el Capitolio. Esta procesión no tiene nada que ver con la imagen civilizadora que transmitía un desfile romano tradicional; se invierte ese rasgo porque es el *ferus Amor* quien encabeza la marcha de la *militia amoris* en el carro del general (*Am.1.2.8*), teniendo como prisioneros a personificaciones de valores romanos tradicionales tan claros: la *Bona Mens*, el *Pudor* y *Amor* (*Am.1.2.31-32*). Tras él caminan los prisioneros y es ahí donde encontramos al joven Ovidio, convertido en el último de ellos, en la *nova praeda* (*Am.1.2.19*), pues, como hemos dicho, ahora tiene el pecho invadido por Cupido y se verá obligado a colaborar con los lugartenientes de Amor, las *Blanditiae*, *Error* y *Furor* (*Am.1.2.35*).

Ovidio no es tradicional, un hombre que muestra una evidente pasividad ante su amada. Antes de conocerla, conocemos al esposo. La noticia de la existencia de este hombre nos empieza a colorear la amada y la relación entre ambos: ¡para Ovidio el marido será el otro y es necesario que ella recurra a diferentes estrategias para deshacerse de él y poder atender así atenderle a él (*Am.1.4*)!

Como hemos dicho, la aparición de Corina supone una epifanía, un sueño hecho realidad tras la siesta de Ovidio (*Am.1.59* y ss.). El sintagma *tunica velata recincta* brilla con fuerza: Corina no es una mujer tradicional romana, es una mujer casada que no duda en desplegar sus encantos para atraer al hombre que ella quiera y cuando quiera. Ese último punto es muy importante para los sufrimientos que ella desatará sobre el joven poeta Ovidio. Quizá, precisamente para él, Corina no sea tan importante: la primera palabra de las *Elegías* de Propertio es *Cynthia*, ¿por qué Ovidio no se refiere en su primer poema a su querida amada? Porque estamos ante el pragmatismo de la relación amorosa Ovidio-Corina. A pesar de que el interés por la temática amorosa es el más acusado en Ovidio de entre todos los poetas elegíacos latinos, Corina es un personaje ficticio, Ovidio no dudará en jugar con esta ficción: *et mea debuerat falso laudata videri / femina; credulitas nunc mihi uestra nocet*, (*Am.3.12.43-4*) «Y que mi alabanza [a Corina os] había debido parecer

21 Por ejemplo, entre otros, Tibulo, coetáneo de Ovidio, con Mátrato (*Tib.1.4*, 8 y 9) y ya antes Catulo con Juvencio (*Catul.24* y 29).

22 Debemos ser muy conscientes de que, al hacer una lectura lineal de una obra clásica, corremos el riesgo de ignorar el auténtico cosmos de referencias que constituye la literatura latina, que enriquecerían nuestra visión unitaria.

23 Keith, 2009: 357.

24 Booth, 2009: 71.

25 Badian, 1996: 1554.

falsa; ahora a mí me hace daño vuestra credulidad». Por lo tanto, Corina es una creación del poeta para servirle como herramienta en su despliegue emocional y en la exploración de los motivos elegíacos.

Una vez en el género de la elegía y con Corina como objetivo, el amante Ovidio debe desplegar todas sus habilidades de seducción y enfrentarse a cualquier obstáculo que se le presente. Ya hemos hablado del marido, ahora es el turno del *ianitor*, del guardián²⁶ (*Am.1.6*) de la casa de Corina. Se produce entonces el tópico del παρακλαυσίθυρον, del *exclusus amator*: el joven Ovidio llora ante la imposibilidad de abrir las puertas y atravesar el umbral custodiado por el mudo guardián.

Frente a la imposibilidad de Ovidio de estar con su amada, esta debe concertar los encuentros, que no estarían libres de discusiones con consecuencias que hoy en día consideraríamos terribles: *At nunc sustinui raptis a fronte capillis / ferreus ingenuas ungue notare genas* (*Am.1.7.49-50*), «Pero ahora he arrancado los cabellos de su frente, con uña como hierro he marcado sus mejillas inocentes». Como vemos aquí, Ovidio no se distancia realmente de la masculinidad hegemónica romana²⁷ sino que la colorea: el castigo contra Corina —ella debe ser la mujer a la que se refiere porque es a la única que escribe²⁸ (*Am.2.17, 31 y ss.*)— es indigno no por el hecho de la agresión física, sino por haber ejercido la autoridad del marido, la *patria potestas* en último término, contra una mujer que no es su esposa, que no es su propiedad. Además, se trata de una agresión arrepentida: Ovidio compara la situación y en cierta medida trata de justificarla refiriéndose a algunos episodios mitológicos como el de Áyax (*Am.1.7.7-8*) y Orestes (*Am.1.7.9-10*); incluso llega a elevar a Corina a diosa (*Am.1.7.32*): *ille deam primus percultit-alter ego!*, «Aquel fue el primero

que golpeó a una diosa, ¡yo soy otro!» (cf. *Il.5.316-349*). El de Sulmona intentará que Corina disimule los vestigios de su ataque, he aquí la moralidad del amante-narrador, agresión, arrepentimiento y súplica del perdón que acaba en la petición de disimula: en realidad Ovidio se mantiene amoral.²⁹

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido (*Am.1.9.1-2*), «Todo el que ama va a una guerra y Cupido tiene su propio campamento». La distinción entre hombre soldado, marido y hombre poeta ya no es tan clara. Así, quedan marcados los límites de la *militia amoris* (*Am.1.9.4*): *turpe senex miles, turpe senilis amor*, «es ridículo un soldado viejo: es ridículo un anciano enamorado...», es decir, *omnis amans* es «todo el que ama» menos los ancianos. El soldado del amor supone entonces una suerte de fundición entre la masculinidad del soldado romano, la que hemos denominado tradicional, y la masculinidad diferente del joven enamorado, «cada aspecto concebible de la existencia del amante está entonces ligada a la del soldado»³⁰: El hombre soldado milita en el ejército, vigila la puerta de la tienda de campaña de su general mientras que, de la misma forma, nuestro amante milita en el ejército de Cupido, y vigila también una puerta, pero la de la amada, para entrar cuando el guardián se distraiga o se duerma (*Am.1.9.7-8*). A pesar de aceptar las estrategias del soldado e incluso del «espía entre los enemigos», *speculator in hostes* (*Am.1.9.19-20*), el amante Ovidio se debe al ocio, al libertinaje (*Am.1.9.41-42*): *ipse ego segnus eran discinctaque in otia natus; / mollierant ánimos lectus et umbra meos*, «Yo mismo nací en el perezoso y ocio de ropa cómoda; el lecho y la sombra habían ablandado mi espíritu». Un hombre romano no podía ser *mollis*, «blando», sino todo lo contrario, *durus*, «duro», imparable en general.

4. *Donec eras simplex*: la decepción amorosa

Como ya sabemos, la relación de Ovidio y Corina es muy inestable. La decepción amorosa del poeta es un proceso de desgaste que se ve desde *Am.1.10*: se produce cuando ella le exige un pago. Ovidio responde evocando el recuerdo de lo que había sido su amada ideal (*Am.1.10.13*): *donec eras simplex*, «mientras eras inocente». La belleza física, exterior, y ética, interior, de la amada se deshace por la exigencia monetaria. La fusión tan clara de las dos masculinidades³¹ que hemos comentado ahora se ensombrece

26 Aparte del mencionado guardián, del que descubrimos posteriormente que es un esclavo eunuco llamado Bagoas (*Am.2.2*), encontramos también a la alcahueta Dipsas, de nombre parlante, del verbo griego δῖψῆν «tener sed», como personaje secundario; a Nape, la esclava que transporta las tablillas entre Ovidio y Corina (*Am.1.11 y 12*) y a Cipasis, la esclava peinadora de Corina con la que él tiene una relación que causará los celos de su ama (*Am.2.7 y 8*). Este despliegue de secundarios nos debe recordar a la comedia latina, pues tenemos antecedentes como Melénide en la obra plautina *Cistellaria* o Cleéreta en la *Asinaria*, también de Plauto. De hecho, la aparición de Dipsas en el cosmos ovidiano de *Amores* se produce ciertamente en un contexto teatral: el amante se esconde en un armario para escuchar a la anciana hablando con la joven amada (*Am.1.8*).

27 La masculinidad hegemónica es la más corrientemente aceptada, la que aporta legitimidad al patriarcado, es decir, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres (Connell, 2003: 61-62).

28 McKeown, 1987: 22.

29 Booth, 2009: 66.

30 Booth, 2009: 69.

31 Cristóbal López, 1989: 237.

(*Am.1.10.16-20*): *quid puerum Veneris pretio prostare iubetis? / quo pretium condant, non habet ille sinum! / nec Venus apta feris Veneris nec filius armis— / non decet inbelles aera merere deos*, «¿Para qué ordenáis que el hijo de Venus se prostituya por un precio? ¡No tiene aquel un bolsillo en el que guardar el dinero! Ni Venus ni el hijo de Venus son aptos para armas salvajes, no conviene que unos dioses no soldados merezcan dinero». Esta petición monetaria supone un duro golpe de realidad para Ovidio, una decepción que no duda en afrontar con la crítica a la nueva ansia de riqueza que puede conducir a la locura (*Am.1.10.53-56*). Además, como ocurrirá posteriormente, ¡Corina seguirá siendo igual de hermosa para frustración de Ovidio (*Am.3.3*)!

Aunque Corina le haya decepcionado, Ovidio no puede evitar seguir queriéndola (*Am.2.4*): *odi, nec possum, cupiens, non esse quod odi; / heu, quam quae studeas ponere ferre grave est!*, «Odio y no puedo aun queriendo no ser lo que odio. ¡Ay, cuán grave es aguantar lo que te afanas en apartar!». El poeta padece una «infidelidad crónica»³² y, sin embargo, se presenta como un Hipólito que se transforma en un Príapo descontrolado ante cualquier estímulo amoroso (*Am.2.4.31-44*). Ella, por su parte, seguirá siendo hermosa aun mintiendo (*Am.2.5*).

La decadencia de Ovidio sigue acentuándose en nuestra lectura lineal entre el desenfreno sexual y los sentimientos emponzoñados por su Corina, sin embargo, la entrega del poeta a Amor sigue siendo total: *at mihi saevus amor somos abrumpat inertes*, «Y que el amor me abrume cruel en sueños inertes» (*Am.2.10.19*). Justo cuando parece que Ovidio encauza el final de su relación, tras la agresión y los celos por ambas partes, ¡aparece el triunfo de nuevo (*Am.2.12*)! *Ite triumphales circum mea tempora laurus! / vicimus: in nostro est, ecce, Corinna sinu*, «¡Acudid a rodear mis sienes, laureles triunfales! Vencí: ¡he aquí a Corina en mi regazo!» (*Am.2.12.1-2*). La militancia amorosa ha dado sus frutos y, en un plano literario, podríamos ver una simetría entre *Am.1.5*, la aparición casi divina de Corina, con el triunfo más realista, pues ella establece contacto físico con él, en *Am.2.12*.

Siguiendo esta línea de «realismo», Corina se hace mucho más humana cuando asistimos al episodio de su aborto (*Am.2.13* y *14*). La masculinidad de Ovidio llega así a invadir el cuerpo de su amada: él se enfadaría no solo por poner en riesgo su vida, *in dubito vitae* (*Am.2.13.1*), sino, como él mismo dice, por entregarse a mejunjes y pociones, a filos y cuchillas (*Am.2.14.1-4*), entrega que podemos interpretar como

consecuencia de una obsesión por una belleza perfecta.³³ Por supuesto, a pesar de las proyecciones del joven poeta sobre su amada, Ovidio es el que suplica a la amada seguir sus normas, sus leyes (*Am.2.17.24*). Ovidio se autoparodia³⁴ vestido con ropas claramente no masculinas, esto provoca la risa en el dios Amor, *risit Amor pallamque meam pictosque coturnos / spectraque*, «Amor se rio de mi manto, de mis coturnos pintados y de mi cetro». Esta parodia llega al extremo de Ovidio dirigiéndose de nuevo al marido de Corina para que sea más firme con su esposa, para que, irónicamente, la vigile más (*Am.2.19*). También resulta muy interesante que Ovidio tenga un flechazo en el circo, ¿qué puede confirmarnos más el hundimiento de esta relación que el interés sexual por otras? (cf. *Am.2.4*). O lo que es peor, ¿qué puede confirmarnos más esta decadencia que el gatillazo, la explicitación del fallo del hombre Ovidio (*Am.3.7*)?

5. *Sed ne sit misero scire necesse mihi:* Aceptación y sumisión

Enamoramiento, decepción y ahora, aceptación y sumisión son las tres porosas fases que hemos querido proponer. La última de ellas supone el final de *Amores* y, teóricamente, de Ovidio en el campo del género elegíaco amoroso. Ovidio sabe que Corina tiene otros amantes y que no duda en utilizar su seducción para conseguir riquezas y dinero (cf. *Am.1.10*).³⁵

La paciencia de Ovidio queda agotada (*Am.3.11a* y *11b*): *Multa diuque tuli; vitiis patienta victa est*, «Y por mucho tiempo aguanté muchas cosas; fue derrotada mi paciencia por los vicios» (*Am.3.11a.1*). Ovidio trata de huir de su particular guerra de amor, es un Arquíloco arrojando su escudo... pero en vano, la belleza de la amada le vuelve a atraer (*Am.3.11b.37*), *forma reducit*, «la belleza me volvió a llevar».

Al final, Ovidio asumirá las «traiciones» de Corina (*Am.3.14*), en otras palabras, se responsabiliza por fin de la ausencia de compromiso (el que sería propio de un matrimonio) por ambas partes por mucho que él haya herido o haya sido fallado, puesto que no puede evitar amarla. Mientras ella está con él, no debe mencionar a los demás hombres (*Am.3.14.1-2*): *Non ego, ne peces, cum sis Formosa, recuso, / sed ne sit misero scire necesse mihi*, «Yo no rechazo que me falles por-

33 Chrystal, 2017: 83.

34 Ovidio ya se ha parodiado como poeta en *Am.2.6* al transformarse en el grotesco papagayo de Corina.

35 Es el caso del *recens dives* en *Am.3.8*, que sustituye al propio Ovidio como amante extramatrimonial de Corina, y el de los nuevos amantes atraídos precisamente por los versos de Ovidio en *Am.3.12*.

que eres hermosa sino que me sea necesario saberlo yo, miserable» y debe disimular cuando esté con él aunque sea solo en actitud (*Am.3.14.13-14*): *sit tibi mens melior, saltemue imitare pudicas, / teque probem, quamvis non eris*, «Ten una mejor disposición o, por lo menos, imita a las pudorosas y que yo me crea que tú eres decente, aunque no lo seas». A pesar de esta decisión, de esta auténtica y nueva dinámica de pareja, el joven Ovidio se debate entre sus celos y odio y su sumisión y adoración por Corina, *tunc amo, tunc di frustra quod amare necesse est*, «ora te amo, ora te odio porque estoy obligado a amarte en vano».

Ovidio asumirá las infidelidades de Corina para estar con ella en una farsa momentánea cada vez que se vean.

Esta nueva realidad choca con la victoria del *miles amoris*, con el triunfo de Amor y, en definitiva, con defender la idea de derrotar a los demás amantes. Ovidio se adapta y asume la verdad, que Corina nunca estará con él incondicionalmente. Esto, a nivel metaliterario, tiene una consecuencia radical en la obra: el abandono del género elegíaco por parte del poeta, Venus deberá buscar un nuevo vates que predique su palabra (*Am.3.15.1*).

Bibliografía

Textos clásicos

- OVIDIO, *Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes*. J. C. McKeown (ed.), Liverpool, Francis Cairns, 1987-2014.
- *Amores, Arte de Amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*. V. Cristóbal López (ed.), Madrid, Gredos, 1989.
 - *Amores II*. J. Booth (ed.), Warminster (Inglaterra), Aris & Phillips Ltd, 1991.
 - *Tristia*. E. Baeza Angulo (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- PROPERCIO. S. Viarre (ed.), *Elégies*, París, Les Belles Lettres, 2005.

Estudios

- ALVAR EZQUERRA, A. (1997): «La elegía latina entre la república y el siglo de Augusto» en C. Codoñer (ed.) *Historia de la literatura latina*, Madrid, Catedar, pp. 191-212.
- BADIAN, E. (1996): «Triumph» en S. Hornblower y A. Spawforth (eds.), *Oxford Classical Dictionary: The ulti-*

mate reference work of the classical world. Third edition, Oxford, Clarendon Press, 1554.

- BOOTH, J. (2009): «The Amores: Ovid Making Love» en P. E. Knox (ed.) *A companion to Ovid*, Blackwell Publishing Ltd, Malden (Estados Unidos) (et al.), pp. 61-77.
- CAHOON, L. (1988): «The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's Amores», *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, vol. 118, pp. 293-307.
- CHRYSTAL, P. (2017): *In bed with the Romans*, Gloucestershire (Reino Unido), Amberley.
- CONNELL, R. W. (2003): *Masculinidades*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- HARRISON, S. (2002): «Ovid and genre: evolutions of an elegist» en P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University Press, 79-94.
- KEITH, A. (2009): «Sexuality and Gender» en P. E. Knox (ed.), *A companion to Ovid*, Blackwell Publishing Ltd, Malden (Estados Unidos), 355-369.
- VON ALBRECHT, M. (1997): *Historia de la literatura romana: Desde Andrónico hasta Boecio*, vol. I, Herder, Barcelona.