

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**LA CONSTRUCCIÓN METAFÓRICA DEL TÓPICO DE LA
SAGITTA AMORIS COMO UULNUS AMORIS Y SU RELACIÓN
CON LA QUERIMONIA EN LAS ELEGÍAS DE TIBULO,
PROPERCIO Y OVIDIO**

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de
Posgrado en Literatura para optar por el grado y el título de Maestría
Académica en Literatura Clásica

SEBASTIÁN ALTAMIRANO PACHECO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2020

Dedicatoria

A mi esposa Fabiola, por su apoyo, colaboración, confianza, dedicación, esmero y paciencia durante este proyecto, porque si bien nuestro amor no surgió como un *uulnus amoris*, sí fue propiciado por *Fatum*.

Agradecimientos

A mi Directora, Nazira Álvarez Espinoza, por su guía durante la investigación, su atención y seguimiento del proceso, así como el aprendizaje compartido.

A mis lectores, Roberto Morales Harley y Henry Campos Vargas, por su asistencia, consejos y recomendaciones durante la investigación.

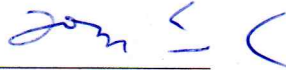
A los compañeros del Departamento de Filología Clásica y a la Dirección de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, por el apoyo y los ánimos durante la investigación.

Al Programa de Estudios de Posgrado en Literatura, representado por la dirección y la secretaría, por su asistencia a lo largo de la maestría, desde los cursos hasta la culminación de la tesis.

A mi familia, quienes me apoyaron durante este proceso.

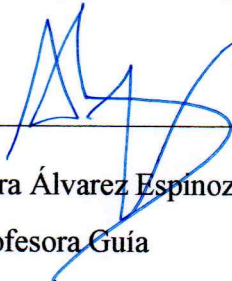
A Fabiola, mi esposa, por su ayuda incondicional en este proyecto desde el inicio hasta el final.

“Esta Tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Clásica”



Dr. Jorge Chen Sham

Representante del Decano Sistema de Estudios de Posgrado



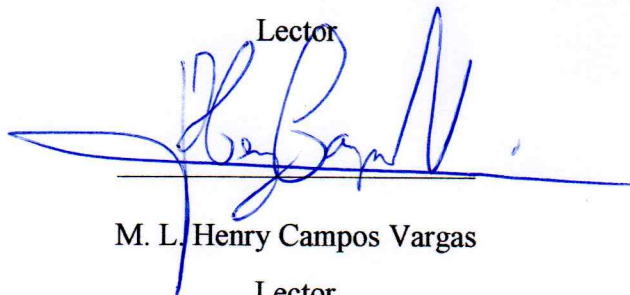
M. L. Nazira Álvarez Espinoza

Profesora Guía



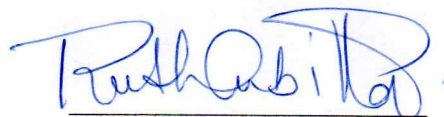
M. L. Roberto Morales Harley

Lector



M. L. Henry Campos Vargas

Lector



Dra. Ruth Cubillo Paniagua

Directora Programa de Posgrado en Literatura



Sebastián Altamirano Pacheco

Sustentante

Tabla de contenido

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	ii
HOJA APROBACIÓN	iii
TABLA DE CONTENIDOS	iv
RESUMEN	vii
INTRODUCCIÓN	1
Tema.....	1
Problemática.....	2
Justificación.....	4
Objetivos.....	7
Objetivo General.....	7
Objetivos Específicos.....	7
Hipótesis.....	7
Metodología.....	7
Plan Capitular.....	10
ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
A) Elegías de Tibulo	11
B) Elegías de Propercio	13
C) Amores de Ovidio	16

D) La <i>sagitta amoris</i> en la literatura griega y latina.....	21
MARCO TEÓRICO.....	27
A) Retórica.....	27
B) <i>Metáfora</i>	34
C) <i>Tópos</i>	41
CAPÍTULO I.....	47
1.1. El Principado de Augusto (Siglo I a. C.).....	48
1.2. La elegía como género literario.....	58
1.2.1. Surgimiento en Grecia.....	58
1.2.2. Evolución en época helenística.....	62
1.2.3 Desarrollo en Roma.....	67
1.2.4 Poetas elegíacos.....	87
Tibulo.....	88
Propercio.....	92
Ovidio.....	95
CAPÍTULO II: <i>sagitta amoris</i>, metáfora y tópos de la literatura griega y latina	
2.1. Los atributos de Cupido.....	100
2.1.1. Cupido.....	101
2.1.2. Síntesis atributos.....	124
2.2. La construcción metafórica de la <i>sagitta amoris</i>.....	130
2.2.1. La correspondencia de la <i>sagitta amoris</i> y los atributos Cupido: sus	

componentes metafóricos.....	136
2.2.2. La metáfora <i>sagitta amoris</i> : su función y eficacia como <i>uulnus amoris</i>	141
2.3. La <i>sagitta amoris: exempla</i> en la literatura griega y la literatura latina.....	146
CAPÍTULO III	
3.1. Los aportes novedosos al tópico <i>sagitta amoris</i> de Tibulo, Propercio y Ovidio.....	156
3.1.1. Tibulo.....	158
3.1.1.1. Síntesis Tibulo.....	175
3.1.1.2. Innovaciones Tibulo.....	178
3.1.2. Propercio.....	182
3.1.2.1. Síntesis Propercio.....	201
3.1.2.2. Innovaciones Propercio.....	203
3.1.3. Ovidio.....	206
3.1.3.1. Síntesis Ovidio.....	231
3.1.3.2. Innovaciones Ovidio.....	233
3.2. El vínculo de la <i>sagitta amoris</i> con el <i>uulnus amoris</i> y la <i>querimonia</i>	237
CONCLUSIONES	247
BIBLIOGRAFÍA	259
ANEXOS	276

Resumen

La tesis *La construcción metafórica del tópico de la sagitta amoris como uulnus amoris y su relación con la querimonia en las elegías de Tibulo, Propercio y Ovidio* consiste en una investigación sobre el género literario de la elegía, desde su temática erótica y amorosa, en el contexto del siglo I a. C. en la Antigua Roma.

La investigación estudia la construcción de la metáfora de la *sagititta amoris* y su categoría como tópico en tanto se asocia con otros tópicos elegíacos como son el *uulnus amoris* y la *querimonia*. Al respecto, la exploración se centró en la producción elegíaca de los tres poetas más destacados de este género en la literatura latina: Tibulo, Propercio y Ovidio.

En concordancia con lo anterior, el primer objetivo específico se concuerda con el primer capítulo en donde se expone la elegía como género literario y el contexto del Principado a finales del siglo I a. C. El segundo objetivo específico se abarca en el segundo capítulo: el recorrido del tópico *sagitta amoris* y los atributos del dios Cupido. Por su parte, el tercer capítulo corresponde al tercer y cuarto objetivo específico, cuyo propósito es el análisis de la presencia de la *sagitta amoris* en los *carmina* de estos poetas y los aportes novedosos que cada uno de ellos ofreció en torno a este tópico, así como la traducción de los *carmina* respectivos.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Sebastián Altamirano Pacheco, con cédula de identidad 1-1367-0792, en mi condición de autor del TFG titulado La construcción metafórica del tópico de la sagitta amoris como vulnus amoris y su relación con la querimonia en las elegías de Tibulo, Propertio y Ovidio

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Sebastián Altamirano Pacheco

Número de Carné: A60231 Número de cédula: 1-1367-0792

Correo Electrónico: sebassho@yahoo.es / sebastian.altamirano@ucr.ac.cr

Fecha: 05 enero 2021 Número de teléfono: 8431-9695

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Nazira Álvarez Espinoza

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

Introducción

Tema

El tema que se investiga es el uso y función del tópico literario¹ *sagitta amoris* como manifestación principal, en la poesía elegíaca, del *uulnus amoris* y la *querimonia* amorosa en Tibulo (*Liber II*, 1, 5 y 6), Propercio (*Liber I*, 7; *Liber II*, 12, y 34) y Ovidio (*Liber I*, 1, 2, 11; *Liber II*, 1, 5, 9).

La investigación abarca el tópico de la *sagitta amoris* en la literatura latina. No obstante, vale acotar que para apoyar como parte del corpus elegido se recurre a episodios mitológicos paralelos de la literatura griega como referencias. A nivel de género literario, se contempla la elegía y la influencia de otros géneros (épica y tragedia) del tópico elegido, así como los antecedentes de este tópico en la literatura griega.

Resulta importante señalar que, si bien hubo atisbos en los poetas líricos griegos como Safo (630-580 a. C.) o Anacreonte (582-485 a. C.), fueron los poetas helenísticos², principalmente Meleagro de Gádara y Apolonio de Rodas, quienes consolidaron como tópico la *sagitta amoris*: el primero en el epigrama de contenido erótico; el segundo en la épica con su obra *Argonáuticas*. Asimismo, también durante el periodo helenístico, el flechazo amoroso se identificó como motivo característico de la novela helenística, casos como los de

¹ Remo Cesarini (2003) define el tópico literario como una unidad semántica básica presente en los textos literarios que se reencuentra con frecuencia en los textos literarios y al que también se conoce como “tema” o “motivo” (p. 307).

² La denominación remite al “helenismo”, periodo de expansión de la cultura griega llevado a cabo por el célebre Alejandro Magno. El término, según Francesco Stella (2002), se atribuye a Johann Gustav Droysen (1808-1884) y caracteriza la fusión de elementos griegos y orientales a partir del año 334 a. C. (p. 99).

Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio o *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias, entre otros³.

Esta tesis propone un análisis del tópico *sagitta amoris* como metáfora para determinar su relación con la axiología del *uulnus amoris* y la *querimonia* en la elegía erótica latina.

Problemática

El uso y función de la *sagitta amoris* en el contexto amoroso del género elegíaco en la literatura latina exhibe aspectos sobre la situación del amante – sea deidad o humano- como víctima de un disparo del dios Cupido. El tópico, *grosso modo*, consiste en que el dardo lanzado, al insertarse de manera metafórica en el cuerpo, condiciona las acciones de la víctima a partir de los sentimientos que provoca: un deseo amoroso repentino.

Las figuras retóricas, por su parte, son un recurso ingenioso para enunciar la dimensión que adquiere una pasión, ya sea por carencia de un término o por buscar otra forma de expresión. El citado deseo amoroso se explica mediante el análisis del proceso metafórico, desde una aproximación retórica, dado que facilita comprender el pensamiento y la expresión del individuo con respecto a su entorno. Así, la operación analítica del tropo metafórico conducirá a la comprensión de cómo este se llega a posicionar en la categoría de tópico.

De este modo, se plantea como hipótesis en la investigación que el tópico *sagitta amoris* funciona como la principal manifestación de un *uulnus amoris*⁴ que opera como factor

³ El tópico se presentó en las novelas helenísticas, caso de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, al citar que Eros tenía “ajustada la aljaba” (Libro Primero, p. 74) y en *Quéreas y Calírroe*, de Caritón de Afrodisias, al mencionar, luego de que los jóvenes se miran por primera vez, una “herida de amor” en *Quéreas* (p. 17).

⁴ El *uulnus amoris* es la herida de amor que afecta al *poeta-amator*.

determinante en el origen de la *querimonia*⁵ amorosa-erótica en la poesía elegíaca de Tibulo, Propercio y Ovidio.

No obstante, conviene delimitar el tema como tal y especificar cuáles serán los alcances del mismo y en cuáles textos de los poetas citados este se halla presente. En lo que respecta a Tibulo y Propercio es más sencillo, ya que sólo se conserva una obra de cada uno, llamada, en ambos casos, *Elegías* y dividida en respectivos libros: tres para el primer poeta; cuatro para el segundo. Sin embargo, el caso de Ovidio es distinto porque se conservan mayor cantidad de textos de su autoría y entre estos otros también con la característica formal del metro elegíaco. Así, se eligió incorporar sólo la obra *Amores*, pues es la que cumple con mayor cantidad de elementos elegíacos en relación con la temática erótica⁶, tales como el *poeta-amator*, la *puella*, la *querimonia* y el *uulnus amoris*.

Los poemas seleccionados como corpus de la investigación son los siguientes: de Tibulo el *Liber II* de *Elegiae* con los poemas 1, 5 y 6; de Propercio su obra también llamada *Elegiae*, de la cual se seleccionaron el *Liber I* con el poema 7 y el *Liber II* con el 12 y el 34; de Ovidio la obra *Amores* con los poemas 1, 2 y 11 del *Liber I* y del *Liber II* el 1, 5, y 9.

Asimismo, es importante explicar que el tópico *sagitta amoris* corresponde a la herida producida por un disparo de Cupido con el propósito de producir amor en un individuo, de manera que no se toman en cuenta para el presente análisis las menciones mitológicas y literarias de otras deidades que infunden el amor de manera similar o mediante otros medios.

⁵ La *querimonia*, en el contexto elegíaco, consiste en la queja, reclamo o reproche que expresa el amante en lo concerniente a su malestar amoroso.

⁶ Ovidio, además de *Amores*, compuso otros textos según las características genéricas de la elegía, tales como *Ars Amatoria*, *Remedia amoris*, *Epistulae Heroidum*, *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*.

Sobre lo expresado previamente, se decidió analizar los poemas en latín y traducirlos, posteriormente, al español debido a que, al tratarse de su lengua original, se consideran relevantes los aportes léxicos que ofrece el latín en cuanto a ciertos términos particulares que evocan importantes valoraciones de carácter cultural y social para el contexto de la elegía erótica latina y que permiten, a su vez, al *poeta-amator* argumentar. Desde la citada perspectiva, esta tesis propone un estudio metafórico dentro del género literario elegía y del tópico *sagitta amoris*, centrado en el *uulnus amoris* y la forma de esta como *querimonia* mediante la comparación del aporte novedoso de cada poeta al tópico, de modo que se pretende brindar una contribución a la concepción y los alcances de la *querimonia* amorosa en el género elegíaco erótico latino del periodo Augusteo.

Justificación

La cultura clásica griega y latina ha provisto a la civilización occidental de múltiples y variados tópicos literarios, cuya vigencia se manifiesta aún en la época actual, como referencias o en el uso coloquial del lenguaje. La elección de la *sagitta amoris* como tema de investigación es motivada por el interés personal que suscita la construcción de un tópico literario en donde se representa, producto de la herida causada por una flecha, la inmediatez e intensidad del amor. La pertinencia para investigar la elaboración del *τόπος* (*topos*), conocido popularmente como “flechazo de amor”, se asocia al origen del deseo que manifiesta el *poeta-amator* por su *puella* en el contexto de la elegía erótica latina del siglo I a. C. en Roma.

Se plantea, asimismo, una investigación cuya originalidad reside en tres aspectos: primeramente, aplicación de un enfoque retórico desde el sentido argumentativo de las figuras retóricas y particularmente de los tropos en cuanto a la *elocutio* y la expresión poética;

en segundo lugar, el estudio metafórico del tópico en relación con las expresiones amorosas *uulnus amoris*, “herida de amor”, y *querimonia*, “queja”, “reproche”, “reclamo”, las que complementan, como aspectos teóricos, la temática y el lenguaje elegíaco latino; en tercer lugar, la propuesta nominalmente de *sagitta amoris* para el tópico.

El presente estudio parte de dos aspectos particulares de la literatura latina: por un lado, la influencia y posterior imitación de la literatura griega en cuanto a sus temáticas y formas, tal como se aprecia con el caso del género literario de la elegía; por otro lado, el mito y su tradición, con respectiva reelaboración, en el mundo latino, hecho expuesto en cuanto a la concepción del amor y su representación en el dios Cupido.

Sumado a lo citado *supra*, sería apropiado apuntar que la elección del tema en la poesía de Tibulo, Propercio y Ovidio se debe a que, además de haber adquirido un lugar de privilegio entre los poetas de su época, se considera que cada uno aportó un nuevo aspecto de *querimonia* amorosa a la elegía erótica latina. El aporte de cada poeta no sólo se destaca como un desplazamiento léxico de sentido, sino también como un elemento determinante para toda la configuración de la elegía como género literario.

En lo concerniente al tema de la *sagitta amoris*, no se han encontrado estudios previos que desarrollen el motivo con profundidad según tal denominación en términos latinos⁷. Las principales investigaciones, a partir de 1890, se enfocan en dos aspectos concretos del tema: unas rastrean el uso del arco y la flecha en la poesía griega y latina, como Adolf Furtwängler

⁷ Según la revisión de los estudios previos, no se ha referido a la metáfora del disparo de amor ejecutado por Cupido según la denominación latina propuesta en esta investigación. Sin embargo, Laura Massetti pronunció una conferencia titulada *Saette d'amore: Pindars und Aischylos Atharvaveda* en el Colloquium: Ritus in Mythus, celebrado en Würzburg, Alemania durante el 27 de julio del año 2016, de la cual aún no se ha publicado la respectiva investigación.

(1874) y Valerio Casadio (2010); las otras el uso de la metáfora de la “flecha de Eros” en la poesía griega antigua, el caso de los trabajos de Giuseppe Spatafora (1995) y Cristina Pace (2001).

La validez de la investigación está en recuperar un elemento fundamental para un género literario tan trascendente en la tradición literaria occidental como es el de la poesía elegíaca erótica latina. Así, la escogencia del tema en el ámbito de la filología rescata un tópico que ofrece un substancial aporte en lo referente a la concepción romana del origen del amor. Además, puede acotarse que no se han realizado, desde el enfoque que se propone, trabajos sobre dicho tema en la poesía de alguno de los poetas seleccionados como corpus para la investigación: Tibulo, Propercio y Ovidio.

A partir de lo sugerido, no se registra una investigación que trate el tema en la dimensión trópica-tópica que se pretende realizar en el contexto del mundo romano. Según estos términos, la selección del complejo temático de elegías en donde tiene presencia la *sagitta amoris*, en los poetas Tibulo, Propercio y Ovidio, resulta conveniente dado que es un tópico que tiene preponderancia en la elegía erótica romana.

Objetivos e Hipótesis.

Objetivo General

Identificar la función del tópico de la *sagitta amoris* en la poesía elegíaca de Tibulo, Propertio y Ovidio como manifestación principal del *uulnus amoris* y la *querimonia* amorosa.

Objetivos Específicos

- Mostrar el vínculo entre la elegía erótica latina y su contexto cultural, político y social a partir de sus bases temáticas y mecanismos.
- Analizar los elementos principales que componen el tópico *sagitta amoris* a partir de su construcción metafórica.
- Determinar el aporte novedoso de Tibulo, Propertio y Ovidio al tópico *sagitta amoris* en la elegía latina en el corpus seleccionado: Tibulo (II, 1; II, 5; II, 6), Propertio (I, 7; II, 12; II, 34) y Ovidio (I, 1; I, 2; I, 11; II, 1; II, 5; II, 9).
- Traducir los *carmina* del corpus seleccionado de latín a español.

Hipótesis

La *sagitta amoris* es la manifestación principal de un *uulnus amoris* que opera como factor determinante en la *querimonia* amorosa-erótica en la poesía elegíaca de Tibulo, Propertio y Ovidio.

Metodología

Se trabajará en primer lugar con una lectura del texto latino, su versión original, de las elegías amorosas de Tibulo, Propertio y Ovidio desde las siguientes ediciones: para Tibulo la edición de Tarsicio Herrera Zapién (1976, UNAM), que combina las ediciones de Max Ponchont (1924, Société D'Édition «Les Belles Lettres») y Onorato Tescari (1955,

Istituto Editoriale Italiano); en el caso de Propercio la edición de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira (2001, Cátedra), que sigue la edición Teubneriana (1984) de Paolo Fedeli; y, para Ovidio, la edición de Henri Bornecque (1930, Societé D' Édition «Les Belles Lettres»), que sigue los manuscritos Puleanus 8242 (s. IX) y Regius 7311 (s. X).

Seguidamente, se procederá con la selección de aquellos poemas más representativos y referentes sobre la respectiva manifestación del tópico *sagitta amoris*. A continuación, se realizará la traducción completa al español de los poemas elegidos en los cuales tiene presencia dicho *τόπος*. Posteriormente, concluidas las traducciones de las elegías escogidas, se prosigue con la extracción de los dísticos elegíacos que mencionan el tema.

La metáfora, por su parte, será utilizada como precepto teórico para comprender los elementos compositivos del tópico. La función metafórica es necesaria debido a que el conjunto de emociones experimentadas no se darían en el pecho del *poeta-amator* si no fuera porque el dios Cupido heredó los atributos de su equivalente griego Eros⁸. Tales atributos, mencionados tradicionalmente en la literatura griega, se manifiestan en la elegía latina de los poetas Tibulo, Propercio y Ovidio a partir de una metáfora: los disparos de flechas no matan, sino causan amor en las víctimas del impacto.

Según lo anterior, dado que se analizará la construcción de una metáfora, es pertinente recurrir a los preceptos teóricos más determinantes de dicho tropo retórico, es decir, tomar en cuenta cómo se configuran los atributos del dios para construir la metáfora de la *sagitta amoris* en la literatura latina y en cada poeta en particular.

⁸ **a)** el poder sobre dioses y hombres; **b)** la niñez y el carácter infantil; **c)** la adhesión de alas; **d)** el armamento de arco y flechas.

Por su parte, la catalogación como *τόπος* será abordada según el criterio teórico de la respectiva recurrencia y reiteración, así como la reelaboración, del tema: Cupido dispara sus flechas y enamora a los hombres y dioses. Seguidamente se procederá a mostrar, a partir de la identificación, cuáles son los principales componentes⁹ que se utilizan en la construcción del tópico para poder analizar, estudiar y determinar si este funciona en la poesía de Tibulo, Propertio y Ovidio como principal manifestación de la *querimonia* elegíaca amorosa y, así, podrá explicarse y estudiar, a continuación, cuál es la función metafórica que tiene el *topos*.

Se procederá, ya traducidos los poemas, mediante una categorización de los principales rasgos según cada autor, con la realización de una asociación de ideas entre los tres poetas elegíacos procurando hallar similitudes y diferencias entre estos. Asimismo, se rastreará la unidad-tópica de la *sagitta amoris*, ese elemento invariable que exhibe el *τόπος* sin importar el autor o la época.

Posteriormente, se tomarán en consideración los elementos determinantes que relacionan al tópico con la expresión *uulnus amoris*, dado que se toma el “flechazo de amor” como un tipo de “herida de amor”, para así establecer el papel de la *sagitta amoris* con esta expresión elegíaca y hallar, de esta manera, el punto de conexión que explica cómo se produce la *querimonia*.

Una vez realizado lo anterior se analizará, finalmente, qué novedad aporta cada poeta sobre el *τόπος*, con especial atención a los aspectos de originalidad, tradición e imitación, y cómo contribuye esto con la instauración y eficacia de este en la poesía elegíaca latina.

⁹ Por ejemplo, se destacan: **a)** Cupido y sus atributos; **b)** el *poeta-amator* como víctima del dardo de amor; **c)** el *uulnus amoris* que produce el impacto; **d)** la concepción nociva del amor; **e)** la *querimonia* del *poeta-amator*; **f)** los elementos de semejanza con una herida real del contexto bélico.

Plan Capitular

El contenido de la investigación se divide en tres capítulos. El primer capítulo responde al primer objetivo específico, de manera que abarca el contexto cultural, político y social en el cual surgió el género literario de la elegía en Roma como primera sección. Asimismo, como segunda sección, también se mencionan las características principales de la elegía como género literario a partir de un recorrido por su origen en Grecia, el desarrollo en el periodo Helenístico y seguidamente las particularidades y variantes suscitadas en Roma. La relevancia de este capítulo para la investigación radica en la exposición del contexto en que los poetas elegíacos componen sus obras, el cual determina tanto sus temáticas como mecanismos para producir los respectivos *carmina*.

El segundo capítulo abarca el segundo objetivo específico, de modo que se enfoca en el análisis de los elementos principales que componen el tópico de la *sagitta amoris* desde su construcción como metáfora. Las secciones en este capítulo son tres: la primera presenta los atributos del dios latino Cupido, la segunda la construcción metafórica como tal de la *sagitta amoris* y la tercera muestra los *exempla* de este tópico en la literatura griega y latina previa a la época de los poetas del corpus de la investigación, es decir, entre los siglos VIII-I a. C.

Por último, el tercer capítulo se dedica al tercer objetivo específico: la determinación del aporte novedoso de cada poeta al tópico de la *sagitta amoris*. La división del capítulo se establece en dos secciones: la primera muestra los aportes por cada autor, segmentada a su vez en tres apartados (Tibulo, Propercio y Ovidio); la segunda vincula tales aportes con el *uulnus amoris* y la *querimonia*.

Estado de la cuestión

Las publicaciones que fueron consultadas para la investigación se catalogan, a partir de su énfasis, en dos rubros: uno que trata los aspectos generales de los poemarios de Tibulo, Propertio y Ovidio, en donde se indican, asimismo, los trabajos particulares sobre las respectivas elegías, las correspondientes al corpus de la investigación de los citados poetas; y otro que se enfoca, específicamente, sobre el tópico de la *sagitta amoris* en la literatura griega y la literatura latina.

A) *Elegías de Tibulo*

Con respecto a las *Elegías* de Tibulo, Tarsicio Herrera Zapién (1976) indica que los temas de su poesía son tan sencillos como la manera en que los expresa, dado que su estilo corresponde al *λεπταὶ ῥήσεις*, estilo delgado y ágil, denominado así por los eruditos alejandrinos (p. IX). Sin embargo, acota que este poeta rechaza la imagería mitológica de los poetas helenísticos.

En relación con lo anterior, Herrera-Zapién (1976) propone que la poesía de Tibulo desemboca en una línea virtualmente inédita por la valoración del lirismo de la religión romana y una ternura bucólicamente virgiliana (p. X). Asimismo, el filólogo clásico mexicano acota que las bellísimas exaltaciones del amor en el campo son serenas aspiraciones irrealizadas y no cantos de amor triunfante (p. XII).

Lía Galán (1998) en *La Romana. Presencia de la Mujer en las Elegías del Corpus Tibullianum*, opina que ya en los primeros poemas del *Liber II*, el amor retiene su aura religiosa, mas luego gira hacia un nuevo punto de vista de depreciación análogo al de Catulo en el que el amor es *morbis e insania* (p. 76).

Sobre los poemas del *Liber II*, Herrera-Zapién (1976) destaca de la elegía *II, 1* que es una festividad campestre y sugiere que Tibulo parece atravesar una etapa libre de afanes amorios, pues su atención se concentra en los aspectos líricos con que trazará un esbozo de una festividad romana rústica (p. XXXIV). Además, agrega la presencia de una oda dentro del poema, la cual concluye cuando Tibulo ruega a Cupido que acuda, pero sin flechas y teas (vv. 52-82) (p. XXXVI).

Arturo Soler Ruiz (1993) ubica al poema *II, 1* en la denominada categoría “ciclo de amigos” y propone que se puede dividir en cuatro partes: **a**) fiesta de los Ambarualia (vv. 1-26); **b**) brindis (vv. 27-36); **c**) campo (vv. 37-66); **d**) Amor (vv. 67-90). El autor destaca que el poema es programático, cuenta con temas bucólicos e idílicos y que su originalidad reside en ser la elegía más abundante en elementos folclóricos (p. 314).

En cuanto al papel de Cupido, Galán (1998) sugiere que la última parte del poema, en efecto, se dedica al Amor-Cupido, y que de esta deidad se presenta una versión rústica haciéndolo nacer en el campo, calificando su arco de *indoctus* (v. 69), pero, transformado en joven, el dios olvida los rebaños y captura tanto al *iuuenis* como al *senex* (vv. 71-74) con sus atributos (p. 77).

En el caso del poema *II, 5* Herrera-Zapién (1976) lo considera el poema “más virgiliano” porque combina influencia de *Geórgicas* y *Eneida* en escenas pastoriles con pasajes majestuosos (p. LXV). Soler-Ruiz (1993), además de catalogarlo también como parte de la categoría del “círculo de amigos”, destaca su estructura anular: **A**) (vv. 1-10): invocación a Febo-Mesalino camina hacia su templo; **B**) (vv. 11-18): enseñanza interpretación de libros sibilinos; **C**) (vv. 19-38) Roma antes de su fundación; **D**) (vv. 39-

50): profecía de la Sibila a Eneas (guerras Italia); **E**) (vv. 51-66): fundación y futuro de Roma; **D**) (vv. 67-78): guerras civiles; **C**) (vv. 79-104): la fiesta de los Palilia; **B**) (vv. 105-114): invocación a Febo para que ayude al poeta en su amor; **A**) (vv. 115-122): Mesalino celebre el triunfo (p. 316).

Por su parte, sobre la elegía *II, 6*, Herrera-Zapién (1976) apunta que podría considerarse como la última elegía del poeta hacia su amada Némesis, pero explica cómo, desde su inicio con el anuncio de que su amigo Macer va a la guerra, Tibulo se cuestiona qué sucederá con sus amores y es ahí cuando solicita a Cupido castigo por huir de sus flechas, a pesar que luego reflexiona y se burla de sí mismo porque regresa ante Némesis (p. LVI).

Soler-Ruiz (1993), en cuanto a la estructura de *II, 6*, destaca que pertenecer al ciclo de Némesis y la divide así: **a**) marcha a la guerra su amigo Macro y él dispuesto a hacerlo, pero amor se lo impide (vv. 1-14); **b**) la Esperanza (vv. 15-28); **c**) evocación de la hermana de Némesis (vv. 29-40); **d**) Frine, la *lena* (vv. 41-54) (p. 314).

B) Elegías de Propercio.

Ya expuesta la literatura previa sobre Tibulo, es momento de pasar a Propercio y su obra también llamada *Elegías*. Sobre el *Liber I*, Robert Baker (1981) en *Propertius' Monobiblos and Catullus 51* acota la opinión de Otis (1965), en cuanto a cómo Propercio en este primer libro de la obra actúa como el poeta más cercano entre los elegíacos a Catulo, puesto que desde el inicio— poema *I, 1*— moldea la influencia del poeta veronense en el *carmen LI* en cuanto al furor que llega con el amor y provoca al amante vivir sin sensatez según la expresión “*nullo uiuere consilio*” del verso 6 (p. 315).

Para Randall Colaizzi (1993), en *A new voice in Roman Elegy: The "Poeta" of Propertius 2.1*, el Monobiblos tiene implícita la función de vehículo para queja y reproche porque su utilidad de ganar a la *dura puella* es el único asunto literario tratado explícitamente en este libro (p. 126).

Según Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira (2001), Propercio en el poema *I, 7* opone la vida del enamorado *poeta-amator* a la del poeta épico que representa Póntico en el sentido que este se dedica a la épica porque no ama (p. 175). En opinión de Alison Keith (2015) esta elegía ejemplifica la competición social de élite en los clichés de rivalidad masculina (p. 107).

Sumado a lo anterior, Duncan Kennedy (1993), sobre este mismo *carmen*, destaca la inversión de la asociación convencional de géneros entre el *poeta-amator* y la *puella*, ya que Propercio aprovecha este aspecto para definir el propio género elegíaco en el sentido del término latino *mollis*, vinculado más hacia la mujer en contraste con el varón, de manera que se refiere a la elegía como género literario menor (p. 32).

En cuanto al *Liber II*, Colaizzi (1993) destaca la inclusión en este libro de varios poemas en los que Propercio escribe menos sobre su relación con Cynthia, en contraste con el primer *liber*, y más sobre su atención con el proceso poético, una coyuntura crítica en la historia de la elegía romana, pues para el hablante lírico del Monobiblos la poesía sólo sirve a su amor, tal como se citó *supra*. Así, el autor sentencia que mientras el *Liber I* presenta a Propercio como *amans*, el *Liber II* lo hace más como *scribens*, pues la persona del *poeta-amator* está más distante (p. 127).

Para Carmen Puche (2001), en efecto, Propertio abandona la impresión de inmediatez y frescura catulianas del *Liber I* para erigir en el *Liber II* un análisis de los sentimientos amorosos más completo y reflexivo que le permita cubrir diversas situaciones y emociones (pp. 23-24).

Sobre el *carmen II, 12*, Baker (1981) apunta que Propertio analiza la naturaleza del amor al escribir sobre el pintor que por primera vez representa a Cupido como un niño (p. 315). Por su parte, Arturo Álvarez Hernández (2008) destaca de *II, 12*, el hecho de que Propertio se toma la primera parte del poema para explicar el sentido de la representación plástica de Cupido como niño alado, armado con arco y flechas, acción que se puede vincular naturalmente con la presencia protagónica del *deus* Amor y acota que es precisamente la reiteración de esa imagen y de la metáfora del flechazo (p. 28).

En el caso del *carmen II, 34*, Michael von Albrecht (1997) rescata al personaje Linceo, filósofo y poeta trágico, como la mejor demostración de lo irresistible del amor en general y de Cynthia en particular a partir de los primeros cuatro versos, además de resaltar, asimismo, la superioridad de la elegía sobre los demás géneros literarios y de la concepción erótica del mundo sobre otros conceptos del mismo (p. 723).

Hugo Bauzá (2007), por su parte, sugiere que el tal “Linceo” podría ser un pseudónimo poético que alude a Lucio Vario Rufo, quien habría pretendido conquistar a Cynthia, de modo que Propertio discurre sobre los estilos de la poesía y los límites que la naturaleza le impone a cada poeta en particular; además, también acota que el poema destaca por el cuadro que expone de la poesía latina de su época (p. 143).

C) *Amores* de Ovidio

Con respecto a la obra *Amores* de Ovidio, Giuseppe Giangrande (1974) la define como una serie de estudios psicológicos y autobiográficos en la cual el poeta ha adoptado hábilmente a su situación la copiosa *Motivik* helenística (p. 15).

Oliver Lyne (1986), por su parte, considera que el poeta adopta el papel y el género de los poetas elegíacos románticos para realizar una parodia del mismo (p. 243). En esta misma línea, Vicente Cristóbal López (1989) opina que las elegías de esta obra van, por lo general, aderezadas con una jocosidad, ironía y liviana frivolidad, de modo que son detrimento para su posible romanticismo (p. 75).

Francisco Socas Gavilán (1991) en su artículo *El problema del interlocutor en los Amores de Ovidio* habla sobre la figura del apóstrofe en función de buscar una relación directa y afectiva con el entorno, de modo que la obra *Amores* exhibe las siguientes interpelaciones: **a)** persona presente (elegías en 2ª persona con escenificación); **b)** persona ausente (seres supraterrrestres como Venus y Cupido o personas imaginadas (elegías sin escenificación dirigidas – *in phantasma*-); **c)** a cosas (fenómenos meteorológicos (olas, vientos), accidentes geográficos (ríos, montes, valles), abstracciones (Envidia, Elegía, Tragedia), partes del cuerpo (manos), colectividades (mujeres, poetas) y objetos artificiales (anillo) (pp. 228-229).

En relación con lo anterior, Socas-Gavilán (1991) ofrece la siguiente catalogación de los poemas según el interlocutor: **a)** mixtos: el poeta narra o medita además de interpelar al oyente; **b)** predominio 2ª persona: el interlocutor es más o menos explícito y el oyente, habitualmente, será la *puella* (I, 10), el esposo de la *puella* (II, 19), un *amicus* del poeta (I, 9

Ático), personaje secundario (el portero en *I, 6* o la criada en *II, 8*), divinidad (*III, 15* Venus);
c) predominio 3ª persona: poeta como narrador objetivo (*I, 5*) (pp. 232-233). Según la citada clasificación, de los poemas del corpus *I, 1* y *I, 2* serían mixtos, mientras que *I, 11*, *II, 1*, *II, 5* y *II, 9* serían de predominio 2ª persona.

Carlos de Miguel Mora (2006), por su parte, comparte la opinión de Barbara Boyd (1997) y Niklas Holzberg (2002) sobre el aspecto del Ovidio narrador de los *Amores* tanto como *amator* como *poeta*, en el que *amator* se ocupa de relatar la historia amorosa, mientras que el *poeta* introduce los aspectos metapoéticos tales como las reflexiones sobre el propio proceso de escribir. Al respecto, este autor opina que lo ocurrido es que Ovidio construye dos personajes diferentes, pero que el *amator* se inmiscuye, por así decirlo, en las tareas del *poeta* (p. 64).

El *carmen I, 1* se destaca por el primer lamento de Ovidio sobre su incapacidad para escribir en hexámetros. Al respecto, Cristóbal-López (1989) lo entiende como el tema del dios que instruye al poeta sobre el tipo de poesía que debe cultivar, la cual normalmente se constituye como rechazo de la épica en favor de géneros menores, hecho que evoca a Virgilio y los primeros versos de su *Égloga VI*, a Horacio y los versos iniciales del *carmen IV, 15*, versos y, de igual manera, a Propercio en el poema *III, 3*, todas referencias procedentes del prólogo de Calímaco en su obra *Aitia* (p. 89).

En adición, según Lyne (1986), en el poema *I, 1* se destaca el carácter programático y la inclusión de inicio común en poesía elegíaca amorosa: **a)** Cupido golpea; **b)** el poeta padece insomnio, aturdimiento y sumisión; **c)** la declaración de amor; **d)** la decepción del

esposo (p. 242). Asimismo, acota que la decisión de escribir sobre el amor precede a la adquisición de su *puella* (p. 260).

Sobre el mismo *carmen*, Socas-Gavilán (1991) resalta que Ovidio utiliza la fórmula poeta-lector y propone el siguiente esquema de interlocutor: poeta a lector (vv. 1-4), poeta a Cupido (vv. 5-20), poeta a lector (vv. 21-23), Cupido a poeta (v. 24), poeta a sí mismo (vv. 25-26), poeta a la amada (vv. 27-28) y poeta a la musa (vv. 29-30) (p. 228). Asimismo, el filólogo español acota que el poema es programático, refiere al acto de escribir y actúa, además, de epítome del universo elegíaco (p. 236).

Para Juan Antonio González Iglesias (2013), los *Amores* comienzan con una cuidada gradación: la elegía *I, 1* es una típica *recusatio* sobre el uso del género elegíaco enlazada con *I, 2* ya de tema amoroso, puesto que las heridas causadas por las flechas de Amor en *I, 1* sirven para definir el tema y la forma del género, mientras que, en *I, 2*, son la causa del sentimiento personal (p. 17).

Sobre el poema *I, 2*, Cristóbal-López (1989) afirma que Ovidio habla consigo al principio y es a partir del verso 19 que se dirige a Cupido (p. 98). El filólogo acota que el *carmen* se aprecia como un desfile triunfal de Cupido a manera del ceremonial romano; destaca la introspección del poeta y la resignación ante el dios en la primera parte (vv. 1-22) así como contraste con brillantes imágenes del cuadro del triunfo (p. 213).

Lyne (1986), sobre el mismo poema, detalla que Ovidio padece un insomne debate sobre qué está mal consigo y concluye que es el amor, para luego cuestionarse si debe someterse o no ante este sentimiento, optando, finalmente, por hacerlo mediante una serie de *exempla* razonables (p. 257).

Socas-Gavilán (1991), quien concuerda con que el poema evoca el triunfo de Cupido, propone el siguiente esquema para *I, 2*: 1ª parte de reflexión en 1ª persona que comunica al lector su enamoramiento repentino con la fórmula poeta-poeta (1-18); 2ª parte con fórmula poeta-Amor (19-52) (p. 236).

En cuanto al poema *I, 11*, Cristóbal-López (1989) lo divide en dos secciones: primera parte cuyo centro es la criada (vv. 1-14); y segunda parte con el mensaje de las tablillas como centro (vv. 15-28); además de composición anular, pues Nape es mencionada en el segundo verso como criada y como tales también tablillas en el penúltimo (p. 240). Para Socas-Gavilán (1991) en este poema se entrega el billete de amor a la recadera donde al inicio esta parece esperar de pie y en los últimos dos dísticos ya se fue, de modo que exhibe un esquema sencillo de poeta-Nape (p. 238). González-Iglesias (2013) añade que es, en efecto, una carta de amor en donde el *poeta-amator* ruega a la esclava su asistencia (p. 23).

Con respecto al *Liber II*, González-Iglesias (2013) afirma que tiene estructura parecida al primero, dado que se abre con la renuncia de una supuesta Gigantomaquia épica en favor de la poesía elegíaca y si en *I, 1* se habían explotado con detenimiento las diferencias formales, esta vez se atenderá fundamentalmente a las temáticas y de público, pues ya entra en juego por primera vez la noción de *utilitas* para el *poeta-amator*: la elegía es más provechosa porque con ella se conquista el amor de las mujeres, mientras que el culto de la épica es inútil (p. 19).

Socas-Gavilán (1991) identifica el poema *II, 1* como programático con nuevos aportes al mundo de elegía y agrega que señala los destinatarios históricos del género: *sponsus, uirgo, puer, aliquis iuuenum* (p. 234). Además, el filólogo propone el siguiente esquema: poeta-

lector (vv. 1-2), poeta-*seueri* (vv. 3-4), poeta-lector (vv. 5-34), poeta-*heroum nomina* (vv. 35-36), poeta-*puellae* (vv. 37-38) (p. 239).

En *II, 5*, según Lyne (1986), Ovidio se presenta a sí mismo en el papel de los celos, como un amante frustrado y víctima de una ironía fatídica, pero, a su vez, entretenido por su papel de modo que lo ejecuta (p. 265). Sumado a esto, Cristóbal-López (1989) indica que el *carmen* trata del relato de un enfado y la posterior reconciliación entre el poeta y su amada, a lo que se añade además el motivo de la patente infidelidad de ella (p. 262).

Socas-Gavilán (1991) juzga a *II, 5* como un poema de celos y estructuralmente lo califica como una elegía bímembre porque en la primera parte se habla a la amada, asociada al rival a partir del verso 14 concluyendo con citas de palabras del propio poeta (vv. 29-32); y en una segunda parte se exhibe la objetividad narrativa con “*haec ego*” (v. 33) y la reaparición fugaz de una 2ª persona (v. 58). Así, propone el siguiente esquema: poeta-*puella et riualis* (vv. 1-32), poeta-lector (vv. 33-62) (p. 240).

En lo concerniente al poema *II, 9*, para Lyne en la habitual división que se establece entre 9a y 9b, el primero trata de las súplicas contradictorias a Cupido para que le conceda un merecido reposo, mientras el segundo solicita que le hiera a él y también a las mujeres (p. 19). En esta misma línea, Cristóbal-López (1989) explica que 9a es la súplica a Cupido para que ya sometido el poeta deje de asediarse sin tregua (p. 272) y 9b, en efecto, inquiere una idea opuesta porque el poeta no podría vivir nunca sin el amor de una mujer, así que no quiere tranquilidad, sino batalla, razón por la que pide a Cupido que ejerza dictadura sobre él siempre (p. 273).

De lo anterior se colige el hecho que Socas-Gavilán (1991) proponga un esquema sencillo para *II, 9a* con dios Cupido como único interlocutor, aspecto evidente porque el *carmen* va dirigido como advocación al dios, de modo que es poeta-Cupido; mientras que para *II, 9b* el amor agridulce ocasiona un interlocutor alternante con el siguiente esquema: poeta-lector (vv. 25-34), poeta-Cupido (vv. 35-38), poeta-lector (vv. 39-46), poeta-Cupido (vv. 47-54) (p. 241).

D) Sagitta amoris

Los estudios sobre el “flechazo de amor” no utilizan la denominación *sagitta amoris*, sino se refieren a esta metáfora a partir de otros nombres, como “flecha de Eros”, “flecha de amor” o “flecha del deseo”¹⁰. La mayoría de ellos abarcan el tema desde el mundo griego.

Según lo citado, Giuseppe Spatafora (1995) sugiere como origen de la construcción metafórica la *contaminazione* – mezcla- de dos imágenes esquivas sobre el amor repentino: una en *Prometeo encadenado* con la mención *ἀφύκτων ὄμμα* - inevitables ojos- (v. 904); la otra, en *Suplicantes* con *ὄμματος θελήριον τόξευμα* - dardo seductor de su mirada- (vv. 1004-1005). El filólogo italiano opina que la suma de ambas produciría la metáfora de la “flecha de Eros” que expone Eurípides en *Medea: τόξοις ἀφύκτοις* - con flechas inescapables- (v. 531) (p. 368). Se considera, tradicionalmente, al poeta trágico de Salamina como el inventor de tal construcción metafórica.

Seguidamente, Pace (2001) se refiere a esta metáfora como la del “enamoramiento” y acota que se difundió más luego de la época helenística (p. 19). La autora explica la

¹⁰ La referencia a la metáfora a partir de otros nombres destaca “flecha de Eros” (Spatafora (1995) y Calderón Dorda (1997)), “flecha de amor” (Rosati (1985) y Pagán Cánovas (2011)) o “flecha del deseo” (Pace, 2001).

conjetura de François Lasserre, en la cual se atribuye la invención de la imagen tradicional de Eros - niño alado y armado con saetas- a un pintor ateniense del siglo V a. C., el cual, a su vez, se inspiró en la poesía de Anacreonte - *Fr. 100 [PMG 445]*- (p. 22).

Pace (2001), de igual manera, retoma un testimonio iconográfico que, advierte, ignoraron Adolf Furtwängler y el propio Lasserre: el descubrimiento de von Bothmer - citado por A. Hermary (1986)- acerca de una figura roja dotada de flecha y arco, atribuida a un pintor de Brygos, la cual data de 490 a.C. y ha sido considerada una representación de Eros.

En relación, aún, con la procedencia griega de la metáfora, Cristóbal Pagán-Cánovas (2011) destaca que si bien las saetas de amor están ausentes de cualquier texto procedente entre el siglo VIII y VI a.C., no significa que no existieran, pero es más probable que no fueran un símbolo erótico y que hayan adquirido esta simbología luego de las flechas de Apolo y Artemisa (p. 562).

La hipótesis del dios Apolo como antecedente de las flechas de Eros surge de su consideración como la deidad primigenia a la que se le atribuye el arco. En concreto, el autor español se refiere a este dios como un “*Grim Archer*” - arquero terrible- vinculando sus disparos con la muerte y lo explica en el sentido que tiene muchos paralelos con Eros- arquero, pues sus flechas son letales, mas no en el plano sexual que sí tienen las saetas del dios-niño, de modo que lo letal de sus flechas mataría a sus víctimas y no las enamoraría.

La postura de Pagán-Cánovas cataloga a Medea como la víctima paradigmática de esta “*grim passion*” - pasión imponente-, concebida como un castigo divino, lo cual, aclara, no fue el único concepto del amor en período arcaico, pero, en definitiva, en el cual está el origen cultural de las flechas (p. 569).

En lo que concierne a los estudios de la *sagitta amoris* en la literatura latina, se destaca el aporte de Timothy Long (1978) y Florence Klein (2008) con respecto al poema *II, 12* de Propertio, pues ambos autores analizan los atributos de Cupido en relación con el aporte de los poetas cómicos griegos de la Comedia Media -*Μέση*-. Entre las atribuciones mencionadas a Eros por los citados filólogos está la de arquero y, en el caso particular de Klein, se suma la inclusión de Ovidio.

Long (1978), primeramente, apunta un aspecto interesante sobre la representación del dios del amor por parte de los poetas cómicos de la *Μέση* griega: a diferencia de la elegía - casos de Meleagro y Mosco-, estos poetas- casos de Alexis y Eubulo- refutan algún elemento de la representación de los artistas griegos - pintores y escultores-, ya sea la asignación de las alas o el retrato del amor como un niño (p. 142). Sin embargo, cabe destacar que el caso del atributo como arquero no se refuta, mas sí se repite la tradicional imagen de las flechas implacables y el poder que estas conceden a Cupido.

Particularmente sobre el poema *II, 12*, Long (1978) señala que el punto de partida no es la pintura, sino la retórica, ya que cita las palabras de Quintiliano con respecto a la representación de Cupido como un ejercicio de retórica escolar. Asimismo, este autor propone que la misma “desaprobación” hacia el pintor de Eros – el reproche de Eubulo y Alexis¹¹- no se halla en Propertio, sino que este poeta latino, mediante la figura *poeta-amator*, admira la perspicacia del pintor al ser el primero en notar que los amantes viven sin razón (p. 142). Esta idea de privar a los amantes de la razón funciona como una fórmula

¹¹ El aporte de estos poetas cómicos griegos se expone en el Capítulo II.

elegíaca para referirse a la atribuida con frecuencia irracionalidad que provoca el sentimiento amoroso.

Por su parte, Klein (2008) se centra en el atributo de las “alas perdidas” de Cupido como elemento principal y, a partir de este aspecto, vincula lo que representa tal carencia con la definición de la elegía como género literario, ya que indica la *querella* - queja- como punto determinante para asociar el *genus* con el lamento subjetivo del hablante lírico.

En efecto, la autora francesa destaca que la pérdida de las alas actúa como una experiencia subjetiva conforme al código de la elegía como género literario, puesto que la palabra *querella* suscita un sentimiento que hace sufrir y, a su vez, justifica la existencia misma del poema elegíaco. Klein (2008) lo explica de la siguiente manera: la evidencia de un amor nocivo es la constante tentación para que el poeta cese de amar, codificado con el nombre de *renuntiatio amoris*, pero tales tentativas deben ser escuchadas porque el fin del amor significa el fin del poema elegíaco (p. 665).

El análisis de la metáfora en la obra de Ovidio se concentra en el dístico 25-26 de *Remedia Amoris*. Al respecto, Gianpiero Rosati (1985) considera tales versos “sospechosos” - en el sentido tradicional de una interpolación- de interpretar, ya que, presumiblemente, componen un dístico en el que dos términos deberían apoyar la oposición del texto: “*nudis sagittis*” y “*mortifero sanguine*”.

Rosati (1985) propone cambiar el adjetivo *nudis* por *crudis* (v. 25), dado que *crudus* es epíteto de armas y situaciones bélicas al contener la misma raíz de *cruor*, “sangre”. Así, según el filólogo italiano, Cupido pudo haber usado para su guerra flechas sangrientas, pero sus armas no se manchan de sangre, no dan muerte (p. 414).

A partir de lo sugerido, la explicación que da Rosati consiste en cómo se vincula con el adjetivo *mortifer* del siguiente verso, puesto que no va en sentido causativo - que procura la muerte- sino como “asociado a la muerte”, es decir, señal de muerte. Asimismo, agrega un pasaje de Propertio (III, 5, 1) donde el poeta latino señala que Cupido es un dios de paz para dar a entender que es Marte, por lo contrario, quien ama la sangre y la guerra (p. 414).

Por su parte, relacionado con el mismo texto ovidiano, Alessandro Barchiesi (2003), explora el aporte de la poesía épica latina al proceso de configuración de la metáfora *sagitta amoris*, dado que la épica, como género literario, es más próximo al contexto bélico del cual proviene, como tal, la saeta.

Barchiesi (2003), puntualmente, señala como notable diferencia de la metáfora de la *sagitta amoris* el uso en Apolonio de Rodas y el contraste con Virgilio: en *La Eneida* - caso de Dido-, el poeta romano recurre a una maquinación distinta, pues un “abrazo” de Cupido es lo que desata el amor de la reina cartaginesa por el troyano Eneas; el poeta helenístico mantiene la flecha como arma productora del amor en *Las Argonáuticas* - caso de Medea-. No obstante, el caso de Virgilio, a pesar de privar a Cupido del disparo, sí mantiene los elementos del *uulnus amoris*, como *saucia* (IV, v. 1), *uulnus* (IV, v. 67) o *coniecta cerva sagitta* (IV, v. 69) (p. 38).

Por último, se cuenta entre los estudios de la metáfora en la poesía elegíaca romana con el amplio trabajo de José Antonio Bellido (2003), titulado *Metáforas amatorias en la elegía latina*. El autor desarrolla una catalogación de las principales metáforas amatorias en la poesía latina y las ubica en las respectivas categorías que propone a partir de las temáticas

dominantes en las mismas. En lo concerniente a su clasificación, la metáfora de la *sagitta amoris* puede ubicarse en la categoría que denomina “metáforas venatorias” o de cacería.

Marco Teórico

El propósito de este apartado es ofrecer un panorama sobre las concepciones de los términos literarios *τόπος* - *tópos*- y *μεταφορά* - *metaphora*- que permita explicar la función que ambos tienen en la configuración y establecimiento del tópico *sagitta amoris* en las poesías-elegíacas de los autores Tibulo, Propercio y Ovidio. Asimismo, se expone, primeramente, dada su relevancia, la retórica y algunos de sus preceptos, puesto que es en este *ars* donde se ubican tanto el *tópos* como la *metaphora*, específicamente en la sección de la *elocutio*.

A continuación, se exponen los contenidos sobre la retórica como preceptiva literaria, seguidamente lo concerniente al *tópos* y, por último, a la *metaphora*.

A) Retórica

La retórica - *τέχνη ῥητορική* en griego; *ars rhetorica* en latín- es concebida como una preceptiva de la antigüedad que funcionó como un *ars*, “arte”, es decir, como una guía de preceptos aptos para la elaboración de los discursos según la primera acepción del término en el mundo griego. En efecto, el surgimiento de este *ars* data del mundo griego y concretamente en la ciudad de Siracusa, ubicada en la isla de Sicilia.

Al respecto, Lázaro Carrillo-Guerrero (2009) recuerda que la retórica se difunde en Grecia por la enseñanza sofista¹², especialmente en Atenas durante los siglos V y IV a. C., pues nace con el discurso democrático en Sicilia, los tiranos y la expropiación de tierras a los

¹² La enseñanza sofista refiere a la enseñanza acerca de la sabiduría – *σοφία*-, de ahí su respectiva denominación, realizada por un grupo de pensadores griegos durante un periodo transcurrido alrededor del siglo V a. C. en Atenas. Fueron criticados por algunos eruditos de la época como el célebre filósofo ateniense Platón, principalmente por el hecho de la remuneración que cobraban por tales enseñanzas.

habitantes para cederlas a mercenarios (p. 31). *A posteriori*, sería en la ciudad ática donde se desarrollaría la mayor cantidad de esta preceptiva ampliamente divulgada por los citados sofistas y apropiada para el sistema social del pueblo ateniense según sus necesidades diarias.

En relación con la naturaleza de este *ars*, Carrillo-Guerrero (2009) resalta la interacción, donde todo uso de la lengua conlleva un razonamiento y una lógica de acuerdo con unas normas (gramaticales, comunicativas, culturales, entre otros) y principios (pragmáticos, discursivos, entre otros) (p. 40). La retórica, como disciplina que aborda también el lenguaje, contempla el papel del orador como emisor del discurso y al público o espectador como destinatario.

Vale acentuar el aspecto comunicativo que conlleva esta percepción de la retórica, pues participa de lleno en la construcción de una realidad comunicativa, ya que contempla, en cuanto a la efectividad del mensaje, factores como el tiempo, el espacio, los interlocutores o los mismos propósitos.

Según lo anterior, Carrillo-Guerrero (2009) explica que con Aristóteles la retórica no es ciencia de persuasión propia para reemplazar a los valores (p. 42), sino llega a ser medio de argumento, con ayuda de nociones comunes y elementos de prueba racionales a fin de hacer admitir unas ideas a un auditorio (p. 43).

En línea con los componentes de este *ars* y sus aspectos comunicativos, Marco Fabio Quintiliano (*Marcus Fabius Quintilianus*, 35-95 d. C.), detalla en el *Liber III* de su célebre obra *Institutio oratoria*, la composición del discurso por dos elementos: la materia - *res*- y las palabras - *uerba*-. Asimismo, el rétor romano es muy preciso en cuanto al alcance de la retórica según esta propia composición:

[1] Omnis autem oratio constat aut ex iis quae significantur aut ex iis quae significant, id est rebus et uerbis. Facultas orandi consummatur natura arte exercitatione, cui partem quartam adiciunt quidam imitationis, quam nos arti subicimus. [2] Tria sunt item quae praestare debeat orator, ut doceat moueat delectet (*Instituto oratoria, Liber III, V, 1-2*).

Consta toda oración de dos cosas: unas que son significadas, otras que significan; esto es, de pensamientos y palabras. La perfección de la oratoria depende de la naturaleza, arte y ejercicio. Añaden algunos la imitación, pero nosotros la reducimos al arte. Tres cosas debe hacer el orador: enseñar, dar gusto y mover (Traducción: Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (1887), p. 147).

De lo anterior se colige, primeramente, la distinción de las palabras y el pensamiento; así como la facultad - *facultas*- del orador según tres elementos: naturaleza - *natura*-, arte - *arte*- y ejercicio - *exercitatione*-; y los tres principios que procura el orador al enseñar - *doceat*-, entretener - *delectet*- y mover los ánimos - *moueat*- en donde los tres se conjugan para confeccionar un discurso altamente calificado para resultar efectivo, puesto que contempla tres propósitos a la vez.

Quintiliano (95 d. C.), seguidamente, enfatiza que para los pensamientos o ideas - *rebus*- sirve la *inuentio* - *inventionem*-, para las palabras - *uerbis*- la *elocutio* - *elocutionem*- y, por su parte, la *dispositio* para ambas. Estos tres términos refieren a tres de las cinco partes o acciones que debe ejecutar todo orador para poder construir adecuadamente su discurso: **a) inuentio; b) dispositio; c) elocutio; d) memoria; e) actio**¹³. Estas partes se adecuan con los denominados popularmente *officia oratoris*, las tareas propias del orador citadas *supra*: *docere*, “enseñar”, *delectare*, “entretener”, y *mouere*, “mover”, en el sentido de “mover los ánimos” del destinatario del discurso.

La *inuentio*, *εὑρεσις* en griego, es la primera de las operaciones retóricas y se define, según Quintiliano (95 d. C.), como el encuentro o hallazgo de las ideas (*Instituto oratoria, Liber III, 3.1*). Ciertamente, la *inuentio* es la encargada de seleccionar mediante utilidad los

¹³ La cuarta y quinta, *memoria* (*μνήμη*) y *pronuntiatio* (*ὑπόκρισις*), son propias del discurso oral, de modo que no son relevantes para el enunciado escrito, tal como es el caso de esta investigación.

elementos que tomarán forma en la respectiva argumentación. David Pujante (2003) acota que proporciona una serie de elementos referenciales sin diseño significativo claro todavía, pues es hasta que interactúa con la *dispositio* y *elocutio* que el discurso adquiere su coherencia (p. 6).

En relación con lo anterior, la *dispositio*, denominada *τάξις*¹⁴ en griego, es la que debe acomodar los elementos hallados en la *inuentio*, de modo que su función radica en ordenar o disponer de los argumentos ya establecidos, tal como lo anota Quintiliano (95 d. C.) al definirla como la “distribución útil” - *utilis* y *distributio*- que se hace de las ideas - *rerum*- y partes del discurso - *partium*- (*Liber VII, I*).

Por su parte, Pujante (2003), quien de igual manera define la *dispositio* como el ordenamiento útil del discurso o sus materiales, propone una doble utilidad para esta: **a)** tiene que dar un sentido coherente a los hechos, la que denomina “*dispositio* interpretativa”; **b)** tiene que ser útil para persuadir, la llamada “*dispositio* estratégica-persuasiva”, ya que el orden propuesto por el orador es el que se procura sea aprobado por los receptores (p. 9).

Es necesario apuntar que si bien las ideas se exponen a lo largo del discurso, la *dispositio* se encarga de la distribución de este en sus respectivas partes, adecuadamente seleccionadas desde la preceptiva y cada una con un papel específico: **a)** *exordium* (*προοίμιον* en griego y conocido en español como “proemio”), sección inicial en donde se menciona el tema que se trata y, en algunos casos, se indica también el orden en el que será abordado; **b)** *narratio* (*διήγησις* en griego), ubicada usualmente en segundo lugar, corresponde a la

¹⁴ La denominación griega *τάξις*, proviene, según Juan Lorenzo (2004) de la afinidad entre la práctica militar y la actividad oratoria, pues la manifestación lingüística en este término griego, propiamente “orden de las tropas” (p. 66).

exposición de las acciones o hechos relevantes para el tema en discusión; **c)** *argumentatio*, apartado principal para la exposición de los argumentos, el cual suele dividirse en *confirmatio* cuando el orador expresa sus argumentos y *refutatio* cuando refuta los del adversario; **d)** *peroratio* (llamada inicialmente *ἐπίλογος* por los griegos), es la que concluye el discurso, el cierre como tal de toda la exposición, de manera que habitualmente exhibe un resumen de lo que previamente mencionado.

En cuanto a la *elocutio*, conocida como *λέξις* en griego, le compete la selección del *sermo* y el léxico. Lorenzo (2004) la define como la expresión de los conceptos por medio del material lingüístico (p.72), mientras Pujante (2003) la destaca como encargada de cerrar el proceso de producción textual, ya que exterioriza mediante la expresión lingüística las ideas de la *inuentio* (p. 189).

La expresión lingüística es relevante en la exposición de ideas y a partir de esta perspectiva es cómo Pujante (2011) explica que las ideas aportadas por la *inuentio* y la organización de sentido que procura la *dispositio* se realizan en la forma discursiva que elabora y propone la *elocutio*: “digo lo que digo, porque lo digo como lo digo” (p. 187). Aunado a esto, Pujante (2012) refiere a la *elocutio* como conjunto de recursos estilísticos o de expresividad literaria (p. 178).

Las populares figuras retóricas (*figurae* en latín, *σχήματα* en griego), entendidas, precisamente, como recursos estilísticos, pertenecen a esta fase. No obstante, para efectos de esta investigación es pertinente aclarar que la función de las mismas no está limitada al

ornatus tradicional¹⁵ con el cual se han catalogado durante los últimos siglos: si bien Quintiliano (95 d. C.) detalló que la narración - *expositio*- y la argumentación - *argumentatio*- sirven para la tarea *docere*, mientras que la *elocutio* para *delectare* (*Institutio Oratoria, Liber III, V, 1*), reciente se ha demostrado que no sólo funcionan como “adorno” en el discurso literario; también aportan en cuanto a la eficacia comunicativa, dado que algunas precisan ciertos aspectos y otras aportan nuevos significados, este último caso el de los populares “tropos”, *translatio* en terminología latina, ya que, citando nuevamente al orador calagurritense, no acomodan a las cosas en sus propios términos (*uerba non suis rebus accommodat*) (VIII, 8, 6).

Inclusive, vale acotar que el propio Quintiliano (95 d. C.) apunta que se llama *elocutio* a lo que los griegos llamaron *φράσις* (*Liber III, V, 2*), término proveniente del verbo griego *φράζω*, cuyo significado es “dar a entender”, “dar a conocer”, “indicar”, “mostrar” en voz activa y “pensar”, “reflexionar”, “considerar” y “deliberar” en voz media y pasiva. Así, este otro término griego contribuye con otro aspecto funcional de la *elocutio*: no sólo muestra, también suscita pensamiento en el oyente, promueve la deliberación.

El lenguaje literario utiliza la figura retórica o el tropo como instrumentos discursivos debido a que adquieren cierto nivel de aumento en cuanto a su validez y percepción mediante la ficción. Cicerón (106-43 a.C.), en *Tusculanae Disputationes* (45 a. C.), hace eco del aspecto funcional de la *elocutio* en cuanto a su modo de expresar las ideas:

hanc enim perfectam philosophiam semper iudicavi, quae de maximis quaestionibus copiose posset ornateque dicere; in quam exercitationem ita nos studiose operam dedimus, ut iam etiam scholas Graecorum more habere auderemus (*Tusculanae Disputationes, Liber I, 4*).

¹⁵ Pujante (2012) habla de un “planteamiento cercenador” del resto de las operaciones retóricas el cual entraña también un entendimiento de la *elocutio* sólo como traslado lingüístico de lo previamente concebido por la mente, lo que considera es un entendimiento simplificador de la tradicional definición de Quintiliano (p. 176).

Siempre he tenido la convicción de que la forma más perfecta de filosofía es la que es capaz de tratar de los argumentos más importantes con un lenguaje copioso y elegante; a un empeño de esta naturaleza me he dedicado con tanta pasión que he llegado incluso al atrevimiento de tener disertaciones a la manera de los griegos (Traducción de Alberto Medina González (2005), p. 110).

El orador romano otorga relevancia a la ganancia que aporta el “decir ornado” – *ornateque dicere*- para la adquisición o recepción del conocimiento mediante el nexo que establece al citar la “perfecta filosofía” - *perfectam philophiam*-, lo cual estrecha la efectividad del discurso en cuanto se vincula lo que se dice con la manera cómo se dice.

Al respecto, Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1994) explican que tal percepción de la función de las figuras retóricas exclusiva al ornato se debe a la consecuencia de la tendencia del propio arte retórico a limitarse en cuanto al estudio de problemas de estilo y expresión, de modo que las figuras se vislumbraron sólo como ornatos que contribuían al estilo artificial y florido (p. 268).

En relación con lo anterior, es necesario explicar que Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994) consideran argumentativa una figura si su empleo es normal en comparación con la nueva situación sugerida al generar un cambio de perspectiva, puesto que si el discurso no provoca la adhesión del oyente a la forma-argumentativa será sólo ornato que suscita admiración en el plano estético o como testimonio de originalidad del orador (p. 217).

A partir de lo sugerido, los autores citan tres tipos de figuras argumentativas que explican no como *genus* de los que las figuras son especies, sino como uno de los efectos de algunas figuras al presentar datos: **a)** elección; **b)** presencia; **c)** comunión (p. 275). Con mayor precisión: las figuras de **elección** se caracterizan por imponer o sugerir una elección en el sentido que utiliza la estructura lingüística para poner en primer plano algunos aspectos de una realidad (p. 276); las figuras de **presencia**, por su parte, procuran aumentar la presencia

del objeto del discurso en la mente (p. 278); y las de **comuni3n** establecer o confirmar esta presencia con el auditorio mediante procedimientos literarios y, usualmente, se obtiene por las referencias a una cultura, tradici3n o pasado comunes (p. 282).

Al respecto, Henry Campos (2012) explica como raz3n de lo anterior el hecho que las figuras existen y se emplean en todos los 3mbitos de la comunicaci3n y la interacci3n social, pues no existen exclusivamente en el lenguaje humano (p. 500). Asimismo, acota, desde la tesis que las figuras no constituyen una anomalía en el uso de la lengua, que estas son concebidas como un tipo particular de juego de lenguaje con sus reglas, algo que permite a la figura ser empleada por cualquier hablante de una lengua en cualquier situaci3n, en donde el 3xito dependerá de factores como el contexto, la calidad y la pertinencia de su empleo (p. 500).

Lo expuesto en este apartado sirve para comprender el papel decisivo que ostenta la ret3rica, puesto que este *ars* opera en un contexto situacional determinado, de manera que los poetas, en cuanto a su aplicaci3n en la elegía er3tica latina, hacen algo m3s que hablar y exponer enunciados; procuran robustecer estos para conseguir una efectividad argumentativa que les permita recuperar el amor de la *puella*.

B) Met3fora

La met3fora - *μεταφορά*- es un tropo literario, es decir, est3 catalogada como una figura ret3rica producto de un “giro” en el sentido de una palabra o un significado. Desde su origen etimol3gico, refiere a la acci3n de llevar m3s all3, pues proviene del verbo griego *μεταφέρω*, cuyo significado es “trasladar”.

La etimología, según Calvert Watkins (2000) proviene de la raíz **bher-I*, cuyo significado es “llevar” (p. 10), el cual se relaciona directamente con el verbo griego *φέρω*, “llevar”, segundo componente del término, ya que el primero es la preposición griega *μετά*, la cual indica “más allá”. Así, la *metaphora*, en latín, pasa a español como “metáfora” y es el acto de “llevar más allá”. En concreto, Roberts y Pastor (1997) la definen como la traslación del sentido recto al figurado (p. 25).

Aristóteles (384-322 a.C.), en la *Poética*, la define como la traslación de un “nombre ajeno” - *ὀνόματος ἀλλοτρίου*- (1457b), en donde el adjetivo *ἀλλότριος*, “ajeno”, debe entenderse como “no propio”, pues evoca al sentido literal del término en cuestión. El filósofo griego propone la primera categorización de la metáfora en cuatro tipos:

a) género a especie - *τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος*-, con el ejemplo de la nave que está detenida - *ἔστηκεν* - donde el infinitivo *ὀρμεῖν*, de *ὀρμέω*, “estar anclada” asume la función de “detenida”;

b) especie a género - *τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος*-, con el ejemplo de las innumerables cosas que llevó a cabo Odiseo, donde *μυρί*’, “innumerables”, de *μυρίος*, sustituye a *πολλοῦ*, “mucho”, de *πολύς*;

c) especie a especie - *τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος*-, con el ejemplo de “agotar la vida con el bronce” en donde *ἀρύσας*, “agotar”, de *ἀρύω*, sustituye a *τέμνω*, “cortar” en el sentido de acabar con la vida;

d) analogía - *τὸ ἀνάλογον*-, en donde el segundo término - *δεύτερον*- sea al primero - *πρῶτον*- como el cuarto - *τέταρτον*- al tercero - *τρίτον*-, de modo que se usa el cuarto en lugar del segundo o viceversa para realizar la sustitución, como ejemplo cita “vejez es a la vida como la tarde al día” al comparar la “vejez”- *γηρας*-, etapa final de la vida - *βίον*- con la tarde - *ἑσπέραν*- al día - *ἡμέραν*- (1457b).

A *posteriori*, en el mundo latino, el autor de *Rhetorica ad Herennium* (s. I a. C.) opta por definir la metáfora como la transferencia de una palabra propia de un concepto a otro debido a una semejanza que comparten (IV, 45). En este tratado latino, la metáfora es denominada *translatio*, lo cual indica, muy bien, su función principal, la cual, además, se complementa con la acción de transferencia según el verbo *transferetur*, tercera persona

singular de tiempo futuro modo indicativo y voz pasiva, así como el infinitivo pasivo de presente *transferri*.

Sumado a lo anterior, vale agregar las funciones que este autor atribuye a la metáfora, las cuales son: **1)** poner ante los ojos - *ante oculos ponendae* -, de modo que expone algo de manera interesante; **2)** brevedad - *breuitatis*-, porque cumple con un principio retórico aristotélico de limitar el discurso a lo esencial; **3)** eufemismo - *obscenitatis uitandae*-, ya que evita la obscenidad; **4)** aumentar importancia - *augendi*-; **5)** minimizar importancia - *minuendi*-; **6)** adornar - *ornandi*-, el adorno del discurso.

Otro aspecto distintivo es que Aristóteles no distinguió entre metáfora, metonimia y sinécdoque, algo que sí hace el autor de *Rhetorica ad Herennium*, pues a la metonimia - *denominatio*- la entiende como una sustitución enfocada en tomar elementos “próximos” o “vecinos” para designar algo que no ha sido designado con su propio nombre (IV, 43), y por su parte, la sinécdoque - *intellectio*- como tomar una parte por el todo, o viceversa, de manera que también se sustituye un término por otro.

Años después, Cicerón en *De Oratore* (55 a.C.), la entiende como la transferencia de palabras de otro ámbito y que se utilizan como un lugar “ajeno” - *alieno*- (III, 149). Explica que es el acto de traer palabras de otro sitio - *modus transferendi uerbi*- y que se debió a la necesidad - *necessitas*- por la escasez - *inopia*- y estrechez - *angustia*- de la lengua, para luego ser el buen gusto - *iucunditas*- y el placer - *delectatio*- quienes la utilizaron; como ejemplo dice el caso de la ropa - *uestis*-: al principio se inventó para repeler el frío - *frigoris depellendi*- y luego como adorno - *ad ornatum*- (III, 155), de modo que establece la necesidad y el adorno como las dos causas principales.

En relación con lo anterior, el orador originario de Arpino la define, concretamente, como la brevedad - *breuitas*- de una comparación - *similitudinis*- reducida a una sola palabra - *ad uerbum unum contracta*-, que deleita - *delectat*- por reconocerse - *positum si agnoscitur*- a pesar de estar en un lugar ajeno - *in alieno loco*- (III, 157). En cuanto a sus funciones, le atribuye las siguientes: **1)** hacer más claras las cosas; **2)** expresar hecho o intención; **3)** abreviar (III, 157); **4)** placer estético (III, 160).

Quintiliano, por su parte, la define en *Institutio Oratoria* como traslación - *translatione*-, es decir, como el traslado de una voz - *uerbum*- de su significado propio - *loco id quo proprium est*- a otro donde o falta el propio - *proprium deest*- o el trasladado tiene más fuerza - *melius est*- (VIII, 6. 5). El profesor de retórica latino explica que se hace por necesidad - *nesesse*-, en el sentido de carencia de un término propio, por querer significar más - *qui significatus est*-, como un carácter ilustrativo de mayor vigor, o por decencia - *decentius*-, en el sentido de eufemismo (VIII, 6, 6). (p. 69).

Lo particular del rhétor originario de Hispania es que no distingue entre comparación y metáfora, sino las equipara con única diferencia de brevedad: *metaphora breuior est similitudo* (VIII, 6, 8) (p. 69). Agrega con un ejemplo¹⁶ cómo el adverbio *ut* es clave para distinguir la comparación - *comparatio*- de la traslación - *translatio*- (VIII, 6, 9). La clasifica en cuatro tipos: **1)** animado a animado; **2)** inanimado a inanimado; **3)** animado a inanimado; **4)** inanimado a animado (VIII, 6, 9-10).

Ya expuesta una perspectiva antigua al respecto, conviene citar, también los aportes más recientes y relevantes sobre la metáfora. Así, se destaca el libro *Metaphors We Live By*,

¹⁶ La comparación es cuando está presente el “como” - *ut leonem*-, “como un león”; la traslación es cuando no hay presencia de *ut*, sino se traslada por completo - *leo est*-.

de Georg Lakoff y Mark Johnson (2003), en donde se expone una perspectiva sobre la concepción general de la metáfora como un dispositivo de imaginación poética y florecimiento retórico. Los autores definen la metáfora, en su esencia, como “entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (p. 5).

Lakoff y Johnson (2003) aseguran que la metáfora es parte del día a día puesto que el sistema conceptual humano tiene una naturaleza metafórica (p. 3). Por tanto, afirman cómo las expresiones comunes evidencian conceptos metafóricos y sistemáticos que estructuran las acciones y pensamientos del ser humano.

A partir de lo sugerido, Lakoff y Johnson (2003) citan tres tipos de metáforas: **1) orientacionales**: caracterizadas por organizar un sistema completo de conceptos con relación a otro sistema, en donde la mayoría se vinculan con la orientación espacial cuyos ejemplos abarcan casos como “arriba/abajo” y “dentro/fuera” (p. 14); **2) ontológicas**: consisten en maneras de ver eventos, actividades, emociones o ideas como entidades o sustancias, de modo categorizan un fenómeno al imponerle límites artificiales a un objeto (p. 25), ejemplo: mente humana como “recipiente” o “máquina”; **3) estructurales**: capaces de estructurar metafóricamente un concepto en términos de otros, es decir, se da una variante que permite ir más allá que orientar o referir conceptos, dado que utiliza un concepto mayor y más claramente delineado para estructurar otro (p. 61).

Vale acotar la afirmación de los autores con respecto a cómo el ser humano depende de su experiencia para entender o representar de manera adecuada una metáfora debido a la interacción con el ambiente físico (p. 57).

Bice Mortara-Garavelli (2000), desde un punto de vista más moderno, la define como la sustitución de una palabra por otra cuyo sentido literal posee cierta semejanza con el sentido literal de la palabra sustituida (p. 181). La autora lo expone como el tropo caracterizado por ser el *locus* de semejanza, ya que el procedimiento es la condensación de una comparación al identificar un objeto mediante aquel con el que se compara (p. 181).

Según Jaime Nubiola (2000), quien centra su atención en la propuesta de Lakoff y Johnson, las metáforas permiten al ser humano entender, de manera sistemática, un dominio de su experiencia en términos de otro. El autor prioriza la función cognitiva por encima de la artística tradicional atribuida a la desviación de sentido (p. 75), pues afirma que ante el individuo la metáfora actúa como una teoría constructivista del lenguaje y el pensamiento mediante la construcción desde la experiencia común y cotidiana.

En relación con lo anterior, Nubiola (2000) advierte que el enfoque interactivo de la metáfora supone un cambio importante de atención: no como productos de actividad artística - desviaciones del sentido literal-, sino como procesos de construcción de significados, giro de atención, a nivel lingüístico, de semántica a pragmática (p. 75).

De lo anterior se colige, la opinión de la metáfora no como fenómeno meramente lingüístico, situación de las teorías clásicas, sino concerniente a una categorización conceptual de la experiencia vital del individuo y su conocimiento porque su función primaria es cognitiva al ocupar lugar central en el sistema ordinario de pensamiento y lenguaje (p. 78).

Otro aporte importante que comenta Nubiola (2000) es sobre la contribución de las metáforas creativas, pues estas proporcionan una estructura coherente, destacan unos aspectos y ocultan otros (p. 81). Su creatividad, de este modo, radica en que son capaces de

crear una nueva realidad, dado que son un medio para estructurar el sistema conceptual y así las actitudes y acciones humanas.

En relación con el origen del proceso metafórico, vale acotar el aporte de Carmen Bobes (2004), quien distingue entre poética mimética, donde la mimesis es el proceso generador del arte, y la poética expresiva, cuando la metáfora actúa como proceso creativo. La autora detalla que la metáfora literaria es una creación directa del poeta para expresar una analogía existente o para proponer una nueva (p. 11). Asimismo, destaca tres rasgos principales de metáfora literaria: **1) original**, porque reconoce a un autor a partir de forma que da a su estilo; **2) ambigua y polivalente** a nivel textual, pues el lector recibe diversas opciones de interpretación; **3) sorpresiva** para el lector, innovadora, el poeta evita términos habituales y los sustituye por los metafóricos (pp. 30-31).

Según los términos de lo expuesto previamente, y para concluir el apartado, es válido citar la catalogación de Bellido (2003) acerca de las principales metáforas amatorias en la poesía latina, la cual realiza al ubicar, a partir de las temáticas dominantes, diversas categorías, entre las cuales una, particularmente, aglomera la *sagitta amoris*: metáforas “venatorias” o de cacería.

Bellido (2003), al respecto, explica que, primeramente, el *poeta-amator* recurre a la extracción de imágenes procedentes de otros campos semánticos para ilustrar la concepción de la actividad amorosa. En el caso particular de la caza, agrega que la metáfora venatoria debe distinguirse de la *militia amoris* y que sólo el contexto sirve para tal función (p. 203).

C) τόπος

El tópico literario es una expresión recurrente, repetida con el paso del tiempo, para designar un mismo referente de la realidad. Es válido conceptualizarlo como un tema general y común, dado su uso recurrente, que, en el ámbito de la literatura, funciona como tema literario, precisamente¹⁷.

Desde un punto de vista lingüístico, la etimología del vocablo griego τόπος es incierta aún para algunos lingüistas como Pierre Chantraine y Michiel de Vaan, debido que se considera una palabra de aparición tardía en el desarrollo del lenguaje griego. Al respecto, Chantraine (1968) señala que el término griego τόπος es recopilado después de Esquilo en el dialecto jónico-ático del siglo V a. C. y en el griego helenístico, de modo que su registro, ciertamente, es tardío (p. 1125).

Michiel de Vaan (2008), por su parte, refuta el origen para τόπος desde la raíz indoeuropea *stel- que postulan otros lingüistas como Calvert Watkins y Julius Pokorny, dado que argumenta que no tiene sentido morfológicamente debido a que carece del sufijo *-oko-, para lo cual sugiere la posibilidad que la forma inicial stl- vuelva a *sl- para considerar una preforma *slok-o-, lo cual haría la etimología más incierta (p. 347).

No obstante, según Watkins (2000), la raíz indoeuropea *stel-, “poner” o “colocar”, refiere tanto a un objeto de pie como a un lugar, de modo que, por un lado, deriva en la lengua griega al infinitivo griego en tiempo presente στέλλειν, “poner en orden”, “preparar”, del

¹⁷ En otros idiomas recibe la denominación *Topic* en inglés y *Gemeinplatz* en alemán desde la lingüística, pero pasa a ser *Motif* y *Motiv*, respectivamente, cuando se utiliza como tópico literario. Por su parte, en francés se conoce como *Lieu commun*.

verbo griego *στέλλω*, “preparar”, “disponer”, “colocar”, y, por otro, del Grado 0 **stl-* para generar en la lengua griega el sustantivo *στήλη*, “columna” o “pilar” (p. 85).

Pokorny (2007) coincide, pues refiere a la raíz **stel-3* y su relación con el término latino *locus* procedente del latín arcaico *stlocus*, “lugar”, y este, a su vez, de la forma **stlo-ko-* (p. 2934). Aunado a esto, el lingüista checo también concuerda con que la raíz **top-* debe ser entendida tanto como “quedarse” así como “lugar” (p. 3145).

En efecto, el término griego *τόπος* se traduce al latín con la palabra *locus*, debido a la traducción primaria del vocablo en lengua latina como “lugar” y se extiende, como indica de Vaan (2008), a *locī* en forma plural (p. 347). *A posteriori*, y debido a esta relación entre ambos términos, la forma plural utilizada en griego es *τόποι* proveniente de *κοινοὶ τόποι*, “lugares comunes”, y en latín *loci communes*, a partir del citado contexto de la retórica clásica. Como bien acota Chantraine (1968), la palabra *τόπος* designa un lugar común en la retórica y el tema de un discurso (p. 1125).

Ciertamente, el origen del término data de la retórica y de ahí hasta la tradición literaria que, como indica la RAE (2001), en su XXII Edición, se concibió, originariamente, como el principio para el argumento del discurso (p. 950). A partir de esta relación, surge la denominación como *locus communis* en latín, de modo que tal significado se extiende a ser considerado en literatura como un “lugar común”, es decir, temas estereotípicos fundamentados en imágenes comunes. En el mundo de la teoría retórica clásica se entendieron como los “lugares particulares” o “especiales” a los que se recurría con frecuencia, aquellos que pueden tener una aplicación universal y variedad de autores que han hecho uso de estos.

La retórica clásica utilizó el *τόπος* para sustentar la construcción de un argumento. El autor de *Rhetorica ad Herennium* (s. I a. C., circa 86/82 a. C.) le otorga, concretamente, una función mnemotécnica en el sentido que permite retener con mayor facilidad las ideas (III, 29), es decir, opera como un auxiliar de la cuarta parte de la retórica, la memoria. Según Escobar (2000), el origen del término proviene del significado retórico-filosófico que tuvo en la Antigua Grecia. Dicho significado consiste en el principio general o primario empleado para la argumentación de un discurso.

Algo similar se puede extraer de la mención de Cicerón en *Orator* (46 a.C.) al entenderlo como la *nota*, “etiqueta” - “marca” o “indicio”- de un argumento, de manera que halla en el *τόπος* una función de fuente para aprovechar aquello que será útil en el discurso (46)¹⁸.

Sumado a lo anterior, y, también como recurso retórico, Quintiliano, por su parte, destaca la funcionalidad del tópico como herramienta discursiva también desde la *inuentio*, ya que lo explica como el lugar donde se “asientan” los argumentos - *sedes argumentorum*- (*Institutio oratoria*, V, 10, 20).

En relación con lo comentado *supra*, Ernst Robert Curtius (1948) define el *τόπος* como un esquema de pensamiento intemporal, pues afirma que en el antiguo sistema retórico operaba como el “almacén de provisiones”, lo cual lo expone como un camino para hallar, en el propósito de la *inuentio*, las ideas que serían citadas, *a posteriori*, en los discursos para sustentar las argumentaciones (p. 122).

¹⁸ Cicerón afirma la denominación utilizada por Aristóteles, pues se refiere a los tópicos como *locos*, “lugares”, es decir, aquellos lugares de donde es posible obtener lo que se pretende a decir en uno u otro sentido.

Con una precisión mayor, Curtius lo entiende, en efecto, como una representación de pensamiento intemporal porque, por un lado, conduce las ideas y, a su vez, se caracteriza por no limitarse a una época o a un autor, de modo que, por esta razón, sugiere que el paso de la retórica a la poesía extendió los *τόποι* y los dotó de la novedosa función de “cliché literario” al poder ser aplicado en múltiples ocasiones y épocas por diversos autores.

En la investigación de Curtius se cita una distinción entre algunas clases de *τόποι*, tales como, por ejemplo, la antítesis - el *puer-senex*- o el repertorio de metáforas, casos del *theathrum mundi* o del libro de la vida.

Cristina Naupert (2001), quien se refiere a la tópica también como “topología”, continúa con la tradición conceptual de entender los *τόποι* como *loci communes*. En razón de esa circunstancia, Naupert cita la opinión de François Jost (1974), quien aloja los tópicos bajo la categoría de “motivos II”, en la cual entiende por estos el repertorio de esquemas breves de pensamiento y carácter figurado que a su vez han sido fijados en una fórmula lingüística (p. 109).

Otra opinión importante, que, asimismo cita Naupert, es la de Claudio Guillén (1985), para quien los *τόποι* suelen connotar tradiciones perdurables que son recuerdos de una herencia retórico-literaria culta, de modo que el real interés del *τόπος* no es su realidad textual sino su función y valor de signo, la señal de reconocimiento de una tradición cultural heredada entre autores diversos en distintas épocas (p. 111).

A partir de lo sugerido, la autora alemana explica que se convierten en elementos propios de la literatura, es decir, pasan de la retórica a la literatura y, aquí, adoptan la consideración de ser fórmulas fijas y esquematizadas, de modo que los define como

esquemas de pensamiento y no sólo como circunscripción limitada a fórmula retórica estereotipada (p. 112).

Escobar (2000), más recientemente, refiere una acepción del término como un “lugar” o “pasaje” de un libro o discurso citado con frecuencia, el lugar concreto donde un autor se refiere a determinada cuestión (p. 126). Agrega que tanto *τόπος* como *locus communis* se emplean en la literatura antigua con el significado de “tema” - Isócrates en *Hel.* 4 o Cicerón en *De Natura Deorum*, III, 70)- o “pasaje” (Jenofonte en *Memorables*, II, 1, 20), de manera que se da un vínculo con la retórica, dado que el *τόπος* es, de igual manera, la base y fundamento de la *inuentio*.

Con estos términos, el filólogo español entiende “tópicos literarios” como la recurrencia intertextual de una serie de esquemas conceptuales más o menos formalizados que los autores antiguos emplean como recurso y que los receptores de sus obras perciben como tales tópicos (p. 133).

Ante ello, precisamente, Escobar (2000) enumera seis rasgos de los *τόποι*: **a) anónimo**: no pertenece a ningún autor concreto, lo cual retoma la intemporalidad señalada por Curtius; **b) universal**: entraña siempre una densidad conceptual y adscripción cultural, pero puede surgir en ámbitos culturales distintos y no interdependientes de manera poligenética; **c) tradicional**: se basa en la recurrencia, que no excluye posibilidad de originalidad de cada autor; **d) extensión variable**: cabe aislar la “unidad tópica” que se designa mediante expresión más o menos general o abstracta y a menudo latina, que es variable, aunque tiende a la brevedad; **e) carácter conceptual**: lo explica a partir de Segre (1985) como esquemas conceptuales más o menos formalizados en la tradición y que pueden

aparecer en cualquier género literario, sin límite alguno de frecuencia; **f) función retórica:** a menudo de suasoria que determina su frecuente formulación imperativa, ya que el tópico refleja una opinión que el autor traslada al receptor y recuerda el tópico primitivo cuya función es argumentativa (pp. 137-142).

Posteriormente, en una investigación más reciente, Escobar (2006) agrega que el tópico siempre responde en última instancia al interés del autor por el *τέλος* o “fin” de su obra (p. 11). Además, define “unidad tópica” como la realización concreta del tópico en cuanto a segmento aislado y reconocible, lo que en el contexto contribuye directamente a la plena expresión conceptual del tópico y que debe deslindarse de posibles significaciones secundarias, porque debe entrañar siempre un significado en sí misma (p. 12).

Para concluir, María Isabel López Martínez (2007) lo define como un motivo reiterado, pues sigue la definición de “motivo” de Elizabeth Frenzel: pequeña unidad temática y recurrente que se mantiene en la tradición, pero cuyos orígenes son ignotos (p. 21). La autora, así, acota, por un lado, que es un microorganismo de contenido que se articula como imagen (p. 23) y, por otro, que es una imagen instalada en un soporte sintáctico estable (p. 29).

No obstante, vale acotar que, si bien el tópico se puede concebir peyorativamente como vicio de lenguaje por su extenso uso o catalogarlo de “gastado” en el sentido de reflejar poca creatividad al utilizar “imágenes gastadas” en vez de proponer nuevas asociaciones, el *τόπος*, para efectos de la investigación, no se entiende de tal manera, sino propiamente como recurso argumentativo esquematizado y utilizado con frecuencia en la literatura.

Capítulo Primero: la elegía erótica latina en el Periodo Augústeo.

En esta sección se expone el género elegíaco, tanto desde su surgimiento en la Grecia Antigua, su paso por la época helenística, hasta su esplendor en la Roma de Augusto. Incluye, asimismo, el contexto de la mitad del siglo I a. C., en el que la figura principal, y encargaba de gobernar, fue Octavio¹⁹, *a posteriori* conocido, precisamente, como “Augusto”, y, para efectos históricos, el primer emperador romano.

Las elegías eróticas de Tibulo, Propercio y Ovidio son textos de la literatura latina augústea del siglo I a. C., de modo que se ubican en un contexto cultural particular a partir del cual se fijan las características del género literario. Los poemas surgen en los inicios del Imperio Romano, donde la elegía se encuentra en su etapa de esplendor.

En este capítulo primero, dedicado a la elegía, se aborda este género literario desde los conceptos literarios en latín, así como desde los principales valores culturales relacionados con el ideal conocido como *otium* en Roma durante el siglo I a. C. en su segunda mitad. A partir de estos fundamentos, se procede al análisis de la *querimonia*, la que se entiende, pues, en relación con los valores culturales y el género literario en la argumentación respectiva que hace el *poeta-amator* en cada uno de los poemas.

Por tanto, el capítulo, al tratar sobre la elegía erótica latina durante los inicios del mandato de Octavio, se divide en dos secciones: la primera, en la cual se trata el contexto ya en Roma desde un trasfondo político y social; la segunda, por su parte, abarca lo competente a la elegía como género literario. A continuación, algunos aspectos históricos, políticos y

¹⁹ Cayo Octavio (63 a. C.- 14 d. C.) es el nombre de quien inaugura la nueva etapa en Roma. Nació un 23 de septiembre como parte de la *gens* Iulia y murió un 14 de agosto como el primer emperador del pueblo romano.

sociales que explican cómo fue que la elegía halló su espacio, tanto de difusión como de evolución, durante los últimos años del siglo I a. C. en medio de la sociedad romana.

1.1. El Principado de Augusto (siglo I a. C.).

El gobierno del pueblo romano experimentó un notable cambio tras las famosas Guerras Civiles batidas, primero, entre Julio César y Pompeyo (49-45 a. C.), y, luego, entre Octavio y Marco Antonio (32-30 a. C.). Al culminar esta última, con la victoria para el bando del futuro Augusto, los romanos iniciaron una nueva etapa en su historia que, popularmente, se ha conocido con la denominación de “Principado”.

La fama de Octavio trasciende épocas por ser el gestor de la etapa imperial y haber logrado restaurar, en cierta medida, la situación económica, política y social de un pueblo devastado por contiendas internas. Durante su gobierno cabe mencionar dos títulos asociados a su figura que resumen, en buena medida, los alcances del poder que alcanzó. El primero de ellos revela la denominación con la que se conoció a la fase inicial de este imperio. José Manuel Roldán (2007) explica el término *princeps* de la siguiente manera:

El término *princeps*, que en época republicana designaba al personaje que por acumulación de virtudes cívicas e influencia (*dignitas*, *uirtus*, *auctoritas*), ocupaba un lugar preeminente en el ordenamiento político y social, fue llenado de contenido monárquico y, aun sin pretender su exclusividad, fue utilizado por Augusto para subrayar su papel por encima de cualquier otro *princeps* conocido como tal por la sociedad o el Estado (p. 40)

Con base en lo anterior, la mención clave corresponde a cómo el término adquiere un carácter monárquico que, combinado particularmente con la *auctoritas*, provee a Octavio de un mecanismo de control político nunca antes visto en la historia de Roma. El ingenio del joven heredero de César se demostró con diversos planes para poder hacerse con el poder,

como ejemplo están, según Mary Beard (2016) las once veces que fue reelecto como cónsul entre el 43 a. C. y el 23 a. C. (p. 368).

El otro título con el que se asocia a Octavio es la palabra “Augusto”. Según Francisco Bertolini (1999), el título “Augusto” le habría sido adjudicado a Octavio por la asamblea mediante la propuesta de Munacio Planco y su significado, gramaticalmente, provendría de *conspicuo*, caso dativo o ablativo singular del adjetivo *conspicuus*, cuyo significado es “visible”, “notable” o “ilustre”. Sumado a esto, la RAE (2001) en su XXII edición, detalla que el término “augusto” es un adjetivo en español que alude a alguien o algo que infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia (p. 167).

Lo anterior se podría explicar mediante una asimilación que tiene el vocablo “augusto”, originario del contexto religioso romano en donde se utilizaba para designar la importancia que merecía alguien o algo²⁰, del término *conspicuo*, dado que, *a posteriori*, el término *augustus*, como adjetivo, no sólo significa “sagrado” o “venerable”, sino también “ilustre” y “majestuoso”.

Vale acotar que cuando pasa a escribirse con mayúscula se refiere al título que ostenta la máxima autoridad del gobierno romano y cuando se escribe con minúscula, por su parte, también puede ser lo relativo al primer emperador o su familia, tal como sucede con la denominación para el periodo de gobierno en Roma durante el mandato de Octavio. Así, el

²⁰ Bertolini (1999) señala que el término sólo se daba a los dioses y a los lugares sagrados, puesto que “*augustus*” inspiraba reverencia por la naturaleza sobrehumana (p. 417). En línea con esta apreciación, Beard (2016) indica que proviene de un contexto religioso vinculado a los sacerdotes romanos conocidos como los augures en el sentido de hacer eco con la labor de aquellos al realizar una apropiada observación del aspecto religioso del pueblo (p. 354).

nombre “Augusto” es el que va referir, de igual manera, y muy frecuentemente, a la poesía elegíaca compuesta durante su gobierno a finales del siglo I a. C.

A partir de lo citado, se comprenden mejor las palabras de Simon Baker (2017) cuando afirma que Octavio inventó el nombre “Augusto” porque significa, literalmente, “majestuoso”, “venerado” y “respetado”, acción que le concedía prestigio y poder, pero, a su vez, tampoco comprometía su aceptación social al ser elevado a una categoría divina que, curiosamente, anularía la categoría de *princeps*, es decir, el “primero entre los iguales”, el primer ciudadano (p. 161).

En relación con la acción de restaurar el pasado latino, Octavio, precavido, ciertamente, por el destino previo de Julio César, promulgó con sigilo su propósito de restaurar la República y erigir un gobierno fundamentado en las viejas instituciones romanas. Roldán (2007) opina que, de cierta manera, Augusto tradujo sus poderes en formas constitucionales como premisas indispensables para estabilizar la sociedad y detalla aún más que esta experimentó una parcial redefinición, así como un ordenamiento político y social que se constituirían como los pilares del Imperio (p. 39). Así, su obra, sin dudar, opera como estandarte de un nuevo porvenir para la sociedad romana desde distintos ámbitos.

Para poder difundir y enmarcar más su gobierno en la historia, Augusto compuso un texto llamado *Res gestae*, el cual, según Roldán (2007) actúa como justificación política del emperador al ser una enumeración de méritos que servía como testamento político y “carta fundacional” del nuevo régimen que era el Principado (p. 40). A esto se puede sumar la afirmación de Beard (2016) sobre los tres asuntos tratados en la obra: las victorias y conquistas de Augusto, sus beneficios para el pueblo romano y sus edificios (p. 363).

Como complemento a lo anterior, se destacó, según Beard (2016), un programa masivo de restauración en el aspecto de infraestructura, desde caminos hasta acueductos, incluso el Templo de Júpiter en el Capitolio, pues Augusto afirma haber restaurado ochenta y dos templos en la ciudad (p. 365). Por su lado, Baker (2017) enumera el Altar de la Paz (*Ara Pacis*), el Panteón, el primer anfiteatro de piedra y el nuevo templo de Apolo como frutos de su programa, cuyo mayor logro, quizás, fue el nuevo Foro (p. 170).

Con una precisión mayor, Beard (2016) indica que Augusto adaptó todo lo anterior para servir a una nueva política justificando y haciendo comprensible, asimismo, una nueva axiología del poder al, sistemáticamente, reconfigurar un viejo lenguaje (p. 369). De este modo, apeló a retomar las *mores maiorum* y con ello acarrió fama por sus posturas muy rigurosas, principalmente, en cuanto a temas políticos y morales. En este punto es donde se suscitará cierto contraste con el *modus uiuendi* de los poetas elegíacos, el cual se explicará en las próximas páginas.

Inclusive, desde un ejemplo político, tal rigurosidad afectaría directamente la vida del considerado primer poeta elegíaco: Cornelio Galo. Según José Manuel Roldán (2015), el *princeps* no toleró una falta de su parte²¹, de manera que, además de ordenar su regreso a Roma y destituirlo de su cargo, también se habló de una incoación a un proceso, por parte del Senado, por delito de alta traición (*de maiestate*) y una condena al exilio (p. 130). Galo, *a posteriori*, se suicidaría y, seguidamente, Augusto promovería una *damnatio memoriae* a su obra poética.

²¹ Augusto había encargado a Galo el gobierno de Egipto y si bien logró notables éxitos, militares y diplomáticos, en la provincia, lamentablemente cometió la torpeza de magnificar su figura estampando su nombre en los templos egipcios, al mejor estilo faraónico (Roldán (2015), p. 130).

Sobre las costumbres tradicionales, la línea, como se citó *supra*, se planteó desde el aspecto moral. Beard (2016) dice que Augusto procuró manejar la conducta de los ciudadanos mediante una nueva e intrusiva manera de regular la vida sexual de la clase alta, quienes, por ejemplo, sufrirían penas políticas si no tenían hijos (p. 355). Las clases adineradas, entre las cuales se hallaron algunos de los principales poetas de la época, estuvieron obligadas, con mayor razón, a ejecutar con prestigio tales ordenamientos políticos. El propósito era claro: retomar los ideales de la familia como modelo para la procreación y abastecimiento de los futuros ciudadanos romanos. Al respecto, Roldán (2015) opina:

Augusto siempre tuvo una especial inclinación por las costumbres tradicionales, ya obsoletas, que procuró en vano resucitar. Traslado a su propia casa la rígida moral y la simplicidad de vida de los antiguos romanos y se empeñó en revivir antiguos cultos, antiguas ceremonias, convicciones rígidas y anticuadas, con leyes, imposibles de cumplir, sobre la moral y el matrimonio (p. 166).

Con base en lo anterior, se comprende, según especifica el propio Roldán (2007), la primera *lectio Senatus* del año 28 a. C., en la cual las medidas morales estaban destinadas, mediante una legislación reaccionaria, a devolver al Senado las virtudes que habían marcado tradicionalmente la pauta ética de la sociedad romana (p. 51). Los poetas elegíacos, por su parte, no seguían el modelo tradicional de familia romana: su situación, por el contrario, les abstenía de contraer nupcias y concebir hijos, debido a que su prioridad era su arte y no el deber cívico desde los ámbitos políticos y sociales.

Baker (2017) acota que en el 18 a. C. Augusto aprobó una serie de leyes morales y sociales rigurosas y conservadoras que, básicamente, se trataba de una serie de castigos²² e incentivos para fomentar el matrimonio, la natalidad, la fidelidad sexual y la edificación de

²² Baker (2017) especifica que se fundó un tribunal penal para juzgar delitos sexuales y, en ciertas ocasiones tan severo como perder propiedades y el destierro (p. 174). Un ejemplo preciso del destierro es el caso de Iulia, la propia hija de Augusto enviada a Pandeteria.

los jóvenes, dado que estas nuevas leyes públicas sobre el adulterio, hasta entonces un asunto privado, fueron las más famosas²³ (p. 173).

Augusto requirió, además de un plan específico, de la asistencia fiel de sus colaboradores, entre los que destacan Marco Vipsanio Agripa y Cayo Cilnio Mecenas. Según Roldán (2015), los papeles de cada uno estaban claros: Agripa era el hombre de acción, el excelente estratega y brazo armado; Mecenas, por su parte, ejerció como el hombre de despacho, el eficiente administrador, protector de las artes y de las letras (p. 167). En efecto, al día de hoy Agripa es recordado, entre otros destacados méritos militares, por su liderazgo en la Batalla de Actium (31 a. C.) y, en el caso de Mecenas, su nombre denomina el patrocinio a los artistas.

Para efectos de la investigación, interesa más el papel de Mecenas, pues su tradicional considerado altruismo en favor de las creaciones poéticas y exhibiciones intelectuales lo ubican como un factor determinante, a pesar de la normativa moral rigurosa de Octavio, como un punto de partida para el despegue de la poesía elegíaca.

Beard (2016) relata que Mecenas dirigió los tradicionales mecanismos de patronazgo literario romano a una campaña concertada y patrocinada centralmente, en la cual contó con Virgilio y Horacio en su planilla, los cuales producían un trabajo que ofrecía una elocuente imagen de una nueva Edad de Oro para Roma y su Imperio (p. 355). En concreto, a su círculo

²³ Roldán (2007) cita los ideales propagados por esta legislación, especialmente dirigida contra el adulterio, el divorcio, la soltería y el control de natalidad en los estamentos dirigentes – *lex Iulia de adulteriis coercendis*, *lex Iulia de maritandis ordinibus*, *lex Pappia Poppaea*- (p. 51). En detalle, la *Lex Iulia Adulteriis Coercendis* (18 a.C.) reprimió el adulterio, el estupro y el divorcio a partir de castigos severos producto de ofensas sexuales, causantes de divorcio, u ofensas civiles, el celibato o la carencia de hijos; la *Lex Iulia Maritandis Ordinibus* (18 a. C.) promovió la fertilidad y el matrimonio, pues favoreció a los casados con hijos y restringió los derechos de herencia, pues castigaba a los célibes obligándoles a tomar una mujer; y, por último, la *Lex Pappia Poppaea* (9 a. C.) presentó modificaciones que complementaron o anularon el riguroso marco de las dos anteriores, mas expuso un sistema de incentivos para la promoción de la natalidad.

pertenecieron tanto poetas propagandísticos como Virgilio y Horacio como otros en el caso del poeta elegíaco Propercio.

Al respecto, es preciso explicar que los poetas elegíacos, a diferencia de sus antecesores los *neoterói*²⁴, fueron parte de este patronazgo el cual, en cierta medida, comprometía su producción poética en el sentido de ajustarse a la expectativa imperial en cuanto al contenido expuesto. Sin embargo, los casos de Propercio y Ovidio se destacan por recurrir, en ocasiones, a celebrar los méritos o hechos relevantes conseguidos por el Principado, específicamente al final de su faceta como poetas eróticos: el primero en el *Liber IV*; el segundo en la obra *Fastos*. El caso de Tibulo es distinto y se expone más adelante.

Asimismo, conviene, también, acotar que la situación de los poetas elegíacos, en contraste con los neotéricos, estuvo inmersa en una etapa donde ya el poder no estaba en disputa, sino que, más bien, se convive con la reestructuración política y social del Estado, en la cual la literatura tuvo un papel importante.

Con base en lo anterior, es válido recordar el interés de Augusto por la literatura, así como por el estímulo y el apoyo para los escritores. La sociedad romana de finales del siglo I a.C., en la cual habitaron los poetas elegíacos, padeció la transformación del sistema político republicano a la edificación del sistema imperial²⁵. Los poetas Tibulo y Propercio

²⁴ Grupo poético identificado en la República romana por iniciar un movimiento centrado en sus preocupaciones artísticas y personales, caracterizado, además, por su apoliticismo y alejamiento del ámbito público en medio de una sociedad cargada de peligros políticos. Entre sus principales integrantes se citan a Cayo Valerio Catulo, Cayo Helvio Cinna y Cayo Licinio Calvo.

²⁵ El sistema de gobierno romano se determinó por tres períodos: Monarquía (*Regnum Romanum*, 753 a. C.-509 a. C.), República (*Res Publica Populi Romani*, 509 a. C.-27 a.C.) e Imperio (*Imperium Romanum*, 27 a. C.-476 d. C.).

presenciaron los últimos años del régimen republicano y sus respectivas disputas civiles, mientras que Ovidio, más joven, estuvo un poco menos involucrado en este asunto.

Baker (2017) aporta un detalle anecdótico muy interesante: los Juegos Seculares del año 17 a. C. celebrados entre el 31 de mayo y el 3 de junio. Según este autor, el objetivo del festival era la regeneración colectiva, la revitalización de las masas y la purificación de todo el estado (p. 152). Al respecto, la siguiente cita muestra la habilidad y astucia de Augusto:

Los Juegos Seculares se centraron en los valores tradicionales romanos como la castidad y la piedad. Una vez más, la tradición fue un útil instrumento político. Los juegos se habían fundado, en teoría, siete siglos antes, al mismo tiempo que Roma, y se celebraban cada 110 años. Por tanto, era imposible verlos dos veces en la vida. Por una vez, el aparato publicitario de un espectáculo que nadie había visto y nadie volvería a ver estaba justificado. A causa del carácter cíclico del festival, su celebración prometía un emocionante viaje al pasado (p. 174).

Según lo comentado, la campaña de Augusto, caracterizada por sus tendencias moralistas, consistió en una renovación espiritual y moral de los ciudadanos a partir de una cultura de restauración que pretendió reconstruir el antiguo modelo romano. De lo anterior se colige la planificación y premeditación del *Princeps*. Como bien anota Isaac Asimov (2017), el emperador trató de restaurar entre los romanos todas las virtudes de antaño, como entre sus antecesores que eran conocidos como labradores veraces, honestos, responsables, valientes y muy trabajadores, además de leales maridos, nobles padres y devotos patriotas.

El ejemplo que más revela las directrices sociales fue el matrimonio en la sociedad romana. Esta unión, a su vez, evidenció de la mejor manera posible cómo era que los poetas elegíacos no contribuían con las normas morales: ellos no aspiraban a una unión sellada según ceremonias religiosas y adscrita a valores morales romanos; sino, en oposición, lo único que anhelaban era el disfrute sexual diariamente con su amada, a la cual, vale señalar, sí le exigían una lealtad para con ellos.

Es importante añadir que el matrimonio romano, desde la antigüedad, no se cimentó sobre el anhelo amoroso o la satisfacción sexual, aquel propósito, precisamente, de los poetas-elegíacos, sino en la procreación y la acción de perpetuar el linaje familiar. Pierre Grimal (2011), al respecto, explica que la unión de los cuerpos, por sí misma, no supone ninguna deshonra, dado que conservaría siempre para los romanos el carácter sagrado debido a que tiene por finalidad la procreación humana, de modo que se entendía como un acto solemne al ser concertado entre dos familias que vinculaban sus descendencias (p. 17).

Asimismo, otro aspecto contraproducente del “amor elegíaco” es la herencia, desde el mundo griego, de una consideración de carácter irracional, *insanus*, visto como pasión peligrosa y nociva, dado que atentaba contra la medida y cordura del romano de antaño, el hombre virtuoso y ejemplo de las *mos maiorum* como *grauitas* o *industria*.

La expresión literaria elegíaca de carácter erótico discrepó, de esta manera, de tales normas sociales porque no concebían celebrar el amor en el contexto matrimonial, sino lo expusieron como la carencia de tales valores morales. El resultado, así, fue evidente con la transferencia de los valores más tradicionales como *castitas*, *fides* y *pietas* de la esfera política a la amorosa.

El trasfondo para el surgimiento de la mayoría de las creaciones literarias se configuró, en este sentido, como parte del proyecto imperial que fomentó la vocación pública en la poesía romana. Augusto recurrió a la literatura como instrumento al servicio de sus intereses como soberano por parte de algunos poetas: esperaba que la literatura contribuyera como propaganda de su proyecto imperial. Mecenas, por su parte, hizo notar que las letras

eran un canal de comunicación importante debido a la amplitud que alcanza por ser medio escrito, un tipo de papel didáctico que combatía la decadencia moral o la inoperancia cívica.

Con estos términos, y gracias al papel de Mecenas, surgieron los círculos literarios que promovieron el desarrollo cultural. Al respecto, hubo dos determinantes en la producción literaria romana de la época, ambos dirigidos por aristócratas romanos cercanos al círculo de Augusto: Valerio Mesala Corvino y el propio de Mecenas. Durante un primer momento del Principado, ambas figuras fungieron como intermediarios entre los autores y el *Princeps*.

Mesala tuvo un grupo menos político y un poco más independiente, conformado, entre otros, por Tibulo, Lígdamo, Sulpicia y Ovidio. Por su parte, Mecenas fue impulsor de las artes y protector de los jóvenes talentos en la poesía como Virgilio, Horacio y Propercio. Los poetas eran beneficiarios del patrocinio al pertenecer a estos círculos literarios, lo que les permitió dedicar su tiempo a la producción poética sin preocupaciones de tipo económico.

Roldán (2007) afirma que la gran obra de Augusto se encuentra en la modelación de un Imperio que por primera vez recibe una cohesión y articulación como unidad política, socioeconómica y cultural dentro de la múltiple variedad de sus partes integradas (p. 69).

Expuestas las anteriores circunstancias históricas, es momento de referirse, de manera más precisa al género de la elegía erótica latina, para profundizar en sus elementos más representativos a nivel literario, así como las características heredadas de la elegía griega y helenística que cimentaron las bases para el posterior desarrollo romano del género.

1.2. La elegía como género literario.

1.2.1. Surgimiento en Grecia.

El origen de la elegía como género literario data de la Antigua Grecia. Históricamente se suele ubicar en la región Jonia y *circa* el siglo VII a. C., de modo que es posterior a la épica griega arcaica. La elegía, *grosso modo*, es un subgénero lírico de la misma manera como lo es el yambo, la monodia o la coral, ya que todos comparten el elemento en común del acompañamiento musical y la incursión del aspecto subjetivo en la literatura.

En relación con lo anterior, tanto la elegía como los demás subgéneros son subdivisiones del género lírico, el cual se caracteriza, en oposición a la épica, por relatar acontecimientos o emociones más próximos en época y contexto al autor del respectivo poema que con respecto a los personajes del pasado mítico. Además, reconoce, más claramente, una autoría²⁶ y, en cuanto a extensión, no suele sobrepasar los cien versos²⁷.

A partir de lo sugerido, es necesario especificar, entonces, cuál es el rubro distintivo de la elegía con respecto a los otros subgéneros líricos. La respuesta se debe a un aspecto estructural y formal, compuesto por dos elementos: la métrica y el instrumento de acompañamiento musical.

La métrica, por su parte, es el más relevante para efectos del género literario, dado que, en la antigüedad el criterio predominante para catalogar los poemas en diversas categorías se regía por su métrica y no así por su contenido o temática. De este modo, en el

²⁶ Von Albrecht (1997) es muy preciso en cuanto a que el poeta elegíaco, a diferencia del poeta épico, puede tomar postura personal sobre su tema (p. 689).

²⁷ La lírica coral es un caso particular, ya que, debido a su estructura, división tripartita en muchos casos (estrofa, antistrofa y epodo), solía sobrepasar los cien versos.

caso de la elegía el metro utilizado se conoce como dístico elegíaco y está compuesto por un hexámetro seguido de un pentámetro. Los demás subgéneros presentan, respectivamente, otro tipo de metros, aunque pueden, ocasionalmente, abordar temáticas semejantes.

En cuanto al caso del instrumento, la tradición ha vinculado a la lírica con los musicalmente denominados “instrumentos de viento” y, en el caso particular de la elegía, se asocia directamente con la flauta o *aulos* (*tibia* en latín), tal como indica Georg Luck (1989), sobre su uso para inscripciones y en poemas recitados mediante flauta de tono agudo (p. 448).

Desde un punto de vista etimológico, el término *ἐλεγία* resulta de la palabra griega *ἐλεγχος*, la cual está compuesta por el verbo griego *λέγω*, “decir”, y la *ἐ* como interjección utilizada para manifestar un dolor o malestar. Al respecto, para Mark Edward Clark (1983) la popular etimología de *elegos* deriva de *e e legein* o *eu legein* (p. 2). Si se traduce literalmente la combinación del infinitivo *λέγειν*, del verbo *λέγω*, con el prefijo *εὔ*, puede entenderse, entonces, el término como lo “bien dicho” o “bien expresado”, lo cual, a su vez, era habitual en el evento fúnebre, ya que las palabras pronunciadas solían expresar buenas cosas sobre el difunto.

Según lo anterior, se comprende la presencia de la palabra *ἐλεγχος* en pasajes líricos de Eurípides como equivalencia a “canción de duelo”, es decir, en función del treno épico. Con mayor precisión, González-Iglesias (2013) cita la función trenódica de los versos de la obra *Andrómoca* (vv. 113-116) de Eurípides²⁸ y sugiere que es posible que hubiera una tradición doria de elegías como lamento funerario (p. 39). De este modo, el origen del subgénero elegíaco, en cuanto a temática de lamento, pudiera provenir, incluso, de la propia

²⁸ También en la tragedia *Helena* de Eurípides está presente el término *ἐλεγχον* (v. 185).

épica, dado que el término antiguo que antecede a la “elegía” es, precisamente, el famoso *θρήνος*, “lamento, gemido”, popularizado universalmente debido a los funerales celebrados en la *Ilíada* tanto para Patroclo como para Héctor.

Al respecto, María Cruz García-Fuentes (1976) afirma que es de ahí de donde los gramáticos antiguos llegaron a la idea de la etimología para el género a partir de *ἔλεγειν*. Además, la filóloga española cita que Varrón comparó la elegía con la *nenia*, puesto que esta combina lamento con elogio y era cantaba en funerales de romanos acompañada de flauta, lo cual explica que se asoció “elegía” con “elogio” de persona fallecida (p. 34).

Ciertamente, Raimundo de Miguel (2000) señala que el sustantivo *ἔλεγος* refiere a un canto triste, una especie de lamento, y el sufijo *-ια* representa la cualidad, de modo que es comprensible su asociación directa con el tema del lamento o pena. Otro término que se puede sumar es *ὀλολυγή*, cuyo significado es “grito agudo” y puede expresar tanto dolor como júbilo o socorro, lo cual permite explicar las variables temáticas.

El vínculo directo entre la elegía y el evento fúnebre pasa a entenderse, mediante una metonimia, como la expresión de lamento durante un acto fúnebre y esto, a su vez, como el canto fúnebre propiamente si se toma en consideración el acompañamiento musical. En efecto, la etimología evidencia un vínculo estrecho con la expresión temática de lamento, mas cabe recordar que en la antigüedad el criterio para distinguir y, en buena medida definir, los géneros literarios, se regía más por la métrica que por el contenido temático. Así, si bien la elegía fue considerada como medio expresivo para el sentimiento de pérdida, y desconsuelo hacia alguien ausente o por algo irrecuperable, su definición más precisa sería

como el subgénero lírico cuyo metro es el dístico elegíaco y su instrumento de acompañamiento musical la flauta.

Sumado a lo anterior, von Albrecht (1997) explica que la idea del lamento juega después un papel en la concepción de la elegía, pero sin dominarla exclusivamente, dado que las elegías jónicas más antiguas no se ajustan a la idea del lamento (p. 689). En efecto, Vicente Cristóbal-López (1989) concuerda con la idea de que la elegía, como *genus*, comenzó a ser expresión de dolor por la muerte de alguien, pero varió y multiplicó sus posibilidades temáticas en la literatura griega (p. 26). Es pertinente, de este modo, aclarar que no puede afirmarse que toda elegía sea un lamento, queja o reproche, aunque es válido acotar que, posteriormente, en literatura se conceptualizará como poema de lamento, mas esto se dio muchos siglos después²⁹.

Ante cualquier duda restante, y ya expuesto el aspecto trenódico del subgénero, es acertado exponer, brevemente, las divisiones temáticas de la elegía griega para notar cómo, sin dudar, hay lamento en unas, pero también exhortación en otras, así como expresión de otras emociones que, no necesariamente, se ubiquen como propias de lamento.

Desde una temática bélica, militar y patriótica, Calino y Tirteo (Καλλίνος y Τυρταίος, s. VII a. C.) compusieron un tipo de elegía exhortativa con el propósito claro de incentivar el ánimo hacia el combate y defensa de la patria; en un enfoque, también patriótico, pero más combinado con aspectos legislativos y políticos se ubica a Solón (Σόλων, 638-558 a. C.) como un objetivo didáctico y moral en pro del pueblo ateniense.

²⁹ García-Fuentes (1976) enfatiza que modernamente la palabra “elegía” evoca en literatura un poema melancólico y meditativo (p. 36).

Aunado a lo anterior, Teognis (*Θέογνις*, s. VI a. C.) por su parte, representa una temática orientada más hacia la literatura gnómica que estimula la vida práctica del individuo y le dota de un instrumento sapiencial para llevar a cabo sus empresas, cuyo principal recurso es la máxima ética; por último, destaca Mimnermo (*Μίμνερμος*, s. VII a. C.) como representante de la temática hedonista, pues se guía hacia el placer de la vida, de modo que sí incluye una queja, pero no ante el dios del amor, sino ante la vida que, de manera efímera, lo priva de su deleite.

Richard Hunter (2013), al respecto, cita que Mimnermo fue el más importante de todos los poetas líricos griegos de la época arcaica para los poetas elegíacos romanos y añade que fueron los gramáticos helenísticos quienes lo identificaron como el inventor del dístico elegíaco (p. 25). En efecto, el hecho de haber utilizado el citado metro sumado al contenido hedonista que celebra la vida y el amor, ubicó a este poeta por encima de los demás en cuanto al interés que pudo suscitar en los futuros poetas latinos.

En relación con la presencia histórica de la elegía, García-Fuentes (1976) distingue dos períodos en el mundo griego: el Antiguo, desde el siglo VII hasta el siglo IV a. C. con la escuela jónica, dórica y ática; y el Nuevo, según el Helenismo hasta la época de Partenio de Nicea (p. 36). Precisamente, a continuación, la evolución del subgénero elegíaco en cuanto al mundo helenístico, principal fuente para el desarrollo romano.

1.2.2. Evolución en época helenística.

En lo concerniente a la elegía durante el periodo helenístico, la producción que hicieron de ella los respectivos poetas subraya variables importantes, de las cuales las más notorias son dos: la elaboración de una elegía narrativa y la expresión en tercera persona.

Otros rasgos importantes en la elegía helenística fueron el amor, el erotismo, la poesía didáctica, el humor, la ironía, la solidez formal y técnica, la mitología y la mezcla de géneros.

La mayoría de estos poetas sí tomaron como referente el *θρῆνος* y la mayoría de su producción se conduce hacia esa línea de poesía sentimental que expresa pena, principalmente amorosa, de modo que son en buena manera responsables de acrecentar más esa transformación temática de la pena fúnebre a pena amorosa. Sin embargo, cabe destacar que también hay casos de elegía “erudita”, una variante temática en donde el propósito no recae en el tema erótico, sino en la divulgación de conocimientos eruditos, mayoritariamente culturales y míticos. Esto último se entiende mejor cuando se indica que la expresión en tercera persona distanciaba el elemento autobiográfico y tendía más al relato erudito mítico.

Conforme con lo expresado *supra*, W. P. Trent (1898) ubica a Antímaco de Colofón (*Ἀντίμαχος*, 400 a. C.) como el precursor de los poetas helenísticos con su poema *Lyde*, considerado el originario de la elegía narrativa. Según Lía Galán (1998) en los fragmentos de *Lyde* se destaca la presencia de mitos como los de Jasón y Medea, Deméter y Edipo (p. 12). Desde este punto de vista, las referencias de Hermesianacte (*Ἑρμῆσιάνναξ*, 340 a. C.), otro poeta helenístico, apuntan a que Antímaco compuso la obra como un tipo de elegía de consuelo para sí mismo debido a la muerte de su esposa, Lyde, de manera que el lamento personal se encubre tras las penas de otros, puesto que el poema narra historias no felices de héroes. Así, ya con Antímaco se aprecia un nexo en la expresión de lamento, puesto que abarca tanto el aspecto fúnebre como el amoroso.

Sumados a Antímaco, también destacaron Filetas de Cos (*Φιλίτας*, 340-285 a. C.) y Hermesianacte con sus obras *Bittias* y *Leontion*, ambas dedicadas, como *Lyde*, a las

respectivas amadas. Hunter (2013) menciona que la elegía mitológica narrativa está expuesta por Filetas en los siglos IV y III a. C. con su obra *Demeter* y en el caso de Hermesianacte por su texto *Leontion*, que se concibe como un recuento de historias de amor procedentes del amplio mundo griego; a estas referencias también agrega a Eratóstenes de Cyrene (*Ερατοσθένης*, 276-184 a. C.) y su poema *Erigone*, Calímaco (*Καλλίμαχος*, 310-240 a. C.) y sus *Αἴτια* y Fánocles (*Φανοκλῆς*, 2ª mitad siglo III a. C.) con sus *Ἔρωτες* (p. 29)³⁰.

Asimismo, Galán (1998) detalla más sobre Hermesianacte al comentar que *Leontion* se dividió en tres libros y que parecieran estar especialmente centrados en amores trágicos: el primer libro estaba dedicado a los amores de pastores; el segundo libro podría continuar la idea de que nadie escapar al amor trágico, con un desplazamiento de la escena a los palacios; y el tercer libro contiene la historia de los amores de los poetas, desde Orfeo hasta los contemporáneos del propio Hermesianacte (p. 12).

En lo que respecta a Calímaco, es importante decir que representa tanto la elegancia como la erudición alejandrina mediante los datos etiológicos, desde un propósito didáctico, tal como se exhibe en *Aitia*. Aunado a esto, Galán (1998) recurre a un pasaje de Ovidio para ilustrar mejor a este poeta helenístico, ya que el poeta latino contrasta el tema heroico con el erótico, sirviéndose de Calímaco como ejemplo: *Blanda pharetratos Elegeia cantet Amores / et leuis arbitrio ludat amica suo. / Callimachi numeris non est dicendus Achilles, / Cydipe non est oris, Homere, tui. (Rem. Am. 379-382)*³¹ (pp. 12-13).

³⁰ Galán (1998) también cita, en el caso de Filetas, la existencia de fragmentos sobre un epilio titulado *Hermes* (p. 12).

³¹ “Que la blanda elegía cante con su aljaba los *Amores*, y que una amiga liviana juegue a su antojo. No debe ser cantado Aquiles en ritmos de Calímaco, Cídipe no es, Homero, para tu boca” (Traducción de Lía Galán (1998)).

De lo anterior se colige el interés particular de Calímaco en abordar temáticas más afines con la tradición elegíaca previa y distanciarse de la épica. La variable, *per se*, es que en *Aitia* el poeta introduce el elemento mítico como base y narra desde la tercera persona los lamentos de Aconcio y Cidipe. Esto podría explicar que Calímaco recurriese más al epigrama que a la elegía, tal como afirma Galán (1998), para expresar los sentimientos personales, puesto que en la elegía exponía las pasiones desde la percepción de los personajes míticos.

Ante ello, se recuerda la afirmación de Esteban Calderón Dorda (1997) sobre el hecho que los poetas elegíacos helenísticos expresaban su dolor desde el mito, histórico o legendario, tomando de éste la parte más patética y siguiendo las indicaciones supuestamente atribuidas a Filetas (p. 3).

En consecuencia, resulta pertinente la explicación de von Albrecht (1997): la poesía helenística es docta, de modo que el mito se utiliza como material erótico y como explicación etiológica a la vez, aunado a que la elegía latina “erótico-subjetiva” se enfrenta con la elegía helenística objetiva mitológicamente.

Conviene, por último, detenerse en el epigrama helenístico. La relevancia de esta forma poética es más apreciada en la época helenística debido a que del epigrama inscrito se tienen pocas evidencias de versos elegíacos durante los siglos V y IV a. C. Por su parte, Gabriel Laguna Mariscal (1998) cita la apreciación de Reitzenstein (1893) sobre dos escuelas para el epigrama helenístico: la dórico-peloponésica, representada por Anite de Tegea y Leonidas de Tarento, quienes desarrollaron el epigrama funerario; y la jónico-alejandrina, representada por Asclepiades de Samos (*Ἀσκληπιάδης*), el ya conocido Calímaco, Posidipo

de Pela (*Ποσειδίππος*) y Hédilo de Samos (*Ἡδύλος*), durante los siglos III y II a. C. y en la que desarrollan la temática amorosa (pp. 94-95).

Laguna-Mariscal (1998) destaca tres precisiones sobre el epigrama helenístico griego: **a)** el amor es predominantemente bisexual (algunos heterosexuales como Asclepíades, otros homosexuales como Calímaco); **b)** prevalece una mención promiscua de múltiples amantes; sólo hasta Meleagro (fines del siglo II a. C.), por primera vez se exterioriza una relación exclusiva con implicación emocional hacia el objeto de amor, de modo que este poeta es el precedente inmediato de Catulo; **c)** expone los escenarios o contextos reales para relación amorosa de la época: el banquete (*συμπόσιον*) y la ronda nocturna (*κῶμος*) (p. 97).

En relación con lo anterior, Laguna-Mariscal (1998) detalla aún más al hablar de dos corrientes de implicación emocional en el epigrama helenístico: la primera, que corresponde escuela predominante y representada por Calímaco, Asclepíades y Posidipo que se caracteriza por la promiscuidad y el distanciamiento irónico; por otro lado, la inaugurada por Meleagro, caracterizada por la monogamia romántica, es decir, una sola persona amada y con mayor implicación emocional (p. 116).

Para efectos de la investigación es relevante la atribución de Laguna-Mariscal a Asclepíades como el *εὐρητής*, el primero, que convierte el epigrama en vehículo de expresión de sentimientos personales (p. 94). Esto queda más claro cuando se conoce, por ejemplo, la queja manifestada por este poeta contra sus amadas por una cita frustrada: en *V, 7* reclama a Heracleia un juramento de tres veces y que no apareció; en *V, 150* el reproche va dirigido a Nico, quien prometió por Deméter presentarse; y en *V, 164* demanda una explicación a

Pitiade, a la que califica de engañosa y remarca que la noche es testigo que él sí la esperaba (*Antología Palatina*).

De igual manera, es importante acotar que el epigrama helenístico, más por temática que por estructura, tendrá proximidad con la poesía bucólica helenística. En estos términos, Hunter (2013) sostiene que se involucrará con la poesía pastoral de Teognis en los *Idilios VIII* y *IX* (p. 30).

1.2.3. Desarrollo en Roma.

La elegía, como se indicó anteriormente, surgió como subgénero literario en Grecia, pero alcanzó su máximo esplendor en Roma durante el siglo I a.C., principalmente en los inicios del Imperio y el periodo de Augusto, a pesar de sus respectivas normativas caracterizadas por su rigurosidad. El único cambio que tendrá la palabra *ἔλεγος* en Roma será propio del alfabeto latino: *élegos*.

En la Antigua Roma la elegía fue una composición poética perteneciente al género lírico y asociada con la expresión de sentimientos en el metro del dístico elegíaco. La composición elegíaca se fundamenta a partir de los sentimientos más profundos que el poeta padece y luego expresa de manera subjetiva en el metro citado.

Al respecto, es importante recordar la distinción que señala Antonio Alvar Ezquerro (1997) en cuanto a la subdivisión del género en Roma desde un punto de vista temático en cuatro categorías: **1)** elegía erótica; **2)** elegía patriótica; **3)** elegía fúnebre; **4)** elegía de exilio (p. 194). Estas variantes corresponden a particularidades del pueblo romano: una de ellas, la exaltación patriótica, opera más en el sentido de alabanza propagandística al proyecto imperial de Augusto; las otras tres, por su parte, desde la *querimonia* en función de lamento,

pues, la muerte de un individuo rememora la religión mediante los actos fúnebres; en función de queja en el hecho del exilio como un castigo; y, en el plano erótico, como una mezcla de ambas: lamento por la ausencia de la amada y queja por la situación de abandono no correspondencia amorosa.

Con respecto al asunto de la periodicidad, García-Fuentes (1976) sugiere dos períodos en el mundo romano para la elegía: el augusteo (dominado por temática erótica) y el Post-clásico (narraciones mitológicas que debilitó el tono personal y erótico) (p. 36). Por su parte, Puche (2001) marca el auge de la elegía propiamente erótica entre el 30 y el 20 a. C.

Los inicios de la elegía en Roma deben considerar dos hechos fundamentales para la historia de la literatura latina. El primero de ellos es un aspecto formal del género y corresponde al arribo del dístico elegíaco a territorio itálico, el cual, según Laguna-Mariscal (1998), fue introducido en Roma por el poeta Ennio, al igual que el hexámetro, pero los epigramas de este poeta son meramente de contenido fúnebre, de modo que, tal como argumenta el filólogo español, se debe esperar hasta la segunda mitad del siglo II a. C., época en la cual surge el Círculo de Quinto Lutacio Cátulo³² (149-87 a. C.) para apreciar el contenido erótico en esta forma poética (p. 103).

El segundo hecho relevante es otro arribo a Roma, pero esta vez de un personaje histórico de origen griego: Partenio de Nicea (*Παρθένιος*). Según se documenta, Partenio arribó a Roma, *circa* el año 72 a. C., como prisionero de guerra tras las beligerancias contra Mitrídates y se convirtió en esclavo del poeta Helvio Cinna, miembro del grupo literario

³² El Círculo de Cátulo fue un grupo de hombres de alto nivel social que escribieron como poetas aficionados: el propio Cátulo, Valerio Edituo y Porcio Lícino, entre otros, considerados los primeros que imitaron el epigrama griego amoroso.

popularmente llamado *neoterói*. Así, su cercanía con Cinna le permitiría transmitir a este grupo literario sus conocimientos sobre la literatura griega y helenística.

Según Hunter (2013), Partenio compuso tres libros de *epicedion* por su esposa Arete en la tradición de Antímaco y Lyde, respectivamente (p. 30). No obstante, su aporte se evidenció más por su obra *Ἐρωτικὰ Παθήματα* (*Padecimientos de amor*), una colección de narrativas eróticas dedicadas y enviadas a Cornelio Galo, en las cuales se pudo apreciar más el modelo formal y temático de los poetas helenísticos.

En línea con lo anterior, W.V. Clausen y E.J. Kenney (1982) destacan la herencia helenística de una poesía didáctica que desplegó erudición y la explotación del poema elegíaco breve que sirvió como modelo a los poetas romanos para un nuevo tipo de poesía personal. Así, la elegía erótica latina es un subgénero lírico caracterizado por mantener el uso del dístico elegíaco y la temática del lamento amoroso de carácter íntimo personal.

En efecto, Puche (2001) acota manifestaciones latinas del lamento personal que exponen los *neoterói*: por un lado, el poeta Publio Varrón Atacino (82-35 a. C.) con su texto *Leocadia* y, por otro lado, el también poeta Licinio Calvo con su poema a su cónyuge Quintilia, los cuales ofrecerían el trasfondo patético afectivo que preludia la situación personal que el elegíaco trata de desarrollar (p. 33). Aunado a esto, según Hunter (2013) de la *Arete* de Partenio se cree que fueron, *a posteriori*, reflejados los lamentos en el poema de Calvo a Quintilia (*Frs. 15-16* de Courtney) y en el *carmen XCVIII* de Catulo (p. 30).

En razón de esta circunstancia, y para profundizar más en las influencias griegas que permearon la elegía latina, es pertinente detenerse un momento en una célebre y reconocida disputa en el mundo de la filología clásica entre los filólogos Friedrich Leo (1895) y Felix

Jacoby (1905) con respecto al origen de la elegía romana. Puche (2001) explica la postura de Leo de la siguiente forma: defiende la teoría de existencia de elegías amorosas alejandrinas no conservadas y modelo para los poetas latinos porque la elegía proviene de la Comedia *Nea* con la mediación de los poetas alejandrinos de cuyas composiciones – no conservadas – está el intermediario entre Menandro y la Comedia Nueva, por un lado, y la elegía romana, por otro, de modo que hubo una elegía subjetiva y amorosa entre prealejandrinos como Mimnermo o Antímaco (p. 32)³³.

Laguna-Mariscal (1998), por su parte, explica la postura de Jacoby: propugnó una autonomía de la elegía amorosa latina a partir de que esta tomaba su origen del epigrama griego helenístico porque ambos comparten metro y gran cantidad de motivos e imágenes, de manera que la elegía surge por amplificación del epigrama helenístico o por combinación de varios epigramas, donde la diferencia sería la mayor longitud de la elegía y en la función que confería al mito como correlato objetivo de la vivencia subjetiva donde Catulo con el *carmen XLVIII* sería el eslabón entre elegía y epigrama (p. 116)³⁴.

Al respecto, Puche (2001) cita, brevemente, la postura de tres teóricos italianos: primeramente, la de A. Rostagni (1956), quien destaca la originalidad de la elegía romana al concluir que en ella se da una inversión, con respecto al modelo griego, entre el amor personal y el mito, puesto que el primero se convierte en objeto esencial y el segundo en el pretexto; en segundo lugar, la de Alfonsi (1965), quien considera la elegía latina como extensión autónoma del epigrama funerario hacia la historia-interior del poeta dirigida específicamente

³³ García-Fuentes (1974) acota la posición Gullnisch, quien extiende la tesis de Leo al afirmar que los romanos fueron influenciados directamente por el epigrama, la comedia y la elegía mitológica (p. 37).

³⁴ García-Fuentes (1974) sintetiza la oposición de Jacoby: **a)** no reconoce una fuente intermedia; **b)** no floreció poesía subjetiva griega; **c)** elegía latina desciende del epigrama alejandrino con carácter erótico y pasional y de menor grado de comedia, elegía mitológica y bucólica (p. 38).

a su persona amada; en tercer lugar, la de Fedeli (1974), quien niega la existencia de una elegía alejandrina subjetiva, pero insiste en la dependencia estético-estilística de los elegíacos latinos frente a los modelos griegos, aunque resta importancia a la diferencia entre “subjetivo” y “objetivo” (p. 32).

Aunado a esto, otros filólogos como Luck (1989) se unen a minimizar la importancia del componente subjetivo, pero, además, propone una independencia entre elegía y epigrama, de modo que sugiere la coexistencia de ambos debido a sus estrechas conexiones (p. 449). Por otro lado, autores como von Albrecht (1997) sí otorgan relevancia a la distinción subjetiva, pues indica que los epigramas helenísticos como la *Corona* de Meleagro son importantes para el nacimiento de la elegía amorosa romana porque en ellos encuentran expresión, precisamente, los sentimientos subjetivos (p. 690). Conforme con lo expresado, recuérdese la explicación de este autor sobre cómo lo erótico-subjetivo sólo se refiere a la situación del hablante y no a los acontecimientos vividos.

Ya expuesta la polémica Leo-Jacoby y el asunto de la minimización del papel subjetivo en la procedencia del género, se pueden reconocer las diversas teorías que vinculan a la poesía griega y helenística como origen para la elegía latina. Conviene ahora hacer mención de los procedimientos utilizados por los romanos para componer sus propias obras, los conocidos métodos de *imitatio* y *aemulatio*. En este sentido, García-Fuentes (1976) destaca el papel de ambos en el desarrollo de la literatura latina al afirmar que los latinos se atenían a sus modelos lo estrictamente necesario para que cualquier lector culto pudiese reconocer la alusión hecha y demostrar así que habían ido más lejos que sus modelos (p. 33).

La *imitatio* manifiesta el sistema de tradiciones literarias, pues, como procedimiento literario, los romanos reconocen la influencia de la musa griega que, precisamente, tenían como propósito imitar. La siguiente cita de Francesco Stella (2002) ilustra más la idea:

Como ha observado Galinsky³⁵, los romanos asumieron lo mejor de otra cultura sin debilitar su propia hegemonía y sin renunciar a sus propias tradiciones, fundándose en la seguridad de esas tradiciones, simples y poco sofisticadas, pero extremadamente vitales y claramente definidas tanto en sus presupuestos sociales (la sólida estructura familiar y la flexible articulación de los ritos religiosos) como en su base jurídica (p. 101).

De lo anterior se colige algo similar a la apreciación de Kennedy (1993) cuando afirma que la historia hace que el pasado sea presente en el sentido de acomodar el pasado a los intereses del presente (p. 8). Esto, para efectos de la literatura latina, se da con la *imitatio* que hacen los poetas romanos de los respectivos poetas griegos.

En efecto, los poetas elegíacos latinos se instruyeron, como herencia de los poetas *neoterói*, sobre la temática erótica helenística mediante los preceptos literarios de la *imitatio* y la *uauitatio*, esta última muy apreciable en la variante que suscita la ausencia de amorsexual entre dos varones, común en el helenismo, y el interés, en aumento, de los amores entre varones y mujeres, elemento más representativo del mundo romano.

Giangrande (1974) cita, por ejemplo, que Ovidio toma el título *Amores* para su obra de los *Ἔρωτες* de Fanocles (p. 15). Se aprecia, ciertamente, una leve diferencia en que la obra del griego exhibe elegías en tercera persona de tema mítico y dedicado a muchachos, mientras que el poeta de Sulmona escribe en primera persona, utiliza el mito sólo como *exemplum* y dedicada a las mujeres.

³⁵ K. Galinsky, *Classical and Modern Interactions* (p. 145).

Con base en lo anterior, conviene citar, brevemente, sobre los poetas neotéricos, ya que estos anteceden, cronológicamente, a los poetas-elegíacos. El surgimiento de este grupo literario data, como se citó *supra*, del arribo de Partenio. Sobre los *neoterói*, la denominación fue dada según las palabras de Cicerón al manifestar su opinión con respecto a la preceptiva literaria que seguían un grupo de jóvenes adinerados alrededor de la mitad del siglo I a. C. y en medio de la crisis política suscitaba a raíz de las guerras civiles. Cicerón se refirió a ellos como *neoterói* en el sentido de ser *poetae noui* - poetas nuevos-, dado que su producción se caracterizó por no continuar el modelo arcaico de la literatura griega, sino, más bien el expuesto en la lírica helenística, de manera que su poesía se ubicó como *tenuis*, es decir, vinculada a géneros “menores”, como reacción ante los géneros “elevados”, entre los cuales se incluía la épica y la tragedia.

Con estos términos, el modelo predilecto fue Calímaco, quien, en su preceptiva literaria expone los siguientes seis rasgos: **1) uarietas**: variedad de géneros practicados; **2) breuitas**: la brevedad; **3) tenuitas**: géneros que no son épica y tragedia; **4) subtilitas**: sutileza; **5) polymetron**: polimetría o variedad de metros utilizados; **6) res nouae**: innovación. Los anteriores fueron seguidos y aplicados por los *neoterói*, pero, en cuanto los poetas-elegíacos, optaron por seguir la *breuitas*, la *tenuitas*, la *subtilitas* y la *res nouae*; hicieron caso omiso de la *uarietas* y el *polymetron*, algo comprensible desde el hecho que dos de ellos, Tibulo y Propercio se limitaron a componer en dístico elegíaco.

Otro aspecto interesante que se puede acotar sobre los neotéricos y su influencia en los poetas elegíacos es el punto de encuentro entre el rubro artístico y el político, inmersos ambos en una época de dificultades sociales por las ya citadas contiendas bélicas. El arte necesita tiempo y dedicación, algo que resultó complicado para aquellos romanos,

principalmente de condición elevada, cuyo desempeño diario correspondía con el deber cívico que conllevaban las magistraturas.

De lo anterior se colige que, en el caso de los *neoteroi*, la mayoría procedía de una clase social elevada y condición económica abundante, mas carecían de interés en desempeñar labores cívicas o políticas porque su prioridad era el arte literario. Así, limitados de espacio para dedicar a su poesía, toman una postura apolítica que ocasiona múltiples censuras por parte de las clases adineradas de la sociedad romana del siglo I a. C.

El elemento de la condición-social elevada de los neotéricos resalta debido a que se recalca que la literatura no es, para ellos, medio de subsistencia: no se ganan la vida con ella, pero sí tienen mayor tiempo para el *otium*³⁶, el espacio diario en donde pueden mejorar la composición poética e implementar los detalles necesarios para pulir la obra, la *labor limae*.

Según Galán (2008), el *otium* se constituye en el centro de gravedad cultural que ha pasado a significar el derecho al individualismo, el desprecio por el compromiso político, la vida galante y el lujo en los poderosos (p. VIII). El caso de los poetas-elegíacos se vincula, en cierta medida, con el *otium* debido a que, en el mismo sentido, desplazan su deber cívico a un segundo plano.

Los neotéricos, como bien especifica von Albrecht (1997) son quienes promulgan una nueva visión sobre el quehacer literario y marcan una distancia con respecto a las expectativas de su sociedad, la mayoría erigidas según la tradición republicana. El filólogo-alemán lo sintetiza muy bien de la siguiente manera:

³⁶ El *otium*, *grosso modo*, se entiende como el espacio dedicado a las actividades opuestas al *negotium*. En el caso concreto de *neoteroi* se centraba en los placeres, tanto literarios como sexuales.

Antes que la griega arcaica, para los romanos es determinante la poesía helenística. En ella el interés se dirige al mundo de los sentimientos y de las pasiones. La situación objetiva pasa a segundo plano; el estado de ánimo hace su aparición como valor estético independiente e incluso efectos jocosos son buscados por sí mismos (p. 317).

Las palabras de von Albrecht se refieren a cómo toma fuerza el sentimiento personal aunado a la búsqueda de una perfección formal en la composición literaria. La clave para comprender y dimensionar el mundo de los neotéricos es precisamente que ellos construyen un nuevo mundo donde crean valores privados que erigen como estandarte de vida y literatura, los cuales no se contemplan de la misma manera por el grupo gobernante.

En lo concerniente a la herencia literaria propiamente neotérica, los poetas elegíacos adoptaron las ya citadas características de *brevitas*, *tenuitas*, *subtilitas* y *res nouae*. Al respecto, se debe especificar que la primera, a su vez, también se adapta, ya que, en cuanto a su extensión, la elegía erótica latina se caracterizó por no ser muy extensa, pero sí, en algunas ocasiones, abarcó más versos de quince versos, algo no habitual en la helenística, concretamente con referencia al epigrama, el cual fue más usado, con precisión, por los *neoterói* y no por los poetas elegíacos.

Desde un aporte temático, los *neoterói*, principalmente Cayo Valerio Catulo (87-57 a. C.), abastecieron a los poetas elegíacos de uno de los principales elementos para su composición poética de corte amoroso-erótico. Para Puche (2001) Catulo es el más claro precursor de la elegía amorosa latina por las siguientes razones: **1)** en su elegía XLVI introduce la elegía narrativa mitológica e impersonal típicamente alejandrina; **2)** en el *carmen XLVIII* hace confluír el elemento afectivo personal con el erudito-mitológico; **3)** en la Ariadna del poema XLIV hay precedentes del monólogo interior típico de la elegía romana; **4)** de su ingenio surgen varios de los *topoi* (p. 33).

Catulo, como principal proveedor de elementos para la elegía erótica latina, realizó los siguientes aportes: **1)** introdujo la narración en primera persona desde una perspectiva subjetiva; **2)** retomó la concepción griega del amor como enfermedad expuesto en la lírica arcaica y lo adaptó a la lírica latina; **3)** creó la trascodificación léxica de ciertos términos propios del ámbito militar y político hacia la esfera erótica; **4)** estableció, a partir de la anterior trascodificación, la noción del pacto de amor - *foedus amoris*- entre los amantes, el cual se fundamenta en el anhelo pleno de una *fides* entre ambos; **5)** recurrió a los *exempla* míticos para relacionar los sentimientos personales; **6)** innovó con la figura de la *puella* mediante un cambio semántico del significado original del término que era “niña”, de manera que, en elegía erótica, se entiende por este vocablo la mujer amada³⁷.

Laguna-Mariscal (1998) argumenta que los poetas elegíacos latinos se decantaron más por la senda de Meleagro y no por la de Calímaco, Asclepiades o Posidipo, de modo que la elegía erótica latina sigue a Meleagro y es Catulo quien la inaugura en Roma (p. 116). No obstante, Puche (2001) agrega que en Catulo todavía no hay conciencia de género porque la mayor parte de sus poemas están en otros metros (p. 33). Ciertamente, la polimetría, aunque característica de admiración formal, es la base de la argumentación de los filólogos clásicos que le niegan al poeta de Verona ser el primer elegíaco latino y le atribuyen, de este modo, tal crédito a Cornelio Galo.

Puche (2001) explica que el libro de elegías de amor, marcado por la rigidez formal que impone el dístico, es ya una creación de época augústea, cuando tiene lugar la última etapa del desarrollo del género, durante la cual los poetas elegíacos introducen innovaciones

³⁷ Es importante acotar que la *puella* ya tuvo presencia en la literatura latina como un personaje-tipo en la comedia *palliata*. No obstante, su significado era el mismo que al que el vocablo refiere: niña o joven.

en el acervo de *topoi* y motivos literarios helenísticos por medio del citado procedimiento de la *uariatio*, de modo crean una estructura y forma de expresión autorreflexiva y genuina (p. 33). Así, la autora interpreta el género como como el canto amoroso y sentimental condicionado por la inspiración de una mujer.

Sobre sus características o elementos, Luck (1989) enumera las siguientes particularidades de la elegía erótica augústea: **1)** no es género elevado; **2)** libros de elegías; **3)** tres tipos de mujeres citadas; **4)** amor homosexual no es importante; **5)** en su mayor parte es persuasiva; **6)** reacción a actividad política diferida; **7)** poetas educados y procedentes de familias adineradas (p. 453).

En relación con las características citadas, la primera ya se explicó por la herencia helenística y neotérica; la segunda fue aludida en cuanto al tema de los conjuntos de poemas agrupados en colecciones, lo que refiere a la estructura de los libros y su titulación a partir del nombre de la respectiva *puella*; la tercera corresponde al detalle de los tipos de mujeres que participaron como amadas de los poetas; la cuarta, ciertamente, se vincula a la segunda y tercera, pues el objeto de amor es una mujer, lo que sustenta la presencia de la *puella*; la quinta, por su parte, es determinante por el propósito amoroso, la cual será retomada en próximos capítulos también; y, por último, la sexta y séptima obedecen al contexto social de la época en la cual se desarrolló el subgénero.

A la exposición de Luck, vale agregar las siguientes características que hacen a la elegía erótica latina marcar distancia con respecto al antecedente griego y helenístico: **1)** la figura del *poeta-amator*; **2)** varios interlocutores; **3)** los *topoi*; **4)** el amor como elemento central; **5)** la *querimonia*. Asimismo, también conviene profundizar más en la tercera

característica que cita Luck, la de los tipos de mujeres, puesto que aquí cabe desarrollar la figura de la *puella*. A continuación, un detalle sobre cada una de estas.

El *poeta-amator* explica todo el aspecto donde confluye la subjetividad del poema. Conte (1989), certeramente, explica, tras comparar los rasgos compartidos entre el *adulescens* - joven enamorado- de la comedia *palliata* con el amante de la elegía erótica, que sólo en este último género es donde el poeta y el amante coinciden, de modo que el horizonte del género está restringido y el texto sólo expone lo que el protagonista ve (p. 445)³⁸.

Con base en estos términos, resulta útil la explicación de Galán (1998) sobre la “modalidad dramática” que asume el poeta elegíaco en el sentido de que se mueve en la tensión de ser autor, personaje, actor y espectador de la obra (p. 42). En esta misma línea, Socas-Gavilán (1991) considera al “yo poético” el manantial del cual se surte la elegía latina como discurso y es lo que permite entender el apelativo de “subjetiva” que ostenta, pues la primera persona literaria es falta de “objetividad” (p. 226).

Sumado a esto, se puede mencionar el debate popular entre si los poetas elegíacos escribían sus desdichas amorosas de manera biográfica o si seguían una convención estética del género y la obra poética. Al respecto, Puche (2001) explica, citando el pensamiento de Fedeli y Nicastri, que la ficción literaria se nutre de sentimiento vividos y auténticos, de modo que llega a opinar que lo sucede es una transfiguración de los sentimientos para fundirlos luego en el artificio (p. 37).

³⁸ Vale acotar que el *adulescens* manifiesta sus sentimientos de amor mediante los diálogos de la estructura teatral, mientras que el *poeta-amator* lo hace con su propia voz.

Sobre la *puella*, esta es la característica que surge con Catulo, la de la mujer amada por el *poeta-amator*. El género recurre también a la utilización del pseudónimo para la *puella*, dado que el escribir libros de elegías refiriéndose a sus amadas con otros nombres, se extendió de Catulo a los poetas-elegíacos: se conocen, así, según los cita Apuleyo (123-170 d. C.) en *Apología*, los casos de Galo y Lycoris (Volumnia), Delia (Plania) y Némesis (no se detalla) en Tibulo, la célebre Cynthia (Hostia) en Propercio y, por último, la popular Corina³⁹ en Ovidio⁴⁰ (X, pp. 68-69).

En lo concerniente a la variedad de interlocutores, la *puella* suele ser la figura principal. Sin embargo, el *poeta-amator*, según sea el caso, opta por hablar consigo mismo o con otros personajes que pone en la escena urbana del amor que experimenta por su amada. Para Galán (1998) es destacable la perspectiva dramática en la elaboración de los poemas, ya que se organizan como escenas en las que el enamorado monologa o habla con variados personajes a los que convierte en interlocutores (p. 43).

Con respecto a los *topoi*, estos pueden comprenderse como las situaciones temáticas más comunes en la elegía latina, tal como enumera Conte (1989) con la presencia en el texto de alusiones a rivales, peleas, traiciones, reconciliaciones, partidas y retornos, noches de amor, mensajes y mensajeros, fiestas y cenas, juramentos, enfermedades (p. 450). Desde esta perspectiva, von Albrecht (1997) aclara que el yo-elegíaco es intencionalmente subjetivo, pero a la vez proporciona situaciones tópicas y estereotipadas (p. 694).

³⁹ Según Lyne (1986), Corina es particular, ya que no hubo una tradición sobre su identidad, un contraste con respecto a Delia y Cynthia.

⁴⁰ Entre paréntesis, los nombres reales de cada una de estas *puellae*.

García Fuentes (1976), por su parte, compara los *topoi* como ramas vivificadas por una misma sabia, desarrollados por una misma causa y generados por la misma fuerza motriz que es el amor, sentimiento que engloba la temática general y actúa como motivo repetitivo en los poetas elegíacos augusteos (p. 34).

La elegía erótica latina, por su parte, recurre a ciertos términos que, dada su frecuencia de uso, se convierten en *topoi*. Entre estos, destacan, según las siguientes categorías, los siguientes: **a)** *puella* (*dura puella*, *docta puella*, *auara puella*, *seruitium amoris*); **b)** *foedus amoris* (*exclusus amator* - παρακλαυσίθυρον-, *perfidia*, *fides*, *foedus aeternum*; **c)** *amor* (*furtiuus amor*, *nauigium amoris*, *diues amator*, *praeceptor amoris*, *militia amoris*)⁴¹.

Algo fundamental que caracteriza a los géneros literarios es la jerarquización de valores, los privilegios para un término por encima de otro. En el caso de la elegía, como bien recuerda Kennedy (1993), la producción de significado es un fenómeno social (p. 25), de modo que inciden de manera importante las percepciones del individuo sobre los valores asociados al género literario respectivo. De este modo, el discurso presente en la elegía erótica latina ubica al amor como término central.

En relación con lo anterior, filólogos como Kennedy afirman que la elegía debe leerse dentro su propio discurso y es que, ciertamente, el factor contextual determina mucho para hacer receptivo el mensaje entre el poeta y su audiencia. Desde la temática amorosa, Kennedy (1993), precisamente, aclara que los poemas de amor heterosexual recrean la realidad de la

⁴¹ **a)** *dura puella*: mujer amada dura; *docta puella*: mujer amada erudita; *auara puella*: mujer amada avara; *seruitium amoris*: esclavitud de amor; **b)** *foedus amoris*: pacto de amor; (*exclusus amator*: amante excluido o rechazado; *perfidia*: perfidia, *fides*: lealtad, fidelidad; *foedus aeternum*: pacto eterno (de amor); **c)** *amor* (*furtiuus amor*: amor furtivo; *nauigium amoris*: navegación o travesía de amor; *diues amator*: amante adinerado; *praeceptor amoris*: preceptor de amor, *militia amoris*: milicia de amor).

Roma del siglo I a. C., mientras los de amor homosexual actúan como ejercicios literarios en imitación de modelos griegos (p. 26).

La jerarquización del amor como tema central se vincula estrechamente con un tópico fundamental que ha sido denominado *seruitium amoris* y en el cual el poeta es presentado como un *seruus* - esclavo- al recibir deberes y soportar castigos, dado que la amada se comporta como una *domina*. Así, el *seruitium amoris*, una sumisión del poeta ante la amada con la finalidad de preservar el vínculo amoroso, le otorga un papel de sirviente, evidencia que la concepción helenística del amor como enfermedad se mantuvo en Roma. Inclusive, para Conte (1989) existe una ideología elegíaca que construye y organiza el texto y que en el centro debe localizarse la concepción del poeta como esclavo de su amada, de su pasión, de su incurable enfermedad y, últimamente, de su poesía (p. 443).

Por su parte, von Albrecht (1997) ubica al *seruitium amoris* del varón en su amor a la *domina* como una innovación de la elegía latina, ya que sólo en la comedia y en el amor homosexual la literatura griega muestra también la esclavitud amorosa del varón (p. 697). El hecho de otorgarle el poder a la amada permite explicar la última característica, la *querimonia*, “queja”, “lamento”, “reproche”, la cual es determinante para la investigación.

La referencia teórica más importante para la *querimonia* la provee el poeta Horacio, contemporáneo del propio siglo I a. C., puesto que en su obra *Ars Poetica* se refiere a la elegía en estos términos: “*uersibus inpariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est*

*voti sententia compos*⁴² (vv. 75-76). Según Puche (2001), Horacio al hablar de *querimonia* la evoca como rasgo fundamental de la elegía primitiva (pp. 31-32).

La mención de elegía como género se aprecia con *uersibus inpariter* (v. 75) que refieren al dístico elegíaco, mientras que el detalle del contenido como tal del género está en la unión primero de la *querimonia* (v. 75) y posteriormente los *uoti sententia compos* (v. 76). José Luis Moralejo (2008) traduce la *querimonia* como lamento fúnebre, mientras que los *uotia sententia compos* aluden al epigrama votivo (p. 388).

Clark (1983) señala que *querimonia* evoca el sinónimo *querella* que se ha convertido en parte importante del lenguaje técnico⁴³ de los poetas elegíacos y, además, que este término también recuerda la propia creencia de Horacio con respecto a las expresiones de queja sobre un amor perdido que surgen de una perspectiva inapropiada del amor, la naturaleza y el ciclo de cambio de la vida humana (p. 3).

Si se recuerda la acotación de Cristóbal-López⁴⁴, la elegía varía y multiplica sus posibilidades temáticas, de modo que transforma el lamento por la muerte de alguien hacia el lamento, más concretamente, “queja”, por el mal trato de la persona amada, tal como se citó anteriormente con el poeta helenístico Asclepiades⁴⁵. Como testimonio de este uso antiguo, Luck (1989) refiere a un fragmento de los papiros de Oxirrinco (Vol. 39, 1972, núm.

⁴² “En los versos dispaes unidos se incluyó primero el lamento, y luego también el sentir del que ha visto cumplido su voto” (Traducción de José Luis Moralejo (2008)).

⁴³ Clark (1983) cita como ejemplo la presencia de la *querimonia* en las siguientes elegías: Tibulo (*Liber I*: 2 (v. 9: *querelis*), 4 (v. 71: *querelis*), 8 (v. 53: *querelas*); Propertio (*Liber I*: 16 (v. 39: *querela*) y 18 (v. 29: *querelae*)); Ovidio (*Amores, Liber II*: 4 (v. 27: *querulas*) y 6 (v. 7: *quereris*; v. 8: *querela*).

⁴⁴ Ver p. 65.

⁴⁵ Ver p. 70.

2884): el lamento de una mujer que confiesa su “apasionado amor” - *θαλυκρὸς ἔρως*- a la diosa Artemisa y su posterior queja de la crueldad del hombre que ama (p. 449).

Ciertamente, Cristóbal-López (1989) explica que al ser la *querimonia* o queja lo privativo de la elegía, se cambiará en un momento dado el objeto de dicha queja, de modo que la desgracia de la muerte de alguien cercano pasa a ser lamento por la desgracia amorosa de una ausencia o de un desdén (p. 27).

La *querimonia* va a erigirse como un elemento cardinal porque concierne a todo el fundamento del cual parte el *poeta-amator* para comenzar a componer su obra, es decir, en ella radica la esencia de buscar la literatura como medio no sólo de expresión para sus sentimientos, sino también desde un propósito pragmático, tal como destaca Luck sobre la función persuasiva que tiene la elegía erótica latina. En efecto, el *poeta-amator* padece algo en su interior que desata el sentimiento de lamento, el cual, por lo general, proviene de un cese a vínculo amoroso o una negativa a acceder a las peticiones de esta índole.

Clark (1983) enfatiza que Horacio distingue dos tipos de elegía, pues no desapruueba la elegía por completo en el *Ars Poetica*, sino que valora más las elegías de Calino, Tirteo y Solón por su función parenética y que, por tanto, lo que censura es la elegía propia de los poetas elegíacos latinos debido a que afirma que, en lugar de animar a los hombres a grandes faenas y guerra, este tipo se resume a expresar el lamento y el reproche, tal como indican los versos 75-76 (p. 2).

La asociación del efecto de la *querimonia* con términos como el adjetivo *flebilis*, “digno de ser llorado”, “lamentable”, “lastimoso” es común en la elegía erótica y, a su vez, es lo que Clark (1983) acota que Horacio en las *Odas* retoma y censura cuando señala que la

poesía de Tibulo es caracterizada como *miserabilis* (I, 33, v. 2) o la de Valgio como *flebilibus modis* (II, 9, v. 9), una censura basada en que las considera expresiones moral y poéticamente reprochables. En esta misma línea, Hunter (2013) afirma que es más significativo para la elegía erótica latina el aporte de Antímaco con *Lyde*, porque, en efecto, presagia la definición romana de *flebilis Elegia* que expone Ovidio (*Amores*, III, 9, v. 3) (p. 28).

A partir de lo sugerido, Clark (1983) propone que *voti sententia compos* se puede traducir literalmente como “la expresión de un deseo satisfecho”, aunque *compos uoti* también puede denotar poseer un objeto de deseo sexual: un *votum* como expresión de persecución detrás de un objeto difícil de conseguir (p. 4). Según lo citado, las funciones primarias del género radicarón en expresar quejas y deseos, de manera que se vinculan entre sí con el aspecto de expresar una molestia o incomodidad ante el no cumplimiento del respectivo deseo. Así, es evidente que el aspecto subjetivo sostiene la argumentación del *poeta-amator* en una motivación personal.

Con estos términos, la *querimonia*, en el caso de la elegía erótica latina, está motivada por una negativa amorosa de la *puella*. La argumentación de la queja en los poemas se basa en los valores del amante y su mundo ficticio de amor. De este modo, la *querimonia* se establece como fundamento pragmático del texto, pues, como bien Kennedy (1993) acota, el infinitivo pasivo presente *queri*, del verbo *queror*, y el sustantivo *querella* son descripciones genéricas del acto de escribir elegía y de su asunto temático (p. 51).

Vale acotar que tanto los sustantivos *querimonia* como *querella* comparten un nexo etimológico, pues el vínculo se rastrea en las raíces indoeuropeas **kwes-*, “palpitar, resollar” y **kwēt-*, “sacudir, agitar”. Roberts y Pastor (1997) detallan que de **kwes-* deriva en latín

queror cuyo significado es “quejarse” o “lamentarse” y de **kwēt-* el verbo *quatiō*, “sacudir, agitar” (p. 91). La relación entre ambas raíces consiste en cómo el individuo debe padecer alguna situación que lo “agite” o “sacuda” en el sentido de afectarlo y, posteriormente, ejecuta la otra acción de quejarse por la afectación ocurrida⁴⁶.

De acuerdo con este análisis, Conte (1989) sostiene que la asociación de la elegía como poesía de lamento parte de que el amor-elegíaco es sufrimiento y frustración, pues los momentos de satisfacción son sólo episodios inmediatamente contradichos por las decepciones y las amarguras, el verdadero momento de la elegía vaga entre la esperanza y la desesperación, la exultación y el abatimiento, incluso la característica del poeta elegíaco de liberarse de su esclavitud se ha denominado *renuntiatio amoris* (p. 446). Por ello es que este autor resalta que la elegía latina sólo conoce de una relación de “amor irregular”.

Sumado a lo anterior, vale recordar que Giangrande (1974) ya indicaba que el motivo del poeta como *miser* por amor es típico de la poesía helenística y en particular de la escuela de Meleagro (p. 3). Enfáticamente se aprecia la herencia del poeta de Gádara como modelo predilecto para los poetas elegíacos latinos. Cristóbal-López (1989), precisamente, señala la presencia de la expresión “*me miserum!*” a lo largo de la obra de Ovidio, la cual considera que actúa como sumario de la queja, puesto que son raras las elegías que contienen, según las palabras de Horacio, “la expresión de haber conseguido un deseo” (*uoti sententia compos*), entre las que cita como excepción la *I, 5* y la *II, 12* (p. 70). El poeta elegíaco, por tanto, prioriza el amor por encima de todo lo demás, de modo que, al verse disconforme con

⁴⁶ El aspecto etimológico de la *querimonia* se profundiza más en el Capítulo III.

el resultado tras una negativa de la *puella*, opta por recurrir a lamentarse y expresar sus quejas al respecto.

Durante el inicio del Imperio, los poetas elegíacos fueron representantes del mismo sufrimiento que el filósofo Lucrecio procuró disuadir: padecieron el amor que causa un deseo ciego por perpetuar el vínculo de manera que sea eterno y permita al *poeta-amator* y su amada estar unidos por siempre y cumplir con una fidelidad mutua. Al respecto, von Albrecht (1997) destaca que la forma de vida de un poeta elegíaco se contrapone diametralmente a la de un filósofo antiguo: el filósofo intenta distanciarse de los propios sentimientos y someterlos a la *ratio*; el poeta elegíaco, por el contrario, intensifica su pasión y subordina a ella cualquier otra expresión de vida (p. 722)⁴⁷.

A pesar de las diferencias en el tratamiento temático de cada poeta, existe la acción de *querimonia*, en la cual se quejan de ser víctimas de un *uulnus amoris*, es decir, el amor se expone, cuando se presenta una negativa, como una “herida” que ocasiona un malestar tanto en el cuerpo como en el ánimo. El *uulnus amoris*, por su parte, envuelve toda la desazón del *poeta-amator* y se configura como el punto de partida para la *querimonia*, puesto que si no se hubiera recibido una herida no habría un lamento o queja que realizar.

El poeta es el protagonista de su composición y para definirse como poeta debe expresarse de forma determinada y sobre la base de valores positivos en su entorno cultural. En el caso de la elegía erótica latina, la axiología ubica al amor y la satisfacción de este deseo como norte a seguir, de manera que, cuando el deseo no puede ser satisfecho, brota la

⁴⁷ También, en esta misma línea, von Albrecht (1997) se refiere a la concepción del amor como forma de vida - *βίος ἐρωτικός*- como elemento constitutivo del género (p. 697).

elaboración poética para expresar el lamento mediante una imagen de una herida, un *uulnus amoris* que atenta contra la prioridad del amante.

Otro aspecto importante y, también determinante en este género, además de relacionarse estrechamente con lo expuesto *supra*, es la temática del abandono amoroso, *derelictio amoris*⁴⁸, pues el *poeta-amator* ostenta un papel inferior tanto en un plano civil como psicológico: en el primero porque no contribuye como se espera con las directrices augústeas; en el segundo porque se cede todo el poder de su ánimo a la voluntad de una amada. Asimismo, el papel masculino no debía exponerse en asociación con la “debilidad”, tal como exponen los respectivos poetas al sentir que mueren por penas de amor y no, caso aprobado, por heridas de guerra reales, no metafóricas. Por tanto, la elegía erótica suele acoger la voz asociada con el lamento, es decir, recurre con frecuencia a la *querimonia*.

1.2.4. Poetas elegíacos.

Los principales poetas considerados como elegíacos por excelencia en la lírica latina de la Roma Imperial fueron Tibulo y Propertio. Ovidio, por su parte, se suma al grupo como el último “gran elegíaco”, mas es pertinente aclarar que, en cuanto al aspecto formal métrico, este poeta incursionó en otros metros además del dístico elegíaco, tal como evidencian los textos *Fastos* y *Metamorphoses*.

El otro poeta considerado precursor de los autores elegíacos del período Imperial fue Cayo Cornelio Galo (69-27 a. C.). Se sabe que nació en la Galia Narborensis y participó militarmente junto a Augusto contra Marco Antonio. Desde el aspecto literario, lo poco que

⁴⁸ Este término será utilizado durante la investigación para referirse al abandono de carácter amoroso.

se conoce sobre su producción es la composición de cuatro libros de elegías eróticas, titulados *Amores*, y el nombre de su *puella*.

Galo, aparentemente tuvo mucha relevancia en el subgénero elegíaco, pues es citado con frecuencia por distintos autores. Lastimosamente la *damnatio memoriae* afecta sus aportes para la constitución de las principales características de la elegía erótica. Del fragmento hallado en 1978 en Egipto sólo se puede apreciar el lamento del *poeta-amator* por la *nequitia* que se le atribuye a la *puella*.

A partir de lo sugerido, conviene realizar una mención de los tres poetas elegíacos latinos de los cuales no se duda su adherencia al subgénero y sus respectivos aportes de acuerdo con la tradición que heredaron de sus antecesores. A continuación, una breve presentación de Tibulo, Propertio y Ovidio, los poetas elegíacos *per se*, los cuales, a su vez, son los autores del corpus de elegías que se analizan en el tercer capítulo.

1.2.4.1. Tibulo.

Albio Tibulo (54 a. C.-19 a. C.) fue un poeta elegíaco cuya obra se compila en tres libros con una temática predominante en cada uno de ellos: *Liber I* y *Liber II* dirigidos a Delia y Némesis, respectivamente; el *Liber III*, por su parte, como poesía programática.

El rétor latino Quintiliano consideró a Tibulo como un poeta *tersus* y *elegans* – claro y elegante⁴⁹- (*Inst. oratoria*, I, 93), y, más recientemente, Tarsicio Herrera Zapién (1976) lo concibe como un poeta con una obsesión de conquistar la serenidad, de proclamar la infelicidad del guerrero y de exaltar el amor “favorecido” por los dioses (p. IX). Por su parte,

⁴⁹ Herrera-Zapién (1976) explica la elegancia de Tibulo, el epíteto más frecuente, en que es sutil y mesurado porque evita el énfasis y la frase impresionante (p. XC).

Hugo Bauzá (1990) destaca su canto como sencillo, natural y sin los artificios retóricos o excesivas alusiones mitológicas de su contemporáneo Propercio (p. XVIII).

En cuanto a recursos estilísticos, Herrera-Zapién (1976) cita seis principales: **1)** frases sin artificio, logra expresarse en frases sencillas; **2)** pentámetros cortados en un solo molde: esquema ABBA; **3)** rechazo del superlativo, favorito de Virgilio y Propercio; **4)** giros discretamente familiares; **5)** énfasis por simple repetición, repetir palabra en mismo verso y no mediante adjetivo enfático; **6)** pleonasmos flagrantes (pp. XCII-XCIV).

Como tópicos de su obra, Bauzá (1990) agrupa el amor, la denominada delicia campesina, el desprecio por la riqueza, el denuesto de la guerra, la mención a las deidades y la nostalgia por la pérdida de la edad de oro (p. 2). Aunado a lo anterior, el filólogo clásico argentino expresa sobre el contenido del poemario:

En cuanto a las elegías que vertebran el poemario, en su gran mayoría son efusiones circunstanciales de la vida amorosa del poeta; se añaden composiciones en las que exalta la vida campesina y, por último, poesía laudatoria referente a su amigo y protector, el general Marco Valerio Mesala Corvino (Bauzá, 1990, XXI).

Sumado a lo expuesto, Bauzá (1990) opina que la obra de Tibulo ofrece una inconciliable dicotomía entre los sueños idealizados del poeta en contraste con una realidad amorosa que le es adversa (p. XXI), circunstancia en la cual se entiende adecuadamente el efecto que conlleva la *querimonia* como recurso pertinente a su propósito expresivo.

Tibulo, a diferencia de Propercio y Ovidio, no halló en el mito una fuente argumental sólida: su *opera* sí tiene menciones míticas, mas debe afirmarse que no son un eje como en el caso de los otros dos poetas. El caso particular de Tibulo prioriza la vida campestre, dado que el campo era un ideal asociado a su vida amorosa: se bastaba con la serenidad rústica y

la compañía de la *puella*. Así, el poeta se caracterizó por una devoción a la vida de campo de la cual carecieron los otros, quienes exponen en sus escenarios amorosos la vida urbana.

En razón de tal circunstancia de escasa apelación mítica, Galán (1998) detalla que la única figura que reitera su aparición en la *opera* de Tibulo es Venus, la diosa tutelar del erotismo elegíaco que, en la mayoría de los casos, exhibe una aparición funcional y su significación se identifica con la del amor pasional y romántico, según los modelos habituales de la lírica amorosa que pueden retraerse hasta las fuentes griegas más arcaicas (p. 119).

En cuanto al tema de la *puella*, este poeta, también, se caracterizó por exponer no a una, sino a dos: Delia y Némesis. Sobre la primera, Arturo Soler Ruiz (1993), señala que representa un amor juvenil y las idealizaciones del poeta sobre sus cualidades, incluso la madre de Delia, según comenta, es una figura viva y entrañable para el poeta porque no olvida sus desvelos por la felicidad de la pareja de amantes, de modo que Tibulo la presenta como testimonio de su vida, algo que, en opinión del filólogo, explica el aspecto biográfico y no la retórica o tradición literaria (p. 223).

Con respecto a Némesis⁵⁰, está presente en el *Liber II*. La amada citada es expuesta, según Bauzá (1990), como una mujer amante del dinero, pero carente de la fascinación y pureza de Delia (p. XVII). El filólogo clásico argentino, asimismo, acota, citando a M. P. Pieri⁵¹, cómo, en oposición a Delia, no fue idealizada ni asimilada a la esposa de cualidades

⁵⁰ Bauzá (1990) enfatiza que su nombre refiere al vocablo griego cuyo significado se entiende en términos de una indignación ocasionada por la injusticia o, dicho de otro modo, una “dicha merecida”, puede actuar como seudónimo que evoca a la diosa del pudor desde un propósito literario de sutil ironía (p. XVII).

⁵¹ *La Nemesi di Tibullo*, en QF, II-III 1982-1983, pp. 143-165.

morales idónea para el matrimonio. El poema *II, 6*, último de este segundo *liber*, corresponde a la despedida oficial del poeta hacia ella.

La obra *Elegías* de Tibulo se compone, como se mencionó *supra*, por tres libros. Al respecto, Bauzá (1990) señala, sobre el *Liber I: 1*) su composición entre los años 31 y 26 a. C. y destaca su publicación casi inmediata, *circa* 26 o 25 a. C.; **2**) dividido en 10 poemas distribuidos en 5 a Delia (1, 2, 3, 5 y 6), 3 a Márato (4, 8 y 9), 1 a Mesala (7) y un himno a la paz (10); **3**) el ordenamiento no es cronológico sino responde a razones estéticas (p. 2).

El *Liber I* exhibe un elemento interesante, tal como destaca Galán (1998) al citar a Lee y su apreciación de que cómo en este libro se presenta una pintura general del amor como fuerza moral positiva, la cual contrasta con la concepción de este sentimiento como pasión destructiva, tal como se ataca en el *Liber IV* del poema de Lucrecio, en las *Tusculanae disputationes* de Cicerón, y que, a su vez, aparece vívidamente expresada en la primera elegía de Propercio (p. 46).

El *Liber II*, por su parte, data de los años 24/23 al 19/18 a. C. y se desconoce, curiosamente, si fue publicado por el propio poeta en vida o si, de otro modo, fue póstumo. El *liber* está integrado, según Bauzá (1990), por seis poemas disparejos en cuanto número de versos, pues, como ejemplo, el poema *II, 2* es de veintidós versos y el *II, 5* de ciento veintidós, además, su simetría no es tan marcada como la del anterior y presenta a Némesis en tres poemas - 3, 4 y 6- mientras que las restantes son de contenido variado⁵².

⁵² La 1 es una loa a la campaña en la festividad de los Ambarualia y en la que evoca a Mesala como a un dios inspirador; la 2 celebra el aniversario de su amigo Cerinto; y la 5, la más original, es un himno en dístico elegíaco dedicado a Mesalino, hijo de su amigo y protector Marco Valerio Mesala Corvino, cuando fue elevado a la categoría de quinceviro (Bauzá, 1990, pp. 60-61).

En el caso del *Liber III*, se da una situación muy particular de la literatura clásica: el conjunto corresponde a un corpus que agrupa, probablemente, distintos poetas. El *liber*, así, popularmente se conoce como *Corpus Tibullianum*⁵³ y está integrado, de la siguiente manera: **1)** seis poemas atribuidos, según la propia evidencia textual, a un Lygdamus (III, 2, v. 29), quien se dirige a su *puella* Nerea; **2)** cinco poemas que hablan del amor de una joven poeta llamada Sulpicia, y su amado Corinto; **3)** seis pequeñas elegías atribuidas a la propia Sulpicia.

1.2.4.2. Propertio.

Sexto Aurelio Propertio (47 a. C.-15 a. C.) se destacó por su poesía amorosa dedicada a Cynthia, su *puella*. El amor actuó como su vocación poética, de manera que se caracterizó como un *poeta-amator* devoto a su arte. Según la referencia textual de la elegía, *IV, I*, nació en Asís (v. 125) y muy probable, en efecto, que hacia la mitad del siglo I a. C.

Algunos hechos biográficos sobre el poeta son, por ejemplo, la pérdida de sus padres, citada en el poema *IV, I*, prematuramente al padre (vv. 127-128), seguidamente su madre tras la toga viril (vv. 131-132). Propertio también, en los siguientes versos, comenta de su fracaso en la carrera política y cómo optó, así, por la literatura al citar que Apolo le prohibió pronunciar palabras en el Foro y que componga elegías, pues ese es su campamento (*IV, I*, vv. 133-134).

Para Lyne (1986), Propertio, así como Tibulo, desarrolló la figura de la *militia amoris* para declarar concreta y provocadoramente su filosofía pública: su disociación con una clase ecuestre convencional y con la guerra, un virtual pacifismo (p. 251).

⁵³ Bauzá (1990) explica que el nombre de Tibulo habría dado nombre a la colección por ser este el más importante del grupo, de manera que esa circunstancia habría dado lugar al equívoco de atribuirle composiciones que no le pertenecían (p. 92).

En lo que respecta a sus dotes literarios, entre los *topoi* presentes en este elegíaco se distinguen la cólera, infelicidad, el amor como enfermedad y despecho, lo erótico sentimental, el carácter político nacional y la mención mitológica. Escribió cuatro libros de poemas y destacó en los primeros tres por la pasión amorosa. Sin embargo, en el *Liber IV* exhibió un cambio de rumbo poético enfocado hacia el interés que le suscitaba Roma y los motivos etiológicos⁵⁴.

La utilización de los *exempla* míticos es predominante en la obra de Propercio: cumplen un papel de idealización en contraste con el modelo de conducta y la presencia de una carga ideológica que modifica el mito según el contexto romano. Lyne (1986) enfatiza el papel del mito: ilustra amantes románticos y funciona como argumento. Lo anterior permite al poeta crear un mundo romántico a partir de la referencia mítica y la situación dramática incorporada que vincula a su vez el pasado mítico con la situación emocional actual.

Con respecto a la expresión de Cynthia, el poeta la exhibe como *amica* y *uxor*. La segunda elegía del *Liber I* menciona la reflexión del poeta ante la utilización de los adornos por su amada y el contraste con la belleza natural que él más admira, puesto que detalla cuidadosamente la figura de su *puella*. Su poesía, así, evidencia al *poeta-amator* que sirve a su amada y escribe para ella como propósito de la elegía amorosa.

⁵⁴ El giro poético en su último libro es una pertinente distinción, ya que también caracterizará la poesía de este autor. La influencia de Calímaco tuvo mucho peso en Propercio y fue determinante desde sus primeras líneas. Von Albrecht (1987) menciona el deseo del poeta por ser considerado el “Calímaco romano”, un aspecto que explica la erudición mitológica de su poesía. La mención de Calímaco responde al anhelo de Propercio por ser admirado como *poeta-doctus*.

Propertio, además, explota la *narratio*, recurso retórico, literariamente como una vía para toda una historia de amor que transita por distintas fases o etapas. El poeta ha sido considerado el “elegíaco atormentado” y, al respecto, son precisas las siguientes palabras de Rubén Bonifaz Nuño (1973):

Propertio era un hombre joven, y uno de los mayores poetas líricos que han venido a padecer en la luz y la sombra de esta vida nuestra. Inevitablemente habría, por eso, de someterse a las leyes terribles el principio femenino del universo, encarnadas en el cuerpo y en el alma de una mujer, y presididas por la muerte” (p. x).

Asimismo, el filólogo clásico mexicano destaca la imagen asociada a la muerte que este poeta elegíaco ha dejado para la posteridad. La producción inicial se da con el *Liber I*, denominado *Monobiblos*, y dedicado a Cynthia. Ramírez de Verger (2014), por su parte, comenta que Cynthia no dejó de “juguetear” durante cinco años con Propertio (p. 12).

Según lo anterior, el poeta elegíaco halló más que suficientes fuentes en su propia vida para componer sobre la preceptiva literaria de la elegía erótica latina. Al respecto, von Albrecht (1997) resalta que, junto con Horacio, Propertio es el poeta de época augustea que ha reflexionado más sobre su poetizar (p. 720).

Sobre los interlocutores, Propertio recurre mucho a sus amigos, los cuales, según von Albrecht (1997), tienen un rol importante, tal como sucede con Tulo, a quien dirige cuatro elegías del *Liber I*; a Baso, el yambógrafo; a Póntico, poeta épico; a Linceo, poeta trágico que se había enamorado de Cynthia (*II, 34*) y a un Demofonte - probable Tusco- que canta a una Filis (*II, 22*) (p. 714).

1.2.4.3. Ovidio

Publio Ovidio Nasón (*Publio Ovidius Naso*) (43 a.C.-17 d. C.) nació en Sulmona un 20 de marzo y falleció en Tomis, lugar que habitaba debido a su *relegatio*⁵⁵. Inicialmente estudió leyes, mas optó por renunciar a esta labor y eligió, por encima del prestigio social político, la carrera artística al procurar dedicar su vida a la poesía. No obstante, la decisión no fue sencilla, tal como lo revelan los testimonios de sus últimas obras: *Tristia* manifiesta que su padre llama a la poesía *studium inutile* y sustenta su posición al indicar que Homero careció de dinero (IV, 10, vv. 21-22); *Epistulae ex Ponto* cita a Mesala Corvino como el primero que le suministró apoyo para hacer pública su poesía (II, 3, vv. 69-82).

Sumado a lo anterior, en *Tristia* IV, 10 menciona a un hermano mayor (v. 9), quien estaba inclinado por las armas del foro locuaz (vv. 17-18), mientras él, por el contrario, a “ocultas” fue arrastrado por la musa (v. 20), es decir, cita a la tradicional mención de inspiración poética desde el mundo griego.

Un aspecto importante en la vida de Ovidio fue su formación retórica. Al respecto, Arthur L. Wheeler (1925) conjetura que el poeta ingresó a la escuela retórica *circa* los años 30-29 a.C. La retórica fue una fuente de *inuentio* y *argumentum* para el poeta, pero también una muestra de habilidad literario en cuanto a la aplicación de la *dispositio*, magistral en *Metamorphoses*, o las figuras retóricas, abundantes a lo largo de toda su *opera*.

En lo que concierne a su vida matrimonial, a pesar de la fama que cosechó con sus primeros poemas, se le conocieron tres esposas. Según el propio Ovidio, la primera parece haber sido por obligación familiar, pues la menciona ni digna ni útil (vv. 69-70); la segunda,

⁵⁵ La *relegatio* consiste, *grosso modo*, en un castigo impuesto a un ciudadano en el cual debe apartarse de Roma como debido a una falta cometida, mas puede conservar sus tierras y propiedades.

afirma, no cometió crimen, pero tampoco la alaba (vv. 71-72); y la tercera es la que se niega a ser mujer de un exiliado varón (vv. 73-74) (*Tristia*, IV, 10).

De los otros poetas, Ovidio parece haber tenido contacto literario con Propertio, tal como acota cuando comenta que este le recitaba sus poemas por amistad y la unión entre sí (vv. 45-46), un vínculo que, evidentemente, alude a la labor de ambos como poetas elegíacos. En el caso de Tibulo es constante su mención de culpar al tiempo en el sentido de no permitirle comunicarse con él, pero sí puede afirmarse que lo tenía en gran estima por las palabras que le dedica en el poema *III, 9* de su obra *Amores*, considerado un epicedio a su muerte, como cuando acota que Venus misma se abatió por la muerte de Tibulo (v. 15).

En lo concerniente a su producción literaria, E. K. Rand (1907) sugiere un orden: inicia con la primera edición de *Amores*, continúa la tragedia perdida *Medea*, luego retoma la elegía erótica con las *Heroidas* y una segunda edición de *Amores*; seguidamente compone los poemas didácticos, *Cosméticos para rostro el femenino*, *Arte de amar* y *Remedios de amor*; tras este último, se distancia de la elegía con obras como *Metamorphoses* y *Fastos*, para culminar su carrera retomando el dístico elegíaco con *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, estos últimos ya escritos en Tomis.

Ovidio, precisamente, se da a conocer como poeta con la obra *Amores*, su primera incursión en la literatura se realiza en el género elegíaco y la presencia de Corina como su *puella*⁵⁶. En la obra, el poeta se limita a las convenciones clásicas del género de la elegía erótica, tal como mantener sus sentimientos como punto central de la elegía, es decir, el

⁵⁶ El interés de Ovidio es múltiple por mujeres, tal como manifiesta en el poema II, 4 de *Amores* cuando aclara que le gustan todas mediante la mención no interesarse en una belleza concreta, sino tener “100 razones” (vv. 9-10). Si bien se expresa así, en términos de características elegíacas, sólo Corina se categoriza como *puella*.

aspecto subjetivo. Aunado a esto, ofrece descripciones más explícitas del encuentro sexual en la poesía erótica.

Lyne (1986) comenta que Ovidio comenzó a recitar sus poemas en público *circa* el año 25 a. C. (p. 239), agrega que quizás su primera edición completa de *Amores* se publicó en el 15 a. C. y estuvo dividida en cinco libros; sin embargo, la edición que se conserva en la actualidad es la segunda, la cual consta de tres libros. Con certeza, Lyne asegura que Ovidio tuvo acceso a los tres primeros libros de Propercio y al menos al *Liber I* de Tibulo durante el periodo de composición de la primera edición, pero que para la segunda edición sí tuvo acceso a la *opera* completa de sus antecesores (p. 239).

Socas-Gavilán (1991) acota, con respecto al lector, a quien considera el interlocutor decisivo, que *Amores* se dirige primeramente a los integrantes de los círculos elegíacos y luego los jóvenes, debido al factor del erotismo (p. 234).

Por su parte, vale acotar el aporte de otro texto, el *Arte de amar*, el cual se caracterizó por la idea de un amor al margen del matrimonio y, desde el punto de vista legal impuesto por el principado de Augusto, ilícito. Ovidio, al presentar el amor como un *ludus furtivus* - juego furtivo-, libre de compromisos, se opondrá, *a posteriori*, con su autopresentación como *magister amoris* apreciable en este texto, al propósito tradicional del *poeta-amator* de los poetas elegíacos: comprometerse con la amada.

Tristia y *Epistulae ex Ponto*, por su parte, consisten en elegías desde el punto de vista formal; la variante es en cuanto al contenido, puesto que predomina la melancolía y la *querimonia* política hacia el emperador que lo condenó a la *relegatio* y, en el caso particular de la segunda, por su formato de epístola. Ambas, a su vez, implican que el poeta retoma la

subjetividad perdida desde *Amores*. Cabe destacar ambos textos como ejemplos de elegía de exilio, según las cuatro categorías de elegía latina.

En línea con lo anterior, es pertinente distinguir la elegía erótica de los *Amores* de la elegía subjetiva expuesta en *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*⁵⁷, pues las últimas sí se construyen por completo a partir de la *querimonia*; las primeras recurren a ella según sea el escenario de cada poema. Tal como afirma Jo-Marie Claassen (1999), Ovidio “reescribe” las súplicas en el contexto de la *relegatio*, de modo que se elaboran nuevas implicaciones semánticas que reconstruyen el vocabulario elegíaco. Ovidio, en estas dos obras, admite un *error* – equivocación-, mas no una *culpa* o *crimen*⁵⁸, de manera que se lamenta por su falta, es decir, su *querimonia* no es por amor.

Algunas características literarias que destacan a Ovidio como poeta-elegíaco a partir de su obra *Amores* son: **1)** la expresión amorosa elegíaca; **2)** la erudición mitológica; **3)** el aspecto psicológico en la expresión de emociones; **4)** el aporte retórico en cuanto a la narración y elaboración de historia; **5)** la adecuación léxica acorde con la temática erótica.

La expresión amorosa elegíaca se caracteriza por abordar el amor desde perspectiva personal y activa: protagoniza sus relatos. Así, en comparación con los otros poetas elegíacos, Ramírez de Verger (2014) opina:

Nuestro poeta se desvió no poco de ellos al erigirse en preceptor de amores en un tono más irónico y burlón que romántico. Ante el apasionado Catulo, el delicado Tibulo o el atormentado Propertio (de Galo no ha quedado prácticamente nada), el vate de Sulmona optó por el humor y la ironía en el complejo universo de las cuitas amorosas (p. 9).

⁵⁷ Ovidio, en *Tristia* y *Epistula ex Ponto*, compone una elegía híbrida, dado que contiene elementos políticos, personales e, incluso, hasta pudiera hablarse de fúnebres en cuanto a su situación de *relegatio*: se da por perdido.

⁵⁸ Injusticia, ofensa, daño.

Con estos términos, el filólogo español procura enfatizar que Ovidio se distingue por restarle “seriedad” o, en terminología latina, *grauitas* al aspecto del sufrimiento amoroso: no lo muestra como la peor desgracia, aunque, en ocasiones, sí opta por esta vía, mas probablemente se deba la tradición literaria y el modelo de elegía erótica que sigue.

Ovidio se opone a concepción platónica del amor: no es el amor ideal que mejora al ser humano; sino el amor sensual de varón a mujer. La oposición se explica, según Ramírez de Verger (2014), en el hecho que el romano serio y disciplinado de aquella época probablemente no entendería que un joven le invitara a subvertir los valores tradicionales (p. 14). Aquí cabe acotar la mención de García-Fuentes (1976) sobre el hecho que para los latinos la elegía fue considerada como *ludus*, poesía juguetona, útil para expresar desenfrenos y molicies (p. 36). Tal, efectivamente, es el caso de Ovidio.

Sin duda los tres poetas utilizan la mitología como fuente argumental para la reproducción literaria del relato mítico del dios del amor como arquero en un contexto romano. En el capítulo tercero se detallará el uso particular que cada uno de ellos realiza tanto del tópico *sagitta amoris* como de los alcances de su construcción metafórica.

Capítulo Segundo: *sagitta amoris*, metáfora y tópos de la literatura latina.

Este capítulo expone la construcción metafórica de la *sagitta amoris*. La primera sección aborda su relación con los atributos del dios Cupido⁵⁹ y su correspondiente dios griego, Eros. Por su parte, en la sección segunda, se ofrece un recorrido sobre los primeros atisbos del tópico en la literatura griega y la literatura latina, algunas denominaciones asociadas al surgimiento del amor como una herida, un *uulnus amoris*, lo que permite, por un lado, comprender la concepción nociva del amor y, por otro, recopilar sus distintas percepciones en sus fuentes y su punto de origen.

Por último, se muestra, mediante ejemplos de la *sagitta amoris* como manifestación del *uulnus amoris* en la literatura latina, la funcionalidad y eficacia de este *tópos*. A continuación, se explica cómo opera la construcción metafórica del tópico a partir de la correspondencia de los atributos de Cupido y los componentes propios de la *sagitta amoris*.

2.1. Atributos de Cupido.

Cupido, en la cultura y tradición mítica latina, es la divinidad responsable de disparar las saetas de amor. Si bien en la presente investigación no se analiza ningún poema con referencia directa a Eros⁶⁰, es importante acotar algunas de las menciones de este dios en la literatura griega, ya que es una influencia fundamental para la caracterización y tratamiento

⁵⁹ Vale acotar que Cupido es el protagonista mítico de los poemas que componen el corpus de la investigación.

⁶⁰ El dios que protagoniza los amores de los poetas elegíacos es Cupido.

de Cupido en el mundo latino⁶¹. Por tanto, se iniciará con un repaso de las principales citas de Cupido en la literatura latina para luego finalizar el apartado con una síntesis de sus características y las de Eros.

2.1.1. Cupido

Cupido es el dios romano que personifica⁶² el deseo amoroso y ha sido identificado con el dios griego Eros en cuanto a funciones, mitos y representaciones gráficas. Tal como explican Falcón-Martínez, Fernández-Galiano y López-Molero (2013) en el *Diccionario de mitología clásica*, Eros durante la época alejandrina fue representado como un niño alado con antorcha y flechas que permiten “inflamar” los corazones, además de ser productor de heridas difíciles de curar (p. 252). Estos elementos serán heredados, literariamente hablando, mediante la *aemulatio e imitatio* latina por los posteriores poetas romanos para representar a Cupido, puesto que continúa su representación como un niño arquero con alas.

En primer lugar, cabe destacar la acotación de Cicerón, en *De deorum natura*, sobre la relación entre la denominación de las deidades latinas y los beneficios que estas conceden:

[60] ...Multae autem aliae naturae deorum ex magnis beneficiis eorum non sine causa et a Graeciae sapientissimis et a maioribus nostris constitutae nominataeque sunt. quicquid enim magnam utilitatem generi adferret humano, id non sine divina bonitate erga homines fieri arbitrabantur.

(*De natura deorum*, Liber II, 60).

tanto los más sabios de Grecia como nuestros mayores identificaron y dieron nombre - y no sin justificación- a otras muchas naturalezas divinas, a partir de los grandes beneficios obtenidos de ellas, porque consideraban que todo aquello que reportaba servicio importante al género humano no podía llegar a producirse, si no albergaba dentro de sí una divina benevolencia en relación a los hombres.

⁶¹ Cada uno se diferencia entre sí, a pesar de la habitual equivalencia que suele advertirse con respecto a ambos dadas sus múltiples similitudes. Por tanto, se recalca que se trata de dos dioses distintos: uno griego, Eros; otro latino, Cupido.

⁶² La otra denominación habitual para este dios es “Amor”. Por tanto, se establece la diferencia entre el dios y el concepto en el aspecto morfológico de que la deidad se escribe con mayúscula mientras el concepto o sentimiento se escribe con minúscula.

(Traducción de Ángel Escobar).

Las palabras *supra* de Cicerón evidencian un hábito en la sociedad romana: la acción de asociar directamente a la deidad con el beneficio que otorgaba. En el caso de Cupido, este dios calificaba como benefactor por el placer que producen los efectos del amor, de manera que el ciudadano romano, en su creencia divina, otorgaba el surgimiento de tal sentimiento a una deidad. Para comprender mejor el nexo entre la naturaleza de Cupido y sus efectos, conviene detenerse en la etimología de su nombre.

El nombre de Cupido proviene de la raíz **kwēp*, cuyo significado es “cocer” o “mover violentamente”⁶³. Con una precisión mayor, Edwards y Pastor (1997) señalan una variante con el sufijo **kup-yo-* que produce, justamente, el término latino *cupiō*, “desear” (p. 91).

También se asocian etimológicamente con el deseo las raíces **wel-1* y **wen-*, ambas con significado de “desear”. Edwards y Pastor (1997) mencionan sobre **wel-1* su relación en el sánscrito con el vocablo 2. *vāra-*, entendido como “deseo” o “anhelo” y coligado, *a posteriori*, en latín con *uelle* y *uol-* de “querer” y que, mediante la adición del sufijo *-up* provoca **wel-up-* que deriva a *uoluptas*, “placer” (p. 191).

Al respecto, los autores citados sugieren, para el caso de **wen-* la suma del sufijo *-es* para conseguir **wen-es-* que origina en latín *uenus*, el amor físico, el asociado a la atracción y deseo sexual que se satisface mediante la unión de cuerpos. No obstante, conviene acotar, para efectos de la investigación, que esta raíz produce, de igual manera, otros términos

⁶³ El aspecto etimológico de Eros presenta cierta similitud semántica con el de Cupido. La lengua griega utiliza para Eros diversos vocablos que tienen en común la raíz **ēp-*, la cual, según Julius Pokorny (1958), se ubica en el campo semántico de una acción de movimiento. En efecto, Roberts y Pastor (1997) afirman que el significado **ēp-* es “poner en movimiento” (p. 54), algo con lo que también coincide Watkins (2000), quien agrega la adición del sufijo *-o* para generar en lengua griega el sustantivo *ὄρμη* (p. 23), que significa, además de “impulso”, “deseo, ardor”.

importantes como *uenēnum*, procedente, según Edwards y Pastor (1997), de **wen-es-no*, y con alternancia **wēn-ā*, el verbo latino *uēnor*, “cazar” (p. 193).

De lo mencionado *supra* se colige, a partir de la citada unión de cuerpos, un vínculo entre el movimiento y el verbo “amar”, el cual se puede interpretar como “deseo” en el sentido de la proyección de un sentimiento hacia otra persona que involucra, necesariamente, el aspecto sexual, de modo que requiere un movimiento, ya sea físico o de iniciativa coloquial, para poder alcanzar el propósito de unión con esa persona concebida como objeto de deseo sexual.

Expuesto el aspecto etimológico, conviene ahora mencionar, a partir de un criterio cronológico y genérico-literario, los atributos de Cupido según los principales autores de literatura latina.

Comedia

El primer antecedente sería en la comedia *palliata* con el poeta Gneo Nevio (*circa* 265-201 a. C.), en concreto con el fragmento en verso de la obra *Guminasticus*: “*Edepol, Cupide, cum tam pauxillus sis, nimis multum uales!*”⁶⁴ (v. 55). Nevio parece retomar la influencia de Teócrito con el poema *Κηριοκλέπτης*⁶⁵, pues califica a Cupido - *Cupide*-, vocativo singular masculino de *Cupidus*, como una deidad de pequeña figura - *pauxillus*-, “muy pequeño, insignificante”, pero con un gran poder en el sentido de estar vigoroso.

⁶⁴ “¡Por Pólux, ¡oh Cupido! Pequeñito eres; ¡pero cuán grande tu poder!” (Traducción de Agustín Millares Carlo (1995)).

⁶⁵ Teócrito (310-260 a. C.), en su poema *Κηριοκλέπτης* exhibe al dios como un ladrón de miel, significado, precisamente, del título. El dios, tras recibir un piquete de una abeja maligna se queja ante Afrodita, nuevamente expuesta como su madre - *μάτηρ*- (v. 7), quien le hace notar su propia semejanza con las abejas debido a que él, también, provoca heridas terribles - *τραύματα χάλικα ποιείς*- (v. 8).

La segunda mención de Cupido continúa todavía en la *palliata* y pertenece a Plauto (254-184 a. C.). El poeta originario de Sarsina sugiere, en *Curculio*, una labor conjunta de Cupido con Venus en los asuntos de amor. Con mayor precisión, la referencia parte del hecho que el *adulescens* Fédromo, cuyo interés amoroso es Planesia, afirma que se dirige a donde lo manda - *imperat*- tanto Venus como Cupido - *Venus Cupidoque*-, que es donde “el Amor lo impulsa” - *suadet Amor*- (Acto I, Escena 1, vv. 4-5).

La relación entre Cupido y Venus se da por el área de influencia de cada una de estas deidades en el ámbito mítico romano: ambas se encargan de producir o provocar el sentimiento de amor en los individuos. Una situación similar se destacaba, en la mitología griega, entre Eros y la diosa griega Afrodita⁶⁶. Hesíodo (*circa* 700 a. C.) apela en la *Teogonía* a las versiones míticas en las cuales Eros aparece como auxiliar de esta diosa. El poeta beocio lo ubica en proximidad a Afrodita cuando afirma que los mismos asuntos⁶⁷ son parte del “destino” - *μοῖραν*- de ambos (v. 204).

Al respecto de esta mención de Eros y Afrodita, cabe citar, brevemente, el nexo entre Cupido y la diosa Venus. En cuanto al vínculo entre ambas divinidades, este no se da sólo por las labores amorosas que ambos dioses velan, ya que también se les relaciona de manera familiar en la literatura latina⁶⁸. Cicerón, por su parte, se refiere a una genealogía de Cupido

⁶⁶ Deidad femenina del amor. Su origen tiene dos tradiciones: por un lado, es hija de Urano; por otro lado, hija de Zeus y Dione. Entre sus epítetos destacan “Citerea” y “Cipris” que alude al nacimiento de la diosa en Chipre. Su nombre proviene de *ἀφρός* - espuma- y refiere a las palabras *ἀφροδίσιος* -perteneciente al amor- y *ἀφροδισιάζω* -entregarse a los placeres del amor. Para más información ver Grimal (1991, p. 11).

⁶⁷ Los asuntos que se indican son los siguientes: **1)** las charlas de las doncellas - *παρθενίους τ' ὄρους*-; **2)** las sonrisas y los engaños - *μειδήματά τ' ἐξαπάτας*- (v. 205); **3)** el dulce placer - *τέρψιν τε γλυκερήν*-, de *γλυκερός*, “dulzura”, y de *τέρψις*, “placer”; **4)** el afecto y la delicadeza - *φιλότητά τε μιλίχην τε*- de *φιλότης*, “afecto” y *μειλίχια*, “gentileza” (v. 206).

⁶⁸ Vale citar los casos de Virgilio, que en la *Eneida* lo presenta como hermano de Eneas - *Frater ut Aeneas*- por compartir la misma madre (*Liber* I, v. 667), u Ovidio, quien en *Amores* alude al funeral de “su hermano” - *Frateris in Aeneae*- para referirse a la muerte de Eneas (III, 9), y en *Metamorphoses* cuando Venus lo llama “mi

a partir de las divinidades latinas, puesto que para este dios explica que hubo tres: **1)** el primero nacido de Mercurio y la primera Diana - hija de Júpiter y Proserpina⁶⁹; **2)** el segundo de Mercurio y la segunda Venus - la procreada por la espuma-; **3)** el tercero, identificado con Anteros, procedente de Marte y la tercera Venus - la esposa de Vulcano⁷⁰- (*De natura deorum*, III, 60, p. 330). En el caso concreto de Anteros, Escobar (1999) aclara que es la personificación del amor correspondido y celoso de los *foedera*, de manera que actúa como un vengador del amor ingrato, tal como se puede apreciar en Platón (*Fedro*, 255) o en Virgilio (*Eneida*, IV, vv. 520-521) (p. 329).

Conforme con lo expresado, es útil retomar otra cita de Plauto sobre la asociación de Cupido y Venus: el poeta cómico atribuye los dones del amor a esta diosa en la comedia *Casina*, tal como alega el *senex* Lisídamo al catalogarla como “todopoderosa” - *multipotens*- y afirmar que son “muchos los “bienes” - *bona multa*- que le ha “concedido” - *mihi dedisti*-, al facilitarle su interés amoroso, la esclava Casina (Acto IV, Escena 4, vv. 841-842).

Cabe destacar que Plauto no es el único poeta que prescinde de Cupido sustituyéndolo por Venus. Conviene recordar la priorización de esta diosa por el filósofo latino Tito Lucrecio Caro (99-55 a. C.): la favorece con el protagonismo, de manera que Cupido no tiene el papel que sí cumple en otros textos literarios como el arquero responsable del impacto de amor. Lucrecio afirma en su obra *De rerum natura* que es Venus quien propaga un “dulce amor”⁷¹

hijo” - *mea nate*- (*Liber V*, v. 365) y, ella, asimismo, como su madre en *arbitrio matris* (v. 380) al dar a entender que la obedece en sus solicitudes; o en el *Liber IX*, el episodio de Biblis, con: “*matre Cupido*” (v. 482).

⁶⁹ *De natura deorum*, III, 58, pp. 328-329.

⁷⁰ *De natura deorum*, III, 59, p. 329.

⁷¹ Lucrecio lo expresa en términos de la Venus Generatrix, la concepción de la divinidad como madre del pueblo romano y la cual se propone desatar el deseo sexual con el propósito de aumentar la procreación.

- *blandum y amorem*- en los corazones - *pectora*- y no Cupido: (*Liber I*, vv. 19-20), es decir, el amor surge por ella y no por él.

Con base en lo anterior, no hay menciones de un dios alado que actúa como arquero. Ciertamente, Lucrecio no recurre a una escena de una flecha que se incrusta en el cuerpo, a pesar que sí expone una herida, *uulnus amoris*, al afirmar la pasión amorosa como una enfermedad mental con síntomas físicos, consecuencias que también genera Cupido, cuando cita “de donde la mente es herida por el amor” - *mens unde est saucia amore*- (*Liber IV*, v. 1048). Si bien se expresa cómo la pasión amorosa genera la pérdida del autocontrol en el ser humano, no se hace en términos de haberse dado un impacto causado por un dios.

A posteriori, aún relacionado con el nexo entre estas dos deidades, el poeta Horacio enfatiza el papel de madre e hijo, pues califica, por asociación, a Venus también de manera cruel cuando al inicio de la oda la llama “madre cruel de los Cupidos”⁷² - *Mater saeua Cupidinum*- (*Carmina*, I, 19, v. 1). Si bien el rasgo de crueldad también se potencia en Venus, es preciso acotar que esta diosa fue denominada de diversas maneras según la función particular que podía ejercer, por ejemplo, los casos de “Venus Obsequens”, bien recibida porque concedía el amor, “Venus Verticordia”, la que opera a favor de la sociedad puritana que veta relaciones ajenas al matrimonio, y la “Venus Erycina”⁷³, vinculada conceptualmente a la *uoluptas* y al deleite del sexo sin limitarse a una pareja particular.

⁷² La referencia en plural, “Cupidos”, alude a los *ἔρωτες* griegos, unos dioses alados de amor vinculados a Eros como compañeros en las labores de provocar el amor. Es probable que esta asociación fuera producto de la tradición mítica que desde Hesíodo habla de Eros sumándole a Hímero y Phótos. (Ver páginas 106 y 107).

⁷³ Esta última denominación se debe a situaciones similares a las de Cupido, puesto que su nombre ya conlleva un vínculo con el placer que proporciona a los enamorados, tal como se indicó con la raíz **wen-*.

Según lo anterior, y en comparación con la situación de Eros y Afrodita en el mundo griego⁷⁴, también Venus es presentada en un doble aspecto, mas no cuando favorece o rechaza las peticiones de amor, como sería el caso de Venus Obsequens; sino en cuanto a si sus efectos son convenientes o no según los intereses del individuo, casos más propios de Venus Verticordia y Venus Erycina.

A partir de lo sugerido, vale conjeturar que el romano de los siglos II y I a. C. optara por catalogar a Cupido de manera similar a Venus, según si complacía o no sus peticiones, de manera que cuando la respuesta era positiva, aumentaba la probabilidad de expresarse en términos favorables sobre el dios. Si se considera la *palliata* como *genus* literario, caso de las referencias abordadas por el momento, se podrá hallar que, por la naturaleza de las *fabulae* en estas obras, la situación inicial del *adulescens* corresponde más al lamento por no tener a su lado la *puella* o *meretrix*, mientras el cierre de la obra propicia más alabar a las deidades del amor por favorecer sus solicitudes, a pesar de toda la funcionalidad que pueda tener la *tricae* en la respectiva *fabula*.

En relación con lo expresado, y a manera de ilustrar la idea citada anteriormente, Plauto, por su parte, continúa con el rasgo de crueldad de Cupido en otra de sus comedias y precisamente esta queda manifiesta en el inicio de la obra. El caso concreto es *Asinaria*, obra que expone la referencia al dios cuando la *lena* Cleereta hace notar al *adulescens* Argiripo, quien ama a la *meretrix* Filenia, que tiene “clavada” - *fixus*- su “alma” - *animus*- en la casa de ambas debido a un “clavo del Amor” - *clauo Cupidinis*- (Acto I, Escena 3, v. 156).

⁷⁴ Platón en el *Banquete* establece la diferenciación entre dos tipos de Afroditas: la Urania, que es propia del amor conveniente e intelectual, y la Pandemo, la popular, aquella satisfecha sólo con el placer sexual y nociva en sus efectos por generar dependencia. En concordancia con Venus, la Urania y la Verticordia son más próximas, así como la Pandemo y Erycina, respectivamente.

La referencia aportada *supra* remite también a otro rasgo destacado de Cupido: su capacidad de conseguir que el amor se “adhiera” o “fije” en los individuos. La elaboración de Plauto presenta a un personaje que se expresa en términos de experimentar el amor como como un clavo - *clauo*- perteneciente a Cupido, de modo que se le atribuye al dios la responsabilidad de haber provocado el sentimiento de manera tan eficaz que consigue su adherencia al alma del *adulescens*, lo cual explica no sólo la fuerza, sino también la profunda presencia del sentimiento. Así, la situación de amor se termina de justificar al considerar el contexto amoroso de la *palliata* latina: los varones buscaban el amor en casa de las *lenae*, las comerciantes de las *meretrices*.

En lo concerniente a una apreciación negativa o nefasta de Cupido, esta se produce cuando el dios no favorece o se opone a los deseos de los amantes. Ciertamente, la circunstancia genera la aplicación a esta deidad de adjetivos tales como los que Plauto ofrece en su comedia *Cistellaria* con la intervención del *adulescens* Alcesimarco: inicialmente lo califica como “verdugo de hombres” - *homines carnificinam*- (v. 203), luego argumenta que Amor supera a todos los hombres en “tormentos del corazón” - *cruciabilitatibus animi*- (v. 205), seguidamente enumera los adjetivos - *iactor*, “arrojado”, *crucior*, “torturado”, *agitor*, “atormentado”, *stimulor*, “aguijoneado” y *uersor*, “volteado” en la “rueda del amor” - *in amoris rota*- (v. 207)-, los que exponen su situación desventajosa en cuanto a lo que produce el amor en él.

En los términos citados está latente el lamento del *adulescens*, es decir, la situación cuando Cupido se comporta cruel, dado que no le concede sus respectivas peticiones. Asimismo, Alcesimarco, para amplificar más sus penas, agrega términos como *feror*,

“arrastrado”, *differor*, “destrozado”, *distrahor*, “desgarrado”, *diripior*, “descuartizado” y luego acota que tiene la mente - *mentem*-, “mente”, obnubilada - *nubilam*- (v. 210).

Seguidamente, el personaje Alcesimarco evoca otro atributo de Cupido cuando aclara que Amor se burla - *ludificat*- de él y su “fatigado corazón” - *lassum animi*-, en el sentido de lo más profundo de su ser (v. 214). Aquí se puede apreciar el atributo del dios que va en correlación con su característica habitual de presentarse como un niño: el aspecto lúdico. El *adulescens* se refiere a Cupido en estos términos para enfatizar que lo daña sólo para su entretenimiento. Esta expresión de calificar al dios de *ludens* recuerda la manifestada en la literatura griega a Eros por el poeta lírico Anacreonte⁷⁵, pues el aspecto desfavorable que el amante evidencia es su inferioridad ante un dios que, por su parte, toma como un juego aquello que para el amante es algo serio.

La idea de Cupido como un dios perjudicial ha sido reiterativa, al igual que suele darse con Eros en la literatura griega. No obstante, cabe destacar, de acuerdo con este análisis del daño provocado, que Plauto es el primer autor, durante la literatura latina del periodo republicano y sin contar los fragmentos no conservados de otros textos más arcaicos, que menciona el atributo de Cupido como arquero.

El caso más ilustrativo procede de la comedia *Persa* cuando Tóxilo, *seruus callidus* como personaje-tipo, refiriéndose a su amada, la *meretrix* Lemnislénide, destaca que ha sido “herido” - *saucius*- en el combate de Venus -*Veneris proelio*-, mención de *uulnus amoris*.

⁷⁵ Anacreonte representa a Eros como una divinidad poderosa que provoca daño, tal como se aprecia con el poema *Fr. 398* de *PMG* al catalogar los dados de este dios - *ἀστραγάλοι δ' Ἐρωτός* - (v. 1) como delirios - *μανία* - y pleitos - *κνδοιμοί* - (v. 2). El sustantivo griego *ἀστραγάλοι* alude a cómo el amante está sometido a un dios “juguetón” y “azaroso”, es decir, una deidad que procura entretenerse al no garantizar la consecución del amor y a quien no le importan las afecciones de sus víctimas.

Enfáticamente, Tóxico detalla que fue una flecha del dios Cupido - *sagitta Cupido*-, sustantivo en caso ablativo instrumental, la que le traspasó - *transfixit*- el corazón - *cor*- (Acto I, Escena 1, vv. 23-24).

De lo anterior se colige que el poeta umbro asocia a Cupido con el arco como su arma principal y más efectiva. Sumado a esto, es pertinente recalcar que la escena de la comedia *Persa* es la primera mención de una *sagitta amoris* propiamente en la literatura latina. A nivel de antecedente literario, este vínculo de una deidad de amor y el arco ya había sido abordado en la literatura griega con el dios Eros y de parte del poeta lírico Anacreonte en un registro de Himerio (*Ἱμέριος*)⁷⁶, correspondiente al *Fragmento 445* de *PMG*⁷⁷: “ὕβρισται καὶ ἀπάσθαλοι καὶ οὐκ εἰδότες / ἐφ’ οὗς τὰ βέλη κυκλώσεσθε”⁷⁸.

En relación con lo anterior, el caso del *Persa* comparte la mención de haber recibido el impacto de una saeta enviada por el dios para desatar el amor. No obstante, se distingue en cuanto a que la voz que manifiesta haber recibido el impacto es una 1ª persona, un personaje concreto de la obra, aspecto llamativo porque en el registro del *Fr. 445 PMG* se hace mención al impacto de la flecha en terceras personas, mientras que en Plauto se hace desde la voz protagónica que puede adquirir un personaje debido a la naturaleza dialógica del drama como *genus* literario.

⁷⁶ Himerio (315-386 d. C.) Filósofo y sofista griego oriundo de Bitinia.

⁷⁷ Pace (2001) sugiere los versos como una invectiva hacia Eros motivada por la no correspondencia en el amor (p. 22). Ver pág. 25.

⁷⁸ La invectiva presenta términos en nominativo plural como *ὕβρισται* de *ὕβριστος*, “violento, insolente”, *ἀπάσθαλοι* de *ἀπάσθαλος*, “malvado, insensato” para catalogar a aquellos que no miran - *οὐκ εἰδότες*-, los “ignorantes”, debido a estar cercados o cubiertos - *κυκλώσεσθε*-, 2ª persona plural de presente indicativo en voz pasiva de *κυκλώω*, “rodear, envolver” en voz media con sentido de “cubrir”, por el impacto de los dardos - *βέλη*-, acusativo plural neutro de *βέλος*, “misil, proyectil, dardo”, para evocar una censura hacia Eros.

El atributo de Cupido como ejecutor de impactos amorosos nocivos continúa en la literatura latina con otro ejemplo claro sobre una *sagitta amoris* que proviene del personaje Lisíteles quejándose en *Trinummus*, también obra de Plauto, por sus desdichas de amor. El poeta cómico presenta una alusión novedosa en cuanto al modo de presentar al dios en términos venatorios al manifestar Lisíteles lo siguiente: **a)** Amor “coge en sus redes” al hombre apasionado - *cupidum hominem*- y lo engaña con halagos (v. 237); **b)** Amor es embustero - *mendax*-, avaro - *avarus*-, y ladrón - *despolitor*-, entre otros términos (v. 239); **c)** el verdadero enamorado fue “perturbado” - *perculsust*- por “flechas de besos” - *sauuis sagittatis*- de *saiium*, “beso amoroso” y *sagitta*, “flecha” (Acto II, Escena 1, vv. 236-246).

Con una precisión mayor, y tras haber citado la ambivalencia o aspecto dual de Cupido, es conveniente destacar que este rasgo conduce hacia una nueva percepción suya en la comedia *Bacchides*, donde se establece una diferencia entre dos denominaciones comunes para esta deidad: “*Cupidon tecum saevust anne Amor?*” (Fr. del Acto I, *circa* v. 20). Plauto sugiere, mediante una pregunta, diferenciar más claramente entre dos dioses, por un lado, Cupido, por otro lado, Amor. Al estar ambos nombres en mayúsculas no hay duda que la disputa va orientada a discernir sobre cuál de los dioses actúa como responsable de “atormentar” - *saevust*-, de modo que se insinúa la existencia de dos deidades.

Sin embargo, si bien se alude en términos de dos deidades, cabe recurrir a ambos vocablos como conceptos para hallar una diferencia que, *grosso modo*, consiste en que *amor* es el sentimiento provechoso, mientras que *cupido* es la pasión, más entendida por los *topoi* latinos de *furor amoris* o *insanus amor*, ambos dañinos y perniciosos.

Por su parte, Francisco García Jurado (2003) analiza este tema desde los aportes de los gramáticos Nonnio Marcelo y San Isidoro de Sevilla, donde *amor* se toma por “amor” y *cupido* por “deseo”: Nonnio opina que *cupido* es propio de la necesidad irreflexiva y *amor* lo es del juicio (p. 23); San Isidoro considera que, en efecto, *amor* es bueno y *cupido* es malo⁷⁹, pero, enfáticamente, apunta que el *amor* podía ser tanto bueno como malo, mientras que el *cupido* siempre era no conveniente y, asimismo, comenta una distinción entre cuatro tipos de amores⁸⁰ (p. 24).

Aunado a lo anterior, resulta provechoso recordar el elemento común que se continúa observando entre Cupido y el Eros griego: la percepción de que ambos producen tanto provecho como malestar. Esta idea se puede resumir en el rasgo de una incipiente ambivalencia: el dios del amor es bello, pero afecta los miembros del cuerpo, de manera que provoca atracción, mas también consecuencias negativas.

Con base en lo sugerido, cabe conjeturar que Plauto pudiera señalar una distinción entre los efectos de Cupido y Amor influenciado por la ambivalencia de Eros, con la variante de no referir a una ambivalencia *per se*, sino a repartir los efectos en dos deidades: un Amor que recoge los beneficios del amor y un Cupido que almacena las desgracias o penas. Para efectos de la investigación, interesan más las desgracias ocasionadas por el dios del amor.

De lo anterior se colige un origen para la percepción humana de los reproches que se hacen hacia Cupido en la cultura y literatura latina: le responsabilizan y reprochan no ser

⁷⁹ García-Jurado (2003) también cita, a partir de otra *differentia* entre los vocablos que sugiere Nonio (703L), la percepción de Barrault al situar como sinónimos de *cupido* los términos *cupiditas*, *libido* y *uoluptas*, mientras que para *amor* hacen lo propio *caritas*, *pietas*, *benevolentia*, *studium*, *fauor* y *gratia* (p. 24).

⁸⁰ Los cuatro tipos, con sus respectivos ejemplos, serían: **a)** *iustus* (el legítimo, ejemplo: hacia la esposa); **b)** *pius* (el piadoso, ejemplo: a los hijos); **c)** *crudelis* (el perverso, contra la naturaleza, ej: Pasífae y el toro); **d)** *obscenus* (el obsceno, ejemplo: las meretrices) (p. 24).

favorable a sus intereses amorosos. Los alcances del poder de Cupido asumen el mismo nivel que aquellos ostentados por Eros en la *Teogonía* de Hesíodo: aquel con el poder de imponerse⁸¹ en la mente y la decisión prudente del individuo, situación ya expuesta *supra* con el caso de la “mente obnubilada” que cita Alcesimarco en *Cistellaria*.

El acto de volverse furioso o salvaje - *saevus*- que cita Plauto alude, precisamente, a la respuesta del amante ante las afecciones que se suscitan en su interior por los efectos del sentimiento que provoca Cupido. Si bien Hesíodo, en el caso de Eros, afirma que el daño se aloja en el pecho, el que, de igual modo, puede entenderse, por sinécdoque, el corazón, vale acotar, asimismo, que aquello afectado es el *vóος* - la inteligencia o pensamiento- y la *ἐπίφρονα βουλήν* - voluntad prudente-, que se entiende como el elemento racional humano. Por tanto, la víctima de Cupido, al igual que la víctima de Eros, sufre un tipo de inhabilitación de su capacidad racional, lo cual ya implica una deficiencia en su *praxis* amorosa.

La separación de Cupido y Amor como deidades distintas también se vincula con otro referente en la literatura latina: el poeta Lucio Afranio (s. II, *circa* 155 a. C.), el segundo autor más reconocido de comedia *togata*. Afranio, por su parte, también plantea en la comedia *Cinerarius* una distinción de carácter conceptual y nominal entre el dios Cupido y el sentimiento que provoca: “*Alius est Amor, / alius cupido*” (vv. 23-24).

Conforme con lo expresado anteriormente, es válido considerar que, si bien Afranio traza una separación similar a la de Plauto, en este caso no se contrasta a Cupido y Amor, es decir, no diferencia entre dos divinidades, sino a Amor, la deidad, con *cupido*, el concepto

⁸¹ La clave la aporta el verbo *δαμάζω*, “domar, amansar”, pero con el caso dativo, “someter”, de modo que se manifiesta el poder divino por encima no sólo del ser-humano, sino también de otras divinidades. En un sentido figurativo, *δαμάζω* puede, también, significar “derribar” y “matar”, verbos que, sin duda, remiten a un daño.

de la pasión. Así, el poeta de la *togata* propone que no son lo mismo. La referencia al dios y el sentimiento se puede extender como diferenciación tanto en el sentido del deseo y sus alcances, así como de dos tipos de divinidades.

Como cierre del aporte de la comedia latina a los atributos de Cupido, Galán (1998) comenta que el amor es algo muy serio para los personajes de este *genus* literario, a pesar que lo entiendan como una *perturbatio animi* que en la mayoría de ocasiones se cura con el matrimonio (p. 41). La autora lo sintetiza de la siguiente manera: el *adulescens* cae en la completa *ineptia* (una especie de estupidez) y encuentra alguien que piensa por él, el *seruus callidus*, de modo que, a expensas de su condición de *ingenuus*, el *adulescens* se convierte en esclavo tanto del amor como de la amada y hasta incluso de su propio esclavo.

Épica

Por otra parte, también es importante apreciar las menciones a Cupido en otros géneros literarios distintos de la *palliata* o *togata*, como sería el caso de la épica latina. Desde este *genus*, el poeta Virgilio acentúa más el rasgo infantil de Cupido en la *Eneida*, tal como queda manifiesto con la representación del dios en el citado poema épico: la similitud en la apariencia de Cupido con un niño permite a Juno y Venus planear el engaño - la suplantación que el dios hace de Ascanio, el hijo pequeño de Eneas- que propiciará desatar el amor en la reina cartaginesa.

En el caso de la *Eneida* se expone el surgimiento de amor de Dido hacia Eneas en el *Liber I* mediante la atracción inmediata de ella hacia él, la cual se aprecia con el vocablo

*obstipuit*⁸² (v. 613), pero el hecho que interesa es el papel de Cupido y concretamente se da en el siguiente pasaje cuando Venus explica a este dios el plan que evitará penurias al troyano:

Tu faciem illius noctem non amplius unam
 falle dolo et notos pueri puer indue uultus,
 ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido [685]
 regales inter mensas lacticemque Lyaeum,
 cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
 occultum inspires ignem fallasque ueneno». Paret
 Amor dictus carae genetricis, et alas
 exuit et gressu gaudens incedit Iuli.

(*Aeneis*, I, vv. 683-690).

La treta que te pido, es que una noche,
 sólo una noche, su semblante finjas,
 y simulando el conocido rostro,
 seas niño por él. Y cuando Dido, [685]
 arrobada de gusto, en su regazo
 te acoja en el banquete, entre los vinos,
 te abrace y largos besos te prodigue,
 alzas tú en ella tus secretas llamas,
 veneno que la engañe y que no sienta”.
 Cumple Amor el encargo de su madre,
 y quítase las alas, remedando de Yulo
 el paso con afán travieso.

(Traducción de Aurelio Espinosa Pólit).

El plan, en concreto, es una metamorfosis de Cupido en Ascanio y un “abrazo de fuego”, por decirlo de una manera, de modo que en Virgilio el dios no ataca de la manera tradicional, mediante una saeta, sino recurre a un contacto físico entre el dios y la reina⁸³. A pesar de ser un texto épico, cabe acotar que Virgilio opta por no recurrir a la *sagitta amoris* como medio expresivo sobre el surgimiento del amor, sino que apela más a mutación en la apariencia del dios, hecho que acentúa aún más lo acertado del plan cuando seguidamente se destaca que el dios - *Amor*- se despoja - *exuit*- de las alas para remedar a Iulo.

⁸² 3ª persona singular de pretérito perfecto modo indicativo y voz activa de *obstupesco*, “quedarse inmóvil, atónito, asombrado”. Algunas traducciones recurren a explicar esta expresión con un “dejar sin habla” en el sentido de “paralizar” al amante: todo el mundo se detiene ante la contemplación que hace de su objeto amado.

⁸³ Ver p. 29 de Introducción.

La narración del episodio anterior de la *Eneida* exhibe dos atributos de Cupido: su aspecto infantil y sus alas. El propósito de engaño maquinado por Venus y Juno requiere, como rasgo esencial, una apariencia infantil y es, precisamente, así como este dios logra aparentar ser Iulo y engañar a Dido. El atributo de infante es importante, dado que es con el que se representa a Cupido tradicionalmente. Sumado a este, Virgilio indica también la presencia de las alas, las cuales no tenían mención anteriormente en los ejemplos de la comedia *palliata*. Así, se subraya, para este caso, una ausencia de las funciones de arquera del dios ante la no presencia de la *sagitta* o el *arcus*. No obstante, es válido conjeturar que las alas, atributo distintivo del dios, asumen tal función cuando, irónicamente, se las quita.

Lírica

En lo concerniente a la lírica, Horacio menciona a Venus en su oda *II*, 8, la cual según Vicente Cristóbal (2004) trata sobre los perjuros del amor de la cortesana Bárine que no han sido castigados por los dioses (p. 139). Esta oda del poeta oriundo de Venusia destaca aún por la hace referencia a Cupido y la *sagitta amoris*, tal como se puede apreciar en los siguientes versos.

ridet hoc, inquam, Venus ipsa, rident
simplices Nymphae, ferus et Cupido,
semper ardentis acuens sagittas [15]
cote cruenta.

(Oda II, 8, vv. 13-16).

Sí, Venus misma ríe y las sencillas
Ninfas y el cruel Deseo que sin tregua
sus saetas afila en la sangrienta
aguzadera.

(Traducción de Manuel Fernández Galiano).

Horacio, inicialmente, con respecto a Venus, apunta que ella ríe - *ridet*- (v. 13), ante la acción de Cupido, a quien califica como cruel o salvaje - *ferus*-. Seguidamente, el poeta

afirma sobre esta deidad que prepara la flecha ardiente y puntiaguda, - *ardentis acuens sagitta*- (v. 15) en su sangrienta aguzadera - *cote cruenta*- (v. 16).

La oda de Horacio sintetiza una percepción común en la lírica latina: la relación de Cupido con Venus evoca una noción sobre este dios como nefasto, pero, además, retoma que también es artimañoso, embaucador y tramposo, adjetivos que habían citado ya Hesíodo para Eros y Plauto para el propio Cupido. El uso del engaño o la traición son recursos que suelen utilizarse *a posteriori* en las literaturas griega y latina para catalogar a quienes provocan las “heridas de amor”, sea tanto para el amado o para la deidad inmiscuida en el asunto, dado que se fundamenta en atribuir al amado una malevolencia desde el momento inicial en que surgió la relación o, en otros casos, reprochar directamente al dios que convirtió a tal individuo en el objeto de amor.

En concordancia con lo anterior, los poetas elegíacos Tibulo, Propercio y Ovidio continúan la concepción tradicional del dios Cupido como un niño poderoso, poseedor de alas, arco y flechas como arma. En común los tres le otorgan en sus elegías eróticas el papel como principal receptor de sus quejas amorosas, pues reclaman los disparos que les envía.

Tibulo, quien lo presenta como hermano de Eneas (II, 5, v. 39), censura sus acciones como arquero, pues cita las saetas como arma - *tela Cupido*- con el sustantivo en caso acusativo *telum*, “misil, proyectil”, (v. 7), al manifestar que el arte de la arquería era bueno hasta que Cupido incursionó - *sumpsit*-, en este porque al tomar sus armas lo convirtió en arte de desgracias (vv. 107-108).

Cabe destacar que, si bien ya Plauto aludía tanto al *tópos* de la *sagitta amoris* como al atributo de Cupido como arquero, con Tibulo es la primera ocasión en donde se imita el

tópos en la figura protagónica y voz del propio poeta, tal como se innovó, en su momento, con la lírica helenística, más concretamente con la elegía de los poetas Asclepiades de Samos (320 a. C.)⁸⁴ y Meleagro de Gádara (120-60 a. C.)⁸⁵.

Asimismo, Tibulo se refiere a las alas en el poema *II, 2* al apuntar un anhelo del *poeta-amator*: que Amor vuele - *aduolet*- con “alas resonantes” - *strepitantibus alis*- (v. 17). El verso exhibe las alas como cualidad de Cupido cuando se manifiesta con los casos ablativos plurales femeninos de *ala*, “ala”, y el participio presente de *strepo*, “hacer ruido, resonar”, de manera que las alas le permiten al dios desplazarse para ejecutar sus acciones.

Conviene detenerse un momento en el atributo de las alas. Al respecto, desde la influencia de la literatura griega, no se registra este atributo en el dios Eros hasta la Comedia *Μέση* o *Media*, la cual es responsable de atribuírselas al dios, según Jorge Sanchis Llopis (1985)⁸⁶. En concreto, los autores de este género dramático que hacen mención a las alas como atributo del dios del amor son los poetas cómicos⁸⁷ Eubulo⁸⁸ y Alexis⁸⁹: el primero en la obra *Καμπύλος* - *Campilión*-; el segundo en *Αποκοπτόμενος* - *El Mutilado*-.

⁸⁴ Asclepiades se refiere en el poema *XII 50* a Eros provisto de dardos - *ιούς*- (v. 882) y en el poema *XII 75* añade a los dardos - *ιοί*- el arco - *τόξα*- (v. 906).

⁸⁵ Meleagro de Gádara, con respecto a los dardos, continúa la tradición de armar a Eros con dardos, pero añade a estos otros elementos: en el poema *783 (Fr. 180)* les atribuye el adjetivo de “ardientes” - *πυρίπνοα τόξα*- (v. 4038), en el poema *829 (V 215)* de “alados” - *πανὰ βέλη*- (v. 4275) y en el poema *836 (XII 109)* retoma la mención de dulzura-amargura de Safo cuando caracteriza, de esta forma, al dardo de Eros - *γλυκύπικρον* y *βέλος*- (v. 4310).

⁸⁶ Sanchis-Llopis (1985) menciona que las alas Eros deben considerarse un atributo anterior a la época helenística y, además, como un elemento simbólico y con uso metafórico (p. 70).

⁸⁷ Debido a la escasa recuperación de la Comedia *Mese*, la fuente de información sobre estos fragmentos fue la recopilada por Ateneo de Naucratis en el libro *XII* de *El banquete de los eruditos (Δειπνοσοφισταί)*: para Eubulo la sección 562 c-d y en el caso de Alexis la d.

⁸⁸ Eubulo, en un fragmento de *Καμπύλος*, aborda el tema cuando un personaje interroga quién fue el primer hombre en pintar - *γράφας*- o modelar en cera - *κηροπλαστήσας*- a Eros con alas - *υπόπτερον*- acusativo singular masculino de *υπόπτερος*, “alado” (pp. 538-539). El poeta-cómico, de manera agresiva, crítica la atribución de las alas al dios y detalla la pintura y escultura como artes más representativas.

⁸⁹ Alexis refiere a las alas de Eros en *Αποκοπτόμενος* cuando dice, por un lado, que los sofistas afirman la incapacidad del dios para volar - *πέτεσθαι*-, infinitivo presente de *πέτομαι*, “volar”, mientras, por otro lado, son los amantes - *έρῶτας*-, quienes sostienen tal idea, la que complementa luego al criticar, semejante a Eubulo, a

Aquí cabe retomar la idea de Long (1978)⁹⁰ sobre la presentación de Eros por los poetas cómicos de la *Μέση* que, a diferencia de la exposición en la elegía helenística - casos de Meleagro y Mosco-, discrepan algún elemento de la representación de los artistas - pintores y escultores-, con mayor precisión, la asignación de alas o su retrato como niño (p. 142). Ante ello, resulta interesante que el atributo como arquero no se refuta y repite la tradicional imagen de las flechas implacables, de manera que podría conjeturarse, ya que las alas son el principal atributo cuestionado en la Comedia Media, el papel de arquero como el atributo predominante en el dios.

El atributo del arco cobra mayor relevancia si se apunta, nuevamente, el trabajo en conjunto de Cupido y Venus, hecho también contemplado por Tibulo. Según Fernando Fernández Palacios (1996), Amor y Venus son los dioses más nombrados en las elegías tibulianas, en donde Amor, fundamentalmente, va a ser el instrumento que utiliza el poeta para llegar a Venus, tal como evidencian los pasajes *II, 3, v. 4* y *II, 3, v. 71* con la correspondencia directa entre el favor de Amor y los gozos de Venus (p. 28). En efecto, Tibulo retoma los antecedentes que vinculan a ambos dioses y que ubican a Cupido como un agente colaborador de Venus para sus fines.

No obstante, los efectos de Cupido también son nocivos, ya que Fernández-Palacios (1996) ubica a Amor en el grupo de deidades perturbadoras, puesto que enfatiza cómo este dios lo trastoca todo en Tibulo y provoca distorsiones hasta en los otros dioses, de modo que

los pintores - *γραφειῖς*- porque, según dice, estos son los responsables, mediante su ignorancia, de dibujarlo - *γραφειῖν*- con alas - *πτέρυγας*- acusativo plural femenino de *πτέρυξ*, “ala” (pp. 110-111).

⁹⁰ ver Introducción (p. 27).

no puede ser una divinidad conciliadora, sino es responsable de causar estragos en el ánimo de este poeta (p. 47). Vale acotar que esta percepción recuerda la citada antes en Anacreonte.

En el caso de Propercio, este poeta umbro relata a Cupido como un niño que se adhiere a los ojos - *puer haesit ocellis*- (v. 5) en el poema *I, 19* y, en el *carmen II, 29a*, de igual manera (v. 3) añade las saetas - *sagittas*- (v. 5). Asimismo, es notable el caso de la elegía *III, 5*, ya que aquí Propercio cataloga a Cupido como un dios de paz - *Pacis Amor deus est*- y afirma que los enamorados veneran la paz - *pacem ueneramur amantes*- (v. 1). Seguidamente, en el *carmen III, 10*, retoma la consideración del niño - *puer*- que azotará - *uerberet*- con alas más crueles - *grauius pennis*- adjetivo comparativo singular neutro en caso acusativo de *grauis*, “pesado, grave” y sustantivo femenino plural en caso ablativo de *penna*, “ala” (v. 28). Así, el dios continúa bajo la percepción de ser un acechador de los amantes y las “alas resonantes” citadas en Tibulo, ahora, en Propercio, son más crueles.

Ovidio, por su parte, menciona a Cupido constantemente en sus *opera*, pero concretamente se rescatan los atributos del dios en dos de ellas: *Amores* (I a. C.) y *Metamorphoses* (8 d. C.). En la primera, se expresa como *poeta-amator*; en la segunda, como poeta épico con propósito de mitógrafo enciclopédico.

Los atributos indicados por el poeta de Sulmona en *Amores* son propios de la tradición poética elegíaca, en la cual Cupido, ciertamente, es el responsable de las desdichas de amor, las cuales el *poeta-amator* reprocha como amante herido, tal como ocurre con el poema *I, 2* al citar cómo se han clavado - *haeserunt*- las flechas - *sagittae*- en su corazón - *in corde*- (v. 7). En ese sentido, Ovidio recuerda la concepción helenística de Cupido como dios del amor

que dispara a los amantes y describe que el impacto del dios cala en el corazón, órgano del cuerpo humano asociado con el sentimiento de amor hacia otro individuo.

Con base en lo citado *supra*, Ovidio, asimismo, en el último libro de la obra, retoma los atributos del dios en el poema *III, 9, a posteriori* titulado *Epicedio a la muerte de Tibulo*:

Ecce, puer Veneris fert eversamque pharetram
Et fractos arcus et sine luce facem;
Adspice, demissis ut eat miserabilis alis
Pectoraque infesta tundat aperta manu! [10]

(*Amores*, Libro III, 9).

Mira, el niño de Venus lleva la aljaba a la funerala,
roto el arco y sin fuego la antorcha;
¡mira cómo va lastimero con las alas caídas
y con mano hostil golpea su pecho descubierto!

(Traducción de: Antonio Ramírez de Verger).

De acuerdo con estos términos, Ovidio, explícitamente, hace mención de: **a)** la relación con Venus como madre e hijo - *puer Veneris*- (v. 7); **b)** la aljaba - *pharetram*- (v. 7), el arco roto - *fractos arcus*- (v. 8); **c)** las alas caídas - *demissis* y *alis*- (v. 9). El *carmen* recuerda al poema 782 (v 179) de Meleagro de Gádara, donde se amenaza a Eros con cortarle - *κόμας*-, sus alas veloces - *ώκύπτερος*- debido a que inspiran pasión - *Ποθων*- (v. 4032).

La mención de “arco roto” y “alas caídas” es parte del contexto del treno que tiene el poema por el fallecimiento del poeta Tibulo, de manera que Ovidio representa una imagen de Cupido derrotado, es decir, sus atributos menguados, debido al deceso de uno de sus cantores. Ovidio, enfáticamente, expresa el atributo de Cupido como arquero-alado y niño en su obra los *Amores*.

Sumado a lo anterior, la concepción del dios como arquero-alado continúa en la recopilación mítica *Metamorphoses*, dado que Ovidio expone a Cupido en cinco episodios concretos en los cuales este dios tiene responsabilidad en el surgimiento del amor: **a)** Apolo

y Dafne (*Liber I*); **b**) el rapto de Proserpina (*Liber V*); **c**) Jasón y Medea (*Liber VII*); **d**) Biblis (*Liber IX*); **e**) Mirra (*Liber X*). El común denominador entre todos es la concepción del dios como el ejecutante del *uulnus amoris* mediante la *sagitta amoris*.

El caso inicial destaca que el primer amor de Apolo, Dafne⁹¹, no fue dada por la fuerza - *non fors ignara dedit*- sino por la salvaje ira de Cupido - *saeua Cupidinis ira*- (*Liber I*, v. 453). Ovidio, en este episodio mítico, suministra el aporte más significativo de las saetas de Cupido, puesto que menciona dos flechas - *duo tela*- que Cupido posee en su aljaba (v. 468) y detalla cómo se aplican de manera distinta - *diversum operum*- porque una hace huir - *fugat*- el amor, la de romo y plomo - *obtusum* y *plumbum*- y la otra, la de oro - *auratum*-, lo engendra - *facit*- (v. 469)⁹².

Otro mito en el cual se hace mención de Cupido como arquero es el rapto de Proserpina, puesto que Ovidio exhibe a Venus como la incitadora que solicita a Cupido realizar el disparo cuando ella expresa:

“arma manusque meae, mea, nate, potentia”, dixit, [365]
 “illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,
 inque dei pectus celeres molire sagittas,
 cui triplicis cessit fortuna novissima regni.

(*Liber V*, vv. 365-368).

“Armas y manos mías, hijo, mi poder, [365]
 coge esos dardos, Cupido, con los que a todos vences,
 y lanza tus veloces flechas contra el pecho del dios
 a quien cayó en suerte el último lote del triple reino.

(Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín).

⁹¹ El mito de Apolo y Dafne relata la jactancia del dios sobre otra deidad como Eros al jactarse de ser mejor con el arco tras su victoria sobre la serpiente Pitón. Cupido, ante tal hecho, opta por vengarse de sus ofensas mediante el disparo de un *uulnus amoris* hacia Apolo, de manera que así se desata el deseo de amor hacia la ninfa Dafne.

⁹² En relación con las dos flechas, Eurípides, previamente, en *Ifigenia en Aúlida*, menciona dos flechas del dios: una favorable y otra destructiva (vv. 548-552). Sin embargo, Ovidio es más preciso en las características de cada una.

En efecto, Venus enuncia la función tanto de arquero como de subalterno que tiene Cupido al mencionar “armas y manos mías” - *arma manusque meae*- y considerarlo como su “poder” - *potentia*”- (v. 365). Seguidamente, la diosa afirma tres hechos relevantes: **a)** ordena a Cupido que tome los dardos - *cape tela*- (v. 366); **b)** asegura que Cupido, con los dardos, vence a todos - *superas omnes*- (v. 366); **c)** pide que lance las flechas veloces - *celeris molire sagittas*- contra el pecho de Plutón - *dei pectus*- al cual cita como gobernante del último reino, es decir, el de los muertos (v. 367). Versos más adelante Cupido acata la petición y, en efecto, dispara contra el gobernante Dis - *Ditem*-, sustantivo en caso acusativo de *Dis*, “Plutón”, al atravesarle - *percussit*- el pecho con una ganchuda saeta - *cor hamata*-.

Por su parte, el atributo de arquería se retoma en el *Liber IX*, en el episodio de Biblis, se menciona una herida grave - *graue uulnus*- en el pecho - *animo*- (v. 540) que produce un *furor igneus* (v. 541) y, seguidamente, se citan las armas de Cupido - *Cupidinis arma*- caracterizadas por su crueldad - *violenta*- (v. 543). También en el caso del *Liber X*, donde Cupido niega - *negat*- que sus dardos - *sua tela*- dañaran - *nocuisse*-, a Mirra (v. 311).

Antes de cerrar la sección del recorrido de atributos de Cupido en la literatura latina, es importante citar, brevemente, otro episodio de *Metamorphoses* que se destaca, similar al caso de Dido en Virgilio, por la ausencia de la *sagitta amoris*: el mito de Medea y Jasón en el *Liber VII*. Ovidio acá se distancia del *uulnus amoris* vinculado a Cupido, apreciado en los otros episodios míticos de la obra, debido a que no hace mención de un impacto de flecha en la joven de Cólquide, aspecto llamativo porque ella es el principal referente de este hecho en la literatura griega.

Tradicionalmente se conoce, desde la lectura de Eurípides y sobre todo de Apolonio de Rodas, el hecho que convierte a Medea en víctima del dios como arquero. Sin embargo, Ovidio expone una versión novedosa por los siguientes tres aspectos: **1)** ella se queja en primera persona de sus preocupaciones familiares a partir del sentimiento de amor que padece (vv. 11-71); **2)** no se detalla el momento del impacto, Medea se limita a afirmar que dentro de ella ya está el más poderoso de los dioses - *maximus intra me deus est*-, alusión implícita a Cupido (v. 55); **3)** la joven de Cólquide no cede al principio, pues el dios, inicialmente, es vencido - *uicta*-, hecho afirmativo mediante la imagen de “volver la espalda” - *dabat iam terga Cupido*- (v. 73) al no poder imponerse a la *pietas* y el *pudor* de Medea (v. 72). El poeta de Sulmona “acomoda” el mito de la siguiente manera: *a posteriori*, ella vuelve a toparse con Jasón y ahí es ella la vencida por amor.

2.1.2 Síntesis atributos Cupido

En esta sección se sintetizarán los atributos de Cupido extraídos del recorrido antes citado en la literatura latina arcaica, republicana y la producida durante los primeros años del imperio. Estos atributos, como ya se indicó, son muy similares a los del dios griego Eros, de manera que la exposición de los atributos de este dios en la literatura griega se justifica en el hecho que estos actúan como antecedentes de Cupido.

Previo a presentar la síntesis de Eros, por aspecto meramente cronológico-literario, cabe acotar, *grosso modo*, que la mayor referencia arcaica a esta deidad es, por un lado, en la lírica griega, donde su concepción pasa a ocupar un lugar preponderante en cuanto a la temática. Sin embargo, es necesario aclarar que entre los primeros poetas líricos, casos de Arquíloco, en el yambo, o Mimnermo, en la elegía, el dios está ausente, puesto que se refieren

al amor y sus vicisitudes, mas no al dios Eros propiamente⁹³. No obstante, en la tragedia griega se retoman algunas de las menciones de la lírica y se desarrollan más, quizás por el trasfondo temático de este *genus* dramático.

En suma, pueden resumirse los atributos de Eros de la siguiente manera: **1) imponente**, pues es imbatible al lograr vencer siempre, manifestado con el verbo *δαμάζω* y el adjetivo *δαμάλης* que cita Monica Cyrino (1996), así como el *τύραννον ἀνδρῶν* de Eurípides⁹⁴; **2) nefasto**, dado que provoca daños al amante desde la afección de la mente (Hesíodo, Anacreonte, Sófocles); también como *λυσιμελής* (Hesíodo, Safo), de modo que actúa como el *agonistic Eros* que señala Cyrino, el *σκληρὸς* que indica Platón, el *χαλεπός* de Calímaco, el *σχέτλιος* de Apolonio, el *πικρὸς Ἔρως* de Asclepiades de Samos y el *βροτολογιὸς Ἔρως* de Meleagro de Gádara; **3) dulce-amargo**, ya que provee alegrías mediante el placer, mas también arrebató este mismo sin aviso, un carácter dual en lírica y una neutralidad en filosofía platónica; **4) niño**, físicamente expuesto como un dios no adulto que gusta de actividades lúdicas y demuestra comportamiento infantil; **5) arquero**, equipado de arco y saetas para disparar a los potenciales amantes, como señalan Anacreonte, Eurípides, Apolonio de Rodas, Asclepiades de Samos y Meleagro de Gádara; **6) alado**, provisto para poder volar y desplazarse más rápida y ágilmente, el caso de *ὑπόπτερον* en Eubulo y *πτέρυγας* en Alexis o las *ὠκύπτερος* según Meleagro de Gádara.

⁹³ Arquíloco habla de modo general sobre el amor, no lo personifica; Mimnermo se refiere a este mediante la diosa Afrodita. Esta es la razón por la que el primer caso significativo es el ya citado del *Fr. 130* de Safo, pertinente con respecto a los atributos porque retoma el rasgo del dios como alguien con el poder de “aflojar los miembros” - *λυσιμέλης*-, y “pertubar” - *δόνει*-, 3ª persona singular presente modo indicativo y voz activa de *δονέω*, “pertubar, agitar, sacudir” (v. 1), aspecto ya citado en la *Teogonía* por Hesíodo.

⁹⁴ *Hipólito* (Estásimo II, Antístrofa I, v. 538).

A continuación, se aporta un cuadro que sintetiza los principales rasgos de esta deidad

helénica.

Cuadro 1. Atributos Eros.

Autor (texto)		Expone	Área impacto
Tipo de atributo (T.A.): 1: imponente; 2: nefasto; 3: dulcearmargo; 4: niño; 5: armas; 6: alas			
Hesíodo (<i>Teogonía</i>)		a) somete (<i>δαμάζω</i>) la mente (<i>νόος</i>) y prudente decisión (<i>ἐπίφρονα βουλήν</i>). b) “más bello” = <i>κάλλιστος</i> (v. 120). c) “desatador de miembros” = <i>λυσιμελής</i> (v. 121).	pechos (<i>στήθεσσι</i>)
Safo (<i>Fr. 130</i>)		a) carácter dual= <i>γλυκύπικρον</i> . (T.A. 3) b) “desatador de miembros” = <i>λυσιμελής</i> (v. 1)	cuerpo
Anacreonte	<i>Fr. 398</i>	a) dados - <i>ἀστραγάλοι</i> - (v. 1) son delirios - <i>μανίαι</i> - y pleitos - <i>κυδοιμοί</i> . (T.A. 2)	mente
	<i>Fr. 428</i>	b) <i>δαμάλης</i> (domador) y <i>agonistic Eros</i> (Cyrino).	
	<i>Fr. 445</i>	c) <i>βέλη</i> que lo hacen <i>ὑβριστος</i> , “violento” y <i>ἀτάσθαλος</i> , “malvado”. (Himerio) (T.A. 2 y 5)	
Simónides		<i>Fr. 575 PMG</i> a) “hijo terrible” - <i>σχέτλιε παῖ</i> -, de una madre “engañosa” - <i>δολομήδεος Ἀφροδίτας</i> - (T.A. 2 y 4)	mental y físico
Sófocles	<i>Traquinias</i>	a) carecer de entendimiento - <i>οὐ καλῶς φρονεῖ</i> - = quien se enfrente a Eros (vv. 441-442).	mente
	<i>Antígona</i>	a) superior a individuo. (T.A. 1) b) combate: pugilista quien lo enfrente. c) <i>ἀνίκατε μάχαν</i> = invencible en batallas. (T.A. 1) d) “fuera de sí” - <i>ἔχων μέμνην</i> - a quien posee.	
Eurípides	<i>Hipólito</i>	a) <i>στένουσα κάκπεπληγμένη</i> - por los “aguijones del amor” - <i>κέντροις ἔρωτος</i> - (= la “hirió el amor” - <i>ἔρωσ ἔτρωσεν</i> - (T.A. 5)	ojos
	Estás. I, Estrofa I	b) instila el deseo” - <i>στάζων πόθον</i> - “por los ojos” - <i>κατ’ ὀμμάτων</i> . c) asedio - <i>ἐπιστρατεύση</i> . d) sustantivo <i>βέλος</i> , “misil, dardo”. (T.A. 5)	cuerpo
	Estás. II, Antís. 1	e) dispara con sus manos - <i>χερῶν</i> - el dardo de Afrodita - <i>Ἀφροδίτας ἦσιν</i> . (T.A. 5) f) <i>τύραννον ἀνδρῶν</i> y “ser devastador”. (T.A. 2)	
	<i>Medea</i>	g) dispara dardos inevitables - <i>τόξοις ἀφύκτοις</i> - (T.A. 5)	
Platón		a) neutralidad: <i>δαίμων</i> . (T.A. 3) b) acechador de lo bello - <i>καλοῖς</i> - y lo bueno - <i>ἀγαθοῖς</i> . c) duro - <i>σκληρὸς</i> . (T.A. 2)	mente
Comedia Mese	Eubulo	<i>ὑπόπτερον</i> (con alas) (T.A. 6)	imagen-mente
	Alexis	<i>πτέρυγας</i> (con alas) (T.A. 6)	imagen-mente
Calímaco		a) <i>χαλεπός</i> (cruel)	imagen-mente
Apolonio Rodas (<i>Argonáutic.</i>)		a) niño (T.A. 4) b) mal temible y funesto. (T.A. 2) c) <i>ἀναιδήτω</i> (carente de vergüenza). (T.A. 2) d) provoca locuras. e) flechas malsonantes - <i>τόξοισι δυσηχέας</i> -(T.A. 5)	en sus entrañas - <i>φρεσίν</i> - lanzó - <i>ἔμβαλες</i> - una locura - <i>ἄτην</i> -
Asclepiades (XVI Page, XII, 50 Antol.Pal.)		a) <i>πικρὸς Ἔρωσ</i> (amargo Eros) (T.A. 2) b) dardos - <i>ιούς</i> - (T.A. 5) c) alas (<i>πτερὰ</i>) (T.A. 6)	mente cuerpo

Meleagro de Gádara (Fr. 180)	a) funesto - <i>βροτολογιός Ἔρωσ</i> -. (T.A. 2) b) risa amarga - <i>πικρὰ γελᾶ</i> -. (T.A.2) c) dardos alados - <i>πανὰ βέλη</i> -. (T.A. 5) d) alas veloces - <i>ὠκύπερος</i> -. (T.A. 6)	mente cuerpo
------------------------------	---	---------------------

Fuente: Elaborado por el autor.

La literatura griega ha plasmado, en sus tres géneros literarios más antiguos, una imagen de Eros como un dios inevitable en cuanto a su poder, una deidad capaz de influir drásticamente en el ánimo de los seres humanos para lograr imponerse a ellos. En lo concerniente al periodo helenístico, Eros no suele mencionarse tanto en la Comedia *Néa* o Nueva; principalmente, se señala como el sentimiento que padecen los individuos, mas no como deidad. Sin embargo, sí es expuesto de manera más adversa en la literatura helenística posterior, incluso podría afirmarse, de manera general, que el común denominador del dios en este periodo es su crueldad, de modo que la deidad es concebida, en la mayoría de casos, desde su faceta más brutal⁹⁵. Incluso, como indican, atinadamente, Luis Alberto de Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez (1980) es un tópico sobre Eros presentarlo de manera cruel (p. 171).

Una vez concluido el recorrido general por la literatura griega se sintetiza que se parte del vínculo de Eros con Afrodita en Hesíodo, el cual expone la acepción del amor como deseo y ansia, se continúa luego por un proceso que dota al dios de sus principales armas como son el arco, las flechas y las alas, y se culmina, en poetas helenísticos, con un aumento en la noción del dios como nefasto y nocivo.

Según lo expuesto sobre Cupido, en cuanto a su representación en la literatura latina, los diversos autores coinciden en describirlo como niño y jugueteón, pero, de igual manera,

⁹⁵ El poeta Calímaco en su obra *Aitía*, propiamente ya en la historia de Aconcio y Cidipe, alude a Eros como un “dios cruel” con los sustantivos singulares masculinos en caso genitivo *θεοῦ* y *χαλεποῦ*, de, respectivamente, *θεός*, “dios”, y *χαλεπός*, “cruel, duro”, (v. 49).

como un arquero-alado y hábil con la capacidad de imponer el amor mediante un disparo que afecta por completo a la víctima y desata en esta una necesidad urgente de proximidad con el ser amado.

A partir de lo citado, y de las semejanzas indicadas con Eros, se puede afirmar que la exposición referente al dios latino Cupido hereda muchos de los atributos señalados anteriormente. Asimismo, es importante destacar que Cupido, al igual que Eros, tiene una circunstancia cultural-histórica, su percepción nociva, que le mitiga, en cierta medida, pero esta es, precisamente, la causa que lo ubica, a partir de sus mitos, en un *genus* literario dedicado, especialmente, para explotar al máximo sus recursos, la elegía erótica amorosa latina durante el periodo augústeo.

A continuación, un cuadro que resume los principales atributos de Cupido como referencia para esta investigación:

Cuadro 2. Atributos Cupido.

Autor (texto)		Expone	Área impacto	
Tipo de atributo (T.A.): 1: imponente; 2: nefasto; 3: dulce-mal; 4: niño (<i>puer</i>); 5: armas; 6: alas;				
Nevio (<i>Guminasticus</i>)		a) pequeño, pero gran poder (T.A. 4)	mente	
Afranio (<i>Cinerarius</i>)		a) distingue dios del deseo. (T.A. 3)	mente	
Plauto	<i>Asinaria</i>	a) clavo de Cupido <i>clauo Cupidinis</i> (T.A. 5)	le traspasó – <i>transfixit</i> - el <i>cor</i>	
	<i>Cistellaria</i>	b) <i>homines carnificinam</i> (<i>verdugo de hombres</i>) (T.A. 2) c) <i>mentem</i> -, “mente”, obnubilada - <i>nubilam</i> - d) amor se burla - <i>ludificat</i> - (T.A. 4)		mente
	<i>Curculio</i>	e) amor lo impulsa: <i>suadet</i> Amor.	cuerpo	
	<i>Persa</i>	f) herido - <i>saucius</i> en el combate de Venus - <i>Veneris proelio</i> - por <i>sagitta Cupido</i> (T.A. 5)		
	<i>Bacchides</i>	g) “ <i>Cupidon</i> ”, “ <i>saeuust</i> ” y “ <i>Amor</i> ”, distinción entre quien es el que atormenta, si Amor o Cupido (2 y 8) (T.A. 8)		mente
	<i>Mercator</i>	h) “ <i>o Cupido, quantus es!</i> ” (T.A. 3)		-----
Virgilio (<i>Aeneis</i>)		a) niño (T.A. 4) b) “abrazo” de fuego (T.A. 5) c) despoja alas (T.A. 6)	cuerpo	
Horacio		a) Cupido: <i>ferus</i> (II, 8) (T.A. 2)	mente	
Tibulo		a) dardos de Cupido - <i>tela Cupido</i> - (T.A. 5) b) alas resonantes - <i>aduolet alis</i> - (T.A. 6)	cuerpo	
Propertio		a) niño - <i>puer</i> - (I, 19), (II, 29a), (III, 10) (T.A. 4) b) <i>sagittas</i> (I, 19) (T.A. 5)	adhiera a ojos - <i>haesit ocellis</i> -	

		c) <i>gravius pennis</i> (III, 10) (T.A. 6) d) “dios de paz” - <i>Pacis Amor deus est</i>- (III, 5) (T.A. 3)	
Ovidio	<i>Amores</i>	a) flechas - <i>sagittae</i> – (I, 2); aljaba - <i>pharetram</i>- y arco roto - <i>fractos arcus</i>- (III, 9) T.A. 5) b) alas caídas - <i>demissis</i> y <i>alis</i>- (III, 9) (T.A. 6)	en corazón - <i>cor</i> - y ganchuda saeta atraviesa corazón - <i>cor hamata percutio</i> -
	<i>Metamorphoses</i>	c) ira de Cupido - <i>saeua Cupidinis ira</i>- (Liber I, Apolo-Dafne) (T.A. 2) d) menciona dos flechas - <i>duo tela</i>-: la que hace huir - <i>fugat</i>- el amor, la de romo y plomo - <i>obtusum</i> y <i>plumbum</i>- y la otra, la de oro - <i>auratum</i>-, lo engendra. (Liber I, Apolo-Dafne) (T.A. 5, T.A. 8); las flechas son veloces -<i>celer</i>es y <i>sagittas</i>- (Liber V, Rapto Proserpina) (T.A. 5); armas de Cupido - <i>Cupidinis arma</i>- (T.A. 5) (Liber IX, Biblis); sus dardos - <i>sua tela</i>- (Liber X, Mirra) (T.A. 5) e) dispara contra Plutón. (T.A. 5) f) herida grave - <i>grau</i>e <i>uulnus</i>- (T.A. 2) (Liber IX, Biblis)	en pecho Plutón - <i>dei pectus</i> - (v. 367) en el pecho - <i>animo</i> - (v. 540)

Fuente: Elaborado por el autor.

Los citados atributos de Eros y Cupido se subdividen en dos principales categorías. La primera abarca la imponentia divina, así como lo nefasto y dulce-amargo del dios respectivo, aspectos vinculados entre sí bajo la categoría de efectos producidos. Por otra parte, los siguientes tres se ubican en una categoría instrumental, la que se subdivide, a su vez, en tres elementos que permiten al dios producir el amor: **1)** arquero; **2)** niño; **3)** alado.

La categoría de arquero es la que mayor interés suscita para efectos de la investigación, ya que se destaca la propia *sagitta amoris* conceptualizada como representación del enamoramiento inmediato que experimenta el amante hacia su objeto de amor, la cual es heredera del *ἰμέρον βέλει* caracterizado como *ἄφουκτον* - inevitable-. En esta categoría, propiamente, también se especifica el área de impacto donde el respectivo dios logra incrustar la saeta en la víctima determinada.

Las otras categorías, “niño” y “alado”, son atributos complementarios para la construcción metafórica: la primera explica el propósito del dios para disparar desde el sentido lúdico y el vínculo con su imagen de niño; la segunda, por su parte, confiere mayor

verosimilitud al arte de disparar flechas, puesto que, debido a las alas, puede volar y esta acción, a su vez, contribuye con darle mayor espacio para desplazarse y con facilidades.

A continuación, el segundo apartado del capítulo, en el cual se explicará cómo se construye y funciona la *sagitta amoris* como una metáfora.

2.2. La construcción metafórica de la *sagitta amoris*.

La poesía antigua se caracterizó, entre otras cosas, por un importante uso de la tercera fase de la retórica: la *elocutio*. No obstante, la reconocida *elocutio* trabaja de la mano con la *inuentio* para presentar elementos sugestivos que permitan ir más allá del aspecto ornamental: las ideas, el peso de la argumentación, pueden ir revestidas de un andiamaje particular que potencie su propuesta argumentativa. Aquí es donde entra la metáfora: provee la analogía, la base que sostiene la comparación y, a su vez, la argumentación.

Al respecto, conviene recordar la apreciación de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994) sobre cómo las figuras están presentes cuando se da una disociación entre el uso normal de una estructura y el empleo de esta en el discurso (p. 271). En efecto, la disociación se explicaría, en el caso de la *sagitta amoris*, de la siguiente manera: como metáfora es un tropo, un giro en el sentido de una palabra, lo que se puede expresar, también, como un trasladado de significado, es decir, un nuevo significado surge de otro ya existente. Así, lo ya conocido, el significado propio, es la *sagitta*, y lo novedoso es el genitivo *amoris*, “de amor”.

Como la metáfora lleva más allá del sentido primario, es importante recordar que, en términos aristotélicos, el genitivo *amoris* sería el “nombre ajeno” o “no propio”, dado que la *sagitta*, *per natura*, no es de amor, incluso, ni siquiera está compuesta, en cuanto materia, por una emoción, sino por los componentes propios de un proyectil: la punta (triangular o

cilíndrica en forma; en cuanto a material de piedra en época más primitiva o metal en más reciente), el astil (de madera en la antigüedad) y el emplumado (de plumas). Sin embargo, la *inuentio* del poeta halla en el sustantivo *amoris* la analogía con la situación emocional del amante, mas la transformación que produce *amoris* en *sagitta* no se hace por sustitución, sino por adición, de la misma manera como se creó otra metáfora muy cotidiana: la “pata de la mesa”, donde la *sagitta* hace la función de “pata”, se mantiene igual, y la novedad es agregar el sustantivo “mesa” como modificador⁹⁶ de “pata” para crear un nuevo sentido, puesto que el sentido primario es el correspondiente a las extremidades de los animales.

La *sagitta*, aristotélicamente, es un “nombre ajeno” porque no suele ser de amor o amorosa, sino un instrumento de cacería o de homicidio en la guerra. El proceso surge, inicialmente, por la proximidad con el contexto bélico o venatorio, en el caso del contexto bélico acompañado por otro *tópos*, la *militia amoris*, que tiene una construcción metafórica semejante. El aporte del último *tópos* o el propio *uulnus amoris* permite reelaborar, con su contexto belicoso, el sentido de la *sagitta* al pasar de instrumento que causa herida de muerte a los animales o seres humanos a ser instrumento que ocasiona “heridas de amor”, lo que se debe entender como malestar de carácter emocional, no físico, por lo menos en el momento exacto del impacto. Cabe aclarar que, *a posteriori*, podrían darse malestares físicos, pero el enunciado apela a expresar que la herida se da en la mente del individuo.

⁹⁶ En el caso de la lengua española, el sustantivo “mesa”, en su función de modificador del sustantivo “pata”, actuaría como sintagma preposicional en labor de adjetivo. Por su parte, en la lengua latina, para la *sagitta amoris* el proceso correspondería en una modificación de caso del sustantivo *amor*: se mantiene, como sustantivo, pero la transición de nominativo a genitivo produce que adopte la función de complemento de nombre, ya que *amoris* acompaña a *sagitta*. A partir de la definición de metáfora de Mortara-Garavelli, la semejanza presente en la metáfora de la *sagitta* se explica con la condensación de la metáfora en latín mediante un sintagma nominal que permite establecer la comparación entre la *sagitta* común y la *sagitta* cargada de amor.

Si se cataloga aristotélicamente a partir de los cuatro tipos que señala el Estagirita⁹⁷, la *sagitta amoris* es más próxima a la categoría de analogía, pues, a diferencia de las otras tres⁹⁸, no sustituye directamente un término, sino que agrega uno nuevo, ya que en la analogía se amplía más el proceso porque Aristóteles lo presenta en cuatro términos, aunque puede darse el proceso en menos. Según la clasificación en la categorización de Quintiliano⁹⁹, sería de ente inanimado a inanimado porque en ningún momento deja de ser *sagitta*.

En lo concerniente a la *Rhetorica ad Herennium*, la *sagitta amoris* opera mediante la transferencia por la semejanza que comparte *per natura* con la *sagitta*¹⁰⁰, de modo que, como enunciado funciona como una comparación reducida a dos palabras o, en términos de Quintiliano, una comparación abreviada sin el adverbio *ut*. La causa de la citada transferencia, desde el punto de vista ciceroniano, se explica no por inopia de términos, sino más bien por el placer que genera el ornato de la elaboración¹⁰¹.

De acuerdo con las funciones como metáfora, la *sagitta amoris* cumple con cuatro de las seis señaladas por la *Rhetorica ad Herennium*¹⁰², ya que, en primer lugar, y por precisamente esta construcción metafórica, exhibe de manera sugestiva la idea del malestar de amor; en segundo lugar, es breve, algo que también sirve para explicar su posterior uso como *tópos*; en tercer lugar, logra aumentar la importancia del argumento porque lo presenta en términos más sensoriales y visuales; en cuarto lugar, es llamativa y genera atención desde

⁹⁷ Ver p. 39.

⁹⁸ Ver p. 39.

⁹⁹ Ver p. 41.

¹⁰⁰ Vale añadir que este proceso creativo sugiere la idea de nuevas clases de *sagittae* que eventualmente podrían surgir para otros contextos.

¹⁰¹ Quintiliano, al respecto, afirma que la metáfora debía producirse no por escasez del término, sino porque el traslado que expresa tiene más fuerza argumentativa. Ver p. 41.

¹⁰² Ver p. 40.

el ornato. Vale agregar, asimismo, que en ella se manifiesta una *contaminatio* de las funciones destacadas por Cicerón: expresa la intención del poeta, que en esta circunstancia sería la *querimonia*, y consigue, como *tópos*, abreviar la idea de la expresión querimoniosa.

En cuanto a la perspectiva de Lakoff y Johnson¹⁰³, la *sagitta amoris*, en efecto, actúa como dispositivo de imaginación poética porque consigue entender y experimentar una idea, en este caso el malestar de amor, en términos de otra, el de *uulnus amoris*. Con mayor precisión, se ubicaría como metáfora ontológica, ya que se categoriza el fenómeno de amar en el evento - enamorarse- y la emoción - el amor-. Vale acotar que estos autores destacan el aspecto sistemático de los conceptos metafóricos, pues estructuran acciones y pensamiento.

La *sagitta amoris* es, desde la *inuentio*, una construcción estructurada a partir de la acción de herir con el disparo de una saeta y del pensamiento de la víctima del tiro quien confirma la herida producida. La frecuencia de uso durante distintas épocas la convierten en *tópos* y este acto favorece más la recepción de la construcción y fortalece su estructuración porque nuevos individuos pueden identificarse con el pensamiento elegido para expresar la emoción o sensación padecida.

Por su parte, desde la perspectiva de Nubiola¹⁰⁴, en la *sagitta amoris*, se aprecia una importante función cognitiva que permite explicar el amar en términos de sufrimiento y concretamente como una herida. Ciertamente, esta metáfora actúa como un ejemplo de teoría constructivista del lenguaje a partir de la experiencia común y cotidiana, tanto para el acto de amar como para el de disparar una flecha. En efecto, es un proceso de construcción de

¹⁰³ Ver p. 42.

¹⁰⁴ Ver p. 43.

significado que transita desde la semántica, con el significado de la arquería, a la pragmática para explicar el acto de amar.

Sumado a lo anterior, si se busca una fuente para la analogía previamente citada, se debería remitir, labor innata del símbolo desde su etimología, a la búsqueda de una acción que, en términos de Calame (1999), sería la práctica proveedora de la construcción lingüística simbólica (p. 102). El punto de arranque es que la *sagitta* es un proyectil, es decir, un arma arrojadiza.

Con una precisión mayor, la práctica proveedora de la analogía corresponde al contexto militar o venatorio, muy común y cotidiano en el mundo antiguo latino y griego. Como parte de la categoría de metáforas amorias propuesta por Bellido (2003), la *sagitta amoris* califica como venatoria, pues, en efecto, se extrajo la imagen del campo semántico de la cacería para ilustrar la actividad amorosa que, en este caso expresa, particularmente, el surgimiento de un amor condenado a sufrir. Este autor, para ejemplificar la similitud entre la metáfora venatoria y la *militia amoris*, citaba los casos del verbo *capere*, “capturar”, y el vocablo *praeda*, “botín de guerra” o “presa”, en donde ambos aluden a los dos *topoi*.

Así, a partir de lo comentado, la flecha simboliza: **1) algo inesperado:** por la rapidez con la que puede viajar, de modo que resulta algo repentino por su prontitud para impactar el objeto de disparo; **2) algo certero:** por un lado, la función que tiene la punta para inscrustarse con facilidad en el objeto de disparo; por otro lado, la precisión de atinar al objeto

de disparo y no desviar el tiro; **3) algo que vuela:** el aire es el medio por el que se desplaza, este permite aumentar su rapidez, incluso de aquí provendría su denominación en español¹⁰⁵.

Aunado a lo anterior, es útil acotar la etimología del verbo “disparar” que, según Roberts y Pastor (1997) proviene de la raíz **per(δ)-1*, “producir, procurar”, que en latín da el verbo *parō* “preparar, procurar, disparar”, donde surge *disparō* como el sentido negativo de *parō*, ejemplificada esta idea por los autores con el acto “disparar la ballesta”, puesto que esto era lo opuesto a “pararla”, es decir, “prepararla o tenderla para el tiro” (p. 132).

Tras haber señalado la etimología del acto de disparar, es conveniente citar, a continuación, unos cuantos vocablos recopilados en griego y latín que semánticamente evocan a la flecha. La lengua griega ofrece, para designar al proyectil, los sustantivos *τόζον* e *ίός* para “flecha, saeta” y *βέλος*, y *άκοντιον* para “dardo, misil”. Asimismo, se pueden citar *παλτόν* para “dardo, jabalina”, *οἰστός*, “flecha, dardo”¹⁰⁶, *κῆλον*, “dardo, flecha, venablo”. El uso es variado¹⁰⁷, pero los términos más comunes son *τόζον*, *ίός* y *βέλος*. En el caso de la lengua latina, se utilizan, principalmente, los sustantivos *sagitta*¹⁰⁸, “flecha, saeta”, y *telum*¹⁰⁹, “dardo, jabalina, flecha, venablo”. La traducción habitual de *sagitta* es “flecha” o

¹⁰⁵ Roberts y Pastor (1997) señalan que el término “flecha” proviene de la raíz **pleu-*, “fluir”, y con alargamiento y sufijo se da en el germánico **fleug-ika* que significa “fluir por el aire”, lo cual refiere al acto como tal que realiza la flecha (p. 137).

¹⁰⁶ Este sustantivo es importante porque se vincula, en cuanto a su composición morfológica, al sustantivo *οἰστρος*, “tábano, agujijón”, lo que permite, a su vez, comprender aún más la proximidad en el significado, ya que el agujijón se asemeja a la flecha en el modo como ocasiona el daño. En cuanto a términos como “agujijón” y “aguja”, estos comparten la misma raíz indoeuropea **ak-*, traducida como “agudo, afilado”. Roberts y Pastor (1997) inclusive acotan el sustantivo “aguja” se crea sumando el sufijo **ak-u-* para generar en latín *acus*, “aguja”, y este el adj. *acūtus*, “afilado” o “agudo” y en cuanto a “agujijón”, hay que citar el caso del latín tardío que produce *acucūla* para “aguja”, pues esta genera *aculéus*, “agujijón” (p. 5).

¹⁰⁷ Calino utiliza *άκόντισις*, Arquíloco se vale de *ίός* y *βέλος*, Simónides recurre a *οἰστρος*, Píndaro a *βέλος* y *κῆλον* y, en los helenísticos se destaca Calímaco al utilizar *τόζον*, *οἰστός*, *ίός*, mientras que Meleagro hace uso de *τόζον*, *ίός* y *βέλος*, por citar algunos casos.

¹⁰⁸ El sustantivo *sagitta* se destaca en la poesía de Plauto (*Persa*, *Trinummus*), Catulo, Virgilio (Liber I, Liber XII); Horacio (Oda II, 8); Tibulo (II, 6), Propercio (II, 12); Ovidio (*Amores*, I, 1 I, 2; *Metamorphoses*, Liber V).

¹⁰⁹ El sustantivo *telum* tiene presencia en la poesía de Catulo (*Carmen CXVI*, v. 4 y v. 7), Tibulo (II, 1, II, 5 y II, 6), Propercio (II, 12), Ovidio (*Amores*, II, 1, II, 9; *Metamorphoses* (Liber I, Liber X)).

“saeta”¹¹⁰. Otros vocablos que se han encontrado pasando revista son *arma Dianae* (*Eneida*, XI, v. 652), el cual, por metonimia, da por sentado que es el arco y la flecha, y *missile*, “arma arrojadiza”, que puede ser flecha o dardo (*Eneida*, XII, v. 278).

Por su parte, en el caso de los vocablos utilizados en otras lenguas para designar este proyectil, se utiliza la palabra “flecha” en español, que proviene del francés *flèche* y a su vez descende del fránico *fliugika*, “la que vuela”; en alemán es *der Pfeil*, relacionada directamente con la acción que ejecuta: “volar” (*fliegen*).

2.2.1. La correspondencia de la *sagitta amoris* y los atributos Cupido: sus componentes metafóricos.

La práctica proveedora de disparar una saeta requiere de un ejecutor del disparo respectivo. Es válido acotar que Cupido ejerce tal función en la elegía erótica amorosa latina, y, además, su carácter divino es la razón que sustenta el aspecto simbólico de la analogía. En la perspectiva de Calame (1999) si el amor es percibido como una deidad antropomórfica, debería estudiársele como un agente semiótico con particulares cualidades simbólicas (p. 61). Aquí es donde cobra relevancia la exposición inicial del capítulo: los atributos de Cupido.

Por su parte, los atributos correspondientes a Cupido son: **1) imponente**, no se da una celebración del amor en los inicios de la literatura latina, sino, caso contrario, una imposición de este¹¹¹, ya que no parece vislumbrarse un “atrevimiento” en la literatura previa a los poetas elegíacos, un propósito claro de luchar contra el dios que produce el amor como sí ocurrió en

¹¹⁰ Conviene aclarar que “saeta” en español es sinónimo de “flecha”, pero en latín, *saeta* es “cerda”, “pelo aspero” u “objeto fabricado con pelo” y quizás el nexo con la flecha sea por la etimología rastreada hasta el sánscrito antiguo con el término *syāti*, “cuerda”.

¹¹¹ No hay solicitudes a deidades para conceder el amor, con la excepción de Safo, quien, vale acotar ya sentía el amor cuando pide a Afrodita su asistencia y favor.

Grecia; **2) nefasto:** Cupido hereda el carácter negativo del mundo helenístico de Eros, pues es *ferus*, se le exhibe, semejante a los poetas helenísticos, como un dios salvaje que provoca daños al amante desde la afección de la mente, como indica Horacio, o como el *homines carnificinam* que señala Plauto; **3) dulce-mal:** concepción equivalente a la propuesta por Safo¹¹², donde el amor concede los beneficios, puesto que aparece el corazón como zona principal de impacto, pero, a su vez, acarrea resultados contraproducentes, ejemplificado con la “idea” de que el amor está clavado o fijado en el corazón del amante hacia su *puella*, manifestada, principalmente, con la presencia del verbo *haereo*, desde Plauto hasta Ovidio, en sentido de cómo se adhiere fijamente el impacto de la saeta del dios en el cuerpo del amante¹¹³; **4) niño:** presentes las menciones del dios como niño, inclusive se ha modificado hacia uno más lúdico e infantil, el niño que cita Nevio con *pauxillus* y el *puer* de Virgilio y Propercio; **5) armas (arquero):** concierne, propiamente, al papel arquero y su equipamiento de arco y saetas para disparar a los potenciales amantes, como señalan Tibulo, Propercio y Ovidio; **6) alado:** las alas actúan como el instrumento que permite acelerar sus desplazamientos, las que se despoja en *Eneida* para engañar a Dido, las resonantes en Tibulo o las *gravius pennis* que reconoce Propercio.

Los atributos de Cupido expuestos *supra* son la base para la construcción metafórica de la *sagitta amoris*: actúan como parte primordial de sus componentes. Es necesario acotar la subdivisión en la sección anterior de los seis atributos en dos categorías: efectos producidos e instrumentos. Los instrumentos corresponden a la *sagitta amoris* y los efectos al *uulnus amoris*. Por tanto, inicialmente se explica la construcción metafórica desde los efectos y,

¹¹² Safo afirma que Eros actúa como una “bestia dulce-amarga irremediable” - *γλυκύπικρον ὄρπετον ἀμάχανον*- (*Fr. 130*), para aludir al hecho que el dios es superior, salvaje e imposible de controlar.

¹¹³ Esta imagen que se aprecia mejor en el próximo capítulo con el *carmen II, 12* de Propercio y el poema *II, 9* de Ovidio.

seguidamente, desde los instrumentos. Si se integran ambos, se retoma la conclusión de la sección anterior: “arquero” como el atributo más predominante y relevante del dios.

La correspondencia entre ambos componentes debe ser el primer elemento por considerar, dado que se necesita hallar en el texto menciones que aludan a la función de Cupido como arquero, en primer lugar, y luego el complemento que proveen los restantes atributos. El dios del amor, así, debe ser provisto de esta arma en particular.

A partir de lo comentado en las secciones anteriores del capítulo, la *sagitta amoris* tiende a afectar negativamente porque desestabiliza el equilibrio mental de la víctima. Cabe preguntarse qué hace el *poeta-amator* para construir expresiones como la de *sagitta amoris*, a qué recurre, cuáles son motores de acción o circunstancias que lo impulsan hacia la composición de los versos.

En relación con lo anterior, Calame (1999), por su parte, considera que toda la retórica de la poesía amorosa de los poetas líricos griegos parece designada a conseguir el acto lingüístico que compense por los efectos de herida del desajuste amoroso (p. 151). Una situación similar se da, para el caso de los poetas latinos, ya que la respuesta proviene, directamente, de la emoción que padece en su interior, requisito primario, podría decirse, del poeta-lírico, *grosso modo*. Sin embargo, esa emoción que actúa como fuente para la expresión poética emana, a su vez, de un acto concreto: el *poeta-amator* se perturba mediante el surgimiento de dos heridas anímicas principales: la no reciprocidad de la mujer amada - la *puella*- o por el abandono - temporal o momentáneo- de dicha mujer.

A continuación, se toma como *exemplum* para ilustrar lo citado *supra* al poeta-trágico Esquilo (525-456 a. C.) y su obra *Prometeo encadenado*, ya que aquí no hay, rigurosamente,

una deidad como la ejecutora del disparo¹¹⁴, mas sí presenta alusión a una expresión de un amor surgido por un “dardo de deseo”. Esquilo aborda el tema al relatar el inicio de la pasión de Zeus hacia Ío en la expresión de un “proyectil deseo” mediante los sustantivos *ίμέρου*, “deseo” o “ansia”, que se puede tomar también por “amor”, y *βέλει*, “misil” o “proyectil” (v. 649) y, más adelante, agrega una mención de los *ἄφυκτον ὄμμα* - inevitables ojos- (v. 904), para ilustrar lo atractivo que resulta ante la mirada la apariencia de la persona amada.

Con mayor precisión, la estrecha relación semántica entre los vocablos “amor” y “deseo” permitiría sugerir que Ío podría ser el primer personaje mítico que relata sobre una visión del amor provocada por el impacto de un dardo cargado de amor. Seguidamente, un segundo caso, también aportado por Esquilo con la tragedia *Suplicantes*, en el que se entrelaza muy bien la expresión de “dardo de amor” con la acción de “mirar”: la expresión de que todo aquel vencido por el deseo - *ίμέρου νικόμενος*-, lanza un “dardo seductor con la mirada” - *ὄμματος θελκτήριον τόξευμα*- (vv. 1004-1005)¹¹⁵.

Esquilo, ciertamente, prelude una futura, y más elaborada, operación metafórica con la unión establecida entre el impacto del dardo de amor y la mirada del ser humano, la cual actúa como uno de los sentidos más operantes en cuanto a desatar la pasión amorosa. Sin embargo, lo que presenta es un atisbo, pues es hasta Eurípides que se da plena forma a esta metáfora. Vale acotar la sospecha de Spatafora (1995) sobre la *contaminazione* de estas dos imágenes esquileas, ambas en relación con el amor repentino, las cuales, mezcladas, podrían

¹¹⁴ Es pertinente recalcar que, si bien parece darse un atisbo de este efecto, en los versos de Esquilo se habla del amor como sentimiento el sustantivo *ίμέρου* y no de Eros como la deidad correspondiente al tratarse de un caso de mitología griega.

¹¹⁵ Esquilo presenta la imagen de un “dardo seductor” - *τόξευμα θελκτήριον*-, acusativos singulares neutros, el primero del sustantivo *τόξευμα*, “dardo”, y el segundo del adjetivo *θελκτήριος*, “encantador, hechicero, seductor”, por la mirada - *ὄμματος*-, genitivo singular neutro del sustantivo *ὄμμα*, “ojo” de aquel “vencido por el deseo”, sustantivo en caso genitivo singular masculino de *ίμερος*, “deseo”, y el participio singular presente masculino en caso nominativo del verbo *νικάω*, “vencer, aventajar, conquistar”.

haber producido, *a posteriori*, la construcción metafórica *sagitta amoris*¹¹⁶. Ciertamente, ambas evocan el origen del amor como *uulnus*, puesto que ocasionan una atención novedosa de parte del amante hacia su objeto amado.

En el caso de la elegía erótica amorosa latina, si se traslada la situación mítica expuesta por Esquilo, las construcciones lingüísticas también presentan un carácter simbólico, algo muy frecuente y propio de la lírica como *genus* literario. Este carácter simbólico, sumado a la función metafórica, son la base para la *sagitta amoris*, puesto que la saeta que impacta al amante lo hace, en efecto, de manera metafórica, es decir, no lo impacta realmente en el cuerpo, como correspondería, sino lo “impacta en la emoción”, lo “daña” al ocasionarle un sentimiento de malestar. La metáfora aporta la función de la analogía entre una herida real y una herida emocional.

Ante lo expuesto, es útil traer a colación que en la *sagitta amoris* se vislumbran los tres tipos de figuras argumentativas que, según Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994), se explican como efectos: **1)** elección, porque se eligió a la arquería como el elemento de realidad en primer plano; **2)** presencia, porque con la elección de la *sagitta amoris* se robustece la presencia del malestar amoroso tanto en la mente de la víctima como en la del oyente o lector del texto que contiene el citado tópico; **3)** comunión, al confirmar la recepción al ser una referencia cultural, tradicional y de un pasado común si se considera la herencia la migración de la metáfora desde la literatura griega a la literatura latina mediante *imitatio*, *aemulatio* y *tópos*.

¹¹⁶ Ver p. 25 de Introducción.

Una vez resumida la correspondencia del impacto de la saeta con el ejecutante del mismo, se procede a indicar, a continuación, los efectos que produce Cupido tras su disparo de amor, el cual se relaciona con el aspecto enfermizo - *morbus*- y loco - *furor*- del amor, donde ambos conducen a un exceso irracional que arrastra sufrimiento. Así, aquí es donde radica la base metafórica del tópico de la *sagitta amoris* y la que nutrirá con mayores ornamentos y bases analógicas la idea del “flechazo de amor”.

2.2.2. La metáfora *sagitta amoris*: su función y eficacia como *uulnus amoris*.

La eficacia de la metáfora *sagitta amoris* se orienta en la analogía de la herida real que se recibe en el combate asimilada al *uulnus amoris*. Al respecto, es útil la opinión de Ana Pérez Fernández (1999) al afirmar que los significados de las palabras se reconocen más por los contextos comunicativos en los que figuran que por las porciones referenciales o cognitivas que soportan, de ahí que los términos puedan variar su contenido y que tengan sentido las metáforas y el lenguaje literario (p. 30). La *sagitta amoris*, así, se fundamenta y, a su vez, se fortalece por el contexto comunicativo de la poesía elegíaca erótica latina.

Los poetas elegíacos latinos reproducen activamente el mito de Eros, pero lo adaptan al contexto romano y a Cupido. Vale recordar que, mediante la *imitatio* como proceso literario, los romanos tomaron muchos elementos de los griegos y, entre ellos, sin duda, los mitos fueron esenciales. El mito llegó a cumplir un papel, tanto en Grecia como en Roma, de tema literario. Al respecto, Anna Trocchi (2002) apunta como una de las características constitutivas del mito literario su ejemplaridad, a la cual apela en el sentido de ejecutar un papel como portadora de una fuerza considerable sobre la conciencia colectiva (p. 151). Así,

el mito de Cupido actúa como el motivo literario para los poetas elegíacos latinos a partir de su ejemplaridad que opera, en la elegía erótica amorosa latina, como base temática.

Conviene, primeramente, comentar que la *sagitta amoris*, como construcción poética de carácter metafórico, corresponde a una categoría de *topoi* más amplia que sería la de *uulnus amoris*. La investigación propone que es la manifestación más eficaz de *uulnus amoris* que se da en la elegía erótica amorosa latina, de modo que es necesario referirse inicialmente a esta categoría.

El origen del amor, como motivo recurrente en la literatura clásica, ha sido expuesto desde una visión bélica o militar en el aspecto de que se desata el deseo a partir de un *uulnus amoris*, “herida de amor”, la cual es producida por una deidad que ejecuta la acción consciente de todos sus alcances y recibida por un mortal o divinidad que ignora la profundidad de tal impacto. Cupido, según el mito, es quien asume tal papel de ejecutante.

En cuanto al origen del sustantivo *uulnus*, Roberts y Pastor (1997) explican que remite a la raíz **welð-*, la cual es el origen para verbos como “golpear”, “herir”, o “vulnerar”, sumada al sufijo *-nes*, lo cual produce **welð-nes-* y este, a su vez, *uulnus* en latín (p. 192). Sin embargo, estos autores también señalan otra raíz, específicamente, para el verbo “herir”, **bher-2*, la cual pasa en latín al verbo *feriō*: “herir, golpear” y, *a posteriori*, se transforma también en el verbo *forō*, “perforar”. (p. 26). A partir de lo sugerido, existe una proximidad evidente entre el origen de la herida y la acción de perforar, lo cual, en efecto, es lo que ocasiona una flecha: perfora la superficie corpórea. De ahí, quizás, la elección de la saeta como el instrumento más representativo para el *uulnus amoris*.

El *uulnus amoris* experimentado por los poetas elegíacos latinos genera una anagnórisis en su faceta de *amator* al experimentar, en cierto momento, algo novedoso física y emotivamente, pero de naturaleza quejosa o incómoda, es decir, no un amor pleno y correspondido en su totalidad. Ante esto, el *amator* necesita exteriorizar esa molestia interna que le produce el malestar de amor, tal como lo hacía, a manera de antecedente en literatura latina, el *adulescens* de la *palliata*¹¹⁷.

Si se continúa con la lírica latina, una situación similar de efectos ocasionados por el *uulnus amoris* se da como *exemplum* en el caso del *carmen LI* de Catulo, inspirado en el *Fragmento 31* de Safo. El poeta de Verona se vale de expresiones como “quitar el sentido” - *eripi sensus mihi*- (v. 6), “quedarse sin voz en la garganta” - *nihil est super mi uocis in ore*- (. 7), “lengua torpe” - *lingua sed torpet*- (v. 8), o la conocida metáfora de *ignis amoris* con “sutil fuego que fluye dentro del cuerpo”, - *tenuis sub artus flamma demanat*- (vv. 8-9), donde los términos *eripi* y *sensus*, *nihil* y *uocis*, *lingua* y *torpet*, *flamma* y *demanat*, actúan en función de manifestar afecciones corpóreas y emocionales padecidas por el *poeta-amator*.

De lo anterior se colige que el poema de Catulo expone los síntomas negativos del amor, lo cual permite catalogarlo como manifestación de *uulnus amoris*. Si bien esta categoría suele estar presente en la lírica latina con enunciados como el del tópico *miser amator*, manifestado en este poema con el adjetivo *misero* en caso dativo (v. 5) para referirse a sí mismo como “miserable”, el *carmen* no pormenoriza el arma o instrumento que ocasiona

¹¹⁷ Ilustran la idea los casos ya expuestos de Alcesimarco (*Cistellaria*) y Lisíteles (*Trinummus*) al inicio del capítulo. Se puede agregar el caso del *Mercator* plautino con el *adulescens* Carino expresando, además del prólogo, sus desgracias amorosas con términos como *miseras narrant* (v. 5), *humanas querimonias* (v. 6) o *meas miserias* (v. 8) (Acto I, Escena 1).

la herida amorosa, se da por entendido que fue la mirada del ser amado¹¹⁸, de modo que escasea en cuanto a la *sagitta amoris* al optar, en su lugar, por la expresión de *morbus amoris* a partir del contacto visual con la persona amada. Asimismo, para el interés de la investigación, el poema exterioriza la proximidad del *uulnus amoris* al presentar una imagen muy próxima al citado impacto repentino e inmediato de amor que exhibe la *sagitta amoris*.

En lo concerniente a los efectos del *uulnus amoris*, es importante recordar la mención del *Remedia amoris* ovidiano y el dístico conformado por los versos 25-26, ya citado por Rosati¹¹⁹ (p. 27) en cuanto a su propuesta de cambiar el adjetivo *nudus* por *crudus* (v. 25) para hacer mención a un epíteto de armas y el adjetivo *mortifer* (v. 26) para destacar la señal de muerte que ocasiona la herida de Cupido.

Al respecto, Constantino Falcón, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Molero (2013) indican que son frecuentes las representaciones escultóricas y pictóricas que muestran a Cupido en un ambiente infantil e inocente, a pesar de ser responsable de heridas muy difíciles de curar, tales como son sus disparos tanto a hombres como a dioses (p. 252).

Ante ello, precisamente, vale citar, de manera breve y comparativa, el caso de Kāma¹²⁰, el dios hindú del amor. Si bien, al igual que Cupido, comparte rasgos como la presencia del deseo en la etimología de su nombre o el atributo del arco como herramienta para provocar amor, se destaca una notable diferencia en la concepción de ambos dioses, puesto que Kāma es presentado míticamente menos cruel que el dios latino, tal como se puede

¹¹⁸ Según Ramírez de Verger (1986), este *carmen* pasa por ser la primera poesía dirigida a Lesbica, el pseudónimo de la *puella* de Catulo.

¹¹⁹ Ver p. 28 de Introducción.

¹²⁰ Kāma (en devanagari काम) o Kāmadeva (en devanagari कामदेव) es el dios del amor en la mitología hindú. Según John Dowson (1888), está armado con arco de caña de azúcar y una cuerda de abejas, además de cada flecha tiene en la punta una flor (p. 146). Asimismo, entre algunos de sus epítetos destacan Darpaka, “el que inflama”, Samāntaka, “destructor de paz”, y Puṣpa-sara, “sus flechas son flores” (p. 147).

apreciar en el hecho de que este dios hindú dispara flores, mientras Cupido flechas sangrientas que se adhieren al cuerpo.

A partir de lo sugerido, es importante notar cómo el contexto cultural y filosófico puede repercutir en la percepción social sobre el sentimiento y las respectivas representaciones y asociaciones del mismo con las deidades vinculadas desde un trasfondo mítico. La concepción amorosa en Roma, por su parte, mantiene el aspecto de la concepción griega en el sentido de admitir la fuerza de Cupido. No obstante, el contexto filosófico del epicureísmo y su llegada a Roma, a finales del siglo II a. C, promueve, mediante la *ἀταραξία* - ataraxia¹²¹-, o “disminución de intensidad de pasiones”, la intervención humana para hallar soluciones ante la pasión amorosa, específicamente, el caso de Lucrecio y su distinción entre el *amor* nocivo y el *uenus* favorable¹²² en cuanto al deseo hacia el ser amado.

Otra solución ante la concepción negativa de la pasión amorosa es la sensatez explicada a través de la medida promovida, entre otros, por el poeta Horacio: se acepta el placer y se busca satisfacerlo, mas se restringe en sus alcances para no caer en el acto excesivo de fijar al objeto productor del placer como el único, acción causante de la afección anímica. Sin embargo, los poetas elegíacos latinos son más propensos a seguir otras directrices que los conducen más allá de la medida y los llevan hasta el extremo de concebirse incapaces de sanar sus heridas de amor debido a que estas se incrustaron en lo más profundo de su ser.

¹²¹ El término proviene del adjetivo *ἀτάραχος* “no turbado, tranquilo”, y comprende la acción como una “ausencia de turbación” o malestar en el individuo.

¹²² La distinción de *amor* y *uenus* está presente en el *Liber IV* de *De rerum natura* de Lucrecio.

2.3. La *sagitta amoris*: *exempla* de literatura griega y latina.

Expuestos los atributos de Cupido y la concepción del *uulnus amoris*, es más sencillo comprender cómo opera la metáfora de la *sagitta amoris*. Cabe acotar que esta se limita a Plauto - *Persa*¹²³ y *Trinummus*- en la literatura latina arcaica, y vuelve a ser retomada hasta los poetas elegíacos, el corpus de la investigación. En razón de esta circunstancia, se opta recurrir a la literatura griega, fuente de la metáfora, como proveedora de *exempla* para explicar mejor los alcances, aspectos y contrastes más determinantes de la respectiva *figura*.

La primera mención de *sagitta amoris* en la literatura griega se debate entre dos géneros literarios: la lírica, específicamente la monodia, y la tragedia. A partir de la sugerencia de Pace sobre la conjetura de Lassere¹²⁴, se le otorgaría la innovación de la construcción metafórica a la analogía presente en el *Frag. 445 PMG* atribuido a Anacreonte. Sin embargo, como se citó previamente¹²⁵, en este fragmento no hay mención explícita al dios Eros, el que correspondería para la mitología griega.

En relación con lo anterior, cabe considerar, según la convención filológica del mundo clásico, la probabilidad de el dios pudo haber sido citado y que se carece del registro textual completo. Por tanto, la ausencia de Eros en la mención de Anacreonte da pie a la elaboración más desarrollada que ofrece la tragedia griega sobre el amor conceptualizado como una herida producida por un arquero.

¹²³ Cabe destacar este caso como curioso, pues Tóxico es *seruus* según categoría de personaje-tipo en la *palliata* latina, cuando es el *adulescens* quien suele padecer los efectos dulce-amargos del amor. Ver página 113.

¹²⁴ Ver p. 26.

¹²⁵ Ver p. 114.

A partir de lo sugerido, y si se toma en consideración que la lírica ha sido más difícil de conservar textualmente con respecto a la tragedia griega, el caso de Eurípides podría ser, desde este punto de vista filológico, el más probable de haber completado como tal el proceso de construcción metafórica, es decir, hacer referencia a la flecha de amor y a su ejecutante, caso que no se da en el *Frag. 445 PMG*, donde este último está ausente. A continuación, un breve repaso por el aporte de Eurípides (484-406 a. C.), quien es el principal autor que se señala a Eros como ejecutor de flechazos amorosos en sus obras *Hipólito* y *Medea*.

Los títulos de ambas tragedias evocan los casos míticos de dos mujeres que experimentan la pasión del amor mediante la intervención divina de Eros. En el caso de la obra *Hipólito*, se mencionan los efectos de la labor de Eros, pero no se especifica que Fedra, la víctima, haya sido impactada por una saeta: sólo se acota que ella ya está herida¹²⁶ - *στένουσα κάκπεπληγμένη*- (v. 38) por los “aguijones del amor” - *κέντροις ἔρωτος*- (v. 39), y la propia Fedra, más adelante, manifiesta la lesión con la mención de cómo la “hirió el amor” - *ἔρωσ ἔτρωσεν*- (v. 392). Vale acotar que *ἔτρωσεν* refiere al verbo *τιτρώσκω*, que significa tanto “herir” como “dañar” o “lastimar”. Por tanto, hay presencia de *uulnus amoris*, mas no de *sagitta amoris*, a pesar de la proximidad entre la sensación de la saeta y el aguijón.

Aunado a lo anterior, es hasta la obra *Medea* donde la metáfora cobra mayor vigor con la mención explícitamente del flechazo. Eurípides, a partir del mito de Medea, desarrolla aún más la *sagitta amoris* en función del *uulnus-amoris*: cita el impacto cuando Jasón expresa el “disparo de amor” al afirmar que a ella le resulta odioso explicar que Eros la forzó -

¹²⁶ En *Hipólito* se dice que Fedra con haber mirado - *ἰδοῦσα*- (v. 27) a Hipólito cae “presa en su corazón” - *καρδίαν κατέσχετο*- (v. 27) de un “terrible amor” - *ἔρωτι δεινῷ*- (v. 28). La razón de esta acción es que Fedra es la víctima concreta de la envidia de Afrodita, quien no recibe culto de parte de Hipólito, su hijastro y, para castigar al joven, recurre a “enamorar” a la madrastra de él, tal como ella misma expresa al inicio de la tragedia (vv. 20-21).

ἠνάγκασεν- (v. 530), con sus arcos inevitables - τόξοις ἀφύκτοις- a salvar su vida (v. 531). En este caso, el sustantivo τόξοις se usa metonímicamente para referirse a las saetas que Eros dispara hacia sus víctimas que, en este suceso particular, hieren a Medea.

La eficacia de la metáfora requiere de un respaldo narrativo que provea el contexto idóneo para recurrir a este acto como un modo para expresar las penas de amor. El mito de Medea es el mejor *exemplum* que manifiesta los alcances de esta construcción metafórica. Seguidamente, para apreciar aún más la dimensión de la *sagitta amoris*, una alusión de la versión del mito narrada por Apolonio de Rodas (295-215 a. C.), quien desde su poema épico *Argonauticas* maximiza en Eros tanto el atributo de arquero como la fama de crueldad que ostenta este dios.

De acuerdo con lo citado, Apolonio de Rodas mantiene la atribución de las saetas cuando se refiere al episodio donde Hera requiere a Afrodita su colaboración¹²⁷: le sugiere solicitar a Eros su intervención en Medea al “flecharla” (III, vv. 25-30). El evento del momento crucial del disparo se produce durante el Libro III:

τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἴξεν ἄφαντος, [275]
 τετρηχώς, οἷόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἴστρος
 τέλλεται, ὄν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.
 ὄκα δ' ὑπὸ φλιήν προδόμῳ ἔνι τόξα τανύσσας
 ἰοδόκης ἀβλήτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν.
 ἐκ δ' ὄγε καρπαλίμοισι λαθὼν ποσὶν οὐδὸν ἄμειψεν [280]
 ὄξεα δευδύλων: αὐτῶ ὑπὸ βαιὸς ἔλυσθεις
 Αἰσονίδη γλυφίδας μέσση ἐνικάτθετο νευρῆ,
 ἰθὺς δ' ἀμφοτέρησι διασχόμενος παλάμησιν
 ἦκ' ἐπὶ Μηδεΐη: τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν.
 αὐτὸς δ' ὑψορόφοιο παλιμπετὲς ἐκ μεγάροιο [285]
 καρχαλῶν ἦιξε: βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρη
 νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ, φλογὶ εἴκελον: ἀντία δ' αἰεὶ
 βάλλεν ὑπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα, καὶ οἱ ἄηντο
 στηθέων ἐκ πυκινὰ καμάτῳ φρένες, οὐδέ τιν' ἄλλην
 μνηστὶν ἔχεν, γλυκερῆ δὲ κατεΐβετο θυμὸν ἀνίη. [290]

¹²⁷ La diosa Afrodita está dispuesta a colaborar (III, vv. 79-82), pero a la vez admite su poder limitado ante su hijo Eros (III, vv. 90-99). Finalmente, Afrodita logra persuadir a Eros solicitándole a cambio que disparase la flecha - βέλος- sobre Medea, la hija de Eetes - κούρη y Αἰήταο- (Libro III, v. 153).

(*Argonáuticas*, III, vv. 275-290).

Entre tanto Eros, a través del aire claro, llegó invisible, [275] excitado, como sobre recentales terneras en el pasto acomete el tábano, que los pastores de bueyes llaman moscardón. Pronto bajo el dintel, en el zaguán, tendió su arco y de la aljaba sacó un dardo nuevo, portador de muchos lamentos. De allí, con sus ágiles pies, inadvertido cruzó el [280] umbral con los ojos penetrantes. Pequeño, agazapado bajo el propio Esónida, encajó las muescas en medio de la cuerda y, tensándola con ambas manos, disparó derecho sobre Medea. Un estupor dominó el ánimo de ésta. Y él, retirándose [285] del salón de elevada techumbre, voló entre risas. Mas la flecha ardía dentro del corazón de la joven, semejante a una llama. De frente lanzaba sin cesar sobre el Esónida los destellos de su mirada; y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la zozobra. Ningún otro pensamiento tenía y [290] su alma se inundaba de un dulce dolor.

(Traducción de Mariano Valverde Sánchez).

Apolonio de Rodas detalla, claramente, que Eros dispara - ἤκ-, sobre Medea - ἐπι Μηδείη- (v. 284) y luego se refiere al efecto inmediato de ese impacto: la afasia o estupor - ἀμφασίη- que se apodera - λάβε-, de su alma - θυμόν- (v. 285). Seguidamente, el poeta épico helenístico continúa exponiendo las consecuencias desde un enfoque de *uulnus amoris* que combina a la *sagitta amoris* con el *ignis amoris*: establece comparación entre la flecha - βέλος- que arde en el corazón de Medea como una llama - φλογί- (vv. 286-287). El punto más relevante de los efectos es más adelante al manifestar la acción-divina de Eros sobre Medea: en sus entrañas - φρεσίν- lanzó - ἔμβαλες- una locura - ἄτην- odiosa - στυγερήν- (III, v. 449); la idea se prolonga a la exhibición de la repercusión negativa que ocasionó el disparo (III, vv. 761-765).

Con mayor precisión, Toohey (1992) destaca que cuando Eros hiere a Medea, no sólo la sujeción al amor es repentina y completa, sino también, la confusión - ἀκηδείησι- conduce, de inmediato, los pensamientos sensatos a abandonar su pecho para que este se inunde de una dulce agonía - ἀνίη-, de modo que el efecto del disparo opera como infección (p. 276).

Ciertamente, el papel de Eros en el caso de Medea es determinante: no queda duda de que ella se enamora de Jasón la primera vez que lo mira por su atractivo físico (*Argonaúticas*, III, vv. 454-458; vv. 956-961; vv. 828-1172)¹²⁸, pero la intervención del dios del amor consigue aumentar y desatar la pasión, tal como se puede apreciar más adelante en la obra, de manera que el dios actúa como un elemento-central en el desarrollo de la acción épica: sin su intervención Medea no se habría arriesgado por Jasón.

Desde este punto de vista, es importante añadir que el disparo de Eros le arrebató a Medea la *φρόνησις* - *phronesis*-, término griego que refiere tanto a la mente como a la inteligencia, sabiduría, sensatez y buen juicio, y que permite englobar el efecto inmediato que provoca el impacto de la *sagitta amoris*. A partir de lo citado, se discurre que el dios queda para la posteridad como el recuerdo de haber sido el productor del malestar en Medea, requisito indispensable para la *sagitta amoris* que parte de la suma de dos atributos, arquería y crueldad, para establecer la imagen nociva de este dios.

Aunado a lo expuesto *supra*, para Valverde-Sánchez (1996) Eros queda *a posteriori* sólo en una metáfora del amor que consume y atormenta a Medea (p. 62). En efecto, tal apreciación del dios como metáfora del amor es la imitada por los poetas elegíacos latinos. Ante ello, es cardinal reiterar el uso de este mito como antecedente literario de *sagitta amoris* para explicar los elementos que confluyen en la construcción metafórica de la poesía elegíaca erótico-amorosa compuesta durante el periodo augusteo.

Por tanto, conviene explicar, a partir del citado caso de Medea, que el lanzamiento de la flecha de Eros, contempla, tanto como metáfora como *tópos*, los siguientes rasgos: **1)** ser

¹²⁸ Algo similar sucede entre Dido y Eneas. Ver p. 119.

una frase breve que no suele sobrepasar los dos términos, lo que permite simplificar un concepto o idea, en esta situación los alcances del amor repentino y provocado por el dios Eros, de modo que al simplificar se explica, a su vez, su brevedad; **2)** la expresión recurrente en cuanto a forma, pero con leve variación según autor o época (ejemplo con Eurípides y Apolonio de Rodas); **3)** la suma de los atributos “arquero” y “nefasto”.

A partir de lo sugerido, también es importante hacer mención de que, en el mismo periodo helenístico, la lírica ofrece su aporte a la *sagitta amoris*, concretamente en cuanto a los efectos nocivos y a la concepción de un *morbis amoris*. Indudablemente, Meleagro de Gádara es el principal contribuidor con la metáfora de *sagitta amoris* desde la lírica helenística, pues los siguientes versos evocan el impacto que recibe una víctima de Eros, con la particular novedad que la víctima es el propio poeta, el ya conocido antecedente de la situación latina expresada en términos de poesía elegíaca erótica latina como *poeta-amator*:

Τί ξένον εἰ βροτολογὸς Ἔρωσ τὰ πυρίπνοα τόξα
βάλλει καὶ λαμυροῖς ὄμμασι πικρὰ γελᾶ;

(*Antología Palatina*, V, 178 (VIII en *PMG*), vv. 5-6).

¿Qué tiene de extraño que dardos ardientes arroje
Eros el asesino con amarga risa?

(Traducción de Manuel Fernández Galiano).

ναὶ γὰρ δὴ τὰ σὰ τόξα, τὰ μὴ δεδιδαγμένα βάλλειν
ἄλλον, αἰεὶ δ' ἐπ' ἐμοὶ παντὰ χέοντα βέλη,

(*Antología Palatina*, V, 215 (LIV en *PMG*), vv. 3-4).

Si no, por el arco que en mí solamente se ensaña
y que siempre me inunda con dardos alados,

(Traducción de Manuel Fernández Galiano).

οὐκέτι σοὶ φαρέτρη < > περόεντας ὀιστοῦς
κρύπτει, Ἔρωσ· ἐν ἐμοὶ πάντα γὰρ ἔστι βέλη.

(*Antologia Palatina*, V, 198 (XXIV en *PMG*), vv. 5-6).

en tu aljaba no hay dardos ocultos, pues todas tus [flechas
están, Eros, ya dentro de mi clavadas.

(Traducción de Manuel Fernández Galiano).

Al respecto, los versos anteriores refieren, en primera persona, y mediante términos como *πυρίπνοα τόξα, όιστούς* o *βέλη*, al impacto que provoca Eros en el poeta y, como bien se cita, que las flechas están clavadas en su cuerpo, hecho determinante para causar, como *sagitta amoris*, el *uulnus amoris* en el propio Meleagro¹²⁹. Cabe destacar que los efectos de las saetas se aprecian de manera poética, tal como considera Calame (1999) al señalar que en la poesía arcaica la penetración es el poder distintivo atribuida a las flechas y que puede llevar a la muerte, descrita con frecuencia como amarga, de modo que indica cómo, de manera paradójica, la dulzura inspirada por Eros es también una quemada ardiente, para lo que sugiere modificar el dulce-amargo de Safo por el “dulce-punzante” (p. 65).

Con una precisión mayor, Conte (1989) destaca que desde el mundo griego ya se da la metáfora del *έρως-νόσος* (amor-enfermedad) entre la que se incluye el amor como *uulnus*, que sigue la tradición griega y, en el caso de esta metáfora *έρως-νόσος*, el amor en la elegía erótica latina será percibido no sólo es enfermedad, sino como enfermedad incurable (p. 448). La óptica de percibir el amor de esta manera obedece a la acción muy constantemente manifestada por la ya conocida *querimonia* elegíaca de corte erótico.

El período helenístico no sólo fue un puente cultural entre el mundo griego y romano, sino también un puente literario, pues muchos temas de la literatura helenística son retomados

¹²⁹ Una situación similar describe otro poeta elegíaco helenístico, Asclepiádes de Samos, en el poema *XII, 50* de la *Antología Palatina* (XVI Page), cuando, dirigiéndose a sí mismo, expone, que Afrodita lo “cautivó” - *έλήισατο*-, 3ª persona singular en tiempo aoristo modo indicativo y voz media de *ληίζομαι*, “cautivar, llevarse como presa, despojar”, (v. 2) y que Eros lo atacó con dardos - *ιούς*- acusativo plural masculino de *ιός*, “dardo”, y arcos - *τόξα*-, acusativo plural neutro de *τόξον*, “arco”, (v. 3), además de agregar el calificativo de “amargo” - *πικρός*-, a esta deidad (v. 4).

y abordados de manera semejante en el contexto latino, tal como es el caso de la elegía, si bien, vale aclarar, tiene sus respectivos cambios técnicamente hablando. Así, es válido acotar la afirmación de Esteban Calderón Dorda (1997) con respecto a la manera de la elegía helenística para presentar los conflictos emocionales humanos dentro de una dimensión mítica, elemento que los romanos también implementarán (p. 3).

Vale acotar, desde una perspectiva personal, que el aporte de la lírica helenística culminará de desarrollar los principales rasgos de la metáfora de la *sagitta amoris*, dado que la perfecciona al innovar con la figura del *ποιητής-έραστής*, anticipo del *poeta-amator* latino, la voz de quien padece los efectos del citado “flechazo” y que traslada esas emociones de hacia un ornato que las presenta como el impacto de amor a través del propio cuerpo. Así, resulta más fácil comprender la herencia en cuanto a tópicos amorosos que la lírica romana toma de la elegía helenística. Como bien acota Antonio Ramírez de Verger (2014), los poetas latinos ponían la lengua, pero la sustancia era helénica (p. 11).

Con base en lo anterior, la figura del *poeta-amator* ilustra muy bien la voz protagónica de los alcances de las acciones de Cupido. A continuación, como cierre del capítulo, y anticipo del siguiente, una mención efímera de la *sagitta amoris* en la elegía erótico amorosa latina, tema concreto de la investigación. El modelo elegido es el poema *II, 9* de Propertio con los siguientes dos dísticos: “*Nunc, quoniam ista tibi placuit sententia, cedam: / tela, precor, pueri, promite acuta magis,*” (vv. 37-38) y “*figite certantes atque hanc mihi soluite uitam! / sanguis erit uobis máxima palma meus.*” (vv. 39-40)¹³⁰.

¹³⁰ “Ahora, puesto que esa ha sido tu decisión, me retiraré. ¡Amorcillo, por favor, sacad dardos más agudos!,” y “¡asaetadme a porfía y libradme de esta vida! Para vosotros mi sangre será la más grande palma” (Traducción de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira (2001)).

En el primer dístico, Propertio, como *poeta-amator*, enuncia con el verbo *cedam*, (v. 37), retirarse del “combate con Cupido” y ante ello solicita al dios con la forma plural *pueri*, el verbo en modo imperativo *promite*, “sacar, hacer salir”, y el sustantivo plural *tela*, que saque los dardos más agudos (v. 38) para evitar su marcha. La idea continúa en el siguiente dístico al pedirle al dios que le dispare con sus saetas mediante otro imperativo, *figite*, de *figo*, “fijar, clavar”, (v. 39), que apela, por el contexto, a la idea de recibir impactos de flechas, las que, por su naturaleza, se fijan en la superficie corpórea adonde se han clavado.

Cabe citar la acotación de Calame (1999) sobre la incidencia que tiene la voz del poema en la lírica desde un trasfondo pragmático: otorga un lugar de importancia a la figura del narrador o locutor, pues quien habla o canta el poema, según sea el caso, usa formas gramaticales de primera persona que suelen ser asociadas al autor del mismo (p. 62). Tal fenómeno también rige para la elegía erótica amorosa latina en donde el contexto comunicativo es determinante para incorporar y matizar los respectivos términos que dan forma tanto a la *sagitta amoris* como una metáfora particular del *uulnus amoris* y asociada, por consecuencias, a la *querimonia*, esta última más desde un trasfondo pragmático en el poema, ya que estos operan en correlación a la eficacia que pueda adquirir la expresión a partir de los elementos de la *elocutio* retórica.

Es importante añadir a lo comentado, la indicación de Bobes (2004) sobre la metáfora literaria y su función para expresar una analogía existente o proponer una nueva. En el caso de la *sagitta amoris*, no se propone una nueva, sino que se expresa la analogía ya establecida desde la literatura griega anterior al siglo IV a. C., de manera que fue original e innovadora en su momento, pero luego pasa a ser *imitatio*, como acontece, por naturaleza, con cualquier otro *tópos*.

La *imitatio* favorecía la recepción en el mundo literario latino, de modo que, ante lo citado *supra*, resulta esencial para comprender la eficacia de la construcción metafórica de la *sagitta amoris*, el papel del mito y el propio Cupido desde la ejemplaridad que apuntaba Trocchi (2002). Si se recuerda tal ejemplaridad, es el propio mito de este dios, con sus atributos y episodios, el que provee la base temática a los poetas, quienes, en función de imitadores o recopiladores, se dan la libertad de retomar el mito y sus alcances.

En relación con lo expuesto, el peso argumentativo de recurrir a Cupido y sus *sagittae* se sostiene mediante la conciencia colectiva innata del mito, la cual, a su vez, lo transporta hacia una recepción favorable. En efecto, quizás la función de ejemplaridad del mito fue útil para la elección de expresar las penas de amor en términos de una queja hacia el productor de estas: el dios Cupido. El hecho de cómo el mito estuvo ampliamente divulgado en la Roma del siglo I a. C. puede justificar que fuera un recurso efectivo para ilustrar el *uulnus amoris*, ya que Cupido, como deidad, trasciende el tiempo y el espacio.

Capítulo Tercero: la *sagitta amoris* en Tibulo, Propercio y Ovidio

El tercer capítulo presenta el análisis de la *sagitta amoris* en los *carmina* de los poetas elegíacos latinos Tibulo, Propercio y Ovidio. El análisis inicia con el *carmen* de cada uno de los autores citados y, *a posteriori*, se agrega una síntesis del uso del tópico *sagitta amoris* por parte de cada uno de estos poetas. En cada poema se muestra, primeramente, una mención del tema expuesto y, seguidamente, el detalle del análisis con los dísticos correspondientes a la *sagitta amoris*.

Una vez realizado el análisis de la *sagitta amoris* en los respectivos *carmina*, y la mención de las implicaciones que conllevan sus usos en la poesía de cada uno de los poetas latinos seleccionados, se continúa con un breve apartado donde se detalla el vínculo de este tópico con el *uulnus amoris* y la *querimonia* desde el trasfondo argumentativo.

3.1. Los aportes novedosos al tópico *sagitta amoris* de Tibulo, Propercio y Ovidio.

La poesía concede desde la *elocutio* retórica que la metáfora de la *sagitta amoris* desempeñe el papel de tropo en función ornamental. No obstante, como se acotó en el Marco Teórico, la metáfora en cuanto su efecto estilístico amplía la *uis-suasoria* que tiene el discurso del *poeta-amator*, de manera que actúa más allá del *ornatus* y se convierte en un recurso argumentativo.

La *sagitta amoris* se basa en una analogía que ofrece una valía de carácter cognitivo, ya que permite ilustrar cómo el *poeta-amator* se aflige al asemejar su pena y malestar en correspondencia con el malestar físico producido por una saeta incrustada o adherida al

cuerpo. De este modo, la *inuentio* retórica se potencia a partir del uso de la *sagitta amoris*, imagen creada por la *elocutio* y fundamentada en la analogía citada.

En relación con lo anterior, cabe recordar el caso de la poética mimética señalado por Bobes (2004)¹³¹, pues la metáfora de la *sagitta amoris* lo representa muy bien: el poeta es el observador que da forma artística a lo que ve en el mundo empírico y luego lo traslada a un sistema de signos lingüísticos entre lo que ofrece la realidad (p. 9). Por su parte, en el caso de la elegía erótica latina, el poeta cumple el papel tanto de observador como de artista: traslada lo “ofrecido por la realidad” hacia el lenguaje seleccionado para su *carmen*, el cual opera en este género literario como el sistema de signos lingüísticos.

A partir de lo citado, se incluye, como complemento del análisis literario y retórico, la referencia a una lista de las “figuras amorosas” recopiladas por Roland Barthes (2001), las cuales son pertinentes para la condición del amante que se expresa con el discurso amoroso. El compilado de figuras-amorosas aportadas por el autor francés se desarrollan en el capítulo conforme aparecen en el análisis de los poemas y son útiles para evidenciar situaciones psico-emocionales del *amator* en el contexto de la elegía erótica latina.

En concordancia con lo expuesto, también se recurre al *auctor* de *Rhetorica ad Herennium* en dos elementos aptos para el análisis de la *sagitta amoris*. Primeramente el planteamiento de un modelo de argumentación dividido en cinco partes¹³²: *propositio*, *ratio*, *rationis confirmatio*, *exornatio* y *complexio*. Este modelo argumentativo permitirá indicar en

¹³¹ Ver p. 44 y p. 158.

¹³² El *auctor* llama este modelo la argumentación “más completa y perfecta”, la cual se compone de *propositio*, donde se indica de manera sumaria lo que se quiere probar; *ratio*, que establece desde una breve explicación la base para la causa que se sostiene; *rationis confirmatio*, cuya tarea corroborar con nuevos argumentos la prueba que se presenta; *exornatio*, que corresponde a la aplicación del *ornatus*; y *complexio*, el resumen que recoge las diferentes partes de la argumentación (*Liber II*, 18, pp. 139-140). p. 139).

cuál de sus partes tiene presencia la *sagitta amoris*. Adicionalmente, resulta oportuno señalar que esta metáfora se ubica, según la propuesta de *Rhetorica ad Herennium*, en la tercera clase de *narratio*, la correspondiente al texto literario y dividida en dos modelos: *narratio in negotiis posita*¹³³, referida a los hechos, y *narratio in personis posita*¹³⁴, referida a las personas (*Liber I*, 12-13, pp. 81-82).

Por último, cabe acotar que el discurso amoroso del *poeta-amator* se enmarca en las convenciones del género literario. Ante ello, la elegía erótica amorosa evidencia los puntos de confluencia en cuanto a la percepción del objeto amado y los medios habituales para referir el malestar emocional que suscita la ausencia del ser amado. A continuación, el análisis de cada uno de los *carmina* del corpus divididos según el poeta elegíaco latino correspondiente.

3.1.1. Tibulo

Tibulo recurre a diversos *topoi* en sus elegías. Si bien el de la *sagitta amoris* no es de los más recurrentes en su producción general, sí cumple con los requerimientos básicos para poder apreciarlo en al menos tres de sus poemas. El poeta utiliza el tópico de *sagitta amoris* exclusivamente en el *Liber II* de su obra *Elegiae*. Cabe señalar que la *puella* para efectos de este libro es la famosa Némesis, la cual cumple el papel de objeto amoroso para el poeta.

La situación del *poeta-amator* es la correspondiente al mundo de la elegía erótica: se identifica con el lenguaje de la “comunidad elegíaca” que prioriza el amor por encima de los

¹³³ La *narratio in negotiis* ofrece tres formas: **a)** *fabula*, entendida como un relato legendario, el propio mito, donde los hechos no son verdaderos ni verosímiles, cuyo ejemplo sería la tragedia; **b)** *historia*, los hechos reales, pero alejados de la época, a los que podría faltarles verosimilitud; **c)** *argumentum*, la ficción propiamente, los acontecimientos inventados que podrían haber ocurrido, cuyo ejemplo sería la *palliata*.

¹³⁴ La *narratio in personis*, se caracteriza por presentar sentimientos diversos (severidad y bondad, esperanza y temor, sospechas y añoranza, indiferencia y compasión) o vicisitudes de vida (cambios de fortuna, desgracias inesperadas, alegrías repentinas, final feliz) (*Liber I*, 13, p. 82).

demás aspectos. Así, como parte de tal comunidad, el *poeta-amator* recurre a los *topoi* que funcionan como temas recurrentes que han sido abordados en este *genus*.

II, 1

El *carmen* expone las acciones suscitadas durante una ceremonia religiosa de carácter campestre: las *Ambarualia*. Tibulo ubica al lector en esta celebración religiosa y a partir del evento comienza a relatar acciones comunes durante la festividad, así como sentimientos asociados que se permite evocar por algún nexo que estos ostentan con respecto a las divinidades campestres¹³⁵.

Sobre el contexto de las *Ambarualia*, Fernández-Palacios (1996) explica que el rito consistía en purificar los campos de malos influjos mediante una *lustratio* acompañada de una ofrenda de alguna víctima - la que debía dar tres vueltas en torno al campo- a las divinidades del campo, especialmente a Ceres y Baco, y acota que la fecha de celebración correspondía al 29 de mayo (p. 44)¹³⁶.

A continuación, el apartado de la *sagitta amoris* del *carmen II, 1* en latín con su respectiva traducción en español:

<p>Ipse quoque inter agros interque armenta Cupido natus et indómitas dicitur inter equas; illic indocto primum se exercuit arcu: et mihi, quam doctas nunc habet ille manus! [70] Nec pecudes, velut ante, petit: fixisse puellas gestit et audaces perdomuisse viros.</p>	<p>Es comentado también que el mismo Cupido nacido en el campo y entre ganados y yeguas indómitas; allí por primera vez se ejerció con arco indocto: ¡y cuán doctas manos para mí ahora tiene aquel! No ataca, por ejemplo, al ganado como antes: está ansioso por disparar a las jóvenes y de subyugar a los varones audaces. Este despojó</p>
---	---

¹³⁵ Arcaz y Ramírez de Verger (2015) proponen la siguiente estructura: **1)** preparativos para la súplica y el sacrificio (*lustratio agrorum*) (dísticos 1-8, vv. 1-16); **2)** súplica, sacrificio y celebración (dísticos 9-13, vv. 17-26); **3)** banquete e inspiración (dísticos 14-18, vv. 27-36); **4)** canción en honor del campo y sus dioses (dísticos 19-33, vv. 37-66); **5)** amor y campaña (dísticos 34-40, vv. 67-80); **6)** invitación de Amor a la fiesta (dísticos 41-45, vv. 81-90) (p. 307). Al respecto, la estructura se complementa con el aporte de Herrera Zapién (1976), quien detalla que tras los dos primeros dísticos la atención se enfoca en la procesión de la turba e invitados y que la sección del banquete está dedicada a Mesala (p. XXXV).

¹³⁶ El autor cita tres fuentes: Catón El Viejo (*De Agricultura*), Virgilio y el propio Tibulo.

<p>Hic iuveni detraxit opes, hic dicere iussit limen ad iratae verba pudenda senem; hoc duce custodes furtim transgressa iacentes [75] ad iuvenem tenebris sola puella venit, et pedibus praetemptat iter suspensa timore, explorat caecas cur manus ante vías. A, miseri, quos hic graviter deus urget! At ille felix, cui placidus leniter adflat Amor. [80] Sancte, veni dapibus festis, sed pone sagittas et procul ardentis hinc, precor, abde faces.</p>	<p>las riquezas al joven, este obligó al anciano decir palabras vergonzosas a las airadas en el umbral; con este guía, una joven que burló furtivamente los custodios dormidos arriba sola a su amado en la oscuridad, y examina con los pies el camino suspendida por el temor, su mano explora la ciega ruta al frente. ¡Ah, miserables aquellos que este dios ataca violetamente! Feliz aquel a quien Amor apacible infunde plácidamente. Sagrado, ven al festivo banquete, pero, te ruego, coloca lejos las teas ardientes y esconde las flechas.</p>
<p>Palabras clave: <i>puer, concusserit, arcu, miseri, urget, Amor, sagittas, abde</i></p>	

Los dísticos relevantes para la investigación son los correspondientes del 34 al 41. Estos relatan el nacimiento de Cupido e involucran la *sagitta amoris* como atributo de la divinidad. Con mayor precisión, el dístico 34 inicia con la otorgación de un origen campestre para el dios del amor, hecho evidenciado por la *uariatio* desde la introducción de un elemento romano en cuanto el poeta utiliza los sustantivos *agros*, *Cupido* y *natus* para exponer el vínculo de esta divinidad con el campo (v. 67). Seguidamente, en el dístico 35, Tibulo continúa la idea anterior al detallar que fue en el campo donde Cupido comenzó a hacer uso del arco y mejoró, hecho aludido con la mención de las “manos doctas” del dios (v. 70).

El dístico 36 es cardinal, pues especifica cómo el dios, en una función venatoria, cambió de víctimas: pasa del ganado - *pecudes*- al ser humano, aspecto venatorio que se enlaza directamente con el infinitivo *fixisse* y el sustantivo *puellas* para indicar que las víctimas del disparo ahora son las jóvenes (v. 71), así como el gusto del dios hacia el suceso con el verbo *gestit* (v. 72). El enunciado se completa en el verso siguiente con otro de los objetivos del dios: el infinitivo *perdomuisse* indica la acción del sometimiento o subyugación que la divinidad ejecuta con sus disparos y el adjetivo *audaces* para calificar a los *uiros*, otro grupo de víctimas de las saetas (v. 72) que corresponden a los varones que se atreven, de manera audaz, a encarar al dios en el contexto de la *militia amoris*.

En lo concerniente al dístico 37, este corresponde a los efectos del disparo de Cupido. Tibulo representa los efectos nocivos de la *sagitta amoris* mediante la idea de las pérdidas materiales que ocasiona el sentimiento al joven y la vergüenza que suscita para el anciano su afecto por una muchacha¹³⁷. El poeta indica que se pierden los recursos a cambio de nada, manera que da a entender la no reciprocidad amorosa de parte de la *puella*. La afirmación anterior se vincula con la figura amorosa bartheana del “gasto”¹³⁸, pues el crítico francés la entiende como referencia de cuando el sujeto amoroso no saca provecho de la pasión.

A continuación, el poeta trata en los dísticos 38 y 39 la temática del *furtivus amor*. Tibulo expone a Cupido como guía con el sustantivo *duce* y a la *puella* como agente furtiva mediante el adverbio *furtim*. El poeta relaciona a la *puella* con el participio *transgressa* para citar la acción llevada a cabo por la joven: burlar a los “vigilantes dormidos” para arribar sola ante su amado durante la noche, labor en la que es asistida por el dios del amor.

Por su parte, el dístico 40 permite apreciar la fusión de dos *topoi*: *miser amator* y *makarismós*. Tibulo recurre al tópico del *miser amator* para aludir a la condición miserable de las víctimas de Cupido, idea complementada por el adverbio *grauiter* y el verbo *urget* (v. 79). Seguidamente, el poeta apela a otro tópico, tal como indican Arcaz y Ramírez de Verger (2015) sobre el *makarismós* o deseo de felicidad para alguien por algo (p. 317). En efecto, el pronombre *ille* más el adjetivo *felix* califican de “dichoso” a quien es infundido de manera apacible por Cupido (v. 80), situación opuesta a la provocada usualmente por esta deidad.

¹³⁷ Según Arcaz y Ramírez de Verger (2015), Tibulo alude a temas propios de la comedia latina como es el caso de la ruina de jóvenes por asuntos amorosos y el amor ridículo de los viejos (p. 317).

¹³⁸ Definida por Barthes (2001): “Figura mediante la cual el sujeto amoroso titubea y busca a la vez situar al amor en una economía del puro gasto, de la pérdida “por nada” (p. 142).

De lo anterior se colige un aspecto llamativo: Tibulo sugiere que Cupido también puede infundir amor de manera “apacible”. El dístico es particular en cuanto inicia con una breve *querimonia* cuando lamenta la suerte de los heridos por el dios, un lamento que podría ser equivalente a la figura amorosa “**errabundo**”¹³⁹ en la que Barthes señala la condena del amante a errar hasta la muerte de amor en amor.

A partir de lo sugerido, en el *carmen* se exhibe, a continuación, un elogio a la fortuna de los que han sido infundidos de amor de manera apacible, aspecto preponderante, pues sugiere que no todos los individuos están “condenados” a ser “errabundos” y experimentar el amor de manera nociva, hecho que permite conjeturar que aquellos heridos por la *sagitta amoris* son, precisamente, los desafortunados. La interpretación de esta conjetura se sostendría a partir de toda la construcción metafórica del surgimiento del amor como *uulnus amoris*, puesto que un *uulnus* no va a producir nada beneficioso.

En concordancia con lo expuesto, cabe considerar los tres elementos del lenguaje que Octavio Paz (2015) considera relevantes para la lírica: indicación, emoción y representación (p. 33). Según la perspectiva de este autor, la **indicación** corresponde a cómo la poesía presenta algo o, más concretamente, revela el *ego* del poeta para sí mismo (p. 41); la **emoción** atañe al “ojalá”, al “hambre de realidad”, el deseo articulado en lo verosímil de concretar algo (p. 66); y la **representación** al aspecto imitativo de la poesía, que concierne a las imágenes evocadas en el poema (p. 54).

¹³⁹ Barthes (2001) la define: “Aunque todo amor sea vivido como único y aunque el sujeto rechace la idea de repetirlo más tarde en otra parte, sorprende a veces en él una suerte de difusión del deseo amoroso; comprende entonces que está condenado a errar hasta la muerte de amor en amor” (p. 110).

Ante ello, para efectos de la elegía erótica latina, la **indicación** corresponde a la queja, la **querimonia** del poeta, quien se lamenta de lo que sería la **emoción**: el **temor** de la **ausencia** de la amada o el anhelo que guarda el *amator* para ser correspondido. Por su parte, la **representación** se plasma en la **sagitta amoris**, la forma en cómo se da la revelación poética, pues, como bien destaca Paz (2015), tal revelación implica una búsqueda interior que permite provocar la aparición de imágenes (p. 54).

De lo anterior se colige que la ausencia se vincule con la *querimonia* y el origen de la queja es haber recibido una herida de amor, es decir, un *uulnus amoris*. De este modo, el poeta es capaz de crear mediante su poesía una **realidad emocional** como *amator*, la cual certifica al amor como *uulnus*, pues cada *carmen* de los poetas es una unidad en sí y expone una situación específica sobre su padecer anímico.

Según lo expuesto, la idea desplegada anteriormente encuentra un punto de complemento con el dístico 41, donde se aprecia de manera más clara la presencia de la *sagitta amoris* en el *carmen*. El poeta solicita a Cupido, a partir de un encomio con el vocativo *sancte*, caso gramatical relevante al reflejar la comunicación directa con el destinatario, que asista a su festivo banquete (v. 81). Sin embargo, Tibulo plantea una nueva petición en formato de *deprecatio* porque ahora ruega, mediante el verbo *precor*, que el dios se presente sin armas, solicitud explícita con el sustantivo *sagittas* (v. 81) y el verbo *abde* (v. 82). El verbo *precor*, “pedir, rogar, suplicar”, evidencia la inferioridad del poeta que debe suplicarle al dios, quien ostenta un papel superior por sus atributos, mientras el verbo *abde*, complementado por el sustantivo *sagittas*, manifiesta la acción de esconder las flechas.

Los dísticos 40 y 41 son claves para comprender la argumentación de Tibulo con respecto a Cupido y su poder: invita al dios a participar de la festividad, como dios originario del campo, mas le ruega que si optara por provocar amor en los individuos presentes, entonces considere dejar las armas distantes y escondidas, puesto que estas tienen como función principal provocar el amor, pero conceptualizado y entendido como *uulnus amoris*. Así, se refuerza más la conjetura sobre la capacidad de Cupido para infundir el “amor apacible” si opta por no disparar sus flechas.

Cabe apuntar la perspectiva de Soler-Ruiz (1993) sobre el poema como un himno lírico en el que Tibulo actúa como sacerdote presidiendo, precisamente, la *lustratio* de sus propios campos (p. 314). Al respecto, se percibe cierta distancia de parte del poeta hacia el amor, debido a que es consciente de las implicaciones nocivas que puede acarrear, idea externada en el *carmen* con la mención de Cupido en un papel venatorio.

Ciertamente, el papel del poeta es de testigo y no de *amator* aun en este *carmen*, puesto que manifiesta los efectos de la *sagitta amoris* en otros individuos, no en sí mismo. Sumado a esto, la primera persona del poema remarca su conocimiento de la habilidad del dios con el arco y por ello es que solicita la distancia de sus armas, mención de la cual se interpreta el temor que subyace en el poeta de padecer las penas de amor si llegase a ser una víctima más de las saetas de Cupido.

II, 5

El poema parece estar dedicado a un familiar de Mesala Corvino, concretamente a Marco Valerio Mesalino, su hijo mayor, quien habría sido designado integrante de los *quindecemviri sacris faciundis*, los encargados de custodiar e interpretar los libros sibilinos.

Herrera-Zapién (1976) precisa que el suceso se dio en el año 22 a. C., de manera que aquí se presenta un hecho distintivo del *carmen*: evoca un suceso histórico de Roma durante los inicios del Imperio como sistema de gobierno.

Al respecto, Soler-Ruiz (1993) apunta que Tibulo sigue el modelo del himno a Apolo de Calímaco (*Himno II*), lo cual explica la presencia de esta divinidad en el *carmen* debido a su papel como ser dios de poesía, profecía y fundador de ciudades, hecho destacado, pues el poeta latino acentúa la referencia de la fundación Roma en el nudo del poema (p. 316)¹⁴⁰.

La *sagitta amoris* tiene presencia en el *carmen* entre los dísticos 53-56, correspondientes a la crueldad de Némesis, la segunda *puella* de Tibulo:

<p>Pace tua percant arcus pereantque sagittae [105] Phoebe, modo in terris erret inermis Amor. ars bona, sed postquam sumpsit sibi tela Cupido, heu, heu!, quam multis ars dedit ista malum! et mihi praecipue, iaceo cum saucius annum, et faveo morbo, cum iuvat ipse dolor, [110] usque cano Nemesim, sine qua versus mihi nullus uerba potest iustos aut reperire pedes.</p>	<p>Con tu paz los arcos y las flechas perezcan, Febo, sólo Amor desarmado se extravíe por las tierras. Arte bueno, pero una vez que Cupido eligió sus dardos, ¡ay, ay!, ¡a cuántos este arte ha dado el mal. Y particularmente a mí, cuanto yazgo hace un año herido, y soy favorable con el dolor, cuando ayuda el dolor mismo, sin interrupción canto a Némesis, sin la que ningún de mis versos pueden hallar las palabras convenientes ni los pies.</p>
<p>Palabras clave: <i>pace, percant, arcus, pereant, sagittae, inermis, tela, Cupido, saucius, dolor</i></p>	

El dístico 53 plantea una intervención de Apolo en el ámbito de Cupido. Cabe acotar que, si bien ambos dioses tienen el arco y las flechas como atributo, las saetas que lanza Apolo no son amorosas, sino bélicas o vengativas, las que hieren a los individuos, tal como acontece en el canto I de la *Ilíada*, mientras que las emitidas por Cupido son la representación visual de la construcción metafórica del *uulnus amoris*, la herida emocional que afecta el

¹⁴⁰ En cuanto a la estructura, según Arcaz y Ramírez de Verger (2015) esta se presentaría de la siguiente manera: **1)** apóstrofe y plegaria a Apolo (dísticos 1-9, vv. 1-18); **2)** oráculos de la Sibila a Eneas (dísticos 10-19, vv. 19-38); **3)** profecías sobre el destino de Roma (dísticos 20-33, vv. 39-66); **4)** otras profecías de la Sibila sobre la guerra civil (dísticos 34-39, vv. 67-78); **5)** augurios prósperos para el nuevo año (dísticos 40-52, vv. 79-104); **6)** crueldad de Némesis (dísticos 53-56, vv. 105-112); **7)** apóstrofe a Némesis y buenos augurios para Mesalino (dísticos 57-61, vv. 113-122) (p. 355).

ánimo del amante. Ante ello, es relevante destacar que las saetas de Apolo causan muerte y se insertan en el cuerpo de las víctimas, mientras las de Cupido son afecciones en el ánimo de los amantes.

En relación con lo anterior, Tibulo inicialmente le atribuye la paz a Apolo y luego afirma que tal paz es la responsable de hacer perecer a los arcos y las flechas con el verbo *pereant* y los sustantivos *arcus* y *sagittae* (v. 105). El dístico cierra en el siguiente verso con la consecuencia de la acción anterior: Cupido, ya desarmado, se extravió por las tierras (v. 106). El argumento manifiesta que la paz llega a los individuos una vez que el Cupido carece de su arco y flechas, de manera que se le atribuye a este dios un papel, de manera metafórica, de *casus belli* desde una perspectiva emocional y amorosa.

Tibulo continúa la idea del vínculo de Cupido con el arco y las saetas en el dístico 54: refuerza el argumento citado *supra* en cuanto enuncia que el arte era bueno hasta que esta deidad eligió los dardos. El sustantivo *ars* en relación con el adjetivo *bona* manifiestan el provecho de la arquería, pero la adición de la conjunción adversativa *sed* y la conjunción *postquam* plantean que Cupido provocó muchos males en los individuos al haber elegido los dardos. La idea es expuesta mediante términos claves como los sustantivos *tela*, que corresponde al arma que hiera al poeta, *Cupido* al nombre propio del dios, *ars* a la arquería como técnica y *malum* al efecto perjudicial del disparo.

A partir de lo sugerido, el poeta es consecuente en señalar que el arma elegida por el dios es perjudicial para quienes sean sus víctimas. De esta forma, el dístico también exhibe

la figura amorosa bartheana denominada “**desollado**”¹⁴¹, puesto que se está expuesto aún más a las heridas.

Por su parte, se da un cambio relevante en el *carmen* a partir del dístico 55, pues el poeta ya se involucra de lleno y es cuando se confiesa también como *amator*. Tibulo afirma con el adverbio *praecipue* y el pronombre en caso dativo *mihi* que particularmente él ha sido uno de los afectados, inclusive detalla con el verbo *iaceo*, el adjetivo *saucius* y el sustantivo *annum* que yace desde hace un año con su herida (v. 109). Este hecho también corresponde a la *uariatio*, dado que se presenta una *inuersio* con respecto al *carmen II, 1*: Tibulo deja de ser poeta y pasa a convertirse en *poeta-amator*.

Posteriormente, el poeta, ya en función de *amator*, expresa una *querimonia* al enunciar que con los verbos *faueo* y *iuuat*, y los sustantivos *morbo* y *dolor*, que él es favorable con el dolor cuando el propio dolor ayuda (v. 110). Este último comentario es importante, puesto que Tibulo utiliza el vocablo *morbo* en caso ablativo para dar a entender que es instrumento favorable con el dolor, pues el sustantivo *morbus* remite a enfermedad, aspecto semántico notable porque concuerda con los efectos de la *sagitta amoris*.

A continuación, Tibulo menciona el propio quehacer de la elegía en el dístico 56 al recurrir al verbo *cano* para enunciar la característica del género literario en cuanto es concebido como una canción a partir de la semántica del término *carmen*. Aquí subyacen, además, dos figuras amorosas bartheanas que se denominan “**ausencia**”¹⁴² y “**escribir**”¹⁴³.

¹⁴¹ Barthes (2001) la define: “Sensibilidad especial que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras” (p. 94).

¹⁴² Barthes (2001) la define: “todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado - sean cuales fueren la causa y la duración- y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono (p. 45).

¹⁴³ Barthes (2001) la define: “señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de “expresar” el sentimiento amoroso en una “creación (especialmente de escritura) (p. 119).

Se presenta la “ausencia” porque al ser entendida como prueba de abandono, ocasiona el interés del amante en la literatura como un medio para expresar sus penas, de manera que conduce a la figura “escribir”, dado que se exterioriza tal interés de materializar por escrito el sentimiento amoroso padecido, el cual en este caso es mediante una composición elegíaca, es decir, un *carmen*.

En concordancia con lo anterior, el poeta suma el sustantivo *Nemesim* para afirmar que canta a Némesis, su *puella*, en donde también cabe recalcar que hace uso del adverbio *usque* para enfatizar que realiza su canto sin interrupción, es decir, de manera continua (v. 111). Tibulo, por su parte, retoma el aspecto elegíaco del poema como una canción para la *puella* al acotar que ella actúa como la fuente de inspiración para sus versos y metros, idea que ilustra con los sustantivos *uersus*, *uerba* y *pedes*, así como el adjetivo *iustos*, el verbo *potest* y el infinitivo *reperire* (v. 112).

II, 6

El poema trata sobre la *militia amoris* y los efectos de este tópico entendidos en términos del *exclusus amator*¹⁴⁴. Sobre la identidad de Macro, el destinatario del *carmen*, Arcaz y Ramírez de Verger (2015) proponen tres opciones: Emilio Macro, amigo de Virgilio y Ovidio, autor de poemas didácticos y muerto en Asia Menor en el 16 a. C.; Pompeyo Macro, amigo de Ovidio y autor de un poema épico sobre Troya; pseudónimo de un amante (p. 375).

¹⁴⁴ Arcaz y Ramírez de Verger (2015) formulan la siguiente estructura: **1)** Macro, Amor y Tibulo (dícticos 1-7, vv. 1-14); **2)** Tibulo y Amor (dícticos 8-14, vv. 15-28); **3)** Tibulo y Némesis (dícticos 15-20, vv. 29-40); **4)** Friné, Tibulo y Némesis (dícticos 21-27, vv. 41-54) (p. 372). Asimismo, los filólogos citados consideran que el inicio del *carmen* corresponde a un *propemptikón*, el cual cede su espacio a partir del verso 12 al *tópos* del *exclusus amator* (p. 375).

La *sagitta amoris* tiene presencia en los dísticos 1-9, de manera que abarcan la primera parte del poema y dos dísticos de la segunda:

<p>Castra Macer sequitur: tenero quid fiet Amori? Sit comes et collo fortiter arma gerat? Et seu longa uirum terrae uia se uaga ducent aequora, cum telis ad latus ire uolet? Ure, puer, quaeso, tua qui ferus otia liquit, [5] atque iterum erronem sub tua signa voca. Quod si militibus parces, erit hic quoque miles, ipse leuem galea qui sibi portet aquam. Castra peto, valeatque Venus valeantque puellae: et mihi sunt vires, et mihi facta tuba est. [10] Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto excutiunt clausae fortia uerba fores. Iuravi quotiens reiditurum ad limina numquam! Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit. Acer Amor, fraetas utinam, tua tela, sagittas, [15] si licet, extinctas adspiciamque faces! Tu miserum torques, tu me mihi ira precari cogis et insanamente nefanda loqui.</p>	<p>Macro se marcha a la guerra: ¿qué acontecerá con el tierno Amor? ¿Sería su compañero y llevaría con fuerza las armas en el cuello? Y, si al varón largo camino por tierra, o si los mares errantes conducirán, ¿tendría a bien ir al lado con dardos? Niño, hiere, te ruego, a quien fiero abandonó tus ocios, y llama de nuevo al errante bajo tus insignias. Por lo cual, si perdonas a los soldados, también este será soldado, que en el mismo casco lleve para sí agua ligera. Me dirijo al campamento, esté bien Venus y estén bien las niñas: y para mí son las fuerzas, para mí fue hecha la trompeta. Hablo con grandeza, pero hablado lo grandioso las cerradas puertas expulsan para mí las fuertes palabras. ¡Cuántas veces he jurado nunca regresar a las puertas! Aunque he jurado bien, no obstante, el mismo pie vuelve. ¡Amor penetrante, ojalá mire, si es permitido, tus armas, las flechas, quebradas y extintas las antorchas! Tú atormentas a un miserable, tú me obligas a suplicar ira para mí y decir lo que no hay que decir de manera insana.</p>
<p>Palabras clave: <i>castra, Amori, telis, ure, puer, militibus, Venus, fores, acer, sagittas, miserum</i></p>	

El dístico 1 inicia con una pregunta sobre qué acontecerá con Cupido una vez que Macro se haya marchado hacia la guerra. Seguidamente, se plantea una sugerencia también en formato de pregunta: si el dios será acompañante y llevaría también las armas. Tibulo utiliza términos como el sustantivo *castra* para apelar a la guerra, el adjetivo *tenero* y el sustantivo *Amori* para calificar de manera grata al dios Cupido (v. 1) y los sustantivos *comes* y *arma* para sugerir la compañía del dios a Macro durante la campaña militar (v. 2).

A partir de lo señalado, el *carmen* evoca al paralelismo entre dos tipos de guerras: la del *miles*, referente al contexto histórico, y la *militia amoris*, referente al contexto literario y al mundo de los *topoi*. Tibulo apela a la tradición de la elegía como género literario en cuanto contrapone la difícil tarea del soldado para encarar las adversidades, como los obstáculos en los trayectos o los combates, con las penas del *amator*, quien debe lidiar con la ausencia de su *puella*. Aquí se aprecia la emoción del poema, pues, como bien Paz (2015) señala, la

ausencia es un elemento destacado en la lírica porque este género se expone como “plegaria al vacío” o “diálogo con la ausencia”, expresiones asociadas a emociones negativas como la angustia, la desesperación y el tedio, las cuales la alimentan (p. 13).

El poeta vuelve a recurrir a una pregunta en el dístico 2 para deliberar si el individuo estaría dispuesto a ir acompañado por dardos en su viaje. Tibulo plantea una situación donde Macro se dirige hacia escenarios distantes, tanto por tierra como por mar, así como hacia la incertidumbre propia del soldado que puede vagar durante años antes de retornar a la casa (v. 3). Al respecto, el propósito suasorio del dístico cuestiona si estos ámbitos serían aptos para Cupido como compañero de Macro, idea ilustrada al referirse a sus armas mediante el sustantivo *telis* y a la voluntad del soldado con el verbo *uolet* (v. 4).

A continuación, Tibulo apela directamente al dios en el dístico 3 mediante una *querimonia* construida a partir de una *deprecatio* con los verbos *ure*, *quaeso* y *liquit* para solicitarle que proceda a herir a quien, de manera fiera, se atrevió a abandonar el *otium* de la deidad (v. 5). En este punto se da la primera mención de la figura amorosa bartheana más importante: el “**rapto**”¹⁴⁵. Esta figura es la más efectiva para ilustrar el tópico de la *sagitta amoris* porque, inclusive, el crítico francés apela en esta figura amorosa al término “flechazo”, de manera que Tibulo evidencia en este *carmen* el recurso de la metáfora *sagitta amoris* en la literatura latina para aleccionar sobre el episodio inicial del surgimiento amoroso a partir de la saeta disparada por Cupido.

¹⁴⁵ Barthes (2001) la define: “episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado o encantado) por la imagen del objeto amado (*flechazo, prendamiento*) (p. 205).

Sumado a lo anterior, la petición no termina ahí, pues Tibulo amplía su solicitud con el imperativo *uoca*, el adverbio *iterum* y los sustantivos *erronem* y *signa* para que sea convocado de nuevo bajo sus insignias quien ande errante (v. 6). Esta idea sugiere una *militia amoris*, puesto que las apelaciones a unirse al dios en su campaña se toman de manera metafórica también al conllevar aceptar el amor. Así, aquellos que reniegan del deleite que concede Cupido, presente en el dístico con el sustantivo *otia*, deben ser nuevamente heridos por el dios para retomar la *militia amoris*.

En cuanto al dístico 4, se retoma la convocatoria de la *militia amoris* del dístico previo. Tibulo enuncia con el sustantivo *militibus*, el verbo *parces* y la conjunción *si* para plantear que, si el dios perdona a los soldados, entonces él también optará por ser militante (v. 7). El poeta continúa la idea expuesta en el siguiente verso al proponer con los sustantivos *galea* y *aquam*, el adjetivo *leuem* y el verbo *portet* que en el mismo casco lleve para sí el agua ligera (v. 8), dando a entender también la servidumbre del soldado hacia su general, papel que ocuparía Cupido en la *militia amoris*, pues en el contexto militar de las legiones romanas los generales calificaban como *inmunes*, categoría de ciertos rangos militares que les permitía estar exentos de cumplir ciertas labores.

El dístico 5 relata que el poeta se dirige al campamento, pero lo relevante es la mención de Venus y las jóvenes amadas. Tibulo cita a la diosa del amor con el sustantivo *Venus* y a las jóvenes con el ya conocido sustantivo *puellae*, y sobre ellas expresa los buenos deseos para ambas con el verbo *ualeant* (v. 9). El dístico cierra con la enunciación de cómo aquellas actúan como fuerzas para el poeta mediante los sustantivos *uires* y *tuba*, el pronombre *mihi* y el participio *facta* para indicar que la trompeta fue hecha para él (v. 10).

El poeta se vincula de lleno con la *militia amoris* asumiendo nuevamente la convocatoria al atribuirse la trompeta que tiene la labor de convocar hacia la campaña o el combate.

En lo concerniente a los siguientes dísticos, Tibulo cita diversas lamentaciones. La primera *querimonia* se presenta en el dístico 6 al manifestar que hablar con grandeza, “*magna loquor*” y “*magna locuto*” (v. 11), no garantiza la aceptación amorosa de la amada, pues se incorpora la conjunción *sed* para plantear la pena en el siguiente verso: las fuertes palabras son expulsadas por las puertas (v. 12). Así, el *amator* recurre al *tópos* del *paraklausíthyron*¹⁴⁶ para apelar al papel del poeta como *exclusus amator*, el amante apartado del goce de amor.

Por su parte, el dístico 7 continúa la referencia al *exclusus amator*. Tibulo construye otra *querimonia* a partir de una oración exclamativa que lamenta el propio juramento de no aspirar nuevamente al amor de la *puella*, imagen ilustrada con el sustantivo *limina* y la mención de no retornar a las puertas de la amada (v. 13). Así, surge otra figura amorosa bartheana, en este caso la llamada “**comprender**”¹⁴⁷, entendida como el proceso de incertidumbre donde se suscitan “razones inexplicables” y “soluciones bloqueadas” que ocasionan el deseo del amante de querer comprender qué le ocurre.

Desde la perspectiva de Denis de Rougemont (1945)¹⁴⁸, el poeta estaría condicionado por el amor de su amada, algo que se ejemplifica en la literatura amorosa medieval con la circunstancia del papel del caballero como vasallo de una dama (p. 34). Si bien el término del “vasallaje” es medieval, la elegía erótica latina ya ofrecía un antecedente en el papel del

¹⁴⁶ El *paraklausíthyron*, el cual consiste en que un objeto, usualmente una puerta, se opone entre el *amator* y su amada, de manera que este no puede expresarle su amor a la *puella* respectiva.

¹⁴⁷ Barthes (2001) la define: “Al percibir de golpe el episodio amoroso como un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: “¡Quiero comprender (lo que me ocurre)!”” (p. 66).

¹⁴⁸ de Rougemont hace eco del aspecto nocivo del amor al realizar un recorrido por la historia del amor-pasión en occidente. Si bien el estudio es más amplio sobre el tema amoroso, el autor suizo retoma tópicos ya estaban presentes en la elegía erótica latina.

amator como *seruus* de su amada, la referencia concreta al *seruitium amoris* y la *puella* como *domina*. En este punto se suscita la trascodificación que explica cómo el *amator* cede constantemente ante la mujer amada: le entrega el poder al convertirla en su propia vida, de manera que cuando ella lo excluye él no sabe qué hacer y surgen la angustia.

La situación anterior manifiesta la reflexión de parte del *poeta-amator*. Ciertamente, se detalla una especie de incompreensión ante la expresión de no entender cómo el mismo pie vuelve ante la puerta (v. 14). Por tanto, la idea ilustra la afección de amor que impide al amante contenerse y más bien lo alienta a intentar retomar el amor de la *puella*, acción que resulta “inexplicable” y entendida, a su vez, como una “solución bloqueada”.

La siguiente *querimonia*, presente en el dístico 8, también se construye con una oración exclamativa. En este caso, la queja del poeta ahonda en el deseo de destrucción para las armas de Cupido, de manera que se vincula con el anterior dístico en cuanto este último refiere a un efecto de la *sagitta amoris*. Ante ello, Tibulo recurre a una metonimia con el adjetivo *acer* para expresar que Cupido es penetrante, cuando en realidad son las flechas las que ameritan tal adjetivo, pero él es el dios que las dispara. El deseo del poeta, ver rotas las armas de Cupido, se manifiesta con el adverbio *utinam*, el cual recuerda la emoción según Paz (2015)¹⁴⁹, y el participio *fractas*, así como los sustantivos *tela* y *sagittas* (v. 15).

El dístico 9 contiene la última *querimonia* a partir de la atribución a Cupido de culpabilidad por las penas amorosas. Tibulo asigna los papeles para sí y Cupido cuando se dirige al dios con el pronombre *tu*, el verbo *torques* y el sustantivo *miserum*, pues así reparte al dios la responsabilidad de atormentar y a sí mismo la de víctima con la calificación de

¹⁴⁹ Ver p. 164.

miserable (v. 17). En esta expresión cabe considerar la figura “**desollado**” de Barthes, dado que el sujeto amoroso expresa su vulnerabilidad a partir de heridas en carne viva¹⁵⁰. La idea anterior se complementa con la siguiente atribución hacia el dios: lo responsabiliza, primeramente, de obligarlo a suplicar crueldad para sí mismo y, en segundo lugar, de decir lo inadecuado de manera insana a partir del adverbio *insanamente*, el adjetivo *nefanda* y el infinitivo *loqui* (vv. 17-18).

En relación con este último dístico, cabe acotar la opinión de Carl Rubino (1975) sobre la concepción amorosa en los escritores griegos y romanos: si bien ellos “jugaban” con la noción del “amor-contagio”, los *carmina* hablan, ciertamente, de enfermedad y muerte reales, pues para algunos de ellos el poder del amor y sus potenciales efectos letales no deben ser tomados ligeramente, porque el amor, en efecto, puede sacar a una persona “fuera de sí” y enviarlo a la muerte (p. 290). Para efectos de la poesía elegíaca erótica amorosa latina, conviene aseverar que la herida es real, lo que es artificioso es que sea impactado en el cuerpo, ya que la *sagitta amoris*, como *uulnus amoris*, lo que produce es malestar mental, el mismo que se puede apreciar en el dístico 9 de este poema.

A partir de lo sugerido, se colige que la *sagitta amoris* en el *carmen* cumple una función similar a la del anterior poema: es presentada como *exemplum* del malestar amoroso en el amante y se asocia con otros *topoi* para acentuar más este aspecto. Asimismo, la *sagitta amoris* ya se da por ocurrida en este poema, puesto que el poeta no manifiesta temor por recibir el impacto, sino se queja de las consecuencias que acarrea tal flechazo.

¹⁵⁰ Ver p. 171, Nota Pie Página 141.

Los restantes versos se refieren, entre otros aspectos, a la función auxiliar de apelar a una hermana fallecida de Némesis que se presenta en sueños ante su amada y una *querimonia* dirigida a un tal Frine que, en apariencia, cumpliría un rol de alcahueta, ya que Tibulo le reprocha la entrega a Némesis de tablillas, objeto que en el contexto elegíaco amoroso erótico latino representa *carmina* compuestos por otros admiradores, de manera que el *poeta-amator* recela tal acto al considerar que favorece a sus rivales.

Vale acotar que el *carmen* exhibe diversos personajes y funciones particulares: Macro es el *exemplum* del soldado que podría dejar sus armas literalmente para, de manera metafórica, convertirse en militante de Cupido; el propio Cupido como objeto continuo de reproches por su accionar hacia el *poeta-amator*; Némesis como la *puella*; Frine como una alcahueta que es desfavorable a los propósitos de Tibulo.

3.1.1.1. Síntesis *sagitta amoris* Tibulo

El análisis de la *sagitta amoris* en los *carmina* de Tibulo que integran el corpus de la investigación revela dos funciones para este *tópos*: una de *significatio* de carácter mítico¹⁵¹, otra como *exemplum* del *insanus amor*. La función de *significatio* corresponde a informar sobre el origen del dios y sus atributos. Por su parte, la función de *exemplum* robustece el *logos* de la argumentación que propone a los amantes como víctimas de los efectos negativos de las saetas del dios. Ambas funciones se construyen desde los elementos básicos de la

¹⁵¹ La *significatio* corresponde a una figura retórica latina que alude a algún aspecto adicional al sustantivo, adjetivo o vocablo referido. Suele ser traducida a español como “alusión” (*Rhetorica ad Herennium*, p. 310; Mortara-Garavelli (2000), p. 294). El agregado “mítico” especifica que lo indicado corresponde al atributo del dios y lo sugerido más allá de esto es el propio mito de esta deidad.

sagitta amoris, tales como atribuirle a Cupido el disparo y citar, asimismo, sus armas, con lugar preponderante para el arco y las flechas.

No obstante, cabe señalar una notable diferencia entre estas dos funciones. La diferencia consiste en la exhibición que hace Tibulo en el poema *II, 1* de su papel sólo como poeta, no como *amator*, de manera que él teme los efectos de las saetas de Cupido, mas no los ha experimentado. Este hecho es esencial, pues permite que la función de la *sagitta amoris* en el *carmen* corresponda a *significatio* de los alcances del poder del dios como arquero. Vale acotar y destacar la ausencia en el poema de la propia Némesis dada la circunstancia de que todavía Tibulo no es *amator*. Por tanto, la *sagitta amoris* no ha sido lanzada aun, pero sí está presente en el *carmen* como instrumento divino de Cupido para provocar el amor.

En lo concerniente a la función de *exemplum*, esta se aprecia en los restantes dos poemas: el *II, 5* y el *II, 6*. Ambos *carmina* exhiben a Tibulo ya como un *amator*, una víctima “flechada” por Cupido. El poema *II, 5* detalla en el dístico 55 que desde hace un año padece la herida, lo cual revela la persistencia y profundidad del impacto. En cuanto al poema *II, 6*, Tibulo exhibe su herida cuando revela su papel como *exclusus amator* mediante la distancia de su amada por las puertas cerradas referidas en los dísticos 6 y 7. Ante ello, en ambos poemas se hace eco del personaje de Némesis: en el poema *II, 5* con una mención directa sobre los cantos dirigidas hacia ella (dístico 56) y en el poema *II, 6* al citarla tras la serie de *querimonias* sobre el malestar amoroso, concretamente a partir del dístico 15.

Desde la perspectiva de la *Rhetorica ad Herennium*, los tres *carmina* presentan una *narratio in negotiis* en formato de *argumentum*, la ficción inventiva de Tibulo, con incorporación de *fabula* por la mención de Cupido. No obstante, sólo el poema *II, 5* se

distingue por exhibir modelo tripartito en este aspecto por incorporar la *historia* desde el contexto del personaje de Valerio Mesalino.

En cuanto a la *narratio in personis*, para los poemas *II, 1* y *II, 6* se presentan como sentimientos la dicotomía de la esperanza y el temor, así como la indiferencia y la compasión, mientras que la vicisitud de vida corresponde a la desgracia inesperada ante el repentino flechazo del dios Cupido, el cual se explica desde el primer *carmen* al acotar el cambio de fortuna cuando se cita cómo esta divinidad cambió de víctimas: de ganado a seres humanos. Con respecto al poema *II, 5*, los sentimientos son las dicotomías de severidad y bondad, asociadas a Apolo, y la indiferencia y compasión, vinculadas a Cupido, por herir al poeta.

Por su parte, la **ubicación** de la *sagitta amoris* en los poemas *II, 1* y *II, 5* atañe a la *rationis confirmatio*, según el modelo argumentativo, y su funcionalidad como *exemplum* del poder del dios y sus saetas, así como del efecto nocivo que ocasionan. La diferencia entre ambos *carmina* se aprecia en el hecho que en *II, 5* el propio poeta asume su papel de *amator* afligido, de manera que recurrir a la *sagitta amoris* remarca más esta metáfora y su expresividad para ilustrar las penas de amor y hallarles, a su vez, un origen.

El caso del *carmen II, 6* es distinto, pues la *sagitta amoris* se ubica al inicio, de manera que desde el modelo argumentativo correspondería a la *propositio* al exponer de manera sumaria el tópico. En concordancia con lo anterior, la funcionalidad de la metáfora en el texto radica en la exposición del poder del dios y sus saetas a partir de la *querimonia* y desde el papel del soldado de amor como cantor de elegía.

3.1.1.2. Innovaciones *sagitta amoris* Tibulo

A partir de lo expuesto, la *sagitta amoris* en Tibulo exhibe cuatro elementos novedosos, a pesar que no adquiere protagonismo en ninguno de los *carmina*, sino actúa como complemento argumentativo para el propósito mayor que se puede colegir de los tres poemas: quejarse sobre la habilidad del dios con su arco y los efectos nocivos que provoca.

El **primer elemento innovador** correspondería al origen campestre del dios. Este origen atribuido por el poeta en el *carmen II, 1* se correlaciona con la *sagitta amoris* en tanto actúa como el escenario de entrenamiento de arquería de Cupido. De este modo, se aprecia una particularidad de Tibulo con respecto a Propertio y Ovidio: ofrece una versión de un Cupido “campesino” o ambientado en territorios de esta índole, de manera que se subraya esta presencia del dios como una innovación del poeta que podría denominarse como el “*Cupido rusticus*” si llegara a alcanzar, eventualmente, la categoría de *tópos*.

La apreciación de un potencial *tópos* denominado *Cupido rusticus* se vincula con un **segundo elemento innovador**: el *amor rusticus*. El contexto poético en que surge el *amor rusticus* es precisamente una evocación a la calma y serenidad que exhibe el campo, un matiz particular de parte de Tibulo para la elegía latina. El poeta suele encomiar la vida campestre y este es un detalle preponderante ausente en Propertio y Ovidio, quienes parecen involucrarse más en la agitada vida de la *urbs*.

Desde la perspectiva anterior, en la *urbs* había más movimiento político y social. Este suceso incidía en que hubiera mayor cantidad de habitantes, lo que incrementaría las probabilidades de conocer a otra mujer con potencial de *puella*. Precisamente, solía suceder

en el contexto de la elegía erótica que las *puellae*, en muchas ocasiones, procedían de la zona urbana, tal como apuntaba Luck¹⁵².

El contexto citado es importante porque Tibulo en el *Liber I* presenta el surgimiento del *amor rusticus* en concordancia la vida campestre y el amor de Delia, su primera *puella*. Cabe acotar que Delia es la *puella* de este primer libro y la apreciación del poeta sobre ella no alcanza los adjetivos de crueldad que sí se atribuyen a Némesis, la *puella* del *Liber II*.

Ante ello, es pertinente recordar que la *sagitta amoris* tiene presencia sólo en el *Liber II* donde la amada es Némesis, no Delia. Tal aspecto permite una conjetura: el poeta recurre a la *sagitta amoris* hasta el *Liber II* porque este recurso le es eficaz argumentativamente para desarrollar la imagen de la *dura puella*, la amada cruel. Así, se notaría un contraste entre el tipo de amor y puede sospecharse que Tibulo sufrió por Delia, pero su amor estuvo en línea con el *amor rusticus* que es más sereno y no atormenta anímicamente como el *insanus amor*, el tipo de amor producido por la *sagitta amoris*.

La conjetura lleva a indagar más en las razones que pudieran influir para que Tibulo optara por elegir la *sagitta amoris* como recurso poético y retórico. Una de las posibles respuestas es el **tercer elemento innovador**: es el primer poeta en la lírica latina que retoma la *sagitta amoris* desde el modelo de la lírica griega, tanto arcaica como helenística. Desde el uso del tópico del flechazo de amor en Meleagro y Asclepiades, se da una época de ausencia de este recurso en la lírica, dado que su presencia no se evidencia en la producción poética de los primeros líricos latinos, casos de Lutacio Cátulo, Valerio Edituo, Porcio Licino o el propio Catulo.

¹⁵² Ver p. 81.

En concordancia con lo anterior, es pertinente la aclaración, desde el aspecto filológico de la producción poética de los autores citados *supra*, que hasta el momento no se han hallado nuevos fragmentos o *carmina* que permiten demostrar lo contrario. Cabe recordar que Catulo es el único poeta de los inicios de la lírica latina del cual se conserva la obra completa, mientras que de parte de Lutacio Cátulo, Valerio Edituo y Porcio Licino se refieren unos epigramas por la transmisión de Aulo Gelio en *Noctes Atticae*.

A partir de lo apuntado, la *sagitta amoris* “debutó”, por decirlo de una forma, en la comedia latina, pero tuvo que esperar hasta Tibulo para apreciarla en su desarrollo argumentativo y retórico como expresión de un padecimiento anímico desde el enfoque subjetivo que ofrece un género literario como es la elegía. Si bien el epigrama también ofrece la expresión subjetiva como una característica, los epigramas de los citados poetas no registran tal funcionalidad del tópico. Tal aspecto lleva a proponer que Tibulo innovó en el sentido que retomó un uso antiguo del tópico y lo desplegó para la lírica, puesto que ya estaba presente en la comedia latina.

La idea citada, además de ser sugestiva, permite enlazar con el **cuarto elemento innovador** de Tibulo: el amor puede ser “apacible” en la elegía erótica latina. Esta innovación estaría relacionada de manera estrecha con la segunda innovación, la del *amor rusticus*. El vínculo entre ambas innovaciones es el siguiente: Tibulo plantea que Cupido puede infundir el amor de manera apacible en el dístico 40 *del carmen II, 1*. Si bien en este *carmen* el poeta sólo desempeña el rol de poeta, no el de *amator*, ya conocía la experiencia de *poeta-amator* en el *Liber I*, pero la diferencia radica en que el amor surgió sin la intervención de la *sagitta amoris*, caso representativo de Delia.

Con mayor precisión, Delia se asocia al *amor rusticus* que es sereno y opuesto al *insanus amor* que se nota hacia Némesis. Tibulo sugiere que Cupido puede infundir el amor sin la necesidad de las saetas, lo cual implica que puede ocasionar este sentimiento sin el *uulnus amoris*. La *sagitta amoris* es manifestación de *uulnus amoris*, pero si Cupido es capaz de provocar amor sin sus flechas, tal amor no siempre tendría un origen como herida.

Surge la interrogante de cómo puede producir este dios amor sin sus flechas y la respuesta podría hallarse en la *Eneida* de Virgilio: el episodio del *Liber I* donde Venus le solicita a Cupido que acentúe más el amor de Dido hacia Eneas mediante un abrazo. Así, se especula que quizás Tibulo, quien guarda afinidad con Virgilio desde la perspectiva bucólica, siguiera un modelo del poeta mantuano para proponer que existe una alternativa a la *sagitta amoris*. Sin embargo, se propone que Tibulo, más que seguir a Virgilio en una alternativa a la *sagitta amoris*, lo que hace es afirmar, argumentativamente, la eficacia de este *tópos* como recurso retórico en concordancia con la *querimonia* y el *uulnus amoris*, propósito que consigue al contrastar el amor producido por la flecha con el *amor rusticus*.

De esta manera, se interpreta que el dios es capaz de otorgar al *amator* el amor sin sufrimiento, siempre y cuando proceda de otra manera distinta a la *sagitta amoris*, pues esta es, *per se*, un *uulnus amoris*. A partir de lo sugerido, el tópico *sagitta amoris* argumentativamente se acentúa más como *exemplum* de *uulnus amoris*. Desde el uso tibuliano, el *tópos* ofrece tal perspectiva y se sustenta en otro aspecto particular de Tibulo que no presentan Propercio ni Ovidio: dos *puellae*. Se considera determinante el hecho que el poeta exhiba una *puella* que represente el *amor rusticus* y otra para la *sagitta amoris*.

3.1.2. Propertio

La *sagitta amoris* en Propertio también se presenta en tres *carmina*, pero distribuidos en dos de los cuatro libros de la obra *Elegías*. De los tres poemas, uno pertenece al *Liber I* y dos al *Liber II*. El poeta recurre a la *sagitta amoris* como un recurso argumentativo para manifestar su *querimonia* amorosa, principalmente sus lamentos por el abandono o no correspondencia de Cynthia, su *puella*. No obstante, también aprovecha el tópico para referir a la naturaleza del *genus* elegíaco. A continuación, el análisis de estos tres poemas.

I, 7

El *carmen*, que pertenece al conocido *Monobiblos*, exhibe una estructura bipartita: en la primera parte se citan las distinciones, a nivel de género literario, entre la épica y la elegía; en la segunda parte, tales diferencias se retoman, pero una vez que el *poeta-amator* ya fue impactado, es decir, herido. El destinatario del *carmen* es Póntico, un poeta épico latino, contemporáneo de Propertio, y conocido por la autoría de una *Tebaida*¹⁵³ sobre el conflicto fratricida entre Etéocles y Polinices. La temática del poema remite a la oposición genérica entre la elegía y la épica, donde Propertio representa la elegía erótica amorosa y Póntico la épica, ambas en el contexto de la literatura latina de fines del s. I a. C.

En lo concerniente a tal oposición, Moya y Ruiz de Elvira (2001) afirman que esta se presenta desde la vida del poeta-elegíaco, el que sufre y escribe amores, y la de poeta-épico, aquel que escribe épica debido a que no ama (p. 175). Ante esto, Propertio argumenta

¹⁵³ Según Bauzá (2007), la *Tebaida* cantaba la fundación Tebas y el mito de los Labdácidas (p. 44). Es probable que, como texto épico, fuera muy extensa y abarcara tanto el origen de la ciudad como su lucha más célebre.

mediante una *recusatio*¹⁵⁴ que, en su caso, tras haber sido impactado por Cupido, la elegía es el género literario útil a su propósito y no la épica, dado que como *genus* no sirve a los intereses de este dios. Así, la *recusatio* es la temática central del poema y sobre la que giran los demás elementos.

La presencia de la *sagitta amoris* en el poema opera en función de recurso complementario y argumentativo para el tema central. La *sagitta amoris*, como *tópos*, es útil en cuanto permite fortalecer la *recusatio* al indicar que el poeta ha sido víctima de Cupido. Por su parte, el citado tópico tiene presencia en los dísticos 8, 9 y 10, de los versos 15 al 20:

<p>Te quoque si certo puer hic concusserit arcu [15] (quod nolim nostros euoluisse deos), longe castra tibi, longe miser agmina septem flebis in aeterno surda iacere situ; et frustra cupies mollem componere uersum, nec tibi subiciet carmina serus Amor. [20]</p>	<p>Si este niño te abatiera también a ti con su arco certero, porque no deseo que lo hubieran tenido a bien nuestros dioses, llorarás miserable al yacer sordos para ti en eterno olvido, lejos los campamentos, lejos las siete tropas; e inútilmente anhelarás componer un verso delicado, Amor retrasado no te sugerirá poemas.</p>
<p>Palabras clave: <i>puer, certo, concusserit, arcu, miser, cupies, uersum, Amor</i></p>	

El *carmen* manifiesta el impacto y el efecto de la *sagitta amoris*. En primer lugar, se destaca la idea del dístico 8, donde Propercio manifiesta el hecho que Póntico no ha sido herido por el “arco certero” del niño, es decir, Cupido. El poeta umbro utiliza la conjunción condicional *si* (v. 15) para afirmar que si Póntico hubiera recibido la *sagitta amoris* los dioses del amor no aprobarían que dedicase a la épica (v. 16).

El pronombre *nostros*, como plural de dioses, remite a todos aquellos que trabajan en conjunto para este servicio y, además, alude a que Propercio ya es un soldado de Cupido, caso contrario a Póntico. Cabe agregar, también, el modo poético de referirse al impacto,

¹⁵⁴ Cabe acotar la definición de González-Iglesias (2013) sobre la *recusatio*: lo describe como un tópico de índole metaliteraria en donde el poeta expone una defensa contras posibles objeciones que podrían serle planteadas por dedicarse a la elegía en lugar de la épica o tragedia, los denominados géneros elevados (p. 32).

puesto que el verbo elegido, *concutio*, permite traducción como “agitar violentamente, sacudir, quebrantar, estremecer, conmover, abatir o arruinar”, todos con el común denominador de insinuar que el poeta cede ante el dios y que este se impone. Asimismo, se apela al ya conocido atributo de Cupido como vencedor, el que también acentúa los efectos nocivos que relacionan a la *sagitta amoris* con el *insanus amor*.

En lo concerniente al dístico 9, el enunciado apela al lamento miserable de parte del amante que es incapaz de componer temática épica, idea expresada muy poéticamente al marcar la distancia entre los campamentos, el lugar de asentamiento de las tropas. Desde la perspectiva poética, las tropas funcionan metonímicamente como sustituto para apuntar a la temática épica, la cual se encarga de hablar sobre los temas bélicos.

Sobre el dístico 10, el enunciado se orienta hacia la inutilidad del anhelo de componer un verso “delicado”. Propertio manifiesta la frustración del anhelo de escritura y de elección de género literario con el adverbio *frustra* para referir al infortunio, el verbo *cupies* en función del interés del poeta, el adjetivo *mollem* para especificar la elegía, el infinitivo *componere* en referencia a la composición literaria y el sustantivo *uersum* como indicador que el texto pertenece a la lírica (v. 19). Seguidamente opta por la conjunción *nec*, el pronombre *tibi*, el verbo *subiciet* y los sustantivos *carmina* y *Amor* para aseverar que Cupido no le sugerirá poemas (v. 20), dando a entender la función inspiradora del dios, al que califica con el adjetivo *serus* para enfatizar la postergación de la composición elegíaca. Así, en este dístico también tiene presencia la figura “**escribir**” de Barthes debido a que se expresa el sentimiento amoroso en una creación literaria.

La situación de *miser amator* padecida por el amante lo inducirá hacia la elegía, pero necesita del patrocinio divino. El argumento consiste en que el poeta, una vez impactado por Cupido en el cuerpo, se vuelve incapaz de escribir épica porque el propio dios del amor le sugiere componer elegía. De esta manera, los tres dísticos en los que está presente la *sagitta amoris* se conjugan entre sí para argumentar mediante una justificación poética que Propertio tiene una especie de licencia o “permiso divino” que patrocina sus intereses literarios.

II, 12

El tema del *carmen* es la representación de Cupido según sus atributos. El poema, al ser tan distintivo, tiene una temática asociada a la *sagitta amoris* en la mayor parte de sus versos, por lo que esta metáfora es parte esencial del tema.

<p>Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, nonne putas miras hunc habuisse manus? is primum vidit sine sensu vivere amantis, et levibus curis magna perire bona. idem non frustra ventosas addidit alas, [5] fecit et humano corde volare deum: scilicet alterna quoniam iactamur in unda, nostraque non ullis permanet aura locis, et merito hamatis manus est armata sagittis, et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet: [10] ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem, nec quisquam ex illo vulnere sanus abit. In me tela manent, manet et puerilis imago: sed certe pennas perdidit ille suas; evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, [15] assiduusque meo sanguine bella gerit. quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? si pudor est, alio traice tela tua! intactos isto satius temptare ueneno: non ego, sed tenuis uapulat umbra mea. [20] quam si perdidideris, quis erit qui talia cantet (haec mea Musa levis gloria magna tua est), qui caput et digitos et lumina nigra puellae et canat ut soleant molliter ire pedes?</p>	<p>Quiquiera que fue aquel, quien pintó a Amor como un niño, ¿no consideras que poseyó manos asombrosas? Él vio primero que los amantes viven sin sentido, y que grandes bienes perecen por leves cuidados. Él mismo, no en vano, agregó alas ventosas, [5] e hizo volar al dios en el corazón humano, evidentemente, puesto que soy lanzado en ondas alternas, y la brisa favorable no permanece en ningún lugar y con mérito está armada su mano con saetas ganchudas, y la aljaba de Cnosos le cuelga de los hombros, [10] porque hierde antes que protegiéndonos distingamos al enemigo, ni siquiera alguno sale sano de esa herida. En mí permanecen los dardos y persiste la imagen del niño, pero, ciertamente, aquel ha perdido sus alas: ¡Ay! Puesto que a ninguna parte vuela de mi pecho, [15] y, asiduamente, mueve guerras en mi sangre. ¿Por qué te agrada habitar en una médula seca? Si tienes pudor, ¡lanza tus dardos a otro sitio! A los intactos es mejor tentar con ese veneno. No me vapuleas, sino a mi sombra. [20] Si la arruinas, ¿quién habrá que cante tales cosas? (esta mi Musa ligera es tu gran gloria). ¿Quién habrá que la cabeza, los dedos y los ojos negros de la joven cante y cómo suelen suavemente marchar sus pies?</p>
<p>Palabras clave: <i>puerum, pinxit, Amorem, sensu, amantis, alas, corde, manus, armata, hamatis, sagittis, pharetra, hostem, uulnere, sanus, tela, puerilis imago, pennas, perdidideris, cantet, Musa, qui, canat, intactos, ueneno, uapulat, umbra</i></p>	

En razón de tal circunstancia, se presentan las más relevantes menciones divididas por dísticos: **1)** el pintor de Cupido (dísticos 1-3); **2)** *querimonia* (dístico 4); **3)** atributo arquero de Cupido (dístico 5); **4)** disparo *sagitta amoris* + *querimonia* (efectos) (dísticos 6-9); **5)** sugerencia del *poeta-amator*: advertencia a Cupido (dísticos 10-12).

Los dísticos 1-3 se refieren a un sujeto particular: aquel con el ingenio de presentar a Cupido con los atributos más conocidos sobre este dios. Con estos términos, lo relevante es el modo de dirigirse al “pintor”: mediante una *querimonia* poética de carácter amoroso.

Vale acotar la tradición retórica, la cual Ramírez de Verger (1989) recuerda al sugerir que el *carmen* recreaba un ejercicio retórico de escuela: describir a Cupido, tal como indicó Quintiliano en *Instituto oratoria* (XI, 4, 26) (p. 134). La retórica abordó este tipo de métodos didácticos en las escuelas de elocuencia a partir del Imperio, de modo que un ejercicio que consistiera en describir a los dioses, en este caso concreto a Cupido, se prestaría muy adecuadamente para analizar la habilidad retórica de los alumnos y entre los elementos infaltables deberían estar los célebres atributos que ya se han comentado.

El dístico 1 enfatiza que el pintor presenta a Cupido como niño con el sustantivo *puerum*, atributo que refiere a su rasgo infantil, ya conocido desde la literatura griega con la equivalencia entre este dios y el griego Eros. La presentación del dios como un infante no es una innovación properciana, sino una apelación a la tradición literaria griega. La *uariatio* radica en la presencia del verbo *pinxit*, “pintó”, debido a que este funciona como elemento de ayuda para el lector en el momento de comprender por qué se le reprocha al responsable de la pintura y no al dios propiamente (v. 1). Asimismo, este verbo es muy elocuente porque alude a la pintura como un proceso artístico visual que es muy admirado y gráfico.

La pintura asiste en cuanto *inuentio* retórica porque permite apreciar mejor cómo el *poeta-amator* se lamenta de la inventiva del primer individuo en el mundo helénico, aquel “desconocido” que tuvo la “ocurrencia” de notar o percibir la semejanza entre el amor, el juego y la flecha para concebir la imagen tradicional del dios y así aportar elementos esenciales para consolidar, a nivel poético, la metáfora de la *sagitta amoris*.

Con base en lo anterior, cabe acotar que se propone, para efectos de este *carmen*, señalar que la *querimonia* no reprocha a Cupido, sino al “pintor” quien con sus trazos lo proveyó de atributos letales para los efectos de la *sagitta amoris*: en concreto las alas y las flechas. Así, se sugiere que el tema como tal del poema es la queja ante el abuso de poder de la deidad del amor sobre su víctima, pero tal potestad, según el *poeta-amator*, le fue otorgada al dios por un pintor, idea ilustrada mediante el adjetivo *miras* que califica al sustantivo *manus* (v. 2) en cuanto refiere al talento del pintor a partir de su hábil mano.

El dístico 2, por su parte, apela hacia el factor del raciocinio y destaca la ausencia de cavilación en las víctimas de Cupido. En relación con este dístico, Long (1978) prioriza en el *carmen* la admiración ante la perspicacia del pintor al ser el primero en notar que los amantes viven sin razón (v. 3) por encima del reproche del *poeta-amator* hacia el pintor del dios del amor (p. 142).

El pensamiento expuesto es complementado con el cierre del dístico mediante una sentencia: los grandes bienes se pierden por leves cuidados (v. 4). Aquí se aprecia la figura bartheana “**desrealidad**”¹⁵⁵, pues se da una disminución de la realidad que experimenta el *amator* frente al mundo, dado que el raciocinio pierde injerencia en sus decisiones al haber

¹⁵⁵ Barthes la define: “sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo” (p. 97).

recibido el impacto de Cupido previamente. Ante ello, el argumento del dístico consiste en el contraste de las atenciones leves y los grandes beneficios, de modo que Propertio destaca lo que pierde el amante al amar, precisamente lo ocasionado por Cupido con sus flechazos: distanciar al *amator* de la razón, el *insanus amor*.

En este punto subyace el sentido figurado de la metáfora *sagitta amoris* para la expresión de un significado conceptual y sensorial: el impacto de la saeta es, *per se*, simbólico en el enamorado. La expresión del amor-pasión mediante el lenguaje simbólico es un recurso habitual en la literatura amorosa, tal como lo afirma de Rougemont (1945, p. 48). El simbolismo de esta metáfora ontológica se articula en el hecho que el *poeta-amator*, tras el flechazo, se aleja de la realidad para sumergirse en el lenguaje elegíaco, dado que la *sagitta amoris*, al ser el nuevo significante, aporta el *uulnus amoris* como idea central de la construcción metafórica que expresa de manera figurada los efectos nocivos con un flechazo.

El dístico 3, por su parte, continúa la idea de la precisión al especificar el lugar donde se dice que aterriza el vuelo de este dios: el *humano corde* (v. 6). El corazón funciona como el “asiento” de la emoción humana tradicionalmente en la literatura, no así en la fisiología humana donde ese lugar es la mente. Ciertamente hay una transferencia en la expresividad literaria de la zona afectada por la emoción: pasa de la mente al corazón y este es el órgano habitual que se utiliza para expresarse en términos amorosos, inclusive simbólicos con las imágenes de este órgano pintado de color rojo y con dos arcos en parte superior que se unen.

Sumado a lo anterior, desde las figuras amorosas de Barthes, el corazón es el órgano elegido para representar la entrega hacia el ser amado. El crítico literario francés utiliza la

figura “**corazón**”¹⁵⁶ para apuntar que el individuo entrega simbólicamente un órgano vital que demuestra el compromiso hacia el amor. Así, esta figura cumple una función similar en el dístico porque representa el órgano impactado por la saeta, es decir, el lugar del cuerpo humano más vulnerable y aquel que suele ser el más afectado en los términos figurativos del discurso amoroso.

A continuación, en el dístico 4 se menciona una *querimonia* sobre las “olas alternas” al presentar una imagen náutica para manifestar el efecto de la saeta. Vale acotar la opinión de Ramírez de Verger (1989) como un apoyo argumentativo, pues señala que, a nivel de la elegía, se recurre a otro *tópos*, el de *nauigium amoris* (p. 135). El sustantivo *unda* refiere a las olas y el adjetivo *alterna* o lo cambiantes que están, hecho que refleja una inconstancia que a nivel de interpretación correspondería, según el plano amoroso en el cual se enmarca la elegía erótica latina como género literario, a la inconstancia amorosa que tiene la relación del *poeta-amator* con su mujer amada, es decir, esa diversidad de situaciones y momentos donde se alterna la alegría y el júbilo con el dolor y la rabia.

Propertius continúa el dístico 5 con una mención clara al atributo de Cupido como arquero. En relación con lo expuesto en el capítulo anterior, el dístico destaca las *alas uentosas*, las saetas afiladas - *sagittis* y *hamatis*-, una aljaba de Cnosos¹⁵⁷ - *pharetra* y *Cnosia*- para este dios, lo cual es determinante porque destaca su capacidad de puntería. Los términos anteriores evocan el léxico militar al cual se suma al arco por correspondencia con

¹⁵⁶ Barthes (2001) la define: “Esta palabra vale para toda clase de movimientos y de deseos, pero lo que es constante es que el corazón se constituya en objeto de donación – aunque sea mal apreciado o rechazado” (p. 78).

¹⁵⁷ El adjetivo *hamatis* es ablativo plural femenino de *hamatus*, “provisto de garfio”, pero cuando refiere a saeta significa una flecha provista con garfio-. Por su parte, el sustantivo *sagittis* es ablativo plural femenino de *sagitta*, “saeta”.

el sustantivo *pharetra*, “el carcaj o aljaba”, bolso en el cual se cargan las saetas. Propertio elogia estos atributos al acotar que fueron atribuidos con fundamento: “*et merito*” (v. 9).

Los atributos presentes en el dístico 5 son los instrumentos que Cupido necesita para poder ejecutar su lanzamiento de saetas, de manera que Propertio, con acertada *dispositio*, continúa en los dísticos 6-7 con el disparo de la *sagitta amoris* propiamente. El dístico 6 es muy explícito en cuanto a una ventaja del dios: su capacidad de herir antes de que sus víctimas puedan distinguir su arribo. El sustantivo *hostem* es el utilizado para calificar a Cupido y representa la lucha entre el *poeta-amator* y la divinidad, pues al inicio, como característica del *tópos* de *sagitta amoris*, no se da a entender que el amante acceda voluntariamente, sino que el dios debe disparar -*ferit*- para imponerse (v. 11).

Seguidamente, Propertio también apela a la consecuencia de la flecha al afirmar con el infinitivo *uulnere* y el adjetivo *sanus* que nadie sale inmune, sino que resulta víctima de una herida (v. 12). La construcción retórica del amor como herida se puede explicar también desde la opinión de Rougemont (1945), puesto que el autor suizo afirma que la “pasión” se define como sufrimiento en el aspecto que el amante desea aquello que lo hiera (p. 52). Con estos términos, el *amator* anhela algo nocivo, pero su deseo no es racional, de modo que no llega a percatarse de que la pasión le ocasiona mayores penas que alegrías.

En cuanto al dístico 7, acá se resaltan los efectos del disparo, propiamente ya el *uulnus amoris*. Primeramente, la permanencia de los dardos en el cuerpo de la víctima de la saeta: Propertio acude al sustantivo *tela* para referir al instrumento que se incrustó y al verbo *manent* para destacar la persistencia de estos en el interior del amante (v. 13). La permanencia de la flecha despunta más la herida y evita que la víctima pueda sanar, de modo que el dardo

es el que ocasiona la *querimonia*. En segundo lugar, la imagen del niño mediante el adjetivo *puerilis* y el sustantivo *imago*, ya que ambos se vinculan argumentativamente con la conjunción *sed* para exhibir la dificultad que tiene el dios para marchar a otro lado, entiéndase “otra víctima”, al destacar con el sustantivo *pennas* que Cupido ha perdido sus alas (v. 14).

El hecho que Cupido sea despojado de sus alas conlleva un acto de limitarle su poder, pero, por otro lado, también es un aspecto que afecta al *poeta-amator* porque se le dificulta más deshacerse del dios del amor. En esta línea interpretativa, Moya y Ruiz de Elvira (2001) sugieren que Propertio describe en este poema cómo los pintores representan a Cupido para afirmar que el amor instalado en su propio pecho carece de alas, situación que impediría una marcha o desplazamiento hacia otro lado y, a su vez, también ocasionaría la muerte del *amator* por la persistencia del dios al permanecer en el pecho (p. 280).

La limitación se explica en la movilidad del dios, ya que requiere de sus alas para poder desplazarse con prontitud hacia otras víctimas y también para tener ventaja sobre la víctima a la hora de ejecutar el disparo. Por un lado, las alas conceden a Cupido la capacidad de elevarse y ubicarse en una posición ventajosa con respecto a la víctima que acecha, de modo que estas realzan más su apreciación en un contexto amoroso venatorio; por otro, si no puede dirigirse a otras víctimas continúa “aferrado” al *poeta-amator* a quien ya abatió y esta acción conlleva una intensificación y prolongación del malestar amoroso, lo que reduce las posibilidades de la víctima para sanar.

Sobre la apreciación anterior, cabe preguntarse, desde una perspectiva más pragmática, qué tan conveniente es para el *poeta-amator* cesar de su *querimonia* tras haber recibido la saeta de Cupido. Al respecto, vale recordar la opinión de Klein (2008) en cuanto

a la pérdida de las alas como el elemento principal del *carmen*¹⁵⁸. La argumentación de la autora evidencia, en efecto, un conflicto de carácter pragmático para el *poeta-amator* y del propio *genus* literario con el cual se adhiere: el amor nocivo, o conceptualizado mediante el *insanus amor*, sería una tentación para cesar de amar, acto expuesto con otro tópico, el popular *derelictio amoris*. Si el *poeta-amator* consigue, en definitiva, hacer una realidad el cese de su amor, Cupido, de cierto modo, se vería derrotado, pero, por otro, la *querimonia*, causa principal para componer el *carmen*, desaparecería a su vez.

Ante lo expuesto, es válido interpretar una codependencia del dios y la víctima: el ser divino necesita a quien herir y unir a su “ejército de amor”; el mortal necesita la “herida del dios” para poder tener una razón por la cual escribir elegía y no otros géneros literarios. ¿Qué papel tienen las alas en este escenario? Su presencia facilitaría al dios ejecutar el disparo y moverse hacia otra víctima; su carencia acentuaría más la herida ocasionada, pero, paradójicamente, arriesgarían por el exceso de malestar amoroso a que el *poeta-amator* considere la *derelictio amoris*, de manera que necesitaría de otro impacto del dios y de otro objeto amoroso para volver a retomar el género literario. Por tanto, es atinada la percepción de Veyne (2006) en cuanto menciona que Propercio se presenta como un tipo de “héroe trágico” porque un dios le ha hecho cometer faltas y le ha vuelto loco (p. 217).

Los efectos que provoca el disparo de Cupido se aprecian en los dísticos 8-9 (vv. 15-18). El dístico 8 presenta, en primera instancia, la incertidumbre manifiesta con la imagen de cómo no “vuela” a ninguna parte desde el pecho del *poeta-amator* (v. 15). El verbo elegido por Propercio, *euolo*, “volar”, se relaciona directamente con la acción precisa que realiza la

¹⁵⁸ Ver p. 28.

sagitta al salir desde el arco y mientras se incrusta en la superficie corpórea humana. Esta incertidumbre de dónde adónde será que irá la flecha da a entender que Cupido no pretende disparar a otra víctima, sino permanecer interesado en el *poeta-amator*, pensamiento citado ya desde el dístico 7 con la pérdida de las alas.

La idea anterior se refuerza con el siguiente verso que completa el dístico, puesto que se evoca con el adjetivo *assiduus* la frecuencia de generar guerras en la sangre del amante (v. 16). Cabe destacar el contraste que genera este dístico 8 con el dístico 4 porque el primero apela a la inconstancia del dios en los eventos amorosos y el segundo, por el contrario, lamenta la asiduidad con la que provoca el combate o enfrentamiento de donde se colige el derramamiento de sangre que, en este caso, es la imagen seleccionada por el poeta para reseñar el malestar amoroso, el cual, como se ha expresado, es más bien mental.

El dístico 9 inicia con una interrogación retórica con trasfondo de reproche al enunciar con el sustantivo *medullis* lo más interno que puede tener el ser humano (v. 17). La mención directa de la médula¹⁵⁹ exhibe de manera muy elocuente qué tan profundo la *sagitta* caló en el amante y de esto se colige, por un lado, que entre mayor profundidad mayor dificultad para liberarse de los efectos producidos por el disparo de la flecha y, por otro lado, la incrustación del dardo en un elemento vital para el ser humano.

Propertius expone el origen del disparo de la flecha de Cupido en un ámbito pictórico, pero las repercusiones de este impacto son desplegadas según un marco de referencia que apela al ámbito médico. Al respecto, Cairns (1974) explica que Propertius logra vivificar la

¹⁵⁹ La médula ósea es un tejido que ubicado en el interior de las vértebras, las costillas, el esternón, entre otros, y su vitalidad para el ser humano consiste en que todas las células sanguíneas derivan de una célula madre ubicada precisamente allí.

metáfora con detalles a alusiones médicas (p. 102). El *insanus amor* es el resultado de la *sagitta amoris* que actúa como *uulnus amoris*. Al padecer *insanus amor*, el *amator* opta por recurrir retóricamente a la *querimonia* con el propósito de hallar un cese ante tal malestar.

Una muestra de la idea anterior es el infinitivo *habitare* al completar el lamento, dado que Propercio destaca que la *sagitta* reside en el amante, es decir, que ya se ha acomodado de manera prolongada en su interior, acción que parecería, según los términos de la convención genérica de la elegía erótica latina, condenar por complemento al *poeta-amator* a un sufrimiento imparable o la propia muerte.

El verso 18 que cierra el dístico 9 está construido como una oración condicional que presenta al dios un escenario en el cual, si tuviera pudor, optaría por cesar el sufrimiento padecido por el amante. Propercio enuncia con la conjunción condicional *si* un tipo de “nueva oportunidad” para que el dios le ayude, pues tiene la certeza que la deidad no le colabora con su causa. Así, *poeta-amator* plantea con el sustantivo *pudor* que Cupido demostraría su recato al disparar sus flechas hacia otra víctima (v. 18).

Propercio propone una sugerencia concreta casi al cierre del *carmen*. El *poeta-amator* solicita a Cupido en el dístico 10 que considere disparar a los que no aman, aquellos “intactos” en el sentido de no haber sido todavía perforados por alguna de sus saetas. Cabe destacar cómo Propercio consigue mediante el sustantivo *ueneno* insertar otro *tópos* en este dístico, el correspondiente al *morbus amoris*, la “enfermedad de amor”. En concreto, el argumento se sostiene con el infinitivo *temptare*, “tentar”, el cual manifiesta el interés que podría llegar a tener alguno de los “intactos” en experimentar el amor, algo que califica negativamente como veneno (v. 19).

Por su parte, la precisión léxica de Propercio también actúa como elemento argumentativo a nivel de *elocutio*, puesto que el sustantivo *uenenum* comparte etimológicamente la misma raíz del sustantivo *uenus*, “amor físico”¹⁶⁰. Cabe acotar que esta idea también se vincula con la expuesta en el *carmen I, 7* del mismo poeta con respecto al nocivo *insanus amor*.

Sobre la enfermedad de amor, si bien Toohey (1992) señala que desde la perspectiva médica era una condición tipificada por la tristeza, insomnio, abatimiento, debilidad física y parpadeo, también aclara que médicos antiguos como Areteo de Capadocia y Galeno no la pensaron como enfermedad específica, a diferencia de la melancolía, sino como un vago disturbio psicológico presumiblemente curado por un “encuentro sexual terapéutico” (pp. 268-269).

El hecho de caracterizarlo como disturbio psicológico atañe a la percepción del *insanus amor* que en este poema está presente al comparar el sentimiento con el veneno. Esta acción de Propercio actúa como un recurso para apelar a síntomas que representan a su vez el *morbis amoris*. De este modo, a partir de la concepción amorosa, el *amator* se aferra a su *puella*, y se puede pensar que cuando no puede satisfacerse el deseo, se da en el amante una especie de locura que ocasiona el *insanus amor*.

La acción de vincular al amor con elementos negativos ya había sido utilizada como recurso por Propercio en *I, 1* donde acudió al sustantivo *furor* (v. 7) para aludir a este aspecto. En la tradición poética amorosa de la literatura clásica el *morbis amoris* es un *tópos* de los más representativos y su funcionalidad para el *carmen II, 12* es acentuar a la *sagitta amoris*

¹⁶⁰ Ver p. 107.

como *uulnus amoris*. La construcción parte del hecho que el *carmen*, en el contexto elegíaco erótico latino, está inmerso en el campo semántico militar donde las heridas son características y en el caso particular las producidas por saetas, tal como acontecía en el mundo antiguo, tanto griego como romano.

En el *carmen* se presenta, de este modo, distancia entre la razón y el amor, el *amator* vive más en proximidad a lo insano, una percepción ya desde la época de Catulo o el propio Cornelio Galo. Sumado a esto, el verbo *uapulo* ahondaría en el malestar que provoca llevándolo hasta la noción de abatirlo por completo, pero aquí el poeta ingeniosamente apela a que aquello que es vapuleado es su sombra (v. 20).

Tras haber hecho la sugerencia, Propercio opta insinuar a Cupido las repercusiones en los dísticos 11-12 (vv. 21-24). El dístico 11 destaca con la conjunción condicional *si* la posibilidad de arruinar la queja y lo que implicará: ¿quién se encargaría de cantar las penas de amor? Aquí se aprecia también la figura “**escribir**” de Barthes porque se retoma la expresión amorosa en una obra literaria: los cantores de Cupido, quienes componen el texto, y el riesgo de perder a uno de ellos.

La advertencia anterior se argumenta principalmente con el pronombre *qui* para inquirir quién será el nuevo cantor. Ante ello Propercio utiliza el verbo *cano* en distintas conjugaciones (v. 21 y v. 24) y recurre a los sustantivos *caput*, *digitos* y *lumina* para referirse a atributos físicos de la *puella* que le resultan atractivos y a la vez inspiran su poesía (v. 23). Esta elaboración es óptima para concluir el poema, puesto que además de alinearse con el pensamiento expuesto en los anteriores versos, también proyecta un enfrentamiento con Cupido al plantearle que se quedará sin uno de sus “soldados”, aquellos poetas elegíacos.

Este último dístico retoma la idea expuesta sobre la situación compleja y el riesgo que acarrea para el *poeta-amator* un eventual cese del amor que padece. El *carmen* se enfoca más en la *querimonia* del *poeta-amator* y no tanto en la figura de la *puella*, como en otros *carmina*. Al respecto, se concuerda con la opinión de Colaizzi (1993) sobre el hecho que el *Liber II* de Propercio exhibe una visión artística más sabia y consciente de sí misma que permite mover la atención desde la *puella*, caso del *Liber I*, hacia el poeta (p. 131). En efecto, al darse esta circunstancia, el poema destaca, asimismo, por plantear una situación de índole reflexiva en cuanto a los alcances de la elegía como *genus* literario y de carácter pragmático con respecto al propósito o *utilitas* de Propercio para componer sus versos.

II, 34

El *carmen* expone las penas del *poeta-amator* ante una sospecha de un probable contacto sexual entre su *puella* y otro poeta latino. Los primeros tres dísticos (vv. 1-6) vituperan a Cupido¹⁶¹ y a partir del dístico 4 se ofrecen dos *exempla* míticos griegos de episodios en los que estuvo involucrado el dios - Helena y Medea (vv. 7-8)-, para continuar en el dístico 5 con un reproche a Linceo, a quien se reclama un supuesto interés por Cynthia.

Bauzá (2007) coincide al señalar como destinatario a Linceo, mas sugiere que es un pseudónimo poético tras el cual pudiera estar Lucio Vario Rufo, quien tras intentar conquistar a Cynthia recibe las increpaciones de Propercio (p. 143). Si bien se torna dificultoso tener certeza de la identidad de Linceo¹⁶², lo que importa más para efectos del poema es su función como personaje del mismo y esta corresponde al papel del amante rival del *poeta-amator*. La

¹⁶¹ Propercio al inicio del *carmen* parte un reconocimiento sobre cómo el amante no debería confiar en nadie, pues teme que otros, incluso los más cercanos, pudieran verse tentados de “despojarlo” de su *puella* debido al atractivo físico de esta.

¹⁶² Moya y Ruiz de Elvira (2001) sugieren que posiblemente ni existiese este personaje en la vida real (p. 385).

inserción en el *carmen* de un rival y la otorgación de un nombre concreto robustece la verosimilitud del relato y la presencia en este del recurso de la *querimonia* como medio de reproche por malestar amoroso. El caso particular del poema apelaría más a un lamento por una probable infidelidad de la mujer amada, acción manifiesta en la elegía erótica latina con otros *tópos* muy frecuente: la *perfidia* de la *puella*.

Ante lo sugerido, la presencia, versos más adelante, de la *sagitta amoris* en este *carmen*, dísticos 30-31, se halla en medio de la argumentación de una *recusatio*:

<p>Me iuuet hesternis positum languere corollis, quem tetigit iactu certus ad ossa deus; [60] Actia Vergilium custodis litora Phoebi, Caesaris et fortis dicere posse ratis,</p>	<p>Me complace languidecer colocado por las guirnaldas de ayer, a quien el dios certero alcanzó a los huesos con su lanzamiento que poder a Virgilio cantar los litorales acticos de Febo guardián y la barca poderosa del César,</p>
<p>Palabras clave: <i>iuuet, certus, ossa, deus</i></p>	

El dístico 30 refiere, brevemente, al impacto de la saeta con los sustantivos *certus* y *deus*, que aluden a Cupido como el “dios certero” en relación con su precisión al usar el arco, y, en segundo lugar, mediante el verbo *tetigit* y el sustantivo *ossa* para expresar que el *poeta-amator* fue “alcanzado” por el lanzamiento de este dios en los huesos (v. 60).

El detalle de la incrustación de la flecha permite catalogar el verso como referente de la figura “**rapto**” de Barthes, pues Propertio sugiere el episodio inicial en el que se encuentra “raptado” por la imagen del objeto amado, el “prendamiento”, en otras palabras¹⁶³.

El verso siguiente completa la idea cuando ofrece un punto de comparación con el poeta Virgilio. En concreto, se menciona la elección literariamente de la elegía erótica

¹⁶³ Ver p. 174 Nota Pie Página 145.

amorosa por encima de la épica, tal como cita al inicio del dístico el verbo *iubet* y el infinitivo *languere* que dan a entender la preferencia del placer que concede tal acción (v. 59).

La *recusatio* se construye a partir de una comparación entre el gusto literario del poeta-*amator* y su afinidad con la temática que le puede proveer, por la convención genérica, la elegía erótica amorosa por encima de la épica. Si Propercio no padeciera la pena de amor que suscita la relación entre Cynthia y Linceo, no tendría la afinidad con el tema del *carmen* y esto limitaría como tal la presencia de la *sagitta amoris*, ya que esta demostraría, mediante su construcción como *uulnus amoris*, que el poeta es apto para elegir la elegía por encima de la épica. Así, requiere de un personaje opositor, un obstáculo para sus amores, alguien que se inmiscuya y permita poder reclamar a Cupido los efectos del disparo de su saeta.

En términos de Bauzá, (2007) la composición es famosa por presentar un cuadro sugerente de la poesía latina de su época, así como presentar una proporción de versos menores en comparación con aquellos que apelan más al asunto de los estilos en la poesía y los límites que la naturaleza le impone a cada poeta (p. 143). Al respecto, se coincide con el filólogo clásico argentino en la apreciación de que la proporción de versos dedicados al reproche son menores. Sin embargo, se propone no limitarse a considerar el poema sólo como una lista de autores y referencias al *genus* implicado, sino profundizar más allá en el aspecto de los requerimientos del *carmen* para exhibir una *querimonia*.

A partir de lo sugerido, es válido destacar que el poema apela también a que Linceo es víctima de Cupido, cuando en el dístico 13 reza: “*Lynceus ipse meus seros insanit amores!*” (v. 25). Esta circunstancia aproxima sentimentalmente al rival con el *poeta-amator*, acto que sirve para exponer a ambos como ejemplo del *insanus amor* que suele suscitar

Cupido con sus saetas, tal como expone el *carmen* con el adjetivo *insanit*. Este *insanus amor* es el amor enloquecido que no se satisface ni tampoco se preocupa por interferir en los deseos amorosos de amistades. Conviene acotar acá la diferencia señalada por Cairns (1974) entre el *furor* y la *insania*: al primero lo considera intermitente; a la segunda constante (p. 104).

Lo citado *supra* permite interpretar que tanto el *poeta-amator* como su rival están en condiciones similares de afección debido a los efectos de la intervención de Cupido. Este hecho como tal es relevante, en primer lugar, porque conlleva que ambos sean víctimas y, en segundo lugar, porque se enlaza con la idea expuesta al inicio del poema: no confiar la apariencia de la mujer amada a Cupido porque alguien más estará tentado de arrebatarla (dístico 1). Si bien justica a Linceo a partir del consumo del vino (dístico 11), cabe señalar que sea en consumo de vino o en sobriedad, ambos están “sedientos de amor” por el impacto del dios y esta “sed de amor” es la que representa el *insanus amor*: es insano porque no se satisface con la mujer amada, sino que requiere su *fides* y al no obtenerla hace brotar la *querimonia* amorosa hacia el dios causante del inicio del sentimiento.

Con base en lo anterior, cabe acotar la opinión de Rubino (1975), quien afirma que el “héroe-elegíaco” está en riesgo de locura si toma el amor con seriedad, circunstancia que explica como la “tentación del poeta-elegíaco”, ya que equivoca juego con realidad (pp. 291-292). Ciertamente, esta circunstancia se da en el *carmen*, ya que Propertio, como *amator*, cae en la tentación del *poeta-amator*, puesto que erra al concebir el amor con *grauitas* y no como un *ludus* sin aferramiento a la *puella*.

El *insanus amor* experimentado por el *poeta-amator* permite argumentativamente en el *carmen* la elección de la elegía sobre la épica, hecho que sustenta la presencia de la *sagitta*

amoris en el texto mediante una *recusatio* del género literario elegido para componer poesía. El cierre del poema retoma esta idea porque tras enumerar a los poetas que han abordado la temática amorosa previamente como *exempla* contemporáneo a la época del poeta, Propercio cierra el último dístico con la exposición de algo atractivo para Cynthia: ser alabada - *laudata*- también y ser parte de la fama que concede la elegía erótica latina.

Ante lo expuesto, el *carmen* tiene un propósito suasorio que sugiere el impacto de la *sagitta amoris* para provocar el *insanus amor* que es lo que permite componer la elegía erótica amorosa y, a su vez, ofrecerle a la *puella* algo más interesante que aquello que pretende la épica, puesto que temáticamente la prioridad de géneros es opuesta y aquí es donde se realza el valor literario de la elegía amorosa como herramienta para retórica para los fines prácticos del poeta y sus intenciones amorosas.

3.1.2.1. Síntesis *sagitta amoris* en Propercio

Propercio es el autor que ahonda más en el sufrimiento del *poeta-amator* debido a la *sagitta amoris*. El sufrimiento amoroso inicia en el poema *I, 7* al mostrar la transición del poeta a *poeta-amator* al recibir el disparo de la saeta, hecho que se extiende luego en el *carmen II, 34* cuando se aprecia que el *poeta-amator* sigue vigente y quejándose de sus padecimientos. La metáfora opera en ambos poemas a partir de la función de evidenciar el lamento amoroso que es el requisito para poder cantar elegía. Tal función metafórica se

vincula con otras figuras retóricas: la *intellectio*¹⁶⁴ y la *superlatio*¹⁶⁵, mejor conocidas en castellano como sinécdoque e hipérbole. La relación con la *intellectio* en el sentido que se refiere a una parte por el todo, que, en el caso la *querimonia* amorosa se comprende en los siguientes términos: si una parte de la vida, la amorosa, está mal, la queja se extiende hasta toda la vida del sujeto, de manera que se afecta en más de un aspecto. Por su parte, la *superlatio* en tanto que exagera el nivel de afectación anímica, lo sobredimensiona.

Si bien los *carmina* se enfocan en la oposición de elegía y épica (*I*, 7) y en la *perfidia* amorosa de la *puella* (*II*, 34), la *sagitta amoris* colabora con la *recusatio* al fortalecerla argumentativamente, de modo que resulta más claro el por qué el poeta elegíaco es el más apto para componer tales cantos. La eficacia argumentativa se alcanza con el auxilio que recibe la *sagitta amoris* de la *intellectio* y *superlatio* para extender más el sufrimiento amoroso que aqueja al *poeta-amator*.

El *carmen II*, 12 es el que mayor referencia hace a los atributos de Cupido y el que explora más los alcances de la *sagitta amoris*: **1)** los humanos como víctimas de Cupido, quien hiere con flechas; **2)** el amor como algo *insanus*, nocivo para la salud, manifestado a través del *uulnus amoris* y el *uenenum*; **3)** el poder de Cupido, pues nadie se escapa, todos son heridos; **4)** la rapidez con la que hiere la saeta.

Desde la perspectiva de la *Rhetorica ad Herennium*, los tres *carmina* presentan la *narratio in negotiis* en formato de *argumentum* con incorporación de *fabula* por la mención

¹⁶⁴ La *intellectio* es una figura muy próxima a la metáfora en tanto permite sustituir la referencia. Su particularidad es como una parte por un todo de un sujeto, objeto o hecho, de modo que tiende a extender más el significado. Lausberg (1975) la explica como un desplazamiento de la denominación de la cosa indicada dentro del plano del contenido conceptual (pp. 103-104).

¹⁶⁵ La *superlatio* consiste, *grosso modo*, en una exageración de la realidad. La *sagitta amoris*, como metáfora, permite la adición de la *superlatio* en tanto colabora argumentativamente al amplificar el efecto nocivo que tiene el tópico desde su construcción metafórica como *uulnus amoris*.

de Cupido. En cuanto a la *narratio in personis*, en el *carmen I, 7* los sentimientos son la indiferencia y la compasión, mientras que la vicisitud de la vida atañe a la desgracia inesperada para Póntico en el momento de recibir un “flechazo de amor”. Por su parte, el poema *II, 12* muestra, además de la anterior dicotomía, los sentimientos de la esperanza y el temor, mientras que la vicisitud de vida vuelve a ser el repentino flechazo de amor que alteraría el raciocinio del ser humano y lo conduciría al *insanus amor*. En lo concerniente al *carmen II, 34*, surgen como sentimientos los celos y el temor, mientras que la vicisitud de vida es la convocatoria a la *militia amoris* como un cantor de Cupido.

La ubicación del tópico de *sagitta amoris* está en la *rationis confirmatio* de los *carmina I, 7* y *II, 34*, puesto que exhiben la funcionalidad como *exemplum* de cómo se convoca a los cantores de elegía. Cabe destacar que en cuanto al poema *II, 12* la metáfora adquiere un lugar preponderante y se convierte en el tema del *carmen*, de modo que se ubica en la *propositio*, en la *ratio*, en la *rationis confirmatio* y en la *exornatio*.

3.1.2.2. Innovaciones *sagitta amoris* en Propercio

El poeta Propercio aporta cinco innovaciones a la *sagitta amoris*. El **primer elemento innovador** es su presentación como el único que ingeniosamente apela a una *querimonia* hacia el “pintor de Cupido” (*II, 12*), la cual se interpreta a su vez como un reclamo hacia la tradición literaria y mítica que condena al *amator* a los padecimientos amorosos extremos.

La *querimonia* hacia el “pintor de Cupido” suscita el cuestionamiento del por qué los poetas anteriores decidieron representar al dios poéticamente con los atributos ya expuestos en el segundo capítulo. Propercio exhibe un matiz particular al relacionar la literatura con la pintura: halla un punto de encuentro en la libertad creadora del poeta como del pintor para

representar imágenes. En esta circunstancia, la imagen en cuestión es polémica al representar al dios como un arquero, alguien con la capacidad de herir mediante sus flechas y provocar el *insanus amor*.

Tibulo se lamenta de recibir el flechazo, igual que Ovidio, pero ninguno de los dos opta por involucrar a los poetas predecesores como lo hace Propercio. De cierta manera, el poeta de Asís es capaz de plantear que la tradición literaria, la cual es una muestra de la perspectiva humana, ha sido fiel al relato mítico que asigna al dios del amor la responsabilidad de las penas provocadas por tal sentimiento. Esta apreciación recurre a la *sagitta amoris* en asociación con la *significatio* mítica para recordar los antecedentes y la tradición que trascienden al imaginario común de los poetas del siglo I a. C. en Roma.

El **segundo elemento innovador** properciano corresponde a la imagen del “vuelo incompleto de la flecha” el cual permite comprender el origen del *insanus amor*. Si Tibulo sugiere que Cupido es capaz de ocasionar un amor apacible cuando no usa su arco, en el caso de Propercio se plantea el hecho que el dios sólo dispara al *amator* y no a su *puella* como razón del *insanus amor*, idea ilustrada con la imagen de la flecha que no completa su recorrido (*II, 12*, dístico 8).

Por su parte, el *insanus amor* se fundamenta en que el *amator* le otorga una especie de valor sinecdótico al amor porque este es una parte de la vida, pero pasa a tomarse como la vida entera. De este modo, cuando la faceta amorosa no es correspondida, lo que representa simbólica y pictóricamente la flecha que no aterriza en el otro corazón, el *poeta-amator* concibe esta circunstancia como una desgracia tan extrema que impacta en toda su existencia y por eso se vuelve insano: descuida los demás elementos de su entorno, es decir, se enfoca

sólo en sufrir por el amor y se aísla del resto de situaciones de su vida. Tal circunstancia se puede explicar retóricamente como un argumento mediante la combinación *intellectio*, desde el aspecto cognitivo, y la *superlatio*, desde la amplificación argumentativa.

Un **tercer elemento innovador** en Propercio es la amplificación del *uulnus amoris* con menciones más detalladas sobre las consecuencias anímicas y córporeas que provoca la *sagitta amoris*. El poeta de Asís apela a menciones como la citada de la médula en el *carmen II, 12* o la de los huesos en *II, 34* como ornamento desde la *elocutio* para incrementar la recepción de *pathos* en el lector. Propercio recurre las imágenes de elementos córporeos que permiten afianzar más la imaginación lectora en lo concerniente a la recreación del momento preciso del impacto y las consecuencias físicas que produce.

Propercio, de cierta manera, innova en cuanto retoma los *signa amoris*, muy al estilo de Safo en lírica griega arcaica o de Catulo en lírica latina (*carmen LI*), pero los presenta como las consecuencias inmediatas de la saeta de Cupido. Se considera una especie de innovación porque tales menciones de repercusiones anímicas y córporeas son constantes en la elegía griega y latina, mas no en relación con la *sagitta amoris* previamente.

En concordancia con lo anterior, debido a que Propercio ahonda en el *insanus amor* más que Tibulo y Ovidio, vale acotar una percepción personal sobre este poeta que surge como punto de partida para el **cuarto elemento innovador**: recurre al *insanus amor* con mayor atención, frecuencia y propósito suasorio.

El aspecto sencillo y sobrio de Tibulo, así como el tono burlón e irónico de Ovidio no exploran tanto la repercusión del *insanus amor* como sí lo hace Propercio, el poeta que, en apariencia, parece afectarse más por la *sagitta amoris*. Este aspecto eleva la función

argumentativa del t3pico porque, en combinaci3n con otros *topoi* o figuras ret3ricas, lo acompa1a de m1s elementos accesorios para exhibirlo como uno de los m1s determinantes en la eleg3a er3tica latina.

A partir de lo expuesto, el **quinto elemento innovador** es que Propertio es el 3nico poeta que muestra un *carmen* completo dedicado a la *sagitta amoris* (II, 12) y en el que cuestiona desde su origen hasta profundizar en sus consecuencias. De este modo, s3lo en este poeta es donde la *sagitta amoris* logra la categor3a de tema del *carmen*.

En cuanto a los otros *carmina*, ambos se conectan entre s3 al presentar el *insanus amor* como la aptitud para la eleg3a. El poema I, 7 refiere a la necesidad de padecer penas amorosas provocadas por la *sagitta amoris* como requisito para componer eleg3a. La proposici3n anterior se afirma en el poema II, 34, ya que se retoma la oposici3n eleg3a-3pica, pero se le agrega el trasfondo de la *perfidia* amorosa. As3, el requisito del malestar amoroso del poeta eleg3aco se se acent3a con el agregado de la infidelidad amorosa, pues esta acci3n es la que muestra los alcances y efectos del disparo de Cupido en el 1nimo del *amator*.

3.1.3. Ovidio

Ovidio es el poeta que evidencia mayor presencia de *sagitta amoris* en su producci3n eleg3aca: seis *carmina*. El t3pico se aprecia en tres poemas del *Liber I* y en tres poemas del *Liber II* de la obra *Amores*. A continuaci3n, el an1lisis de la met1fora en los seis poemas del poeta de Sulmona.

I, 1

El primer *carmen* del libro cumple con la premisa literaria del género en cuanto a ser programático. El poema inicia en los primeros dos dísticos con una *recusatio* que menciona una intención de componer épica¹⁶⁶ (dístico 1), pero en el cierre del siguiente dístico se da a entender la intervención de Cupido cuando el *poeta-amator* acota que este dios sustrajo un pie al verso (v. 4). La acción sugiere el cambio de *genus* porque la variante del pie ocasiona una modificación métrica: sustituye el hexámetro dactílico por el dístico elegíaco (dístico 2).

Con respecto a este inicio del poema, es importante la observación de von Albrecht (2001) sobre cómo el *carmen* se circunscribe en un marco de tono literario porque Ovidio se presenta inicialmente sólo como poeta, no como *amator* (p. 181). De lo anterior se colige la mutación de Ovidio en *poeta-amator*, es decir, cuando empieza a fusionar ambos papeles, pues asume, además de su labor de poeta, el papel de amante que le otorga mayor protagonismo y verosimilitud al relato.

A continuación, en el dístico 3, como bien señala Ramírez de Verger (2014), Ovidio recurre a un apóstrofe a Cupido (p. 123). El poeta de Sulmona, tras enunciar el cambio de ritmo, continúa el relato con una pregunta retórica en la que se trata a Cupido como un niño cruel (v. 5) y en formato de *querimonia* le inquiriere quién le ha otorgado el permiso de haber alterado la métrica de su *carmen*. Ovidio, seguidamente, recurre de manera argumentativa a tres *exempla* míticos para ilustrar la no aptitud de una deidad al inmiscuirse en otra área que

¹⁶⁶ Cristóbal-López (1989) cree que no se debe ver en el primer dístico una alusión a la hipotética *Gigantomaquia* de Ovidio, sino una perífrasis para referirse a la épica (p. 211). Por su parte, tanto González-Iglesias (2013) como Ramírez de Verger (2014) consideran que aquí subyace una alusión a la *Eneida* de Virgilio (p. 124).

no es de su competencia: Venus con Atenea (dístico 4), Ceres con Diana (dístico 5), Apolo con Marte (dístico 6)¹⁶⁷.

La *querimonia* de los últimos cuatro dísticos lleva al hablante hacia un nuevo cuestionamiento para el dios del amor: ¿Por qué necesita una “nueva hazaña” si ya ostenta poder? (dístico 7). El argumento del hablante-lírico plantea que es innecesario “afectarle”, es decir, convocarle a su séquito de poetas elegíacos. La estrategia argumentativa consiste en notar que Cupido ya ha ejecutado previamente el disparo en otras víctimas, de manera que Ovidio considera innecesario el requerimiento uno poeta más para su causa, por lo que la figura “**comprender**” de Barthes también tiene presencia en estos versos.

Más adelante, como cierre del apóstrofe a Cupido, Ovidio alude a la convención genérica de la elegía erótica amorosa, la que ilustra con el *exemplum* de un tema frecuente para esta poesía: la descripción del objeto de amor (dístico 10). En este punto cabe acotar que desde cierta perspectiva el poema relata la convocatoria de Ovidio a la *militia amoris*, el *tópos* conocido por referir a una variante típica del género en donde el amante se convierte en un soldado y cuya causa es luchar por el amor, no por la guerra habitual que se da por aquella época en el territorio romano.

Los siguientes tres dísticos, 11-13 (vv. 21-26), corresponden a presencia de la *sagitta amoris* en el poema:

Questus eran, pharetra cum protinus ille soluta legit in exitium spicula facta meum lunauitque genu sinuosum fortiter arcum	Quejado estaba cuando aquel, al momento, escogió en su aljaba suelta flechas hechas para mi destrucción, encorvó sobre la rodilla el arco sinuoso con fuerza y dijo: “recibe,
---	---

¹⁶⁷ Para González-Iglesias (2013) lo que Ovidio busca es representar el mundo al revés (p. 137). Por su parte, Ramírez de Verger (2014) propone que los dísticos anteriores exhiben un *tópos* construido con base en la indignación que experimenta el poeta hacia Cupido, de modo que lo denomina *indignatione in Cupidinem*, el cual se complementa por el desarrollo de Ovidio acerca de la idea tradicional de que los dioses no invaden esferas de otros dioses (p. 124).

<p>«Quod» que «canas, uates, accipe, dixit, opus!» Me miserum! certas habuit puer ille sagittas! [25] Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.</p>	<p>poeta, tarea para que cantes”. ¡Miserable de mí! ¡El niño aquel tiene certeras flechas! Quemado soy y Amor reina en mi vacío pecho.</p>
<p>Palabras clave: <i>questus, pharetra, arcum, canas, opus, miserum, sagittas, uror</i></p>	

El tópico está presente en la respuesta del dios a las quejas del poeta. Cupido elige la demostración de su poder como la mejor manera para “convocar” a su causa, tal como se puede apreciar en el dístico 11 con una *querimonia* a partir del participio *questus* (v. 21), puesto que Ovidio lamenta con el sustantivo *exitium* (v. 22) el momento en que Cupido escoge las flechas de su aljaba para producir, según el hablante-lírico, su destrucción al convertirlo en *amator*. La figura bartheana en este dístico es el “**rapto**” debido a que corresponde nuevamente al episodio inicial donde el sujeto amoroso se encuentra “raptado” por la imagen del objeto amado.

El dístico 12 describe los últimos detalles antes del disparo con la descripción del arco sinuoso y la rodilla para apoyar el lanzamiento de la flecha (v. 23). A continuación, Ovidio utiliza al propio Cupido para hacerle notar su propósito cuando este dios enuncia que el poeta reciba como tarea - *opus*- la labor del canto mediante el verbo *canas* (v. 24). El dístico 13 comienza con el *tópos* de *miser amator* y cierra con el *tópos* de *flamma amoris* al apreciarse el verbo *uror* (v. 26), lo cual sugiere el malestar que surge de a poco en el interior del poeta.

Ambos *topoi* amplifican los efectos producidos por la *sagitta amoris*, referida mediante el adjetivo *certeras* y el sustantivo *sagittas*, dado que ubican la situación del amante como miserable y penosa, elemento que señala el *insanus amor*. Aquí se destaca también la figura “**desollado**” según Barthes, dado que el *amator* se muestra vulnerable a las heridas¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Ver p. 171, Nota Pie Página 141.

Asimismo, la elección de *certeras* para calificar a las *sagittas* es señal de la habilidad del dios como arquero, puesto que su precisión con esta arma es la que permite convertirse al poeta en *poeta-amator*.

Al respecto, Cristóbal-López (1989) señala que la consideración de Cupido como buen arquero es similar a la de Tibulo en *II, 1*, (vv. 65-70)¹⁶⁹. Por su parte, la comparación del amor como una llama es habitual desde la lírica griega arcaica y en este caso se enlaza con la *sagitta amoris* como una especie de complemento para el *uulnus amoris* que Ovidio padece tras recibir el flechazo de Cupido. Ante ello, se demuestra la superioridad del dios sobre el poeta, de manera que Ovidio explica, mediante la narración del impacto recibido, que esta es la causa de componer elegía como *genus* literario.

La argumentación en el poema refleja la queja de Ovidio ante la interrupción de Cupido en su producción poética. Cabe recordar que esta es la primera obra del poeta, lo cual sugiere que quizás no tenía pretensiones de componer épica y lo que hace es recurrir al *tópos* de la *recusatio* como parte de la convención genérica. Por su parte, Lyne (1986) destaca que Cupido juega el papel de Apolo y que Ovidio se resiste a su autoridad divina, ya que Apolo, como dios de la poesía, solía presentarse ante sus futuros poetas para inspirarles (p. 260).

La particularidad de este *carmen* se anida en que la aparición de Cupido es más ingeniosa, puesto que opta por modificar el metro del poema, lo que ya obligaba a Ovidio cambiar también su temática. Para Lyne (1986) Ovidio afirma no estar enamorado hasta el dístico 10 (v. 20), pero a partir de este que Cupido responde provocándole el amor, acción

¹⁶⁹ Ver pp. 163-165.

que se extiende desde el dístico 11 hasta el 13 (p. 260), precisamente en aquellos donde tiene presencia la *sagitta amoris*.

En lo concerniente a los últimos dos dísticos, estos giran en torno a la aceptación del nuevo ritmo y metro impuestos por Cupido, lo que para Ramírez de Verger (2014) es la renuncia formal a la épica y la aceptación de la poesía amorosa (p. 123). Así, la importancia del *carmen* subyace en señalar la convocatoria de Ovidio como nuevo cantor que se une al grupo de los poetas dedicados a exponer sus anécdotas amorosas en el dístico elegíaco.

I, 2

El segundo *carmen* del *Liber I* presenta una situación del poeta ante un nuevo acercamiento de Cupido. El poema es conocido por el amplio ensamblaje que exhibe sobre el triunfo de esta deidad, ya que Ovidio describe todo un ritual de su victoria. Se destaca la apreciación de la sugerencia de Lucia Athanassaki (1992) sobre la inspiración del poeta de Sulmona en los versos 9-12 del poema *III, 1* de Propertio. La autora explica que Ovidio realiza una innovación del citado *carmen* properciano con el propósito de exhibir cómo el líder del triunfo ya no es el poeta, sino Cupido, idea que se sustentaría en el uso del amor como una metáfora para la poesía (p. 125-126). Aquí se puede apreciar una técnica de *uariatio* a partir de la inversión en cuanto al papel del poeta y el dios.

Athanassaki (1992), asimismo, acota la opinión de otros críticos sobre el hecho de que Ovidio optara por realizar una parodia¹⁷⁰ de la versión de Propertio, la cual, a su vez,

¹⁷⁰ Cameron, A. (1968). The First Edition of Ovid's Amores, *Class. Quart.* 18, 1, pp. 320-33; Morgan, K. (1977). Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores. *Mnemosyne Suppl.* 47, Leiden, pp. 11-12; Lyne (1986, pp. 257-259).

estaría inspirada en las *Geórgicas* de Virgilio y este, por su parte, tomó la *imitatio* de Píndaro en cuanto al carruaje de victoria como una de las imágenes representativas del poeta tebano.

A partir de lo sugerido, y en concordancia con la valoración de González-Iglesias (2013) sobre la estructura del poema en dos fases¹⁷¹, se propone que Ovidio habría optado por amplificar la escena del carruaje y el resultado es, precisamente, la segunda fase del *carmen*, la que desarrolla extensamente la victoria de Cupido con gran variedad de imágenes y símbolos asociados a este dios que suplen el contexto griego original de la escena. En este caso se aprecia una *uariatio* desde la adaptación al contexto latino.

En cuanto al propósito de la investigación, interesa más la primera fase del poema, la de las reflexiones del *poeta-amator* al presentar una *querimonia* en los primeros dos dísticos del *carmen*. La imagen que expone Ovidio supone una situación de la soledad asociada con el lecho, lo que permitiría suponer que el *poeta-amator* experimenta ya el amor o está pronto a padecerlo. Cabe acotar la división del poema que hace Ramírez de Verger (2014), en donde ubica los síntomas de amor en los primeros 4 dísticos, lo que evidencia muy bien el estado del perceptivo y reflexivo del poeta (p. 125).

No obstante, está ausente el objeto de amor, la *puella*. Inclusive, al tratarse del segundo *carmen* de la obra, Ovidio aun no presenta en escena a Corina. Ante este hecho, cabe conjeturar que el *poeta-amator* está apenas en el proceso de identificación de sus sentimientos, algo que contrastaría coherentemente con la segunda fase del poema en donde ya los reconoce y por eso es que Cupido se impone. De este modo, la presencia de la *sagitta*

¹⁷¹ González-Iglesias (2013) lo divide en dos fases: la primera abarca los primeros nueve dísticos (vv. 1-18) y trata sobre el amor sentido tras una noche en vela; la segunda es la mayoritaria parte del *carmen* (vv. 19-52) y trata sobre el triunfo de Cupido (p. 138).

amoris en el poema permite a Ovidio convertirse en *poeta-amator*, caso similar a lo acontecido durante el *carmen I*, 1¹⁷². En efecto, el t3pico del flechazo de amor se puede hallar muy temprano en el poema, pues abarca los d3sticos 3-4 (vv. 5-8):

<p>Nam, puto, sentirem, siquo temptater amore. [5] an subit et tecta callidus arte nocet? Sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae, et possessa ferus pectora uersat Amor.</p>	<p>Pues, reflexiono, sentir3a si era atacado por el amor. 3O es que se presenta astuto y cubierto y hiere con artima3a? De este modo ser3a: sutiles flechas se han clavado en el pecho y Amor fiero revuelve mi pecho pose3do.</p>
<p>Palabras clave: <i>temptater, amore, callidus, arte, nocet, corde, sagittae, ferus</i></p>	

Ovidio abre el d3stico 3 con la reflexi3n en torno a c3mo, para percatarse de que ama, habr3a de sentir el *uulnus amoris*, mencion con el verbo *temptater* y el sustantivo *amore* en caso ablativo instrumental (v. 5). Este acto reflexivo confirma que el poeta se encuentra en un estado de incertidumbre del cual concluye que sus sentidos le advertir3an sobre el impacto de la flecha del dios en su cuerpo.

El poeta de Sulmona, ante esta circunstancia, contin3a su reflexi3n con una pregunta sobre si el m3todo de Cupido es sigiloso, idea ilustrada con el adjetivo *callidus* para destacar su astucia y el sustantivo *arte*, tambi3n en caso ablativo instrumental, con el sentido de “t3cnica” o “habilidad”. A lo anterior se suma al verbo *nocet* para indicar la acci3n con prop3sito de da3ar (v. 6), de manera que la idea “da3ar con t3cnica” alude al disparo de Cupido al implicar la herida *per se* que provoca la *sagitta* y la habilidad de arquer3a requerida.

Por su parte, el poeta se vuelve tambi3n *amator* en el inicio del d3stico 4, dado que se resigna al poder de Cupido. Ovidio aqu3 confirma que ya recib3 el disparo de la saeta con las *tenues sagittae* que se clavaron - *haeserunt*- en su coraz3n (v. 7), acto recalcado en el

¹⁷² Ver p. 211.

siguiente verso al amplificar la idea con la mención de que el “dios fiero” revuelve su pecho poseído (v. 8), valoración que recuerda los atributos de esta deidad.

El siguiente dístico, el 5, plantea otra reflexión: si conviene más ceder ante Cupido o encararlo (v. 9), a lo que el propio Ovidio responde que es mejor ceder (v. 10). Este nuevo planteamiento, ya confirmado su papel de *amator*, suscita ahora una nueva indagación por parte del poeta, la cual, según Ramírez de Verger (2014), se extiende hasta el dístico 11.

A continuación, en el dístico 6, el poeta recurre al *tópos* de *flamma amoris* para acentuar más el de *sagitta amoris* utilizado *supra*. Seguidamente, en los dísticos 7 y 8, Ovidio expone la pasión amorosa en comparación con animales como los bueyes y los caballos. Por su parte, el dístico 9 es una recomendación nuevamente para ceder, puesto que argumenta que Cupido es menos feroz con aquellos que admiten su subordinación, apelación al *seruitium amoris*. La idea anterior se extiende en el dístico 10 cuando el poeta afirma su afiliación con el dios del amor, pero resalta, de manera particular, cómo Ovidio exhibe una metáfora venatoria al confesarse la “presa” de Cupido, argumento que vuelve a recurrir en el dístico 15 al llamarse *praeda recens* (v. 29), hecho que para Ramírez de Verger (2014) permite apreciar otro *tópos*, el de *uincula amoris* o cadenas de amor (p. 126).

A esta primera fase del *carmen* cabría sumar tan sólo los dísticos 22 y 23, los cuales refuerzan la idea presente sobre el amor como *uulnus amoris*. En el dístico 22 mediante el verbo *ures* (v. 43) y el sintagma *uulnera multa* (v. 44) para reflejar las múltiples heridas que produce Cupido; en el dístico 23 con el infinitivo *cessare* y el sustantivo *sagittae* (v. 45), así como el adjetivo *feruida*, el sustantivo *flamma* y el verbo *nocet* (v. 46), de manera que se

apela al *uulnus amoris* en ambos dísticos a partir de la combinación de la *flamma amoris* con la *sagitta amoris*.

Al respecto, si se considera la opinión de Lyne (1986), sobre cómo Ovidio cierra el poema con una descripción de su rendición al amor-apasionado como un proceso de carácter racional (p. 258), es válido afirmar que el poeta ya halló la respuesta a la reflexión que ha tenido durante todo el poema, la idea sugerida desde el dístico 4: Cupido hostiga a los que no se quieren doblegar. Ante ello, es más óptimo ceder, la recomendación general que se extiende en el *carmen*.

Conviene destacar, también, otra innovación con respecto al modelo mítico de la literatura griega sobre las víctimas del dios del amor, principalmente aquellas presentes en la tragedia del siglo V a. C. y la épica helenística: Ovidio no exhibe una instigación divina para beneficiar a algún héroe. En el contexto de la elegía erótica amorosa no se permite este elemento, de modo que el poeta, en oposición a los mitos donde las mujeres caen como víctimas de Eros para auxiliar a los héroes, escoge añadir un tono más “juguetón” para priorizar el aspecto lúdico, es decir, Cupido busca ocasionar la herida por el *ludus*, no por la instigación divina.

En relación con lo anterior, resulta pertinente traer a colación la siguiente sugerencia de Athanassaki (1992) sobre la obra *Amores*. La autora propone que los campos semánticos de Cupido y la elegía se recubren porque tanto el dios como el género literario actúan como las “musas” de Ovidio, algo que también puede percibirse por el propio título de la obra, ya que captura el recubrimiento semántico al tratar temas de amor en versos elegíacos (p. 130).

A primera instancia, y según lo referido del caso mítico griego, parecería que no se necesita o requiere alguna acción o aporte de Ovidio hacia Cupido debido a la ausencia de la instigación divina. No obstante, cabe considerar que la *utilitas* que ofrece el poeta de Sulmona al dios es más de alistamiento, en el sentido que esta deidad lo recluta como cantor para el género de la elegía erótico amorosa latina. Así, Cupido dispara, además de por *ludus*, por la necesidad de tener sus “soldados-cantores”, los responsables de mantener vivo este tipo particular de elegía. Situación similar a la expuesta ya en Propercio.

I, 11

El *carmen* gira en torno a la relación de complicidad del *poeta-amator* con Nape, la sirvienta de Corina¹⁷³, su amada. Ovidio expone más de su intimidad y el contexto social en este poema al ubicar al lector ante una escena cotidiana de la época que a su vez recrea la convención genérica de la elegía erótica latina: la complicidad de la esclava con el *amator*. Así, la *uariatio* apela a una mezcla de inversión e introducción de típicos elementos romanos, dado que la mención de Nape es una inversión al no ser esta la destinataria habitual y también es un elemento típicamente romano, lo cual robustece la verosimilitud del *carmen*.

El dístico más representativo para el tema del poema es el segundo, pues Ovidio recurre a elogiar la asistencia de Nape para sus propósitos de *furtiuus amor* con Corina. Este propósito del poeta se acentúa en el dístico 4 cuando solicita a la sirvienta que lleve las tablillas a su *puella*, a la que califica en el dístico 5 de *dura* con términos como el adjetivo *durum* o el sustantivo *ferrum* para referirse al corazón de esta.

¹⁷³ González-Iglesias (2013) detalla que a Nape como la peinadora de Corina (p. 190).

Tras haber presentado el tema y las características de la amada y su asistente, Ovidio despliega la *sagitta amoris* en el poema con el dístico 6:

Credibile est et te sensisse Cupidinis arcus; in me militiae signa tuere tuae.	También es creíble que hayas sentido el arco de Cupido: protege en mí la señal de tu milicia.
Palabras clave: <i>sensisse, Cupidinis, arcus, militiae</i>	

El poeta presenta a Nape también como una víctima de Cupido. La sirvienta de la *puella* es la destinataria e interlocutora, circunstancia importante, puesto que la idea subyacente en el dístico es sugerir la causa de la complicidad en el hecho de compartir las repercusiones del flechazo de Cupido. El poeta expone esta posibilidad con el adjetivo *credibile*, el pronombre *te*, los sustantivos *Cupidinis* y *arcus* y el infinitivo *sensisse*, que explican la experiencia de Nape en temas amorosos al sugerir que también ella “sintió” el arco del dios (v. 11).

Ante tal sospecha del poeta, seguidamente se requiere a la sirvienta con el infinitivo *tuere*, para que proteja en él la señal de su milicia (v. 12). Este argumento insinúa, nuevamente, un pasado amoroso de la sirvienta que facilitaría su asistencia al poeta, dado que ambos recibieron el flechazo de Cupido y por esta razón ella lo comprende y ayuda en sus afanes amorosos. Aquí se puede citar el “**rapto**” como figura en términos de Barthes, ya que alude al pasado de Nape cuando recibió ella también un flechazo de amor.

En concordancia con lo expuesto, la función de la *sagitta amoris* en el *carmen* es como medio de acercamiento entre dos individuos, Nape y Ovidio, que comparten el haber recibido un disparo de Cupido. La argumentación del poema se concentra más en que Nape es una sirvienta excepcional para los fines de Ovidio y el tópico de *sagitta amoris* tiene la función de explicar el por qué ella es favorable al amante en lugar de acatar las muy probables

órdenes de su dueña, la *puella* del *poeta-amator*, que ha establecido cierta distancia con el amante y por ello hace necesario buscar a la sirvienta como “intermediadora”.

El resto del poema continúa con el pensamiento de la esperanza del amante-furtivo (dístico 7), su deseo y premura para que su amada lea sus palabras (dístico 8), el recordatorio a Nape de examinar el rostro de Corina ante la lectura de las mismas (dístico 9), la demanda a la amada de una pronta respuesta y el anhelo de que esta no sea una tablilla en blanco (dístico 10), sino meramente una afirmación de la *puella* para retomar la relación mediante una petición de arribo al poeta (dísticos 11-12). Si lo anterior se consigue, entonces el *poeta-amator* avisa del premio para las tablillas por conseguir el propósito establecido (dístico 13) y el cierra el poema con una *sententia* que funciona como elogio para las fieles asistentes de los amantes en las diversas situaciones de amor (dístico 14).

II, 1

El poema es el inicio del *Liber II* de *Amores* y como tal cumple con reiterar la función programática desde la convención de la elegía erótica amorosa como género literario¹⁷⁴. Se vuelve a utilizar a la épica como punto de contraste y en este caso el ejemplo es con los sustantivos *bella* (v. 11) y *Giges* (v. 12), que, según González-Iglesias (2013) aluden a la Gigantomaquia. Sin embargo, Ovidio, desde el dístico 2, ya anuncia que contrastará con la épica al indicar que los “severos”, aquellos opositores del *otium*, no son el “teatro apto” para ritmos delicados, idea ilustrada con el adjetivo *teneris* y el sustantivo *modis* (v. 4).

¹⁷⁴ Ramírez de Verger (2014), en cuanto a la estructura, segmenta el poema en tres partes: la primera sobre el anuncio del nuevo liber de poesías para enamorados (dísticos 1-5, vv. 1-10), la segunda con respecto a la poesía épica y la elegía amorosa (dísticos 6-16, vv. 11-32) y la tercera en relación con la dedicación a la poesía de amor (dísticos 17-19, vv. 33-338) (p. 152). Para el propósito de la investigación, la atención se centra en la primera parte, la correspondiente al anuncio de un nuevo libro.

A partir de lo sugerido, la presencia de la *sagitta amoris* en el poema abarca los dísticos 3-5 (vv. 5-10):

<p>Me legat in sponsi facie non frigida uirgo [5] et rudis ignoto tactus amore puer; atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu agnoscat flammae conscia signa suae miratusque diu quo, dicat, ab indice doctus composuit casus iste poeta meos? [10]</p>	<p>La muchacha no indiferente me lea en el rostro de su novio y el joven ignorante tocado por el amor desconocido, y que alguno de los jóvenes, herido por el arco, ahora como yo, reconozca las señales cómplices de su llama e impresionado durante mucho tiempo diga “qué delator ha compuesto, ese docto poeta, mis desgracias?”.</p>
<p>Palabras clave: <i>me, legat, uirgo, ignoto, amore, puer</i></p>	

El dístico 3 muestra una situación idónea para exhibir los dotes de Ovidio como poeta lascivo y *praeceptor amoris*: inicia con la mención del público lector que espera tener, en donde hace referencia a una muchacha como no indiferente mediante el sintagma *non frigida*. La construcción ya anuncia el contexto erótico del *carmen*, pues el término *frigida* alude a la frigidez en el sentido sexual que hace referencia a cuando alguien no experimenta deseo de unirse con la pareja, idea que selecciona este vocablo, precisamente, por su asociación semántica con el frío, es decir, la oposición a la calidez o el fuego, términos que suelen ser utilizados para exponer la fogosidad. Ovidio, hábilmente, recurre a la figura lítotes para enunciar una afirmación mediante una negación, ya que al sumar el adjetivo *non* al vocablo *frigida* convierte a la muchacha en una conocedora sobre el tema de la unión sexual.

El complemento de la muchacha “*non frigida*” es el *sponsi* y el *puer* ignorante de un amor desconocido (v. 6), es decir, aquel que no tiene experiencia amorosa en oposición a su amada. Esta es la pareja que Ovidio espera pueda leer sus versos, tal como indica con el pronombre *me* y el verbo *legat* (v. 5). El poeta anuncia, de este modo, sus pretensiones de fungir como un preceptor amoroso para los jóvenes de su época, aspiración también propia de la convención de la elegía como *genus* literario.

Por su parte, el dístico 4 manifiesta de lleno la *sagitta amoris*, mas la describe como algo ya acontecido. Ovidio ubica al lector ante una situación donde solicita a alguno de los jóvenes que haya sido herido por el arco - *saucius arcu-*, al igual que él - *nunc ego-* (v. 7), que reconozca las señales cómplices de su llama - *flammae-* (v. 8). Nuevamente el *poeta-amator* construye un argumento al vincular entre sí a la *sagitta amoris* como la *flamma amoris*, acción que permite explicar la relación entre ambas: la *flamma amoris*, si bien es otro tipo de *uulnus amoris* y *signum amoris*, también es un efecto inmediato de la *sagitta amoris*. Además, se percibe la figura “**identificación**”¹⁷⁵ de Barthes, ya que el *amator* se identifica dolorosamente con aquellos en la misma posición de víctimas de la estructura amorosa.

En cuanto al dístico 5, este apela a la interrogante que se podría plantear alguno de los jóvenes amantes a partir del sobresalto que le ocasione reconocerse en iguales condiciones a las que experimenta el *poeta-amator*. Ovidio, de manera ingeniosa, proyecta un escenario en el que alguno de los amantes se plantee si un docto poeta ha tomado sus penas de amor como tema literario, idea ilustrada con el adjetivo *doctus* y el sustantivo *poeta* (v. 9), así como el verbo *conposuit* y el sustantivo *casus* para las penas de amor (v. 10).

La *uariatio* en el *carmen* se distingue como una semi-inversión. De cierta manera, el *poeta-amator* no abandona su papel de víctima de amor, pero suma el novedoso de “preceptor de amor”, algo que tiene un eco con Propercio. Según lo comentado, este *carmen* demuestra a la *sagitta amoris* como un complemento argumentativo que refuerza la idea central del poema: la habilidad de Ovidio como experto en el tema del amor.

¹⁷⁵ Barthes (2001) la define: “El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él” (p. 151).

Al respecto, cabe señalar que la fortaleza del argumento reside en la siguiente idea: el poeta, tras ser víctima de Cupido, es una persona idónea para ejercer de *praeceptor* porque cumple con el requisito primordial para poder comprender el proceso amoroso en el contexto de la elegía erótica.

II, 5

El *carmen* exhibe al *poeta-amator* ante una situación de *perfidia* amorosa. Ovidio, como parte del contexto del género literario, opta por presentar una situación recurrente para el amante, la cual consiste en presenciar con sus propios ojos la infidelidad de la mujer amada. Para otorgarle mayor verosimilitud al asunto, la escena se ubica en el contexto del banquete¹⁷⁶, lugar frecuente para presenciar ese tipo de episodios en la elegía erótica latina.

A partir de lo sugerido, el poema se enfoca en situar una decepción amorosa que experimenta el poeta y debido a ella es que entonces se queja por el malestar padecido. El hecho en torno a la *sagitta amoris* se explica en que el poeta necesita el disparo de Cupido. Ovidio requiere del flechazo para convertirse en *amator*, pues sin este lanzamiento del dios, no podría ser *poeta-amator* y esto impediría como tal que pudiera quejarse de lo que relatará después: cómo presenció el coqueteo de la *puella* con otro individuo.

Con base en lo anterior, la presencia de la *sagitta amoris* en el poema abarca los dísticos 1-2 (vv. 1-4), de modo que corresponde tanto al inicio del *carmen* como a la primera parte, la que plantea la acusación de *perfidia*:

¹⁷⁶ La estructura del poema propuesta por Ramírez de Verger (2014) es la siguiente: **1**) la acusación y dudas para plantear pleito a la amada infiel (dísticos 1-6, vv. 1-12); **2**) las pruebas, señales secretas y besos apasionados entre la *puella* y otro varón (dísticos 7-14, vv. 13-28); **3**) los reproches a la mujer amada y el castigo imposible ante su belleza (dísticos 15-23, vv. 29-46); **4**) la reconciliación entre el poeta-amator y su puella (dísticos 24-29, vv. 47-58); **5**) los últimos recelos del poeta-amator (dísticos 30-31, vv. 59-62) (p. 158).

Nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido) ut mihi sint totiens máxima uota mori. Vota mori mea sunt, cum te peccasse recordor, ei mihi, perpetuum nata puella malum.	Ningún amor vale tanto (aléjate Cupido con tu aljaba) como para que sienta tan a menudo importantes deseos de morir. Morir es mi deseo cuanto te recuerdo cometer falta. ¡Ay, mi niña nacida para mi eterno mal!
Palabras clave: <i>abeas, pharetrate, Cupido, uota, mori, peccasse, puella, malum</i>	

Ovidio opta por comenzar su argumentación con una sentencia. El poeta abre el dístico inicial con esta figura retórica para ser concluyente y tajante en cuanto a las circunstancias en las que desenvuelve la pasión amorosa. El poeta de Sulmona es consciente de aquello que de Rougemont (1945) explica como la “intoxicación de amor”: desde una perspectiva psicológica, los sentidos se embotan, la lucidez se debilita y conduce a la idiotez (p. 154).

La repercusión negativa a la que alude el autor suizo corresponde al *insanus amor* de la elegía erótica latina y este hecho es, precisamente, el referido por Ovidio, pues la sentencia asegura que ningún amor vale tanto como para sentir una sensación continua de morir. En medio de tal sentencia se halla la *sagitta amoris* como una petición de distanciamiento del dios hacia el poeta, una manera de solicitarle que no intervenga con sus atributos de arquero nefasto, dado que ya se acepta lo naturaleza nociva de la pasión amorosa.

La *sagitta amoris* es breve: se compone del verbo *abeas* y el sustantivo *Cupido* para pedir el alejamiento del dios, demanda que es complementada con el sustantivo *pharetrate* en caso ablativo para referir al arco como el instrumento del divino utilizado para provocar el amor en los amantes (v. 1). El uso argumentativo de la *sagitta amoris* en este *carmen* es interesante, puesto que no hay referencia explícita de cómo el poeta recibe el impacto que lo convierte en *amator*, sino que proyecta, por el contrario, un anticipo sobre este hecho, es decir, el poeta inquiera al dios que no se atreva a impactarlo.

La argumentación, seguidamente, vincula a la *sagitta amoris* con la idea del “deseo moribundo” - *uota mori*- (v. 2), ya que el poeta es consciente el tipo de amor que provoca el dios, aquel *insanus amor* que conduce a un *morbus amoris* y arrastra al amante a un estado irracional. Así, la figura bartheana en este dístico sería la llamada “**dolido**”¹⁷⁷, pues el *amator* se imagina moribundo y ve a su amada continuar con la vida sin afección.

El dístico 2, por su parte, indaga en el origen del deseo moribundo. El poeta, que inicialmente parece prevenido de los disparos de Cupido, ahora afirma un deseo mortuorio - *uota mori*- en cuanto recuerda la falta cometida por la *puella*, idea ilustrada mediante el sustantivo *uota*, los infinitivos *mori* y *peccasse* y el verbo *recordor* (v. 3). La importancia de este tercer verso radica en que aclara un cuestionamiento de si el poeta había sido herido o no por Cupido, ya que la petición al dios de alejarse parecía más una precaución de su parte.

Sin embargo, la petitoria resulta “falsa” o, más bien, un tipo de *querimonia* de resignación debido a que Ovidio afirma cómo el deseo mortuorio llega cada vez que recuerda la falta de la amada, una falta que ya tuvo que haberse cometido. Ante ello, se presenta la figura amorosa bartheana denominada “**resonancia**”¹⁷⁸, dado que se representa la subjetividad amorosa enlazada a una palabra o imagen que resuenan de manera dolorosa.

De lo anterior se colige que el poeta ya recibió el impacto de Cupido, mas el *carmen* no ahonda en ello, lo da por un hecho. El verbo *recordor* y el infinitivo *peccasse* resultan claves para comprender este acomodamiento de ideas en la argumentación del poema: el primero ubica al lector ante el orden de los acontecimientos; el segundo alude a la *perfidia*

¹⁷⁷ Barthes (2001) la define: “imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera ocurrido” (p. 103).

¹⁷⁸ Barthes (2001) la define: “Modo fundamental de la subjetividad amorosa: una palabra, una imagen resuenan dolorosamente en la conciencia afectiva del sujeto” (p. 214).

narrada en versos posteriores. Sumado a esto, el poeta latino agrega otra sentencia que sintetiza el argumento de la pena amorosa: la “niña nacida” - *nata puella*- para su “eterno mal”- *perpetuum malum*- (v. 4).

Ovidio, de manera muy hábil, inserta la *sagitta amoris* como función mnemotécnica que recuerda el medio habitual por el cual surge la pasión en los poetas de la elegía erótica amorosa latina. Asimismo, retoma la idea de cómo *la sagitta amoris* ocasiona un *insanus amor* que alienta con frecuencia a deseos de muerte inspirados, a su vez, por la *querimonia* de las penas de amor. Ante esto, la *uariatio* correspondería a la modificación estructural del orden: el poeta altera el orden habitual de la estructura del *carmen*.

En relación con lo expuesto, Lyne (1986) opina que Ovidio en este poema ejecuta el papel del amante-Properciano sólo de forma consistente en el *Liber I*, ya sea para burlarse o hacer de este modelo (p. 266). La teoría sobre la burla responde a la conocida parodia como recurso lúdico que se vincula con la producción ovidiana de poesía elegíaco-amorosa; por su parte, la teoría del modelo apunta hacia la fama de Propercio como cantor de penas amorosas, de manera que su estilo se convirtió en preceptiva para el género cuando se aspirase a expresar la *querimonia* en este *genus* literario.

Seguidamente, y en concordancia con la estructura sugerida por Ramírez de Verger (2014), el poema relata, mediante una *narratio* en los dísticos del 7 al 14, el detalle de la escena de la *perfidia* amorosa de la *puella* con otro varón. Por su parte, a continuación, se presenta una extensa *querimonia* con los dísticos 15-28, pues corresponde a los reclamos del *amator* hacia su amada. Cabe destacar en esta *querimonia* el dístico 17 porque exhibe al dolor como fuente de la inspiración poética: el dolor fue el que dictó para la lengua (v. 33). La idea

es que el dolor del *amator* actuó como requisito indispensable para que el poeta pudiera expresarse en el *carmen*, es decir, se alude a la necesidad de la *sagitta amoris*, ya que esta es la que provoca tal dolor. Así, este dístico exhibe la figura “**escribir**” según Barthes.

La escena de la *perfidia* amorosa es importante para la convención genérica, pues nutre precisamente de una causa para componer una *querimonia*. El hecho que la *sagitta amoris* esté presente antes de la *narratio* obedece a un efecto de *dispositio* de Ovidio para iniciar su *carmen* con una *querimonia* y pasar luego a relatar el suceso que la provocó. Desde esta perspectiva, el texto prácticamente se enfoca en la *perfidia* amorosa, de manera que se sugiere una *Ringkomposition* porque abre el poema con una reflexión, pasa a la *narratio* y vuelve a retomar la reflexión sobre las penas de amor. De este modo, es válido suponer que el *poeta-amator* se lamenta ya acabado el suceso y la *narratio* cumple un papel similar a una breve analepsis sobre el asunto que provocó la queja.

Al respecto, también cabe apuntar el señalamiento de González-Iglesias (2013) en cuanto a destacar el lenguaje jurídico para describir la infidelidad: “acusar”, “argumentar”, “vencer”, “defender”, “confesar culpa”, “crimen”, a lo que acota que la acusación es fácil porque el mismo poeta presencié los hechos (p. 226). Los términos jurídicos robustecen la argumentación de *perfidia* y esta es necesaria para que se pueda dar una *querimonia*. De este modo, la *sagitta amoris*, argumentativamente, cumple una función explicativa al aclarar el por qué el *poeta-amator* se lamenta tanto de la traición de amor: este sentimiento está clavado en lo más profundo de sí.

Desde el contexto romano, Veyne (2018) además enfatiza que para la sociedad latina la moral sexual se regía por el statu político o social de cada individuo, es decir, por su

categoría y atención a deberes ciudadanos (p. 143). Los casos de los poetas elegíacos del Principado de Augusto van más allá del ya mencionado apoliticismo, dado que desde la moral sexual no cumplieron con el deber ciudadano del matrimonio, sino eligieron la convivencia al margen de este, hecho reprochable para la sociedad en la cual estaban inmersos.

En concordancia con lo expresado, Veyne (2018) recuerda que en la antigua Roma se establecieron tres distinciones en cuanto al tema sexual, las cuales no estaban enfocadas en si la pareja era del mismo sexo o no, sino orientadas más hacia: la libertad amorosa o conyugalidad exclusiva, la actividad o pasividad y si el era hombre libre o esclavo (p. 151). Según lo señalado por el crítico francés, se considera que la primera es la que corresponde con la elegía erótica latina, ya que la *sagitta amoris* se construye más entorno a libertad para dedicarse al amor y al anhelo de las promesas de fidelidad entre los amantes.

II, 9

El tema como tal corresponde a una reacción del *poeta-amator* ante un probable nuevo impacto de la *sagitta amoris*. El *carmen*, de cierta manera, propone un cuestionamiento a Cupido de por qué retomar sus disparos hacia el poeta, sujeto a quien ya convirtió en *amator*. Así, se plantea en los versos que el dios ataque nuevas víctimas, argumento que exhibe la *uariatio*: innova con el cuestionamiento de un segundo disparo.

Cabe rescatar como eje central de este poema otro *tópos*, el del *uenatorius amor*, el “amor venatorio”¹⁷⁹. El citado tópico consiste en presentar al *amator* como un cazador y al

¹⁷⁹ La distribución del *carmen* según Ramírez de Verger (2014) es la siguiente: **1ª parte**: ¿Adiós al amor? (dísticos 1-12, vv. 1-24) y segmentada a su vez en: **1**) quejas del enamorado (dísticos 1-5, vv. 1-10); **2**) solicitud de marcha a Cupido hacia otro lado (dísticos 6-9, vv. 11-18); **3**) retirada de la vida amorosa (dísticos 10-12, vv. 19-24); **2ª parte**: ¡Viva el amor! (dísticos 13-27, vv. 25-54: **1**) solicitud de no abandono a Cupido (dísticos 13-17, vv. 25-34); **2**) programa de amor (dísticos 18-25, vv. 35-50); **3**) conclusión: actividad bajo imperium de Cupido (dísticos 26-27, vv. 51-54) (p. 164).

objeto de amor, la *puella*, como la presa. Sin embargo, Ovidio opera en el poema con un giro novedoso que, según Bellido (2008) consiste en no copiar el modelo de los predecesores, donde la presa era el objeto de amor y el cazador el enamorado, sino en ubicar al *amator* como la presa y al *deus* como el cazador (p. 137).

La presencia de la *sagitta amoris* en el poema se ubica en cada una de las dos partes del poema. La primera destaca desde el inicio con los dísticos 1-3 (vv. 1-6):

<p>O numquam pro me satis indignate Cupido, o in corde meo desidiose puer, quid me, qui miles numquam tua signa reliqui, laedis, et in castris uulneror ipse meis? Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? [5] Gloria pugnantes uincere maior erat.</p>	<p>¡Oh Cupido, nunca bastante indignado a mi favor! ¡Oh niño, desidioso en mi corazón! ¿Por qué me hieres a mí, que soldado nunca abandonó tus estandartes, y soy herido en mi propio campamento? ¿Por qué tu antorcha abrasa y tu arco traspasa a los amigos? Mayor gloria era vencer a los combatientes.</p>
<p>Palabras clave: <i>indignate, Cupido, corde, desidiose, signa, laedis, uulneror, arcus</i></p>	

El dístico 1 adjudica indignación a Cupido mediante el sustantivo propio de su nombre y el participio en caso vocativo *indignate* (v. 1). Seguidamente trata al dios de desidioso en su corazón con el adjetivo *desidiose*, el sustantivo *puer* para apelar al atributo infantil de la divinidad y el sustantivo *corde* (v. 2). El poeta mediante el vocablo *desidiose* procura exaltar el hecho de que el dios está incómodo con él, a pesar ya ha logrado imponerse con sus atributos.

El dístico 2, por su parte, trata sobre la *militia amoris*, pues se construye como una interrogación reflexiva del poeta sobre el por qué Cupido lo hiere si él no ha abandonado sus estandartes (v. 3). Se percibe la figura “**comprender**” de Barthes porque el poeta, mediante interrogantes, desea entender lo ocurrido e ilustra esta idea con el verbo *reliqui* y el sustantivo *signa* para argumentar, de este modo, que el poeta ya es *amator*, hecho que hace innecesario volver a ser herido. El término inicialmente evocado para la herida es el verbo *laedis*, pero en el mismo verso Ovidio cierra la interrogación que abrió en el verso anterior con el verbo

uulneror (v. 4). El sustantivo *castris* se asocia con el sustantivo *signa* para enfatizar la *militia amoris*, es decir, la pertenencia del poeta a la causa amorosa de Cupido.

La figura bartheana “**comprender**” se retoma en el dístico 3 cuando la atención vuelve ante otra pregunta de parte de Ovidio hacia Cupido: ¿por qué la antorcha abrasa y el arco traspasa a los amigos? La *sagitta amoris* se da con el sustantivo *arcus* y el verbo *figit* (v. 5), términos indispensables para la función metafórica en cuanto explica no sólo el surgimiento del amor, sino también su permanencia en el interior del poeta una vez que se ha convertido en *poeta-amator*. Asimismo, el dístico cierra con la opinión del poeta al valorar con mayor gloria el acto de encarar a aquellos que denomina “combatientes” a partir del participio *pugnantes* (v. 6). La técnica argumentativa en este dístico apela a demostrar a Cupido que es más atractivo conseguir nuevos militantes y no “perder tiempo”, por decirlo de cierta manera, en lugar de disparar a los ya heridos por su arco.

Lo expuesto en el dístico 3 se alinea con la temática del *uenatorius amor*, el cual, según Bellido (2008), es empleado por Ovidio siguiendo el modelo de Calímaco en la imagen venatoria explícita que construye en el dístico 5. Sumado a esto, el filólogo clásico de origen español explica cómo la premisa del cazador es perseguir la presa que huye y dejar la ya conseguida, pero en el caso de Cupido, y de este poema, ocurre algo distinto porque el poeta de Sulmona se lamenta ante el hecho que el dios no actúa como cazador en el sentido de una vez cobrada la presa dirigirse a la siguiente, puesto que continúa acechando al propio Ovidio.

Ciertamente, Ovidio en el poema recurre a una *querimonia* porque no llega a comprender qué necesidad de dispararle impera otra vez en Cupido. En este punto resulta pertinente traer a colación el planteamiento de Bellido (2008) sobre cómo la parte venatoria

de la imagen en el dístico 5 sólo es empleada en formato de sentencia para concluir el argumento previo, el de la súplica a Cupido para que cese de lanzarle dardos, y lo que se oculta es una *renuntiatio* al amor en general (p. 142).

La citada opinión de Bellido es respaldada por Ramírez de Verger (2014), quien concuerda con que el *carmen* contiene una *renuntiatio amoris*, mas acota que luego se da una retractación de parte del *poeta-amator*, de manera que accede al *regnum amoris* del dios del amor nuevamente (p. 17). Este “nuevo” acceso de parte del poeta es la segunda parte del poema, segmento en el que predominaba la celebración del disparo y el gusto que ocasiona haberse integrado al séquito de Cupido.

Aunado a lo anterior, en esta segunda parte del poema es donde se halla la otra presencia de la *sagitta amoris*, entre los dísticos 17-19, la cual refiere a un nuevo impacto para el *amator*, pero con una nueva actitud de este hacia el lanzamiento divino:

<p>sic me saepe refert incerta Cupidinis aura notaque purpureus tela resumit Amor. Fige, puer! Positis nudus tibi praebeor armis; [35] hic tibi sunt uires, hic tua dextra facit; huc tamquam iussae ueniunt iam sponte sagittae; uix illis prae me nota pharetra sua est.</p>	<p>Así me repliega la brisa incierta de Cupido a menudo y Amor purpúreo coge de nuevo los dardos acostumbrados. ¡Traspasa, niño! Soy presentado desnudo, para ti cesado de armas; aquí están tus fuerzas, aquí dirige tu diestra. Hacia aquí por voluntad vienen las saetas, como ya ordenadas, con dificultad su carcaj es conocida ante mí por aquellas.</p>
<p>Palabras clave: <i>saepe, Cupidinis, tela, fige, armis, sagittae, pharetra</i></p>	

Al respecto, el dístico 17 proporciona una clave determinante para esta presencia de *sagitta amoris* en el *carmen*: el adverbio *saepe* que expone la frecuencia del acechamiento de Cupido hacia el *poeta-amator* (v. 33). Ovidio ilustra la idea, además, con el sustantivo *tela* y el verbo *resumit* para detallar que el dios toma otra vez los dardos (v. 34).

Por su parte, el *poeta-amator* recurre en el dístico 18 al imperativo *fige* para ordenar al dios que se atreva a traspasarlo con sus saetas, idea complementada al acotar que está

desnudo - *nudus*- y sin armas - *praebeor armis* - para dar a entender que no opondrá resistencia (v. 35). La argumentación continúa cuando Ovidio recuerda a Cupido sus fuerzas con los sustantivos *uires* y *dextra* para apuntar a la habilidad del dios como arquero y a sus víctimas habituales. Se aprecia nuevamente la figura “**resonancia**” de Barthes, puesto que la imagen del primer impacto “resuena” de manera dolorosa en la conciencia del *amator*.

En lo que respecta al dístico 19, el poeta afirma con el sustantivo *sponte* la voluntad divina de las saetas que se acercan obedientes hacia él y se vale, asimismo, del participio *iussae*, el verbo *ueniunt* y el sustantivo *sagittae* (v. 37). El cierre del dístico es una afirmación de Ovidio ante su limitación para reconocer el carcaj de las flechas (v. 38), hecho que refleja la inferioridad y el papel de víctima que ostenta el poeta para continuar en su labor como *poeta-amator*.

Cabe añadir que desde el criterio filológico el *carmen* genera cierta controversia en cuanto a si es un solo poema o si son dos, postura que algunos críticos siguen y lo que ocasiona que su división en *II, 9a* y *II, 9b*. En la investigación se optó por asumir el poema como un solo que está segmentado en dos partes que reflejan, a su vez, el aspecto ambivalente del propio amor y el enfoque común que suele presentar los poetas elegíacos latinos al respecto. Un ejemplo de ello sería el dístico 25, dado que apela a la ambigüedad de Cupido al referir que da - *das*- y niega - *negas*- los goces con “lealtad ambigua”, idea expuesta con el sustantivo *fide* y el adjetivo *ambigua* (v. 50).

Ovidio cierra el *carmen* con una nueva y notable petición en los dísticos 26 y 27: solicita que Cupido le lleve su *regnum amoris* al pecho, pero suplica con el adjetivo *indeserta* que no lo abandone (v. 52). Seguidamente, concluye con la idea que sean las *puellae* las que

accedan a su reino, enunciado importante porque es donde el *poeta-amator* halla una solución antes las penas de amor: que también las mujeres amadas sean “flechadas”. Cabe interpretar en este punto que parte importante de la *querimonia* del *poeta-amator* hacia Cupido radica en el hecho de sus disparos son unilaterales o que no completan el vuelo, lo que ocasiona que sólo los varones experimentan el deseo amoroso y que las *puellae*, por su parte, la aversión.

Con base en los aspectos etimológicos, cabe destacar el vínculo entre el deseo y la cacería, pues la figura de Cupido como un cazador que acecha a su víctima, el *poeta-amator* de la elegía erótica latina, está en relación etimológica con el verbo latino *uenor*, “cazar”¹⁸⁰.

3.1.3.1. Síntesis *sagitta amoris* Ovidio

Ovidio utiliza la *sagitta amoris* como argumento complementario y de refuerzo a la *recusatio*, de manera similar a Propercio. La apelación a esta metáfora funciona para ilustrar de manera más ornamental y, a la vez argumentativa, la transformación del poeta en *poeta-amator*, recurso que también se notó en Tibulo, pero no en Propercio.

En concordancia con lo anterior, la función de ilustrar se relaciona con otra figura retórica, la denominada *euidencia* o *demonstratio*¹⁸¹, pues esta consiste en utilizar la recreación de un episodio desde la narración y el detalle para aumentar la verosimilitud del mismo. Así, la *sagitta amoris*, ornamentada de términos claves como los atributos de Cupido, recrea en el imaginario del lector la escena del flechazo amoroso, acto que concuerda, a su vez, con la función metafórica de “poner ante los ojos”, citada ya en *Rhetorica ad Herennium*.

¹⁸⁰ Ver p. 107.

¹⁸¹ La *Rhetorica ad Herennium* la denomina *demonstratio* porque consiste en la narración de algo de un modo en el que parezca que los acontecimientos se representan ante el lector (p. 313). Por su parte, Lausberg (1975) la presenta como *euidencia*, pero la vincula también con *illustratio*, *demonstratio* y *descriptio* debido a que ofrece un “detalle vivo” que, en sus palabras, presupone una especie de testimonio ocular simultáneo (p. 180).

Cabe señalar que Ovidio sí utiliza más este tópico en comparación a Propertio y Tibulo, pues está presente en seis *carmina* de su producción erótico-elegíaca. Ante esta circunstancia, es probable que la presencia en mayor cantidad de poemas responda, entre otras conjeturas, a que el poeta recurrió a otro uso de la *sagitta amoris*: a partir de una función complementaria a la parodia, la cual se vincula con la figura retórica *superlatio*.

Además, vale acotar una tercera función para el tópico de parte de Ovidio: sustituye la instigación divina vinculada a la *sagitta amoris* por un aspecto más lúdico. El poeta de Sulmona modifica el tono quejumbroso por uno más irónico en la medida que presenta a un Cupido que se entretiene con el sufrimiento del *amator*, elemento que no se aprecia en Tibulo ni en Propertio en relación al uso del tópico en discusión.

Desde la perspectiva de la *Rhetorica ad Herennium*, los *carmina* ovidianos presentan *narratio in negotiis* en formato de *argumentum* con incorporación de *fabula* por la mención de Cupido. En cuanto a la *narratio in personis*, Ovidio recurre a mayor diversidad de sentimientos: la dicotomía esperanza-temor para el *amator* y la dicotomía indiferencia-compasión para el dios (*I, 1*); severidad-indiferencia de Cupido y temor del *amator* (*I, 2*); la bondad de Nape y la añoranza del *poeta-amator* (*I, 11*); la tríada positiva de añoranza, bondad y esperanza del preceptor de amor (*II, 1*); la tríada negativa de indiferencia, sospechas y temor (*II, 5*); y la severidad e indiferencia del dios, así como la esperanza del poeta (*II, 9*).

Asimismo, la vicisitud de vida también es variable en los *carmina* de Ovidio. Entre ellas se aprecia la desgracia inesperada del repentino flechazo de Cupido que produce la conversión en *poeta-amator* (*I, 1*); el cambio de fortuna al recibir la convocatoria para cantar los poemas que sugiere Cupido (*I, 2*); la alegría repentina y momentánea de Ovidio ante la

posibilidad de recibir la asistencia amorosa de Nape (*I, 11*); la mezcla de la alegría repentina de poder colaborar con otra víctima de Cupido y la esperanza de un final feliz para el episodio amoroso si se siguen los consejos del preceptor de amor (*II, 1*); la desgracia inesperada ante la presencia de la *perfidia* de la *puella* (*II, 5*); y el cambio de fortuna que altera la sensatez del poeta al ser *amator* sumado a la desgracia inesperada de recibir otro impacto (*II, 9*).

En lo que atañe a la ubicación en el texto, la *sagitta amoris* es parte de la *propositio* y la *exornatio*, dado que anuncia el disparo de las saetas de Cupido y sus consecuencias, así como elabora ornamentalmente el discurso en su propósito suasorio de cesar los disparos (*I, 1* y *II, 9*). La metáfora está presente en la *ratio* de los *carmina I, 2* y *II, 5*, dado que se alude a la base de la *querimonia* al ahondar en la causa del malestar del poeta: los celos, la *perfidia* y el *insanus amor*. Por su parte, la *sagitta amoris* también se sitúa en la *rationis confirmatio* cuando funciona como *exemplum* del poder de Cupido en otro sujeto además del *amator*, el caso de Nape (*I, 11*), y cuando el propio poeta se autoriza para dar consejos y guías en temas amorosos a partir de su experiencia personal (*II, 1*).

3.1.3.2. Innovaciones *sagitta amoris* Ovidio

Sobre la faceta de Ovidio como compositor textual, en su obra se aprecia con frecuencia la combinación de elementos, y un claro ejemplo en los *carmina* del *corpus* es la mezcla de *topoi*. Se considera, como una primera conjetura, que el poeta optara por la *sagitta amoris* como recurso elegíaco en más poemas con respecto a sus predecesores en el género literario debido a un propósito de composición literaria fundamentado en un estilo de *contaminatio* de diversos *topoi* amorosos.

A partir de lo sugerido, Ovidio aporta mayor plasticidad para el tópico al fusionarlo argumentativamente con otros recursos propios del género, tales como la *flamma amoris* o el *miser amator*, los cuales también se vinculaban a su vez con la convocatoria a la *militia amoris*, presente en todos los *carmina*, aunque más explícitamente en *I, 1, I, 2* y *II, 9*.

Sumado a lo anterior, se destaca un **primer elemento innovador** en el poeta de Sulmona: una actuación como poeta elegíaco en la temática erótica-amorosa más por una mezcla de *imitatio* y parodia, la cual contrasta con la percepción de un padecimiento real de penas amorosas en Tibulo y Propercio, comprendido este último hecho más como una mezcla del rubro ficcional con experiencias amorosas vivenciales¹⁸². En concordancia con tal perspectiva paródica, se resalta la innovación ovidiana con respecto al tópico *sagitta amoris* en cómo propone el entretenimiento, el *ludus*, como una nueva causa para Cupido al momento de disparar las saetas.

Ovidio, ciertamente, opera de manera muy fiel al modelo de la elegía erótica amorosa, pero realiza una *uariatio* en cuanto al tono, puesto que ya no es meramente de *querimonia*, sino le agrega un poco de ironía, explicada esta a partir de que el *amator* no “cae” realmente en el *insanus amor*. Así, la ironía también se presenta como otra figura retórica complementaria en la argumentación de este poeta, la cual, a su vez, suele combinarse con la *superlatio* para amplificar más los efectos de la saeta en el *amator*.

Desde la perspectiva comentada *supra*, cabe acotar la percepción de Rubino (1975) al señalar que Ovidio no se encuentra en la circunstancia habitual del *poeta-amator*, la del

¹⁸² Es una opinión común en el ámbito de la filología clásica por parte de autores como Rubino (1975), Lyne (1986), Cristóbal-López (1989), Ramírez de Verger (2014).

*amor insanus*¹⁸³, sino que que se burla de este estado (p. 291). Ante tal apreciación, cabe conjeturar como **segundo elemento innovador** que el poeta de Sulmona es el que tiene mayor “cuidado” o “precaución” ante el amor, pues para restarle *grauitas* a este sentimiento le inserta el *ludus*, factor comprensible desde su apreciación porque el acto de concebir el amor como *grauitas* es la causa de la *querimonia* de Tibulo y Propercio¹⁸⁴ en su entender.

Ciertamente la burla, ironía y parodia operan como elementos innovadores en Ovidio. Aunado a este conjunto innovador desde el tono del *carmen*, el propio atributo de Cupido como niño surge como otra justificación para el desarrollo del *ludus* ovidiano en la elegía erótica-amorosa. El *ludus* del dios puede explicarse de la siguiente manera: como niño que es no tiene la capacidad de raciocinio y madurez para dimensionar cómo aquello que considera entretenido resulta nocivo para otros individuos. De este modo, aquí se muestra un **tercer elemento** de innovación ovidiana, pues el modelo tradicional, especialmente desde la elegía helenística, exhibe la queja al dios del amor por su crueldad e imponencia, pero en este caso se atribuye otra razón para su proceder: el entretenimiento desde la perspectiva infantil.

En concordancia con lo expuesto, si bien se debe afirmar que en los *carmina* de Ovidio impera más el modelo de disparar a los poetas para convocarlos en la *militia amoris*, similar a como acontece en la poesía properciana, también es pertinente acotar que en su producción elegíaca es donde Cupido se presenta más como el niño “malicioso” que actúa no por las órdenes de Venus o para reclutar cantores, sino por puro deleite.

¹⁸³ Rubino (1975) presenta este aspecto del *amor insanus* como el caso habitual del *poeta-amator* al destacar que este se encuentra siempre al borde de la destrucción en el mundo elegíaco, situación expuesta porque el amator está próximo de convertirse en insano si toma su situación de manera seria.

¹⁸⁴ Lyne (1986) también apoya esta opinión cuando acota que Ovidio es muchas cosas y una de ellas es ser miembro de una reacción antiromántica (p. 267).

Un **cuarto elemento innovador** del uso de la *sagitta amoris* de parte de Ovidio es la comparación de este tópico con el del *uenatorius amor*, como se aprecia en *II, 9*. Al respecto, tal procedimiento conlleva más acción, determinación, ofensiva e, inclusive, violencia, de manera que se considera, desde una apreciación personal, a este poeta es más atrevido y audaz que Tibulo y Propercio, hecho que explicaría el incremento del tópico debido a su naturaleza y pertenencia al campo semántico de la cacería y la milicia.

De este modo, otra conjetura tras el análisis es que Ovidio recurre a la *sagitta amoris* como recurso poético en más *carmina* porque concibe el amor en términos bélicos, factor que lo distancia del *amor rusticus* de Tibulo. El poeta de Sulmona se presenta como una especie de “comandante” que encara a Cupido de una forma que Tibulo no evidencia y que Propercio apenas propone en el *carmen II, 12*. Tal acción correspondería a un **quinto elemento innovador**, el cual se nota en las dudas exhibidas, como parte del aspecto subjetivo de la elegía, cuando se pregunta si debe ceder o encarar a Cupido, caso del *carmen I, 2*. Así, Ovidio asume la voz de *querimonia* de Tibulo y Propercio, pero le aporta un matiz de confrontación ante Cupido.

Por último, pueden acotarse dos novedades más en los *carmina* ovidianos del corpus. El **sexto elemento innovador** es que el poeta menciona un segundo disparo de Cupido (*II, 9*), hecho que no tiene presencia en Tibulo, quien sólo se refiere a un impacto, ni en Propercio, quien más bien apela a que el impacto sigue latente en su cuerpo.

El **séptimo elemento innovador** corresponde a la autopresentación de Ovidio como *praeceptor amoris*. El recurso de mostrar un ethos de benevolencia, sensatez y virtud va en concordancia con la tríada “positiva” de sentimientos que se exhibe desde la *narratio in*

personis: añoranza, bondad y esperanza para evitar que otros padezcan el *insanus amor*. Ovidio habla desde su propia experiencia como *amator* y se proyecta con una autoridad en el tema que está ausente en Tibulo y apenas vislumbrada en otros *carmina* de Propercio, mas no en los que conforman el corpus de esta investigación.

3.2. El vínculo de la *sagitta amoris*: *uulnus amoris* y *querimonia*.

La *sagitta amoris* se vincula directamente con el *uulnus amoris* como su manifestación y *exemplum* más apropiado. Asimismo, se enlaza con la *querimonia*, pues esta es una queja del propio *uulnus amoris*. A continuación, se detalla sobre los puntos de unión desde una perspectiva argumentativa que exhiben estos tres términos en los *carmina* de Tibulo, Propercio y Ovidio.

Vale recordar que para la investigación son pertinentes elementos como el entorno del poeta y su época, así como la preceptiva del género de la elegía erótica amorosa latina. Desde esta perspectiva, debido a que los poetas elegíacos latinos se adhieren al sistema del respectivo género literario, participan de su tradición y ello los conduce hacia la *sagitta amoris*. No obstante, se propone que si bien Tibulo, Propercio y Ovidio componen en el mismo *genus* literario y siguen las mismas herramientas o procedimientos, existen algunas particularidades en cada uno con respecto a su utilización del tópico *sagitta amoris*.

Tibulo, Propercio y Ovidio realizan el traslado de significado de la flecha como arma en el ámbito militar hacia su funcionalidad como recurso argumentativo en el ámbito de la elegía erótica latina. La metáfora se construye a partir de la analogía y los componentes de la flecha como arma militar, de modo que se ubica como una mezcla de metáfora ontológica y estructural en términos de Lakoff y Johnson, puesto que, por un lado, apela al concepto de

la saeta como arma arrojadiza y, por otro, permite estructurar el lenguaje elegíaco a través de la *querimonia* y el *uulnus amoris*.

La combinación ontológica-estructural robustece la metáfora y representa la asociación más elocuente que hace el *poeta-amator* para el *uulnus amoris* porque le permite expresarse en otros términos e incluso culpar a Cupido y sus flechazos por los malestares amorosos. De este modo, si bien Tibulo, Propercio y Ovidio apelan a diversos mitos en sus obras, el mito de Cupido y su habilidad como “arquero de amor” ha sido imitado en común por los tres poetas para exponer las propias penas amorosas¹⁸⁵ desde la expresión poética de la experiencia subjetiva del *amator*.

Con estos términos, conviene reiterar el recurso de la *imitatio*, herramienta fundamental para la producción literaria latina. Al respecto, se acota la opinión de Paz (2015) sobre la poesía como una reproducción imitativa que permite al poeta recrear arquetipos (p. 66). El sentido al que apela el crítico mexicano corresponde a la acepción más antigua del término, como “modelo” o “referente”, función presente en los *carmina* del corpus desde el trasfondo mítico con el propio Cupido y el *tópos* de la *sagitta amoris* como referente temático a disposición de los poetas elegíacos latinos.

Desde esta óptica, la elegía erótica latina califica como poética mimética y para poder robustecerse más apela a las imágenes, ya sean de la experiencia biográfica del poeta o las propias de los *topoi*, dado que estas reproducen momentos o instantes concretos. Según estos

¹⁸⁵ Ante ello, cabe apuntar la perspectiva de Bauzá (1990) sobre un influjo catuliano en los tres poetas del corpus: el uso de los mitos como vehículos de expresión poética de sus experiencias personales (p. XIX). Ciertamente, Catulo acudió al mito de Ariadna y Teseo en el *carmen LXIV* como vehículo de expresión poética para su experiencia personal y una situación similar es la que hallaron Tibulo, Propercio y Ovidio para sus penas en la voz del *poeta-amator* elegíaco.

términos, la labor del *poeta-amator* atañe a la afirmación de Paz (2015) sobre el hecho que el poema no alude a la realidad, sino que pretende recrearla (p. 112).

El modelo mítico de Cupido es el referente principal para recrear la realidad porque se desempeña como el responsable de provocar emociones en el *amator* y tal hecho se relaciona directamente con la expresión poética a través del *pathos* del discurso retórico en la elegía, puesto que este se concentra, precisamente, en el uso de las emociones para influir, a su vez, en la expresión argumentativa.

Según lo señalado, el reto para estos poetas es ir más allá de los modelos precedentes griegos y latinos sobre este referente mítico. Ante tal circunstancia, se plantea la transición de una *imitatio* hacia una *aemulatio* en donde la *sagitta amoris* surge como un recurso argumentativo que aporta mayor *inuentio* y *elocutio*. Las contribuciones de los poetas al tópico *sagitta amoris* son muestra de las innovaciones que a su vez reflejan las variaciones que puede experimentar el tema respectivo. De este modo, cobra relevancia la opinión de Trocchi (2002) sobre cómo el carácter dinámico de un tema es su esencia misma (p. 136).

Ciertamente, si todos los poetas recurren al tópico de la misma manera, aumentaría el riesgo de la catacresis a nivel metafórico, lo cual reduciría su fuerza argumentativa, pero cada uno de ellos procura tanto mantenerse en línea con los componentes básicos del *tópos* como a la vez generar nuevos elementos a partir de los mecanismos de *uariatio*.

En concordancia con lo anterior, es notable la observación de Giangrande (1974) cuando cita que los poetas elegíacos latinos por regla general prefieren modificar los tópicos helenísticos sirviéndose de los cánones de la *uariatio* o *inuersio* (p. 3). Al respecto, también es valioso el aporte de González Iglesias (2013) al exponer tres vías en las que los poetas

latinos aplicaron la *uariatio*: **1)** inversión de algún elemento; **2)** introducción de típicos elementos romanos; **3)** modificación estructural del orden (p. 41).

Con respecto al método *uariatio*, la *sagitta amoris* corresponde principalmente a la segunda vía: introducción de típicos elementos romanos. Sin embargo, en algunos casos como los *carmina II, 5* de Tibulo o *I, 1* de Ovidio se aprecia la conversión del poeta en *poeta-amator* o en *I, 2* y *II, 9* de Ovidio la inversión del papel de los personajes en el relato. De igual manera, el poema *II, 12* de Propertio conlleva una marcada *uariatio* al reprochar a un pintor de Cupido, el *II, 1* de Tibulo apela a un contraste entre el amor apacible y el *insanus amor* y el *carmen II, 9* de Ovidio al plantear que Cupido dispara dos veces a la misma víctima.

Ante lo expuesto, se destaca que el poeta al recibir el impacto de la *sagitta amoris* se convierte en *poeta-amator* y esta adición del papel de amante es lo que dota al *carmen* de la voz protagónica y subjetivismo concerniente al padecimiento del amor. Una vez convertido en *amator*, el poeta se hace parte de la *querimonia*, ese malestar que es la consecuencia del *uulnus amoris* y alimenta la esencia de la elegía erótica-amorosa.

El hecho descrito es comprensible desde el trasfondo temático que requiere una elegía. Al respecto, es útil la opinión de Rougemont (1945): la ausencia de un “contratiempo amoroso” condiciona la propia existencia de la novela porque este ocasiona la intensidad, las variaciones y los retrasos de la pasión debido a que al lector no le conmueve la felicidad de los amantes, sino la espera de la desgracia que les acecha (p. 53).

La circunstancia de la novela amorosa medieval referida también aplica en la elegía erótica latina: sin la *querimonia* no habría elegía, no habría de qué lamentarse y el *poeta-amator* no tendría hecho que lo llevase a la expresión poética. Por eso el crítico suizo

sentencia que el “amor feliz” no tiene historia en la literatura occidental, idea que fundamenta en que el amor no-recíproco no es considerado “verdadero amor” (p. 53).

Sumado a lo anterior, cabe recordar el vínculo originario de los *topoi* con la retórica. En relación con lo indicado, Trocchi (2002) apunta que al tratarse originariamente como elementos discursivos se destacan por ser codificados a partir de su adaptabilidad a distintas situaciones retóricas como repertorios en los *loci* - lugares- de la memoria¹⁸⁶ (p. 160). El hecho de ser un lugar implica que se puede “visitar”, lo que, a diferencia de un lugar espacial, implica que el *tópos* se “visita” cada vez se le utiliza o se le identifica en algún texto, ya que su arraigo está en la memoria colectiva.

Con mayor precisión, los *topoi* son efectivamente repertorios de carácter discursivo para el *poeta-amator*. Entre estos, la *sagitta amoris* muestra maleabilidad para adaptarse a distintas situaciones retóricas porque, además de mostrar el *uulnus amoris*, también exhibe el origen del *insanus amor*, el ingrediente esencial de la *querimonia* elegíaca.

Conviene señalar que en este punto es donde adquiere preeminencia la función de los *topoi* señalada por Curtius como almacenamiento temático para la *inuentio*¹⁸⁷. Sin embargo, los tópicos van más allá de proporcionar un tema, ya que retóricamente también permiten elaborar argumentos, tal como indica J. P Zompetti (2006) cuando recuerda que los *topoi* para Aristóteles eran medios para localizar o construir un argumento (p. 15). Así, la elección de la *sagitta amoris* como un recurso argumentativo se sustenta en sus características como

¹⁸⁶ La autora explica que la memoria actúa como el espacio articulado alrededor de “lugares” en donde están dispuestas las ideas preparadas para el uso retórico (p. 160).

¹⁸⁷ Ver p. 46.

tópos, las cuales la facultan como mecanismo idóneo para fundamentar no sólo la *inuentio*, sino también robustecer la *elocutio*.

La funcionalidad del *tópos* como medio de acercamiento a un tema se vincula directamente con un recurso frecuente en la poesía lírica latina: la *recusatio*. Esta justificación del tipo de poesía se ha visto presente principalmente en Propercio y Ovidio en los *carmina* del *corpus*, no así en Tibulo. Cabe señalar que, si bien actúa como la justificación del poeta para dedicarse a la elegía, en estos poemas depende de la *sagitta amoris*, puesto que esta, como *uulnus amoris*, provoca la herida y sin la herida no hay *querimonia*, elemento necesario para poder ser apto como *amator* y recibir el reclutamiento de Cupido.

En relación con lo anterior, si se cuestiona cuál es la causa que puede justificar el interés de Cupido por cada uno de los poetas, se llega a una respuesta: incorporarlos a su *regnum amoris* mediante la *militia amoris*. A partir de lo sugerido, se recuerda que la circunstancia del *poeta-amator* es distinta al caso mítico, por ejemplo, de Medea, donde la justificación es la instigación divina de Afrodita y Hera. Tibulo, Propercio y Ovidio son víctimas de la *sagitta amoris* en estos episodios latinos por la necesidad del dios de incorporar “soldados-cantores”, los responsables de salvaguardar su causa amorosa, la cual se comunica mediante la literatura y concretamente con la poesía elegía erótica amorosa.

Conviene citar, en este punto, un aspecto pragmático de la elegía erótica latina: su *utilitas*. El *genus* elegíaco, de cierta manera, gravita en la circunstancia particular de cada *poeta-amator* para poder comprender mejor el origen de su respectiva *querimonia*. Así, se colige argumentativamente como *utilitas* la aceptación del poeta de un reclutamiento una vez recibido el disparo.

Desde esta perspectiva, los tres poetas se quejan de las acciones de Cupido: Tibulo desde *II, 1* advierte de su arco certero y le pide al dios su presencia, mas sin las armas que producen la *sagitta amoris*; Propertio lamenta sus penas en *II, 12* y aumenta la *querimonia* hasta la propia tradición del tópico cuando reclama al “pintor de Cupido”; Ovidio lamenta su situación en *I, 1* con el participio *questus* (dístico 11) y reelabora la solicitud tibuliana de que el dios aleje sus armas al pedirle ahora que también él se marche con estas.

También cabe apuntar un aspecto gramatical que evidencia, asimismo, la *querimonia*: la presencia de los modos imperativo y subjuntivo en los *carmina*. Por su parte, el imperativo suele usarse ante Cupido, exigiéndole que se aparte; en cuanto al subjuntivo, su uso funciona más en términos de desahogo emocional cuando el poeta se lamenta consigo mismo de su *insanus amor* y desearía no haber sido víctima del disparo. Según esta línea argumentativa, el vínculo con la *querimonia* se aprecia por el factor de haber sido víctimas o no de Cupido.

A partir de lo comentado, es pertinente citar a Rubino (1975) y su afirmación de cómo el poder de la *puella* crea el mundo elegíaco, le da su peculiar dinámica y evidencia la paradoja que la propia *puella* es la que destruye este mundo elegíaco cuando abandona al amante (p. 296). Al respecto, cabe aclarar que, en efecto, sin *puella* no habría elegía, pero tampoco habría elegía sin una *querimonia* sobre la *puella* cuando esta asume su papel de *dura puella*, de modo que se requiere una conducta distante, en ocasiones, o una *perfidia* para poder ofrecer el territorio apto en que el poeta-amador lamenta el rechazo amoroso.

A nivel de la elegía erótica latina, el cumplimiento de la *fides* exigido por el *amator* se entiende como un aspecto utópico. Tal perspectiva se explica en que el *insanus amor* es la consecuencia de la flecha de Cupido y como tal se opone a la satisfacción del amor: si los

amantes no recibieran el flechazo no sufrirían tanto ante una eventual *perfidia*. Así, la *sagitta amoris* es esencial porque nutre de temática al género con su función de *uulnus amoris* en tanto cimienta las posteriores argumentaciones de *querimonia* y *perfidia* amorosa que exponen los poetas elegíacos¹⁸⁸.

Con respecto a lo expuesto, es la propia poesía la que también puede abastecer la solución para el *poeta-amator* ante tales circunstancias. En alguna medida, la *utilitas* del *carmen* permite persuadir a la amada de aceptar el vínculo amoroso o retomarlo después de algún distanciamiento mediante los versos o las tablillas, como suelen referirse metonímicamente los propios poetas. El medio para “sanar” el *uulnus amoris* es la composición de los poemas desde el trasfondo de la *querimonia*: lamentarse profundamente de la circunstancia que se valora como adversa, ya sea para desahogar la pena o para producir una especie de compasión en la amada, propósito vinculado directamente al *pathos* retórico.

Si se analiza la construcción metafórica de la *sagitta amoris* con referencia al concepto de esquema-argumentativo de los autores Frans H. van Eemeren y Rob Grootendorst (2002)¹⁸⁹, la relación entre lo afirmado en el argumento y lo afirmado en el punto de vista contemplaría los tres tipos propuestos de manera entremezclada: la *sagitta amoris* argumenta, primeramente, el impacto de la saeta en el individuo como **síntoma**

¹⁸⁸ Cabe recordar la acotación de Kennedy (1993) sobre los términos asociados a la *querimonia* y su relación con la composición de la elegía (Ver p. 87).

¹⁸⁹ van Eemeren y Grootendorst (2002) definen el concepto de esquema-argumentativo como la manera convencionalizada de representar la relación entre lo que se afirma en el argumento y lo que se afirma en el punto de vista (p. 116). Los autores proponen tres tipos de esquemas-argumentativos: **1)** la argumentación por **sintomaticidad**, relación de concomitancia entre aceptabilidad de premisas y la conclusión, de modo que la argumentación es presentada como signo o síntoma de lo que se afirma en el punto de vista (p. 116); **2)** la argumentación por **similaridad**, recurre a una relación analógica entre lo afirmado en argumento y lo afirmado en el punto de vista, se nota cómo algo es similar a otra cosa (p. 117); **3)** la argumentación por **instrumentalidad**, es decir, algo es instrumento para lograr alguna otra cosa, de manera que lleva a una relación causal entre argumento y punto de vista (p. 117).

(*uulnus amoris*) evidente del “punto de vista” (*querimonia*) del *poeta-amator* por la descripción de adherirse al cuerpo; en segundo lugar, opera por **similitud** a partir de la analogía consistente entre la semejanza que tiene la flecha de amor con la flecha *per se*, la cual se basa en la capacidad de incrustarse en el cuerpo y generar un malestar; y, en tercer lugar, actúa, a su vez, como el **instrumento** utilizado para provocar el síntoma.

En relación con el análisis anterior, se acota también la lectura de la poesía latina de Ramírez De Verger centrada en cuatro de las fases del ciclo amoroso: **1)** enamoramiento (flechazo); **2)** felicidad; **3)** dudas; **4)** ruptura (1986, p. 68). La propuesta de las cuatro fases del ciclo amoroso se cumple para efectos de la *sagitta amoris*. No obstante, cabe aclarar que parte de lo argumentativamente atrayente del tópico es la rápida transición entre estas fases citadas, ya que del enamoramiento se pasa muy pronto a la ruptura, debido a que la fase de felicidad es muy breve y la que suele extenderse en mayor medida es la de las dudas.

Cabe apuntar, en concordancia con lo señalado, otro aspecto argumentativo que Calderón-Dorda (1997) denomina como la “instantaneidad” y el cual explica en la apreciación que el acto de enamorarse no era un proceso lento, sino algo instantáneo (p. 4). La instantaneidad implica argumentativamente pasar del inicio del amor al sufrimiento, algo verosímil mediante la prontitud y velocidad que tiene una flecha para producir malestar en el cuerpo, de modo que este aspecto se puede apreciar en la *sagitta amoris*.

Con base en lo expuesto, se razona, retomando la idea de Carrillo-Guerrero (2009) sobre cómo la retórica actúa no sólo como recurso ornamental, sino también argumentativo, ya que considera las nociones comunes y los elementos de prueba racionales con el propósito de adherir al auditorio a estas ideas. De este modo, en el caso de los poetas elegíacos, la

metáfora de la *sagitta amoris* mantiene en sus *carmina* rasgos de noción común y de elemento racional, pues vigoriza más la idea de haber sido “herido por el amor”. De este modo, cabe concluir que, si bien los tropos operan en su origen más en función de la *elocutio* y los *topoi*, por su parte, en la de *inuentio*, no obstante, ambos se entremezclan argumentativamente y allí la radica la *uis-suasoria* de la *sagitta amoris*.

Conclusiones

Una vez presentado el análisis de los *carmina* del corpus, cabe recordar que la influencia en el género de la elegía, incluso desde la lírica griega arcaica, parte de motivos e imágenes poéticas. Los poemas analizados han mostrado que el amor en la elegía erótica de la época augustea también es expuesto desde la mitología, ya que se toma como escenario el mito donde la víctima de Cupido padece el sufrimiento. Si bien en cierta forma se retoman las ideas expuestas en la lírica griega arcaica, los tres poetas las adaptan al contexto romano del siglo I a. C. con sus respectivas vicisitudes.

De lo anterior se colige que la conversión de los tres poetas en *amator* es la vicisitud de vida entendida como cambio de fortuna y desgracia inesperada tras recibir la flecha, la que puede resumirse en la manifestación de la *querimonia* al convertirse cada uno de ellos en víctima de Cupido. Como parte de esta acotación, los sentimientos hallados en la *narratio in negotiis* del modelo de *Rhetorica ad Herennium* de los *carmina* se repitieron en la mayoría: dicotomías como indiferencia y compasión o esperanza y temor.

A partir de lo sugerido, se concluye que la *sagitta amoris* sí es una manifestación de *uulnus amoris* porque su construcción metafórica opera de manera analógica en la comparación de un disparo real de una flecha con una herida anímica, concretamente mental, que experimenta el *amator*. Desde esta perspectiva, la *querimonia* y el *uulnus amoris* dependen de la *sagitta amoris* para poder erigirse argumentativamente como elementos eficaces en el texto para el propósito del poeta y principalmente para su *utilitas* como *amator*.

Con estos términos, la metáfora de la *sagitta amoris* se posiciona como uno de los principales recursos para dotar de mayor fuerza argumentativa la expresión del malestar

físico. En concordancia con lo expuesto, esta metáfora provee a los poetas de cuatro de las funciones que atribuye el *auctor* de *Rhetorica ad Herennium* a esta figura retórica: **1)** pone ante los ojos el episodio del impacto de la saeta de amor; **2)** es breve; **3)** aumenta la importancia de la *querimonia* al fabricar una imagen; **4)** adorna el discurso con la *elocutio* de la imagen de la saeta incrustándose¹⁹⁰.

En cuanto a su papel de tópicos, ciertamente la *sagitta amoris* cumple la función de “almacén temático”, mas cognitivamente también ofrece otros elementos que demuestran su papel fundamental dentro del mundo de la poesía elegíaca erótica latina. De este modo, el uso de la *sagitta amoris* en Tibulo, Propercio y Ovidio evidencia en cada uno de los *carmina* del corpus la presencia del *uulnus amoris* y la *querimonia* desde un trasfondo elegíaco y con una funcionalidad suasoria a nivel argumentativo: demostrar el alto nivel de afectación que genera la saeta de Cupido.

A partir de lo señalado, tres elementos son requeridos para el caso de la *sagitta amoris*: **1)** Cupido como ejecutor del disparo de la saeta; **2)** la flecha como el arma seleccionada para impactar el cuerpo de la víctima (el *poeta-amator*); **3)** la concreción del disparo, el cual es efectivo a partir de las manifestaciones de *querimonia* de parte del *poeta-amator*. Estos elementos reiterados se aglomeran en el concepto de *uulnus amoris* y, por su parte, la efectividad argumentativa de la *sagitta amoris* radica en los siguientes puntos: **1)** su brevedad, que permite simplificar un concepto o idea; **2)** su recurrencia en cuanto a forma y fondo; **3)** su *uarietas*, la leve variación según autor o época.

¹⁹⁰ Ver p. 40.

La construcción metafórica de la *sagitta amoris* se explica a partir de la comparación con la saeta propiamente: la flecha militar es al cuerpo humano lo que la saeta de Cupido a la mente humana. La función metafórica de este *tópos* corresponde a un desplazamiento analógico que parte del impacto o herida provocado por una *sagitta*, en la cual lo “novedoso” es el sustantivo *amoris* para calificarla, de manera que esto enuncia que el impacto no es físico o corpóreo, sino emocional o mental, como ya se ha referido.

En concordancia con lo anterior, la mente se aflige porque la flecha está cargada de deseo hacia el objeto amado y si tal deseo no es satisfecho se provoca un malestar, entendido como el *insanus amor*. La repercusión se comprende mejor si se considera que no brota sangre de la *sagitta amoris* como sí ocurre con la saeta común. El sustituto de tal brote de sangre correspondería a las imágenes o escenarios nefastos que el *amator* imagina, puesto que, como metáfora, el tópico produce un *uulnus* de carácter anímico en tanto sustituye el malestar corpóreo por uno más psíquico.

De este modo, en el lenguaje elegíaco latino se muestra cómo el *poeta-amator* se queja al respecto y exhibe su vulnerabilidad ante el poder divino que representa la divinidad mediante un nuevo sentido para la *sagitta* que consiste en que la herida, al ser emocional, trastorna al *amator* en toda su fisiología y entorno social.

A partir de lo sugerido, el propio contexto elegíaco del *carmen* prioriza las emociones, ya que cuenta con un importante aspecto subjetivo, y una característica de ese mundo es el uso de términos en nuevos sentidos o su trascodificación. Ciertamente el *poeta-amator* cumple su labor de *poiesis* en cuanto se distancia de la realidad externa para involucrarse de

lleno con su interior, acción que recuerda la emoción y a su vez el *pathos* retórico como instrumento argumentativo.

En cuanto a la *sagitta amoris*, la investigación permitió exponer las siguientes implicaciones:

- 1) La causa o propósito por el que Cupido dispara es para reclutar en su *militia amoris* o por el *ludus*, es decir, para tener cantores de penas amorosas mediante la *querimonia* o como medio de entretenimiento ante el sufrimiento amoroso de un tercero.
- 2) La consecuencia de las flechas disparadas por Cupido es el *insanus amor*, el tipo de deseo amoroso que no puede darse por satisfecho ante la ausencia o no correspondencia del objeto amado, pues su insatisfacción gravita en la aferración a un objeto amoroso en particular.
- 3) El tópico *sagitta amoris*, desde su construcción metafórica, alimenta la *elocutio* del discurso argumentativo presente en la respectiva *inuentio* del poeta.
- 4) La elección del tópico es óptima para manifestar la gran afección anímica padecida por el *amator*, puesto que la *sagitta amoris* aumenta la suasoria al dotar de una imagen visual al sentimiento y su respectivo padecimiento, debido a que el amor, al ser una pasión, no es algo visible ni tangible.
- 5) En el tópico *sagitta amoris* subyace la concurrencia de dos aspectos de la literatura griega: por un lado, la voz protagónica de la lírica griega arcaica; por otro lado, el ingrediente dramático de la tragedia por su trasfondo de *katharsis*, género donde el “flechazo amoroso” se desarrolló y adquirió su forma completa.

Ante lo expuesto, cabe preguntarse si la *sagitta amoris* ha perdido su fuerza argumentativa o si es menos persuasiva en el mundo latino que en el griego. La respuesta ante ambas interrogantes sería negativa, ya que este tópicos es más funcional aún por la pragmática del contexto cultural de Roma debido a que consigue un propósito tanto de estética literaria como de suasoria amorosa e, inclusive, desde la *imitatio* y la *aemulatio*, adquiere la categoría de *tópos* por parte de estos tres poetas que van más allá de la tradición literaria precedente al incorporar nuevos matices mediante la *uarietas*.

La *imitatio* como procedimiento de composición literaria ejerce una “función tutelar” desde la literatura griega hacia la literatura latina. El uso reiterado del flechazo amoroso como tópicos, a través de distintos géneros literarios y épocas en la literatura griega, concedía cierta legitimación para seleccionarlo como un argumento de alto alcance persuasivo. Cabe apuntar que el contexto literario del siglo I a. C. en Roma orbitaba en torno a un mayor desarrollo y sistematización de la retórica, pues se había ampliado el rango de años y obras producidas de donde se podía estudiar el vínculo de este *ars* con la poesía, de modo que la propia *Rhetorica ad Herennium* se erige como un ejemplo de modelo de análisis y composición literaria.

Si se considera el registro aproximado del nacimiento de los tres poetas del corpus, durante las últimas décadas republicanas, es válido plantear que Tibulo, Propercio y Ovidio estuvieron expuestos a una formación artística e intelectual que relacionaba directamente la poesía con la retórica. Así, el *ars rhetorica* se despliega como una *auctoritas* en el campo de la composición literaria y entre su repertorio de mecanismos el *tópos* opera como una herramienta argumentativa óptima porque integra a su vez el deleite poético y la persuasión anímica mediante la imagen de la flecha impacta al *amator* y revoluciona todo su entorno.

En concordancia con lo anterior, también la *emulatio* se traza como otro medio de composición textual que aspira a incorporar o sumar un aspecto que incremente la calidad del texto literario. Desde la instrumentalidad de la retórica, el tópicos se comporta como esa *auctoritas* en el sentido de un modelo de prestigio literario que actúa como una fuente avalada de éxito desde la recepción del lector del siglo I a. C. en Roma.

La naturaleza del *tópos* para referenciar y universalizar un concepto, una idea o un tema, ofrece a los poetas elegíacos latinos Tibulo, Propercio y Ovidio la oportunidad de seguir una línea temática, pero también de proponer un factor persuasivo para acrecentar la imagen popularmente negativa del *insanus amor* y sus afecciones en tanto estas se identifican con las pasiones humanas. Así, recurrir a un tópicos literario como la *sagitta amoris*, además de ser una labor que respalda a los poetas latinos al seguir el modelo griego, también les concede la oportunidad de mostrar nuevos alcances y versiones desde la naturaleza creadora de la poesía y la perspectiva personal o visión particular que cada poeta puede ofrecer.

Sumado a lo comentado, se recuerdan las innovaciones de los poetas del corpus con respecto al uso de la *sagitta amoris* como tópicos literario:

Tibulo

- 1) Otorga un origen campestre a Cupido mediante el tópicos.
- 2) Menciona la existencia del surgimiento del amor sin la *sagitta amoris*: el *amor rusticus*.
- 3) Retoma el tópicos para la elegía erótica latina.
- 4) Sugiere la existencia un “amor apacible” en contraste al *insanus amor* de la *sagitta amoris*.

Propercio

- 1) Plantea la queja ante el “pintor de Cupido”, la cual apela a la tradición literaria y artística.

- 2) Propone que la flecha realiza un “vuelo incompleto” y de ahí el *insanus amor*.
- 3) Amplifica el *uulnus amoris* con menciones de *signa amoris* mediante léxico médico.
- 4) Otorga al *insanus amor* función argumentativa de *querimonia* desde la suasoria retórica.
- 5) Compone un *carmen* en donde la *sagitta amoris* es el tema central.

Ovidio

- 1) Presenta el tópico desde la *imitatio* literario, pero con un tono irónico y lúdico.
- 2) Representa las repercusiones del *insanus amor*.
- 3) Surge como una especie de *ludus* para un dios infantil como Cupido.
- 4) Se vincula con el *uenatorius amor*.
- 5) Ocasiona deliberación en el *poeta-amator* sobre si rendirse o luchar contra Cupido.
- 6) Sugiere la posibilidad de recibir un segundo disparo de Cupido.
- 7) Acredita al *poeta-amator* en el papel de *praeceptor amoris*.

De lo anterior se colige la acción de los poetas al mantenerse en línea con la convención del género, pero a su vez manifestar matices propios, tal como se mencionó *supra*. Los poetas cuentan con la oportunidad de componer sus obras a partir de ciertos acontecimientos su vida, pero también con la venia de recurrir a los *topoi* para poder dotarlas de mayor fuerza expresiva y argumentativa.

Asimismo, como se ha señalado, Tibulo, Propercio y Ovidio evidencian cierta progresión del tópico *sagitta amoris*: el origen campestre que propone Tibulo, el *carmen II, 12* de Propercio dedicado por completo a la vicisitud de vida que es ser impactado por Cupido y el tono paródico que formula Ovidio.

A partir de lo comentado, al reflexionar sobre una tradición autóctona para el tema de la *sagitta amoris* en la elegía erótica latina, cabría apuntar que esta se rige por evocar al *insanus amor* como el producto del disparo de la saeta. No obstante, la tradición autóctona va más allá del modo cómo se expresa el amor, dado que la progresión del tópico conlleva una progresión del *genus* elegíaco: el aporte de Tibulo, Propercio y Ovidio con la *sagitta amoris* nutre a la elegía erótica latina de una imagen vigorosa tanto en el ámbito estético u ornamental como en el ámbito cognitivo que permite incrementar su eficacia argumentativa.

El progreso de la elegía erótica latina, desde el aporte de la *sagitta amoris* de los tres poetas, puede compararse, de cierta manera, con el ascenso de otro género literario muy latino como es la sátira. La elegía erótica latina surge en el siglo I a. C., la sátira se rastrea desde el poeta Ennio, *ca.* ss. III-II a. C.; ambos géneros comparten tener ciertos referentes en el ascenso o perfeccionamiento y en el caso de la sátira se destaca el aporte de Lucilio durante el siglo II a. C., continuando con Varrón Reatino y Horacio durante el siglo I a. C. hasta llegar a una consolidación durante la época imperial con el poeta Juvenal.

Tibulo, Propercio y Ovidio gozaron de una provechosa educación en el ámbito de las letras. Los tres poetas nacieron después del 55 a. C., de manera que su época de formación literaria transcurrió envuelta entre el desarrollo de la retórica en el ámbito político y social y la época de transición entre la poesía de los *neoterói* y la influencia griega que ofrecía Partenio de Nicea. Cabe recordar que Cornelio Gallo fue el primer poeta elegíaco en el sentido de haber propuesto las convenciones del género, tanto desde la temática como desde el uso del dístico elegíaco.

Con respecto a la elegía erótica latina y su relación con la *sagitta amoris*, el papel de Ennio puede asumirlo Galo al sentar algunas bases, pero el desarrollo principal lo realizó Tibulo cuando retomó el tópico desde la comedia latina y lo revisitó con los matices elegíacos desde el trasfondo del *amor rusticus*, muy similar al progeso que recibió la sátira con el *maledicium* de Lucilio. Seguidamente, el aporte horaciano del *sermo* o el interlocutor ficticio en la sátira, puede compararse a la expresión quejumbrosa properciana y al incremento de la apelación a los factores psicoemocionales, lo cual aumenta la percepción de la elegía erótica latina como una manifestación de *uulnus amoris*, pues Propercio se enmarca en la expresión de lamento, quizás más al estilo de un Mimnermo, pero sin duda con la claridad de que el *insanus amor* es tan perjudicial como inevitable.

En línea con lo anterior, así como Juvenal retoma a Lucilio como modelo, de cierta manera Ovidio lo hace con Tibulo, mas cabe señalar que el aporte juveliano y ovidiano se destacan por sus propios matices: la *indignatio* en Juvenal y la parodia en Ovidio. Llama la atención que ambos poetas acatan la convención del *genus* respectivo, pero no se limitan por ello, sino se permiten agregar un “ingrediente personal” a la receta.

El caso de Ovidio destaca sobremanera, ya que es el primer poeta elegíaco que nota la expresión de máxima *querimonia* en Propercio. Ante ello, Ovidio opta por modificarla y la presenta con un sabor agridulce, pues se expresa desde un tono paródico, no apreciado en sus antecesores y encaminándose más a lo que sería a posteriori el factor paródico de la sátira imperial de Marcial o Juvenal. Así, el poeta de Sulmona evidencia una nueva perspectiva sobre el *insanus amor*: el *amator* está preparado para combatirlo con humor.

Según lo comentado, Galo, ciertamente, sería el vínculo entre la lírica griega y la lírica latina desde la *querimonia*. Sin embargo, debido a la situación de carencia de sus versos y la confirmada presencia de la *sagitta amoris* en Tibulo, debe atribuirse a este último poeta el mérito de incorporar el tópico respectivo como un recurso de *inuentio* para el desarrollo del género elegíaco. Así, Propercio, si bien es contemporáneo de Tibulo, asume un papel de continuador, donde cabe señalar que además recalca más el vínculo con el *uulnus amoris*, de modo que es Ovidio el capítulo de cierre sobre el género por lo que suele comentar: lo llevó a su máxima expresión. Desde una perspectiva personal se considera que Ovidio dotó al género de aquello que carecía, de manera que no había mayor innovación que añadir luego.

La elegía erótica latina es el medio que permite al *amator* expresarse y un medio habitual para ello desde la *inuentio* retórica es recurrir a los *topoi*. El uso de los tópicos ofrece al poeta elegíaco la posibilidad de cumplir con la convención del género literario que se caracteriza, precisamente, por recurrir a lugares comunes para nutrir sus exposiciones o relatos. Al desempeñarse como herramientas de composición literaria que sintetizan, de cierta manera, todo un episodio particular, los tópicos aportan a los poetas elegíacos latinos una base sobre la cual plantear su expresión y la argumentación precisa según cada *carmen*.

Por su parte, el contexto cultural, literario y social de los tres poetas elegíacos del corpus evidencia que con frecuencia la razón no era la base del deseo, sino la pasión, ese “arrebataimiento anímico” repentino que se sintetiza en la propia *sagitta amoris*. La representación de la herida de amor es popular en los autores de la época y la comparación con una flecha es un aporte novedoso de estos poetas en tanto que la pasión es representada como un malestar amoroso. El aspecto de afirmar el amor como un *uulnus* es un hecho en la literatura latina del siglo I a. C. Las causas remiten al pensamiento antiguo y al concepto de

matrimonio, en el cual no se daba relevancia al amor, sino a la conveniencia económica, política y social de los futuros cónyuges.

Representación poetas de la herida de amor es popular y lo novedoso es la forma como ellos representación en literatura de poetas en sus obras.

Desde cierta óptica el *insanus amor* que experimenta el *poeta-amator* es como un delirio divino porque es patrocinado por un dios, Cupido, quien lo provoca. La metáfora podría ser otra para expresar la misma idea del amor como *uulnus*, pero en el caso de la elegía erótica latina la elección de la *sagitta* alcanza una *uis-suasoria* peculiar y muy elocuente.

La metáfora de la *sagitta amoris* sintetiza las implicaciones psicoemocionales del *poeta-amator*. Vale cuestionarse por qué no elaborar una nueva metáfora, pero cabe considerar que en la medida que la metáfora alcanza la categoría de tópico, antes de ser concebida como una catacrexis, su *uis-retórica* radica en que la tradición literaria ha atestiguado y comprobado la efectividad de la *sagitta amoris* y parte de su fuerza argumentativa se aprecia en su naturalidad o proceso de poética imitativa.

Por último, como elemento notable del aspecto elocutivo que robustece la *inuentio* retórica, se trae a colación el hecho que cada poema se refiere a un momento concreto, a un instante particular entre los diversos acontecimientos de la vida de un poeta. Algunos *carmina* recrean el instante preciso del impacto de la *sagitta amoris*, mientras otros lo que hacen es recordar ese momento de incrustación de la saeta y quejarse sobre ellos. En definitiva, los *carmina* del corpus trasladan al lector al momento preciso donde se presentó el flechazo, ese “presente poético”.

Ante lo estudiado, se afirma que la *querimonia* es la que carga con todo el aspecto psicoemocional y es la responsable de evidenciar las afecciones anímicas en el *amator*. Si el *amator* no padeciera tales afecciones, la elegía erótica tomaría otro enfoque y quizás la *sagitta amoris* no sería tan determinante, pues su fuerza elocutiva y suasoria se da en ser manifestación de un *uulnus amoris*.

Conviene, así, apuntar que el uso retórico de la *sagitta amoris* es un recurso argumentativo que ofrece una gama de imágenes que constituyen un elemento tanto ornamental como cognitivo para conseguir la eficacia proyectada por el poeta, ya sea si su propósito es estético o, en cambio, suasorio.

Bibliografía

- Alvar Ezquerro, A. (1997). *La elegía latina entre la República y el Siglo de Augusto*.
Salamanca: Edición Universidad de Salamanca (Edición C. Codoñer Merino).
- Álvarez Hernández, A. (2008). Una nueva edición y comentario del Libro 2 de Propertio.
Florentia illiberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica, N.19, pp. 19-37.
- Asimov, I. (2017). *El imperio romano*. Madrid: Alianza. (Traducción Néstor A. Míguez).
- Athanassaki, L. (1992). “The Triumph of Love and Elegy in Ovid’s Amores 1,2”.
Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici, 28, pp. 125-141.
- Baker, R. (1981). Propertius’ Monobiblos and Catullus 51. *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 124. Bd., H. 3/4, pp. 312-324.
- Baker, S. (2017). *Roma. Auge y Caída de un imperio*. Barcelona: Ariel. (Traducción de María Luz García de la Hoz).
- Barchiesi, A. (2003). *Fecunda Licentia: Niente sangue per Cupido (Ovid, rem. 25-26)*.
En Roberto Gazich (ed.). Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco. Brescia e Milano, Atti delle giornate di studio Università Cattolica del Sacro Cuore, V&P Università, pp. 37-48.
- Baldson, J.P.V.D. (1987). *Los Romanos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Barrow, R. H. (1950). *Los Romanos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2001). *Fragments de un discurso amoroso*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores (Traducción de Eduardo Molina).

- Bayet, J. (1966). *Literatura latina*. Barcelona: Ariel (Traducción de Andrés Espinosa Alarcón).
- Beard, M. (2016). *S.P.Q.R.: A History of Ancient Rome*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Bellido, J. A. (2003). *Metáforas amatorias en la elegía latina*. Universidad de Huelva.
- Bellido, J. A. (2008). Desde Calímaco a Cervantes: una imagen venatoria en contexto amoroso. *Anales Cervantinos*, Vol. XL, pp. 133-143.
- Beristáin, H. (2001). *Diccionario de Retórica y Poética*. México D.F.: Editorial Porrúa.
- Bertolini, F. (1999). *Historia de Roma. Desde los orígenes itálicos hasta la caída del Imperio de Occidente*. Madrid: Edimat. (Versión española de Salvador López Guijarro).
- Bieler, L. (1975). *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos.
- Bobes, C. (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- Bonnefoy, Y. (2001). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo: Volúmen II: Grecia*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Bonnefoy, Y. (1997). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo: Volúmen III: De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Bowra, C. M. (1968). *Introducción a la literatura griega*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Büchner, K. (1977). *Historia de la literatura latina*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

- Cabello Pino, M. (2009). La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, N. 18.
- Cabrero Piquero, J. (2006). *Los Romanos*. Madrid: Edimat.
- Calame, C. (1999). *The Poetics of Eros in Ancient Greece*. New Jersey: Princeton University Press. (Translated by Janet Lloyd).
- Calderón Dorda, E. (1997). Tópicos eróticos en la elegía helenística. *Emerita*, Tomo LXV, pp. 1-16.
- Cairns, F. (1974). Some Observations on Propertius 1, 1. *The Classical Quarterly*, Vol. 24, N.1, pp. 94-110.
- Campos, H. (2012). El valor argumentativo de las figuras retóricas: primera parte. *Ciencias Económicas*, 30, N. 1, pp. 500-506.
- Cardona, F. (1996). *Mitología Romana*. Barcelona: Edicomunicación.
- Carrillo Guerrero, L. (2009). Retórica: La efectividad comunicativa. *Revista Rhêtorikê*, N. 2, pp. 39-66.
- Casadio, V. (2010). *L'arciere nell' antichità greca e romana: Mito, letteratura e storia*. Teramo: Evox edizioni.
- Castrillo González, C. (1987). "Elegía" apud Géneros literarios latinos. Salamanca: Edición Universidad de Salamanca, (Edición C. Codoñer Merino), pp. 85-114.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder.
- Codoñer Merino, C. (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

- Colaizzi, R. (1993). A new voice in Roman Elegy: The "Poeta" of Propertius 2.1. *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 136. Bd., H. 2, pp. 126-143.
- Conejo Arostegui, M. E.; Cornelli Marocchi, C. (2008). *Poemas líricos de la Grecia Antigua*. San José, Editorial UCR.
- Conte, G. B. (1989). *Love without Elegy: The Remedia amoris and the Logic of a Genre*. *Poetics Today*, Vol. 10, N. 3, pp. 441-469.
- Contreras Valverde, J. (1992). *Diccionario de la Religión Romana*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Corominas, J. (2008). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Curtius, E. R. (1998). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cyrino, M. (1996). Anakreon and Eros Damalês. *The Classical World*, Vol. 89, N. 5, pp. 371-382.
- de Miguel, R. (2000). *Nuevo diccionario Latino-Español Etimológico*. Madrid: Visor Libros.
- de Miguel Mora, C. (2006). Ovidio, el poeta sincero (*Amores*, 1.1-5). *Ágora: estudios clásicos em debate*, Nº 8, 2006, pp. 59-78.
- de Rougemont, D. (1945). *El amor en occidente*. México D. F.: Editorial Leyenda, S. A. (Traducción de Ramón Xirau).
- Dowson, J. (1888). *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature*. London: Trübner y CO. Ludgate Hill.

- Escobar, A. (2001). Hacia la definición lingüística del tópico literario. *Myrtia*, N. 15, pp. 123-160.
- Escobar, A. (2006). El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 26, N. 1, pp. 5-24.
- Estebáñez Calderón, D. (2006). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Falcón, C.; Fernández-Galiano, E.; López Melero, R. (2013). *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Corte, J. C.; Moreno Hernández, A. (2001). *Antología de la Literatura Latina*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Palacios, F. (1996). La religión en Tibulo. *POLIS, Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, N. 8, pp. 23-49.
- Freis, R. (1993). Exiguos Elegos: Are Ars Poetica 75-78 Critical of Love Elegy?. *Latomus*, Vol. 52, N. 2, pp- 364-371.
- Galán, L. (1998). *La Romana. Presencia de la Mujer en las Elegías del Corpus Tibullianum*. Serie Estudios de Investigación. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, N. 35: La Plata.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (2006). *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*. Madrid: Cátedra.
- García Gual, C.; Guzmán Guerra, A. (2015). *Antología de la Literatura Griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Fuentes, M. C. (1976). La elegía de la época de Augusto. *Cuadernos de filología clásica*, N. 10, pp. 33-62.

- García Jurado, F. (2003). *Introducción a la semántica latina: De la semántica tradicional al cognitivismo*. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense: Madrid. (Capítulo I: Etimología y Semántica. pp. 15-27).
- Grimal, P. (1999). *La civilización Romana: Vida, costumbres, leyes, artes* Barcelona: Ediciones Paidós.
- Grimal, P. (2011). *El amor en la Roma Antigua*. Madrid: Paidós. (Traducción de Javier Palacio Tauste).
- Grimal, P. (2000). *El Imperio Romano*. Barcelona: Ediciones Crítica.
- Grimal, P. (2009). *Diccionario de mitología griega y romana* Barcelona: Ediciones Paidós.
- Guillén, J. (1997). *VRBS Roma: vida y costumbres de los romanos*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Holzberg, N. (2011). *Die römische Liebeselegie*. WBG, Darmstadt.
- Kenney, E. J.; Clausen, W. V. (1989). *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University) II Literatura Latina*. Madrid: Gredos. (Traducción de Elena Bombín).
- Klein, F. (2008). Les ailes perdues et retrouvées du dieu Amour: la définition générique de l'elegie chez Propertius et Ovide. *Latomus*, T. 67, Fasc. 3, pp. 662-678.
- Konstan, D. (1973). Two Kinds of Love in Catullus. *The Classical Journal*, Vol. 68, N. 2, pp. 102-106.
- Laguna Mariscal, G. (1998). *La poesía epigramática griega en su relación con la literatura romana: el tema amoroso*. En González Ponce, F. J.; Brioso Sánchez, M. (Coord.) *Actitudes literarias en la Grecia romana*, pp. 93-122.

- Lakoff, G.; Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lausberg, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos (Traducción: Mariano Marín Casero).
- Lesky, A. (2009). *Historia de la Literatura Griega I*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lesky, A. (2010). *Historia de la Literatura Griega II*. Madrid: Editorial Gredos.
- Librán Moreno, M. (2007). Pudicitia y Fides como tópicos amorosos. *Emerita*, Vol. 75, pp. 3-18.
- Limón, B.; Román-Rodríguez, J.M. (2015). Eros/Cupido en un santuario de la antigua Carmo (Carmona, Sevilla). Estudio arqueológico e iconográfico de un entalle romano. *Zephyrus*, LXXVI, pp. 183-193.
- López-Martínez, M. I. (2007). *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Long, T. (1978). Two Unnoticed Parallels to Propertius 2.12. *Classical Philology*, Vol. 73, N. 2, pp. 141-142.
- Lorenzo, J. (2004). Formación de la terminología retórica. *Voces*, 15, pp. 63-79.
- Luque Laguna, A. M. (1997). Topoi elegíacos y cambios argumentales en el Monobiblos de Propertio. *Habis*, N.28, pp. 87-94.
- Lyne, O. (1986). *The Latin Love Poets: from Catullus to Horace*. New York: Clarendon Press Oxford.
- Marchese, Á. y Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

- Millares, C. (1995) *Historia de la Literatura Latina*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Mortara Garavelli, B. 2000 *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Murphy, J. J. (1989). *Sinopsis histórica de la Retórica Clásica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela del adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid, Arco/Libros.
- Nubiola, J. (2000). *El valor cognitivo de las metáforas*. En P. Pérez-Ilzarbe y R. Lázaro (eds.), *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores, Cuadernos de Anuario Filosófico*, N. 103, Pamplona, pp. 73-84.
- Otis, B. (1945). Horace and the Elegists. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 76 (1945), pp. 177-190.
- Pace, C. (2001). Le frecce degli eroti (Anacr. fr. 100 [PMG 445] P.=127 Gent.). *Eikasmos*, N. 12, pp. 19-26.
- Pagán-Cánovas, C. (2011). The Genesis of the Arrows of Love: Diachronic Conceptual Integration in Greek Mythology. *American Journal of Philology*, 132, 4, pp. 553-579.
- Paz, O. (2006). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Perelman, C.; Olbrechts-Tyteca, L. (1994). *Tratado de la Argumentación*. Madrid: Editorial Gredos. (Traducción Julia Sevilla Muñoz).
- Pérez Fernández, A. (1999). *Introducción a la lingüística*. Barcelona: Ariel.
- Pokorny, J. (1958). *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Bern: Francke.

- Pokorny, J. (2007). *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language*. Moscú: Dnghu Association.
- Pujante, D. (2003). La operación de la dispositio como base de la construcción del significado discursivo. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, N. 5, pp. 1-7.
- Pujante, D. (2011). Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio. *Rétor*, 1 (2), pp. 186-214.
- Pujante, D. (2012). *La operación de la elocutio, ¿una reina destronable?: su complejo predominio en el discurso retórico*, pp. 175-187. En Del Río Sanz, Emilio; Ruiz de la Cierva, María del Carmen; Albaladejo, Tomás (Ed.). *Retórica y Política. Los discursos de la construcción de la sociedad*. Instituto de Estudios Riojanos.
- Rand, E. K. (1907). The Chronology of Ovid's Early Works. *The American Journal of Philology*, Vol. 28, N. 3, pp. 287-296.
- Ramírez De Verger, A. (1986). Una lectura a los poemas a Lesbia y Cintia. *Estudios Clásicos*, N. 90, pp. 67-83.
- Reitzenstein, E. (1935). Das neue Kunstwollen in den Amores Ovids. *Rheinisches Museum*. 84, pp. 62-88.
- Roberts, E. y Pastor, B. (2009). *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la lengua española*. Madrid: Alianza Diccionarios.
- Roldán, J. M.; Blázquez, J. M.; del Castillo, A. (2007). *Historia de Roma. Tomo II: El Imperio Romano (Siglos I-III)*. Madrid: Cátedra.
- Roldán, J. M. (2015). *Césares*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Rothaus Caston, R. (2006). Love as Illness: Poets and Philosophers on Romantic Love. *The Classical Journal*, Vol. 101, N. 3, pp. 271-299.

- Rosati, G. (1985). Le frecce d'amore (Ovidio, *Rem.* 25-26). *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, Vol. 118, Fasc. 4, pp. 412-415.
- Rubino, C. A. (1975). The Erotic World of Catullus. *The Classical World*, Vol. 68, N. 5, pp. 289-298.
- Sanchis Llopis, J. L. (1985). Eros alado en la Comedia Media. *Estudios Clásicos*, 89, pp. 67-94.
- Schniebs, A. (2004). Construyendo a la Puella: El Ego elegíaco como agente moral. *Habis*, N.35, pp. 219-232.
- Schniebs, A. (2006). *De Tibulo al Ars amatoria*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Skinner, M. (2005). *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Socas Gavilán, F. (1991). El problema del interlocutor en los Amores de Ovidio. *Habis*, N° 22, pp. 223-246.
- Spatafora, G. (1995). La metáfora delle frecce di Eros nella poesia greca antica. *Orpheus*, 16, 2, pp. 366-381.
- Steele, R. B. (1906). Ovid. *The Sewanee Review*, Vol. 14, N. 2, pp. 184-195.
- Sullivan, J. P. (1961). Two problems in Roman Love Elegy. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 92, pp. 522-536.
- Thorsten, T. S. (Ed). (2013). *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Toohey, P. (1992). Love, Lovesickness, and Melancholia. *Illinois Classical Studies*, Vol. 17, N. 2, pp. 265-286.
- Tracy, V. (1976). The Poet-Lover in Augustan Elegy. *Latomus*, Tomo 25, Fasc. 3, pp. 575-581.
- Trent, W. P. (1898). The Greek Elegy. *The Sewanee Review*, Vol.6, N.1, pp. 1-28.
- Trent, W. P. (1898). The Roman Elegy. *The Sewanee Review*, Vol.6, N.3, pp. 257-275.
- Trocchi, A. (2002). Capítulo III: *Temas y mitos literarios*. en Gnisci, Armando. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica, S.L.: Barcelona. (Traducción y adaptación bibliográfica Luigi Giuliani).
- Vertue, H. St. H. (1956). Venus and Lucretius. *Greece & Rome*, Vol. 3, N. 2, pp. 140-152.
- de Vaan, M. (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Leiden: Brill.
- Van Eemeren, F. H.; Grootendorst, R. (2002). *Argumentación, comunicación y falacias: una perspectiva pragma-dialéctica*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. (Traducción de Celso López y Ana María Vicuña).
- Vernant, J. P. (1993). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Vernant, J. P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- Veyne, P. (2006). *La elegía erótica romana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. (Traducción de Juan José Utrilla).
- Veyne, P. (2018). *Sexo y Poder en Roma*. Barcelona: Paidós. (Traducción de María José Furió).

- von Albrecht, M. (1997). *Historia de la Literatura Romana. Desde Andrónico hasta Boecio. Volúmen I*. Barcelona: Herder. (Traducción de Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez).
- von Albrecht, M. (2001). Los Amores de Ovidio y el conjunto de su obra. *Myrtia: Revista de filología clásica*, Nº 16, págs. 173-186.
- Watkins, C. (2000). *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Wheeler, A. L. (1925). Topics from the Life of Ovid. *The American Journal of Philology*, Vol. 46, No. 1 (1925), pp. 1-28.
- Wlosok, A. (1975). Amor und Cupid. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 79, pp. 165-179.
- Zompetti, J. P. (2006). The Value of Topoi. *Argumentation*, 20, pp. 15-28.
- Zych, M. P. (1978). The Concept of Love in Plato. *Social Science*, Vol. 53, N.3, pp. 133-138.

Textos clásicos

- (1969). *Líricos Griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-VI a. C.) Vol. I*. Ediciones Alma Mater, S. A., Barcelona. (Texto y Traducción de Francisco Rodríguez-Adrados).
- (1969). *Líricos Griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-VI a. C.) Vol. II*. Barcelona: Ediciones Alma Mater, S. A. (Texto y Traducción de Francisco Rodríguez-Adrados).

- (1978). *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*. Madrid: Gredos. (Introducciones y Traducciones de Manuel Fernández Galiano).
- (1980). *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos: 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos. (Introducciones, Notas y Traducción de Francisco Rodríguez-Adrados).
- (1997). *Retórica a Herenio. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez*. Madrid: Editorial Gredos.
- (2005). *Poetae Melici Graeci (PMG)*. New York: Oxford University Press. (Editado por Denys Page).
- (2007). *Fragmentos de la Comedia Media*. Madrid: Gredos. (Introducción, Traducción y Notas de Jordi Sanchis Llopis, Rubén Montañés Gómez y Jordi Pérez Asensio).
- Apuleyo, L. (1980). *Apología*. Madrid: Gredos. (Introducción, Notas y Traducción por Santiago Segura Mungía).
- Aquiles de Tacio. (1997). *Leucipa y Clitofonte*. Madrid: Gredos. (Introducción, Notas y Traducción por Máximo Brioso Sánchez).
- Aristóteles. (2000). *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial (Traducción: Alberto Bernabé).
- Ateneo de Náucratis. (2014). *El banquete de los eruditos: Libros XI-XIII*. Madrid: Gredos. (Introducción, Notas y Traducción de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén).

- Calímaco. (1980). *Himnos, Epigramas y Fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos (Introducciones, Traducción y Notas de Luis Alberto De Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez).
- Cicerón, M. T. (1997). *De la invención retórica*. México D.F.: UNAM (Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria).
- Cicerón, M. T. (1999). *Sobre la naturaleza de los dioses*. Madrid: Gredos. (Introducción, Traducción y Notas de Ángel Escobar).
- Cicerón, M. T. (2005). *Disputaciones tusculanas*. Madrid: Gredos. (Introducción, Traducción y Notas de Alberto Medina González).
- Esquilo. (1993). *Tragedias*. Madrid: Gredos. (Introducción de Manuel Fernández Galiano, Notas y Traducción de Bernardo Perea Morales).
- Hermógenes. (1991). *Ejercicios de retórica*. Madrid: Editorial Gredos (Introducción, Traducción y Notas de María Dolores Reche Martínez)
- Hesíodo. (2007). *Teogonía*. Madrid: Alianza Editorial. (Introducción, Traducción y Notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángela Martín Sánchez).
- Horacio, Q. (2004). *Odas y Epodos*. Cátedra, Madrid. (Introducción de Vicente Cristóbal y Traducción de Manuel Fernández-Galiano).
- Horacio, Q. (2008). *Sátiras-Epístolas-Arte Poética*. Madrid: Gredos. (Introducción, Notas y Traducción de José Luis Moralejo).
- Lucrecio Caro, T. (2003). *La Naturaleza*. Madrid: Editorial Gredos. (Introducción, traducción y notas de Francisco Socas).

- Meleagro. (1978). *Antología Palatina (Epigramas Helenísticos)*. Madrid: Gredos.
(Introducciones y Traducciones de Manuel Fernández-Galiano).
- Menandro. (1986). *Comedias*. Madrid: Editorial Gredos. (Introducciones, Traducciones y Notas por Pedro Bádenas de la Peña).
- Ovidio Nasón, P. (1966). *Arte de amar/ Los remedios de amor*. Madrid: Editorial Edaf.
(Introducción: Carlos García Gual; Traducción: Francisco Crivell).
- Ovidio Nasón, P. (2006). *Arte de amar*. Madrid: Editorial Edimat (Introducción: Carmen González Vásquez).
- Ovidio Nasón, P. (1930). *Les Amours*. Paris: Sociéte D'Éditioib «Les Belles Lettres».
(Texte Établi et Traduit par Henri Bornecque).
- Ovidio Nasón, P. (1989). *Amores - Arte de amar – Sobre la cosmética del rostro femenino – Remedios contra el amor*. Gredos, Madrid. (Introducción, Notas y Traducción de Vicente Cristóbal López).
- Ovidio Nasón, P. (1997). *Amores/Arte de amar*. Madrid: Cátedra. (Edición y Traducción: Juan Antonio González Iglesias).
- Ovidio Nasón, P. (2013). *Amores y Arte de amar*. Cátedra, Madrid. (Introducción, Notas y Traducción de Juan Antonio González Iglesias).
- Ovidio, P. (2014). *Amores*. Alianza Editorial, Madrid. (Introducción, Notas y Traducción de Antonio Ramírez de Verger).
- Ovidio Nasón, P. (1986). *Heroidas*. Madrid: Colección Hispánica de autores griegos y latinos. (Traducción: Francisca Moya del Baño).

- Ovidio Nasón, P. (1994). *Cartas de las heroínas*. Madrid: Editorial Gredos.
(Introducción, traducciones y notas de Ana Pérez Vega).
- Ovidio Nasón, P. (2009). *Metamorfosis*. Alianza Editorial, Madrid. (Introducción y Notas de Antonio Ramírez de Verger; Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín).
- Platón. (1988). *Diálogos III: Fedón, Banquete y Fedro*. Madrid: Editorial Gredos.
(Traducciones, Introducciones y Notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo).
- Plinio Maior. (2003). *Historia Natural. Libros VII-XI*. Madrid: Gredos. (Traducciones y Notas por Encarnación del Barrio Sanz (Libro VII), Ignacio García Arribas (Libro VIII), Ana María Moure Casas (Libro IX), Luis Alfonso Hernández Miguel (Libro X), María Luisa Arribas Hernáez (Libro XI)).
- Propercio, S. (1984). *Carmina*. Oxford: Oxford University Press.
- Propercio, S. (1989). *Elegías*. Madrid: Gredos. (Introducción, Notas y Traducción de Antonio Ramírez de Verger).
- Propercio, S. (2001). *Elegías*. Madrid: Cátedra. (Edición bilingüe, Notas y Traducción de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira; Introducción de Francisca Moya y Carmen Puche).
- Propercio, S. (2007). *Elegías completas*. Madrid: Alianza. (Comentarios, Notas y Traducción de Hugo Bauzá).

- Quintiliano, M. F. (1887). *Instituciones oratorias. Tomo I*. Librería de la Viuda de Hernando y C., Madrid. (Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier).
- Quintiliano, M. F. (1887). *Instituciones oratorias. Tomo II*. Librería de la Viuda de Hernando y C., Madrid. (Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier).
- Teón (1991). *Ejercicios de retórica*. Madrid: Editorial Gredos (Introducción, Traducción y Notas de María Dolores Reche Martínez).
- Tibulo, A. (1976). *Elegías*. México D. F.: UNAM. (Introducción, notas, traducción y versión rítmica de Tarsicio Herrera Zapién).
- Tibulo, A. (1985). *Carminvm Libri Tres*. Oxford: Oxford University Press.
- Tibulo, A. (1976). *Tibulo y su círculo de elegía*. UNAM, México D.F. (Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién).
- Tibulo, A. (1990). *Elegías*. Salamanca: Alma Mater. (Edición, Traducción y Notas de Hugo Bauzá).
- Tibulo, A. (1993). *Elegías*. Madrid: Gredos. (Introducción, Notas y Traducción de Arturo Soler Ruiz).
- Virgilio Marón, P. (2006). *La Eneida*. Madrid: Ediciones Cátedra. (Edición: José Carlos Fernadez Corte; Traducción: Aurelio Espinosa Pólit).

Anexos¹⁹¹**Tibulo**¹⁹²**II, 1**

<p>Quisquis adest, faueat: fruges lustramus et agros, ritus ut a prisco traditus exstat auo. Bacche, ueni dulcisque tuis e cornibus uva pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres. Luce sacra requiescat humus, requiescat arator, [5] et grave suspenso vomere cesset opus. Solvite uincla iugis: nunc ad praesepia debent plena coronato stare Boves capite. Omnia sint operata deo; non audeat ulla lanificiam pensis imposuisse manum. [10] Vos quoque abesse procul iubeo, discedat ab aris, cui tulit hesterna gaudia nocte Venus. casta placent superis: pura cum veste venite et manibus puris sumite fontis aquam. Cernite, fulgentes ut eat sacer agnus ad aras [15] vinctaque post olea candida turba comas. Di patrii, purgamus agros, purgamus agrestes: vos mala de nostris pellite limitibus, neu seges eludat messem fallacibus herbis, neu timeat celeres tardior agna lupus. [20] Tunc nitidus plenis confisus rusticus agris ingerent ardentia grandia ligna foco, turbaque vernarum, saturi bona signa coloni, ludet et ex virgis extruet ante casas. Eventura precor: viden ut felicibus extis [25] significet placides nuntia fibra deos? Nunc mihi fumosos veteris proferte Falernos consulis et Chio solvito vincla cado. Vina diem celebrent: non festa luce madere est rubor, errantes et male ferre pedes. [30] Sed 'bene Messalam' sua quisque ad pocula dicat. nomen et absentis singula verba sonent. Gentis Aquitanae celebrer Messala triumphis et magna intonsis gloria victor avis, Huc ades adspiraque mihi, dum carmine nostro [35] redditur agricolis gratia caelitibus. Rura cano rurisque deos. His vita magistris desuevit querna pellere glande famem; ili compositis primum docuere tigillis exiguam viridi fronde operire domum, [40] illi etiam tauros primi docuisse feruntur</p>	<p>Todo el que asiste, sea favorable: purificamos los cereales y los campos, como exige el rito transmitido por el ancestro antiguo. Ven, Baco, que la uva dulce penda de tus cuernos y cíñete las sienes con espigas, oh Ceres. El día sacro descansa la tierra, descansa el labrador y colgada la reja de arado, cese el trabajo pesado. Libra las cadenas del yugo: ahora los bueyes deben continuar a los pesebres llenos con su cabeza coronada. Todo sea hecho para el dios, ninguna se atreva poner mano al trabajo de lana de tarea. A vosotros también ordeno estar ausentes a lo lejos, abandonar el arado a quien Venus la noche de ayer mostró los goces. Lo casto complace a los dioses: arribad convertido puro y agua de la fuente tomad con manos puras. Reconoce el cordero sacro cómo marcha a los altares brillantes y luego la turba de blanco con la cabellera ceñida con olivo. Dioses paternos, purificamos los campos, purificamos los labradores: vosotros rechazad de nuestros límites las desgracias. Ni esquivé el campo la mies por hierbas insidiosas, ni tema una cordera rezagada al lobo veloz. En aquel tiempo, nítido el campesino, confiado en campos llenos, troncos grandes echa en la pira ardiente, y la turba de esclavos, buena señal de un rico colono, se divierta y delante levante cabañas de ramas. Ruego que así sea: ¿veis como la fibra mensajera presagia dioses plácidos en las entrañas propicias? Ahora ofrecedme ahumado vino de Falerno de antiguo cónsul y rompe la atadura a un jarro de Quíos. Los vinos celebran el día: estar borracho no es vergüenza en una fiesta y llevar los pies errantes de mal modo a la luz del día. Pero ante todo "bien para Mesala" diga cada uno con sus copas, y el nombre del ausente uno a uno las palabras repitan. Célebre Mesala por triunfos sobre los pueblos de Aquitania y vencedor de gran gloria para los barbudos ancestros, acude e inspírame aquí mientras mi canto restituye el agradecimiento a los dioses campestres. Canto a los campos y a los dioses campestres. Con su dirección la manera de vivir acostumbró el hambre con bellotas y encinas; estos primero enseñaron vigas de</p>
--	---

¹⁹¹ Los versos en negrita corresponden al análisis del tópico en cada uno de los *carmina*.

¹⁹² La versión latina de los poemas de Tibulo corresponde a la editada por Tarcisio Herrera Zapién (UNAM, 1976).

servitium et plaustro suppsuisse rotam.
 Tum victus abiere feri, tum consita pomus,
 tum bibit inriguas fertilis hortus aquas,
 aurea tum pressos pedibus dedit uva liquores [45]
 mixtaque securo est sobria lympham mero.
 Rura ferunt menses, calidi cum sideris aestu
 deponit flavas annua terra comas;
 rure levis verno flores apis ingerit alveo,
 compleat ut dulci sedula melle favos. [50]
 Agricola adsiduo primum satiatus aratro
 cantavit certo rustica verba pede,
 et satur arenti primum est modulatus avena
 carmen, ut ornatos diceret ante deos.
 Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti [55]
 primus in experta duxit ab arte choros;
 huic datus a plena, memorabile munus, ovili
 dux pecoris cuitas auxerat hircus opes.
 Rure puer verno primum de flore coronam
 fecit et antiquis imposuit Laribus; [60]
 rure etiam teneris curam exhibitur puellis
 molle gerit tergo lucida vellus ovis.
 Hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque,
 fusus et apposito pollice versat opus;
 atque aliqua adsidue texitrix operata Minervae [65]
 cantat, et apulso tela sonat latere.
**Ipsae quoque inter agros interque armenta Cupido
 natus et indómitas dicitur inter equas;
 illic indocto primum se exercuit arcu:
 et mihi, quam doctas nunc habet ille manus! [70]
 Nec pecudes, velut ante, petit: fixisse puellas
 gestit et audaces perdomuisse viros.
 Hic iuveni detraxit opes, hic dicere iussit
 limen ad iratae verba pudenda senem;
 hoc duce custodes furtim transgressa iacentes [75]
 ad iuvenem tenebris sola puella venit,
 et pedibus praetemptat iter suspensa timore,
 explorat caecas cur manus ante vias.
 A, miseri, quos hic graviter deus urget! At ille
 felix, cui placidus leniter adflat Amor. [80]
 Sancte, veni dapibus festis, sed pone sagittas
 et procul ardentes hinc, precor, abde faces.
 Vos celebrem cantate deum pecorique vocate
 voce: palam pecori, clam sibi quisque vocet,
 aut etiam sibi quisque palam; nunc turba iocosa [85]
 obstrepit et Phrygio tibia curva sono.
 Ludite: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur
 matris lascivo sidera fulvo choro,
 postquam venit tacitus furvis circumdatus alis
 Somnus et incerto Somnia nigra pede. [90]**

madera preparadas y recubrir choza pequeña con follaje verde; estos, también, fueron los primeros que sometieron a los toros y poner la rueda en el carro. Entonces desaparece el sustento silvestre, entonces el árbol frutal se planta, entonces bebió el huerto fértil de aguas de riego. Entonces la uva dorada entregó licores mediante pies apretados y el agua sobria se mezcló con el vino seguro.

Los campos llevan las mieses, cuando de la calurosa estrella en ardor la tierra anualmente abandona sus cabellos rubios; en campo primaveral la abeja liviana ingiere flores en su vientre con que llena diligente los panales con dulce miel.

El agricultor saciado del asiduo arado fue el primero que cantó palabras rústicas con pie preciso, y saciado es el primero que modula canto con flauta seca que dedica a dioses adornados. Y Baco, agricultor cubierto de rojo minio, condujo primero coros con inexperto arte; para este fue dado un regalo memorable: de un establo lleno de ovejas, un macho cabrío conductor que ha aumentado los recursos incompletos.

En campo primaveral, un joven fue el primero que hizo coronas de flores y la colocó en antiguos Lares. También en el campo, la oveja luminosa lleva piel delicada en el lomo, exhibida a encargo para las jóvenes tiernas. Y de acá es la labor femenina, de acá el peso de lana y la rueca y el huso puesto el pulgar gira la labor. Y alguna tejedora canta asidua dedicada a Minerva, y la tela suena al costado llegado.

Es comentado también que el mismo Cupido nacido en el campo y entre ganados y yeguas indómitas; allí por primera vez se ejerció con arco indocto: ¡y cuán doctas manos para mí ahora tiene aquel! No ataca, por ejemplo, al ganado como antes: está ansioso por disparar a las jóvenes y de subyugar a los varones audaces. Este despojó las riquezas al joven, este obligó al anciano decir palabras vergonzosas a las airadas en el umbral; con este guía, una joven que burló furtivamente los custodios dormidos arriba sola a su amado en la oscuridad, y examina con los pies el camino suspendida por el temor, su mano explora la ciega ruta al frente. ¡Ah, miserables aquellos que este dios ataca violetamente! Feliz aquel a quien Amor apacible infunde plácidamente. Sagrado, ven al festivo banquete, pero, te ruego, coloca lejos las teas ardientes y esconde las flechas.

Vosotros cantad al dios célebre e invocad en la voz para el ganado: públicamente para el ganado; invoque cada uno para sí a escondidas. O también cada uno para sí públicamente: ahora la turba burlona y el sonido de la curva flauta de Frigia importuna.

Divertid: ya la noche une los caballos y los astros dorados acompañan el carro de la madre, luego el Sueño llega callado, cercado de alas sombrías, y los Sueños Negros con pie inseguro.

II, 5

Phoebe, fave: novus ingreditur tua templa sacerdos.
 Huc age cum cithara carminibusque veni.
 Nunc te uocales impellere pollice chordas,
 nunc precor ad laudes flectere verba meas.
 Ipse triumphali devinctus tempora lauro, [5]
 dum comulant aras, ad tua sacra veni.
 Sed nitidus pulcherque veni: nunc indue vestem
 sepositam, longas nunc bene pecte comas,
 qualem te memorant, Saturno rege fugato,
 victori laudes concinuisse Iovi. [10]
 Tu procul eventura vides, tibi debitus augur
 scit bene, quid fati provida cantet avis;
 tuque regis sortes, per te praesentit haruspex,
 lubrica signavit cum deus exta notis.
 te duce Romanos numquam frustrata Sibylla, [15]
 abdita quae senis fata canit pedibus.
 Phoebe, sacras Messalinum sine tangere chartas
 uatis, et ipse, precor, quid canat illa doce.
 Haec dedit Aeneae sortes, postquam ille parentem
 dicitur et raptos sustinuisse Lares; [20]
 nec fore credebat Romam, cum maestus ab alto
 Ilion ardentem respiceretque deos
 (Romulus aeternae nondum formaverat urbis
 moenia, consorti non habitanda Remo,
 sed tunc pascebant herbosa Palatia uaccae [25]
 et stabant humiles in Iovis arce casae.
 Lacte madens illic suberat Pan ilicis umbrae
 et facta agresti lignea falce Pales,
 pendebatque uagi pastoris in arbore uotum,
 garrula silvestri fistula sacra deo, [30]
 fistula, cui Semper decrescit harundinis ordo,
 nam calamus cera iungitur usque minor.
 At qua Velabri regio patet, ire solebat
 exiguus pulsa per uada linter aqua.
 Illa saepe gregis diti placitura magistro [35]
 ad iuvenem festa est vecta puella die,
 cum qua fecundi redierunt munera ruris,
 caseus et niveae candidus agnus ovis):
 ‘Impiger Aenea, volitantis frater Amoris,
 Troica qui profugis sacra vehis ratibus, [40]
 iam tibi Laurentes adsignat Iuppiter agros,
 iam vocat errantes hospital terra Lares.
 Illic sanctus eris, cum te veneranda Numici
 unda deum caelo miserit indigetem.
 Ecce super fessas volitat Victoria puppes; [45]
 tandem ad Troianos diva superba uenit.
 Ecce mihi lucent Rutulis incendia castris:
 cam tibi, praedico, barbaram Turne, necem.
 Ante oculos Laurens castrum murusque Lavini est
 albaque ab Ascanio condita Longa duce. [50]
 Te quoque iam video, Marti placitura sacerdos,

Febo, habla: un nuevo sacerdote es iniciado en tus templos. Actúa aquí, ven con tu cítara y cantos. Ahora te ruego encorvar las cuerdas sonoras con el pulgar; ahora impulsa las palabras a mis elogios. Ven tú mismo ceñido con laurel triunfador a tus altares, todavía se colman tus templos sagrados. Sin embargo, ven nítido y hermoso: ahora viste el vestido reservado, ahora peina bien los cabellos largos, cual te recuerdan, expulsado el rey Saturno, cantar las alabanzas para la victoria de Júpiter. Tú a lo lejos, ves lo que acontecerá, el augur dado para ti saben bien lo que canta el ave previsor del destino. Tú gobiernas las suertes, por ti el arúspice adivina cuando el dios ha marcado las vísceras resbaladizas para los indicios. La Sibila, la que canta los hados ocultos en pies de seis en seis, con tu guía nunca engañada a los romanos. Ruego, Febo, sin tocar los libros sagrados del vate, ella enseñe y cante al mismo Mesalino. Es dicho que esta dio los azares a Eneas después que este llevó encima al padre y los Lares tomados. No creía que Roma iba a ser cuando abatido a lo alto miró hacia atrás a Ilión y los dioses ardientes, Rómulo todavía no había formado las murallas de la ciudad eterna, que no iba a habitar Remo en compañía, sino en aquel momento en el Palatino cubierto de hierba las vacas pacían y estaban chozas humildes en la fortaleza de Júpiter. Empapado allí estaba Pan, a la sombra de la encina y Pales hecha de madera con hoz campestre, y pendía en un árbol la promesa del pastor sin rumbo, la flauta sonora sagrada para un dios silvestre, flauta la que siempre de cañas hecha disminuye según el orden, porque un cálamo menor continuamente es unido con cera. Sin embargo, por donde es accesible la región del Velabro, solía ir la barra exigua impulsada por el agua entre los vados. A menudo por allí para agrandar al enriquecido jefe del rebaño, la niña es llevada a un joven en día de fiesta, con esta retornaron los deberes de un campo fecundo, el queso y el cordero blanco de oveja nívea: “Eneas diligente, hermano de Amor provisto de alas, el que los objetos sacros de Troya llevas en naves prófugas, ya para ti Júpiter asigna los campos laurentes, ya llama a Lares errantes en tierra hospitalaria. Allí serás sagrado, cuando la onda venerada de Numicia te haya enviado como dios indigente en el cielo. He aquí como la Victoria vuela sobre las naves extenuadas, por fin la diosa soberbia auxilia a los troyanos. He aquí cómo para mí brillan incendios en los campamentos rútuos: ya para ti el bárbaro Turno predijo la muerte. El campamento Laurente está ante los ojos y el muro Lavinio y Alba Longa fundada por Ascanio como guía. Ya también a ti veo, Ilia, los fuegos vestales desertar, sacerdotisa que atractiva serás para Marte, tu concúbito furtivo y las cintas yacentes,

ilia, Vestales deseruisse focos,
 concubitusque tuos furtim vittasque iacentes
 et cuido ad ripas arma relicta dei.
 Carpite nunc, tauri, de septem montibus herbas, [55]
 dum licet: hinc magnae iam locus urbis erit.
 Roma, tuum nomen terris fatale regendis,
 qua suae de caelo prospicit arva Ceres,
 quaque patent ortus et qua fluitantibus undis
 solis anhelantes abluit amnis equos. [60]
 Troia quidem tunc se mirabitur et sibi dicet
 uos bene tam longa consuluisse via.
 Vera cano: sic usque sacros innoxia laurus
 uescar et aeternum sit mihi virginitas'.
 Haec cecinit vates et te sibi, Phoebe, uocavit. [65]
 iactavit fusas et caput ante comas.
 Quidquid Amalthea, quidquid Marpesia dixit
 Herophile, Phytho Graia quod admonuit,
 quod quae Aniena sacras Tiburs per flumina sortes
 portarit sicco pertuleritque sinu [70]
 (Haec fore dixerunt belli mala signa, cometen,
 multus ut in terras deplueretque lapis;
 atque tubas atque arma ferunt strepitantia caelo
 audita et lucos praecinuisse fugam.
 Ipsum etiam Solem defectum lumine vidit [75]
 iungere pallentes nubilus annus equos,
 et simulacra deum lacrimas fudisse tepentes
 fataque vocales praemonuisse boves),
 haec fuerunt olim: sed tu iam mitis, Apollo,
 prodigia indomitis merge sub aequoribus, [80]
 et succensa sacris crepitet bene laurea flammis,
 omine quo felix et satur annus erit.
 Laurus ubi bona signa dedit, gaudete, coloni;
 distendet spicis horrea plena Ceres,
 oblitus et musto feriet pede rusticus uvas, [85]
 dolia dum magni deficiantique lacus;
 ac madibus Baccho sua festa Palilia pastor
 concinet: a stabilis tunc procul este, lupi.
 Ille levis stipulae sollemnis potus acervos
 accendet, flammis transilietque sacras, [90]
 et fetus matrona dabit, natusque parenti
 oscula comprehensis auribus eripiet;
 nec taedebit avuum parvo advigilare nepoti
 balbaque cum puero dicere verba senem.
 Tunc operata deo pubes discumbet in herba, [95]
 arboris antiquae qua levis umbra iadit,
 aut e veste sua tendent umbracula sertis
 uincta, coronatus stabit et ipse calix.
 At sibi quisque dapes et festas extruet alte
 caespitibus mensas caepitibusque torum. [100]
 Ingeret hic potus iuvenis maledicta puellae,
 postmodo quae votis irrita facte velit:
 nam ferus ille suae plobarit sobrius idem
 et se iurabit mente fuisse mala.
Pace tua percant arcus pereantque sagittae [105]
Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.
ars bona, sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,

también las armas del dios ansioso dejadas atrás hasta las costas. Toro, consumid ahora las hierbas de las siete colinas, en tanto que es permitido: este lugar será una gran ciudad. Roma, tu nombre traído por el destino para gobernar en las tierras, cual Ceres su campo mira a lo lejos desde el cielo, por donde la salida de los astros y por donde en las ondas fluidas el río lava a los caballos abundantes del Sol. Troya, sin duda, en ese caso se admirará y dirá que vosotros deliberasteis bien tan largo trayecto. Canto la verdad: de este modo, inofensivo, alimento el sagrado laurel; sin parar y sea eternamente para mí la virginidad".

Esto cantó la Sibila, también a ti, Febo, llamó para sí, tiró hacia delante la cabeza y la cabellera suelta. Aquello dicho por Amaltea y Herófila de Marpesia, y lo que la griega Fito advirtió, que aquella de Tibur llevó los designios sagrados por el río Anio y realizó en su regazo seco. Estas dijeron que surgirá un presagio malo de guerra, un cometa, y que lloverá mucha piedra contra la tierra, y proclaman que se han oído resonantes armas y trompetas en el cielo y el bosque sagrado ha predicho la fuga. Además, un año nublado vio al mismo Sol apartado de luz al unir los caballos blancos, también las imágenes divinas han derramado lágrimas templadas y los bueyes con voz predijeron los destinos.

En otro tiempo esto ocurrió, pero Apolo, tú ya indulgente, sumerge los prodigios bajo aguas indomables, y rechine el laurel inflamado con la llama sagrada de buen presagio y con el que el año será afortunado y abundante. Cuando buena señal el laurel da, regocijarse, colonos: Ceres desplegará de espigas los almacenes repletos y el campesino manchado producirá uvas con el pie en el mosto, con tal de que el depósito grande y los toneles separen, el pastor perfumado por Baco cantará sus fiestas Palilias: lobos, entonces, estad lejos de los establos. Aquel, bebido, encenderá pajas leves en abundancia para los rituales y pasará por encima de llamas sagradas. También la matrona dará prole y el hijo, rodeadas las orejas del padre, arrebatará besos, el abuelo no se aburrirá de estar atento del nieto pequeño y anciano por decir palabras balbucientes. En aquel momento los adolescentes, sacrificado el dios, están echados en la hierba, en la que cae la sombra leve de un árbol antiguo, o bien, con sus vestiduras desplagan sombrilla ceñida por guirnalda, y coronado estará de pie el mismo cáliz.

Por su parte, cada uno para sí levante el banquete con mesas festivas de césped y un lecho de césped. Aquí el joven bebido lanzará injurias a su amada, después deseará con promesas convertirlas en nulas: pues aquel fiero con la suya, sobrio el mismo, se lamentó y juró haber tenido mente perversa.

Con tu paz los arcos y las flechas perezcan, Febo, sólo Amor desarmado se extravié por las tierras. Arte bueno, pero una vez que Cupido eligió sus dardos, ¡ay, ay!, ¡a cuántos este arte ha dado el mal. Y particularmente a mí, cuanto yazgo hace un año

**heu, heu!, quam multis ars dedit ista malum!
et mihi praecipue, iaceo cum saucius annum,
et faveo morbo, cum iuvat ipse dolor, [110]
usque cano Nemesim, sine qua versus mihi nullus
uerba potest iustos aut reperire pedes.**

At tu, nam diuum servat tutela poetas,
praemoneo, uati parce, puella, sacro
ut Messalinum celebrem, cum praemia belli [115]
ante suos currus oppida victa feret,
ipse gerens laurus; lauro devinctus agresti
miles 'io' magna voce 'trumphe' canet.
Tunc Messala meus pia det spectacula turbae
et plaudat curru praeterunte pater. [120]
Adnue: sic tibi sint intonsi, Phoebe, capilli,
sic tua perpetuo sit tibi casta soror.

herido, y soy favorable con el dolor, cuando ayuda el dolor mismo, sin interrupción canto a Némesis, sin la que ningún de mis versos pueden hallar las palabras convenientes ni los pies.

En cambio tú, puesto que la tutela divina preserva a los poetas, te prevengo, amada, vela por un vate sagrado para que celebren a Mesalino, con premio de guerra lleve delante de su carro ciudades vencidas. El mismo llevando laurel, ceñido de laurel campestre, el soldado cantará con gran voz: "Ío, triunfo". Entonces mi Mesala dé a la muchedumbre el espectáculo pío y un padre que aplaude el pasar un carro. Asiente: así los cabellos sin cortar son para ti, Febo, de este modo para ti sea tu hermana perpetuamente casta.

II, 6

**Castra Macer sequitur: tenero quid fiet Amori?
Sit comes et collo fortiter arma gerat?
Et seu longa uirum terrae uia se uaga ducent
aequora, cum telis ad latus ire uolet?
Ure, puer, quaeso, tua qui ferus otia liquit, [5]
atque iterum erronem sub tua signa uoca.
Quod si militibus parces, erit hic quoque miles,
ipse leuem galea qui sibi portet aquam.
Castra peto, valeatque Venus valeantque puellae:
et mihi sunt vires, et mihi facta tuba est. [10]
Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto
excutiunt clausae fortia uerba fores.
Iuravi quotiens rediturum ad limina numquam!
Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit.
Acer Amor, fraetas utinam, tua tela, sagittas, [15]
si licet, extinctas adspiciamque faces!
Tu miserum torques, tu me mihi ira precari
cogis et insanamente nefanda loqui.
Iam mala finissem leto, sed credula uitam
spes foveat et fore cras Semper ait melius. [20]
Spes alit agricolas, spes sulcis credit aratis
semina, quae margo fenore reddat ager.
Haec laqueo volucres, haec captat harundine pisces,
cum tenues hamos abdidit ante cibum.
Spes etiam valida solatur compede vinctum [25]
(crura sonante ferro, sed canit inter opus);
spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat ille:
ei mihi, ne uincas, dura puella, deam.
Parce, per immatura tuae precor ossa sororis:
sic bene sub tenera parua quiescat humo. [30]
Illa mihi sancta est, illius dona sepulcro
et madefacta meis sarta feram lacrimis;
illius at tumulum fugiam supplexque sedebo,
et mea cum muto fata querar cinere.**

Macro se marcha a la guerra: ¿qué acontecerá con el tierno Amor? ¿Sería su compañero y llevaría con fuerza las armas en el cuello? Y, si al varón largo camino por tierra, o si los mares errantes conducirán, ¿tendría a bien ir al lado con dardos? Niño, hiere, te ruego, a quien fiero abandonó tus ocios, y llama de nuevo al errante bajo tus insignias. Por lo cual, si perdonas a los soldados, también este será soldado, que en el mismo casco lleve para sí agua ligera. Me dirijo al campamento, esté bien Venus y estén bien las niñas: y para mí son las fuerzas, para mí fue hecha la trompeta. Hablo con grandeza, pero hablado lo grandioso las cerradas puertas expulsan para mí las fuertes palabras. ¡Cuántas veces he jurado nunca regresar a las puertas! Aunque he jurado bien, no obstante, el mismo pie vuelve. ¡Amor penetrante, ojalá mire, si es permitido, tus armas, las flechas, quebradas y extintas las antorchas! Tú atormentas a un miserable, tú me obligas a suplicar ira para mí y decir lo que no hay que decir de manera insana.

Ya con la muerte habría puesto fin a la calamidad, pero la esperanza crédula cuida la vida y siempre afirma que mañana será mejor. La esperanza alimenta al campesino, la esperanza entrega para el surco arado la semilla, la cual el campo presta con interés y devuelve en el borde. Esta captura pájaros con lazo, esta captura los peces con caña, cuando tenue anzuelo escondió delante del cebo. La esperanza consuela también al atado con grillete fuerte: el hierro suena en su pierna, pero canta en medio del trabajo; la esperanza me promete a la fácil Némesis, pero ella se niega: ¡Ay de mí! ¡Amada dura, no vengas a una diosa! Ruego que veles por los huesos prematuros de tu hermana: de este modo la pequeña descansa bien bajo tierna tierra.

<p>Non feret usque suum te propter flere clientem: [35] illius ut uerbis sis mihi lenta veto, ne tibi neglecti mittant mala somnia Manes, maestaque sopitae stet soror ante torum, qualis ab excelsa praeceps delapsa fenestra uenit ad infernos sanguinolenta lacus. [40] Desino, ne dominae luctus renoventur acerbi: non ego sum tanti, ploret ut illa semel; nec lacrimis oculos digna est foedare loquaces. Lena nocet nobis, ipsa puella bona est. Lena necat miserum Phryne furtimque tabellas [45] occulto portans itque reditque sinu. Saepe, ego cum dominae dulces a limine duro agnosco uoces, haec negat esse domi; saepe, ubi nox mihi promissa est, languere puellam nuntiat aut aliquas extimuisse minas. [50] Tunc morior curis, tunc mens mihi perdita fingit, quisve meam teneat, quot teneatve modis. Tunc tibi, lena, precor diras; satis anxia vivas, moverit e votis pars quotacumque deos.</p>	<p>Aquella es santa para mí, dones llevaré a su sepulcro y guirnaldas humedecidas con mis lágrimas; huiré a su sepulcro y permaneceré suplicante, también me quejaré de mis hados con su ceniza muda. No soportará a su cliente llorar sin parar por ti: porque por las palabras de aquella prohíbo que me seas insensible. No te envíen malos sueños los Manes neglectos, y que adormecida se levante tu hermana triste ante el lecho, tal como caída de cabeza desde elevada ventana viene a los lagos infernales ensangrentada.</p> <p>Ceso, no renueven el luto amargo de la dueña: no soy tanto como para que ella lllore una sola vez, ni es digna que se afeen los ojos locuaces con lágrimas: una lena nos daña, la joven es buena por sí misma. La lena Friné me asesina: va y vuelve, miserable y furtiva, portando tablillas en su seno oculto. A menudo, cuando reconozco las dulces voces de mi amada desde la dura puerta, esta niega que haya estado en casa. A menudo, cuando una noche me ha sido prometida, anuncia que la amada languidece o que ha temido alguna amenaza. Entonces muero de inquietudes, en ese caso mi mente, perdida, imagina quién tiene la mía, ¿cuántos límites tiene? Entonces ruego crueldades para ti, lena: vivirás bastante ansiosa si la parte de mis deseos conmoviera a los dioses.</p>
---	--

Propertio¹⁹³

I, 7

<p>Dum tibi Cadmae dicuntur, Pontice, Thebae armaque fraternal tristia militia, atque, ita sim felix, primo contendis Homero (sint modo fata tuis mollia carminibus), nos, ut consuemus, nostros agitamus amores, [5] atque aliquid duram quaerimus in dominam; nec tantum ingenio quantum servire dolori cogor et aetatis tempora dura queri. Hic mihi coneritur uitae modus, haec mea fama est, hinc cupio nomen carminis ire mei. [10] me laudent doctae solum placuisse puellae, Pontice, et iniustas saepe tulisse minas; me legat assidue post haec neglectus amator, et prosint illi cognita nostra mala. Te quoque si certo puer hic concusserit arcu [15] (quod nolim nostros euoluisse deos), longe castra tibi, longe miser agmina septem flebis in aeterno surda iacere situ; et frustra cupies mollem componere uersum,</p>	<p>Mientras son cantadas para ti, Póntico, las tristes armas de la milicia fraterna de la Tebas cadmea, y, de este modo yo sea feliz, contiendes con Homero, el más importante, (al menos los hados sean flexibles con tus cantos, yo, como acostumbro, me dedico a mis amores, y algo reclamo contra la cruel señora; soy forzado a servir no tanto por mi ingenio cuanto por mi dolor y a lamentar los penosos tiempos de mi edad.</p> <p>Este modo de vida me abruma, esta es mi fama, de ahí anhelo pasar a la posteridad el nombre de mi verso. Ojalá las niñas que han sido instruidas me alaben sólo por causar placer, Póntico, y por haber sufrido a menudo amenazas injustas; enseguida de esto me lea el amante despreciado, y enterado sobre esto, mis males le sirvan.</p> <p>Si este niño te abatiera también a ti con su arco certero, porque no deseo que lo hubieran tenido a bien nuestros dioses, llorarás miserable al yacer sordos para ti en eterno olvido, lejos los campamentos, lejos las siete</p>
---	---

¹⁹³ La versión latina de los poemas de Propertio corresponde a la editada por Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira (Cátedra, 2001).

<p>nec tibi subiciet carmina serus Amor. [20] Tum me non humilem mirabere saepe poetam, tunc ego Romanis praeferar ingeniis; nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro “ARDORIS NOSTRI MAGNE POETA IAGES” Tu cave nostra tuo contemnas carmina fastu: [25] saepe uenit magno faenore tardus Amor.</p>	<p>tropas; e inútilmente anhelarás componer un verso delicado, Amor retrasado no te sugerirá poemas. Entonces no me admirarás a menudo como poeta humilde, en aquel momento seré preferido entre los talentos romanos; y los jóvenes no podrán guardar silencio ante mi sepulcro: “Yaces, magno poeta, de nuestra pasión”. Tú cuídate, desprecias con tu altanería mis cantos: Amor viene lento, a menudo con su magna usura.</p>
--	--

II, 12

<p>Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, nonne putas miras hunc habuisse manus? is primum vidit sine sensu vivere amantis, et levibus curis magna perire bona. idem non frustra ventosas addidit alas, [5] fecit et humano corde volare deum: scilicet alterna quoniam iactamur in unda, nostraque non ullis permanet aura locis, et merito hamatis manus est armata sagittis, et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet: [10] ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem, nec quisquam ex illo vulnere sanus abit. In me tela manent, manet et puerilis imago: sed certe pennas perdidit ille suas; evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, [15] assiduusque meo sanguine bella gerit. quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? si pudor est, alio traice tela tua! intactos isto satius temptare ueneno: non ego, sed tenuis uapulat umbra mea. [20] quam si perdidideris, quis erit qui talia cantet (haec mea Musa levis gloria magna tua est), qui caput et digitos et lumina nigra puellae et canat ut soleant molliter ire pedes?</p>	<p>Quiquiera que fue aquel, quien pintó a Amor como un niño, ¿no consideras que poseyó manos asombrosas? Él vio primero que los amantes viven sin sentido, y que grandes bienes perecen por leves cuidados. Él mismo, no en vano, agregó alas ventosas, [5] e hizo volar al dios en el corazón humano, evidentemente, puesto que soy lanzado en ondas alternas, y la brisa favorable no permanece en ningún lugar y con mérito está armada su mano con saetas ganchudas, y la aljaba de Cnosos le cuelga de los hombros, [10] porque hiera antes que protegiéndonos distingamos al enemigo, ni siquiera alguno sale sano de esa herida. En mí permanecen los dardos y persiste la imagen del niño, pero, ciertamente, aquel sus alas ha perdido: ¡Ay! Puesto que a ninguna parte vuela de mi pecho, [15] y, asiduamente, mueve guerras en mi sangre. ¿Por qué te agrada habitar en una médula seca? Si tienes pudor, ¡lanza tus dardos a otro sitio! A los intactos es mejor tentar con ese veneno. No me vapuleas, sino a mi sombra. [20] Si la arruinas, ¿quién habrá que cante tales cosas? (esta mi Musa ligera es tu gran gloria). ¿Quién habrá que la cabeza, los dedos y los ojos negros de la joven cante y cómo suelen suavemente marchar sus pies?</p>
--	--

II, 34

<p>Cur quisquam faciem domine iam credit Amori? sic erepta mihi paene puella mea est. expertus dico, nemo est in amore fidelis: formosam raro non sibi quisque petit. polluit ille deus cognatos, soluit amicos, [5] et bene concordis tristia ad arma uocat. hospes in hospitium Menelao uenit adulter: Colchis et ignotum none secuta uirum? Lynceo, tune meam potuisti, perfide, curam tangere? nonne tuae tum cecidere manus? [10] quid si non constans illa et tam certa fuisset?</p>	<p>¿Por qué alguno confiaría ya la apariencia de su dueña a Amor? De este modo casi me ha sido sustraída mi niña. Hablo como experto, nadie es fiel en el amor: a una hermosa raramente no pretenda cada una para sí. Aquel dios ensucia a los parientes, disipa los amigos, y al feliz en acuerdo convoca a las tristes armas. Un huésped adúltero llega al hospedaje por Menelao, ¿y la de Cólquide no ha marchado detrás de un varón desconocido? Pérfido Lynceo, ¿tú no has podido tocar a mi preocupación? ¿Acaso tus manos entonces cayeron? ¿Y qué si aquella no hubiera sido tan firme y segura? ¿Podrías vivir con tanta</p>
--	---

posses in tanto uiuere flagitio?
 tu mihi uel ferro pectus uel perde ueneno!
 a domina tantum te modo tolle mea.
 te socium uitae, te corporis esse licebit, [15]
 te dominum admitto rebus, amice, meis:
 lecto te solum, lecto te deprecor uno:
 rivalem possem non ego ferre Iovem.
 ipse meas solus, quod nil est, aemulor umbras
 stultus, quod stulto saepe timore tremo. [20]
 una tamen causa est, qua crimina tanta remitto,
 errabant multo quod tua uerba mero.
 Sed numquam uitae fallet me ruga seuerae:
 omnes iam norunt quam sit amare bonum.
 Lynceus ipse meus seros insanit amores!
 solum te nostros laetor adire deos.
 quid tua Socratis tibi nunc sapientia libris
 proderit aut rerum dicere posse uias?
 aut quid Erecthei tibi prosunt carmina lecta?
 nel iuvat in magno uester amore senex. [30]
 tu satius Musis memorem imitere Philitan
 et non inflati somnia Callimachi.
 nam rursus licet Aetoli referas Acheloi.
 fluxerit ut magno fractus amore liquor,
 atque etiam ut Phrygio fallax Maeandria campo [35]
 errat et ipsa suas decipit unda uias,
 qualis et Adrasti fuerit uocalis Arion,
 tristis ad Archemori funera uictor equus:
 non Amphiraeae prosunt tibi fata quadrigae
 aut Capanei magno grata ruina Iovi. [40]
 desine et Aeschyllo componere uerba coturno,
 desine! Et ad mollis uerba resolue choros!
 incipe iam angusto uersus includere torno,
 inque tuos ignis, dure poeta, ueni.
 tu non Antimacho, non tutior ibis Homero: [45]
 descipit et magnus recta puella deos.
 Sed non ante graui Taurus succumbit aratro,
 cornua quam ualidis haeserit in laqueis,
 nec tu tam duros per te patieris amores:
 trux tamen a nobis ante demandus eris. [50]
 Harum nulla solet rationem quaerere mundi,
 hec cur fraternis Luna laboret equis,
 nec si post Stygias aliquid restauerit undas,
 nec si consulto fulmina missa tonent.
 Aspice me, cui parua domi fortuna relicta est, [55]
 nullus et Antique Marte triumphus aui,
 ut regnem mixtas inter conuiuia puellas
 hoc ego, quo tibi nunc eleuor, ingenio.
**Me iuuet hesternis positum languere corollis,
 quem tetigit iactu certus ad ossa deus; [60]
 Actia Vergilium custodis litora Phoebi,
 Caesaris et fortis dicere posse ratis,**
 qui nunc Aeneae Troiani suscitatur arma
 iactaque Lavinis moenia litoribus.
 credite, Romani scriptores, cedite, Grai! [65]
 nescio quid maius nascitur Iliade.
 Tu canus umbrosi subter pineta Galaesi

infamia? ¡Arruina tú mi pecho con hierro o quizás con veneno! Al menos tan sólo aléjate de mi dueña. Te es permitido ser el socio de mi vida, de mi cuerpo, te admito como dueño en mis asuntos, amigo: sólo por el tálamo, te suplico por mi único tálamo: ni a Júpiter yo podría presentar como rival. Sólo yo mismo tengo envidia a mi sombra, que nada es. Insensato, a menudo tiemblo de miedo por un temor tonto.

Una sola es la causa por la que perdono tantos crímenes, el que tus palabras erraban por el mucho vino. Sin embargo, nunca me engañará la arruga de una vida severa. Todos ya saben que favorable es amar. ¡El mismo Linceo mío está fuera de sí por amores tardíos! Me alegro que sólo te acerques a mis dioses. ¿Qué revelará ahora para ti tu sapiencia por los libros socráticos o poder cantar los caminos de las cosas? ¿O de qué sirven para ti los poemas leídos del Erecteo? Vuestro viejo no ayuda en un gran amor. Ojalá recordara preferible que imites a Filetas para las Musas y no los sueños del hinchado Calímaco. Pues está permitido que refieras otra vez cómo fluye el líquido del etolio Aqueloo abatido por un gran amor, e incluso cómo la ola meandria se extravía por el campo frigio y la misma engaña falazmente sus caminos. Y cómo Arión, el caballo dotado de voz de Adrasto, fue triunfador en los funerales del triste Arquémoro, No te son útiles los destinos de la cuadriga de Anfiarao o la ruina de Capaneo grata al gran Júpiter. Pon fin a componer versos en el coturno de Esquilo, ¡cesa! ¡Y relaja los vocablos en coros delicados! Comienza ya a incluir palabras en estrecho torno, decir: “ven, duro poeta, a tus fuegos”. Tú no irás protegido con Antímaco, no con Homero; también una razonable joven desprecia a los grandes dioses. Sin embargo, el toro no sucumbe en el pesado arado antes de que sus cuernos estén clavados por lazos fuertes, ni tú aguantarías por ti mismo tan duros amores: antes serías feroz para mí, no obstante, deberás ser domado. Ninguna de estas suele indagar la teoría del universo, ni por qué la luna se afana por los caballos de su hermano. Ni si reestableceré algo tras las olas estigias, ni si por deliberado los rayos lanzados truenan. Mírame a mí, a quien han dejado en casa una fortuna pequeña y ningún triunfo los antepasados anteriormente por Marte, cómo reino reunido entre los banquetes y las jóvenes, yo por este ingenio por el que ahora soy despreciado. **Me complace languidecer colocado por las guirnaldas de ayer, a quien el dios certero alcanzó a los huesos con su lanzamiento que poder a Virgilio cantar los litorales acticos de Febo guardián y la barca poderosa del César,** quien ahora llama a las armas del troyano Eneas, y a las murallas levantadas en las costas lavinias. ¡Ceded, escritores romanos, ceded, griegos! Ignoro qué es producido mayor que la Ilíada. Tú cantas debajo de los pinares del umbrío Galaeso a Tirsís y a Dafnis con flautas desgastas, y cómo a diez manzanas pueden destruir a una joven y el cabrito apartado de las ubres apretadas. ¡Feliz tú que compras amores de bajo costo con manzanas! Para

Thyrsin et attritis Daphnin harundinibus,
 utque decem possint corrumpere mala puellam
 missus et impressis haedus ab uberibus. [70]
 felix, qui uillis pomis mercaris amores!
 huic licet ingratae Tityrus ipse canat.
 felix intactum Corydon qui temptat Alexin
 agricolae domini carpere delicias!
 quamuis ille sua lassus requiescat auena, [75]
 laudatur facilis inter Hamadryadas.
 Tu canus Asbraei ueteris praecepta poetae,
 quo seges in campo, quo uiret uua iugo.
 tale facis carmen docta testudine, quale
 Cynthius impositis temperat articulis. [80]
 non tamen haec ulli ueniente ingrata legenti,
 siue in amore rudis siue peritus erit.
 Nec minor his animis aut sim minor ore, canorus
 anseris indocto carmine cessit olor.
 Haec quoque perfeto ludebat Iasone Varro, [85]
 Varro Leucadiae maxime flamma suae;
 haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
 Lesbia quis ipsa notior est Helena;
 haec etiam docti confessa est pagina Calui,
 cum caneret miserae funera Quintiliae. [90]
 et modo Formosa quam multa Lycoride Gallus
 mortuus inferna uulnera lauit aqua!
 Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,
 hos inter si me ponere Fama uolet.

este ingrata es permitido que el mismo Tíuro cantaría. Feliz Coridón, quien tantea arrancar al intacto Alexis, delicias de su dueño campesino. Aunque este, fatigado, su flauta descansa, alabado es entre Hamadriades tratables. Tú cantas los preceptos del viejo poeta ascreo: en cuál campo la cosecha está vigorosa, en qué banco la uva. Tú ejecutas un canto de tal clase con tu docta lira tal cual Cynthio regula con sus dedos adiestrados. Estos cantos, sin embargo, no vendrán ingratos para los leídos, ya sea uno ignorante en el amor, ya sea experto. Ojalá yo no sea menor que estos en ánimos o bien en voz, el melodioso cisne ha cedido ante el canto indocto del ganso. También acabado su *Jasón*, Varrón se recreaba con estos, Varrón la máxima llama para su Leucadia; También cantaron estos los escritos del lascivo Catulo, por estos Lesbia es más notoria que la misma Helena; estas también las confesó la página del docto Calvo cuando cantaba los funerales de la desgraciada Quintilia. Y al menos cuan muchas heridas por la hermosa Lycoris el muerto Galo lava en agua infernal. Y también Cynthia alabada por las palabras de Propertio si la fama entre estos quiere ponerme.

Ovidio¹⁹⁴

I, 1

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
 edere, materia conueiente modis.
 Par erat inferior uersus; risisse Cupido
 dicitur atque unum surripuisse pedem.
 «Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris? [5]
 Pieridum uates, non tua turba sumus.
 Quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae,
 ventilet accensas flaua Minerua faces?
 Quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,
 lege pharetratae uirginis arua coli? [10]
 Crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum
 instruat, Aoniam Marte mouente lyram?
 Sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
 cur opus adfectas, ambitiose, nouum?
 An, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe? [15]
 Vix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?

Me disponía a producir armas y guerras violentas con ritmo noble, con materia conveniente a los ritmos. Igual era el verso inferior; se cuenta que Cupido rió y sustrajo un pie. ¿Quién, niño cruel, te ha dado esto de derecho sobre los versos? Los poetas somos la turba de las Piérides, no la tuya. ¿Qué si Venus le arrebatara las armas a la rubia Atenea y la rubia Atenea agitara las antorchas encendidas en el aire? ¿Quién aprobaría a Ceres reinar en los bosques yugosos? ¿Que los campos sean cultivados por la ley de la virgen de la aljaba? ¿Quién equiparía a Febo distinguido por cabellos con lanza aguda? ¿Marte movido con la lira aonia? Niño, los reinos para ti son magnos y excesivamente poderosos. ¿Por qué, ambiciosamente, aspiras a una nueva hazaña? ¿Acaso tuyo es por doquier? ¿Tuyos son los tiempos de Heliconia? ¿Ya incluso para Febo es suya la lira con dificultad? Puesto que una nueva página surgió bien en el verso primero, el próximo

¹⁹⁴ La versión latina de los poemas de Ovidio corresponde a la editada por Henri Bornecque (Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1930).

<p>Cum bene surrexit uersu noua pagina primo, attenuat neruos proximus ille meos. Nec mihi materia est numeris leuioribus apta, aut puer aut longas compta puella comas.» [20] Questus eran, pharetra cum protinus ille soluta legit in exitium spicula facta meum lunauitque genu sinuosum fortiter arcum «Quod» que «canas, uates, accipe, dixit, opus!» Me miserum! certas habuit puer ille sagittas! [25] Vror, et in uacuo pectore regnat Amor. Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat! Ferrea cum uestris bella ualete modis! Cingere litorea flauentia tempora myrto, Musa, per undenos emodulanda pedes! [30]</p>	<p>atenuaría mis fuerzas. No hay para mí tema apto para ritmos ligeros: “ni muchacho o bien muchacha adornada con largos cabellos”. Quejado estaba cuando aquel, al momento, escogió en su aljaba suelta flechas hechas para mi destrucción, encorvó sobre la rodilla el arco sinuoso con fuerza y dijo: “recibe, poeta, tarea para que cantes”. ¡Miserable de mí! ¡El niño aquel tiene certeras flechas! Quemado soy y Amor reina en mi vacío pecho. ¡Surja la obra para mí en seis pies, se quede en cinco! ¡Adiós guerras feroces con vuestros ritmos! Ciñe las sienas rubias con mirto litoral, oh Musa, porque once pies han de cantarte.</p>
--	---

I, 2

<p>Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur strata, neque in lecto pallia nostra sedent, et uacuuus somno noctem, quam longa, peregi, lassaque uersati corporis ossa dolent? Nam, puto, sentirem, siquo temptater amore. [5] an subit et tecta callidus arte nocet? Sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae, et possessa ferus pectora uersat Amor. Cedimus an subitum luctando accendimus ignem? Cedamus; leue fit, quod bene fertur, onus. [10] Vidi ego iactatas mota face crescere flammas et rursus nullo concutiente mori; uerbera plura ferunt, quam quos iuuat usus aratri, detractant pressi dum iuga prima boues; asper equus duris contunditur ora lupatis; [15] frena minus sentit, quisquis ad arma facit. Acrius inuitos multoque ferocius urget, quam qui seruitium ferre fatentur, Amor. En ego confiteor: tua sum noua praeda, Cupido; porrigimus uictas ad tua iura manus. [20] Nil opus est bello; ueniam pacemque rogamus, nec tibi laus armis uictus inermis ero. Necte comam myrto, maternas iunge columbas; qui deceat, currum uitricus ipse dabit, inque dato curru, populo clamante triumphum, [25] stabis et addiunctas arte mouebis aues. Ducentur capti iuuenes captaeque puellae. Haec tibi magnificus pompa triumphus erit. Ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habeo et noua captiua uincula mente feram. [30] Mens Bona ducetur manibus post terga retortis et pudor et castris quiquid Amoris obest. Omnia te metuent; ad te sua bracchia tendens uulgus «io» magna uoce «triumphe» canet.</p>	<p>¿Cuál diré ser la razón por la que la cama me parece tan dura, que mis mantos no permanecen en el lecho, y la noche he pasado vacío por sueño y que los huesos cansados del cuerpo agitado duelen? Pues, reflexiono, sentiría si era atacado por el amor. ¿O es que se presenta astuto y cubierto y hiere con artimaña? De este modo será: sutiles flechas se han clavado en el pecho y Amor fiero revuelve mi pecho poseído. ¿Acaso cedemos o acrecentamos el fuego súbito luchando? Cedamos: el deber pasa a ser leve porque es bien llevado. Yo he visto crecer las llamas sacudidas por la antorcha movida y morir si nadie las agita otra vez. Entretanto los bueyes oprimidos, aquellos que rehúyen a los primeros yugos, llevan más latigazos que el que ayuda aprovechado del arado. El rudo caballo es golpeado en la boca por el duro freno; siente menos los frenos quienquiera que dirige las armas. Amor ataca más agudo y feroz a los forzados (obligados) que a quienes confiesan llevar la esclavitud. Yo declaro: Cupido, soy tu nueva presa. Ofrezco las manos vencidas a tus leyes. Ninguna obra es para la guerra; ruego paz y tregua, inofensivo y vencido por tus armas, no voy a ser mérito para ti. Ciñe tu cabellera con mirto, reúne las palomas de tu madre; tu padrastra mismo te dará el carro más apropiado, digo, en el carro dado, el triunfo aclamado por el pueblo, y moverás con habilidad las aves unidas. Los jóvenes y las muchachas cautivas serán guiados del del (por) el tomado. Este desfile será para ti un magnífico triunfo. Yo mismo, presa reciente, tendré hace poco la herida hecha y llevaré nuevas ataduras en mi mente cautiva. La Sensatez te seguirá luego con las manos atadas a la espalda y el Pudor y todo lo que obstaculiza en los campamentos de Amor. Todos a ti temerán; la gente tendiendo sus brazos hacia ti cantará con magna voz: “¡Hurra!”, “¡Triunfo!”. Las Caricias, el Error</p>
--	---

<p>Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque, [35] absidue partes turba secuta tuas. His tu militibus superas hominisque deosque; haec tibi si demas commoda, nudus eris. Laeta triumphanti de summo mater Olympo plaudet et adpositas sparget in ora rosas. [40] Tu pinnae gemma, gemma uariante capillos, ibis in auratis aureus ipse rotis. Tunc quoque non paucos, si te bene nouimus, ures, tunc quoque praeteriens uulnera multa dabis; non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae; [45] feruida uicino flamma uapore nocet. Talis erat domita Bacchus Gangetide terra; tu grauis alitibus, tigribis ille fuit. Ergo cum possim sacri pars esse triumpho, parce tuas in me perderé, uictor, opes. [50] Aspice cognati felicitate Caesaris arma; qua uicit, uictos protegit ille manu.</p>	<p>y el Furor serán compañeros para ti, la turba que te sigue a tus partes asiduamente. Superas con estos tus ejércitos a los hombres y a los dioses; si quitas para ti estas ventajas, estarás desnudo. Feliz tu madre desde la cima del Olimpo aplaudirá por tu triunfo y esparcirá rosas colocadas hacia tu cabeza. Estés cubierto las alas y los cabellos cambiante, irás tú mismo de oro sobre ruedas de oro. Entonces también quemarás (herirás) a no pocos si bien te he conocido, entonces incluso darás a tu paso muchas heridas. No pueden, aunque tú mismo quieras, cesar las flechas; la llama ardiente es nociva por el calor cercano. Así Baco tenía dominada la tierra en el Ganges; tú con aves, aquel estuvo con tigres. Por consiguiente, puesto que podría ser parte de tu triunfo sagrado, cesa, victorioso, de perder tus energías en mí. Observa las armas propicias de tu pariente César, aquel protege a los vencidos con la mano con la que ha vencido.</p>
--	--

I, 11

<p>Colligere incertos et in ordine ponere crines docta neque ancillas inter habenda Nape inque ministeriis furthuae cognita nocti utilis et dandis ingeniosa notis, saepe uenire ad me dubitantes hortata Corinam, [5] saepe laborandi fida reperta mihi, accipe et ad dominam peraratas mane tabellas perfer et obstantes sedula pelle moras. Nec silicium uenae nec durum in pectore ferrum nec tibi simplicitas ordine maior adest. [10] Credibile est et te sensisse Cupidinis arcus; in me militiae signa tuere tuae. Si quaeret quid agam, spe noctis uiuere dices; cetera fert blanda cera notata manu. Dum loquor, hora fugit; uacuae bene redde tabellas, [15] uerum continuo fac tamen illa legat. Aspicias oculos mando frontemque legentis; e tacito uultu scire futura licet. Nec mora, perlectis rescribat multa, iubeto; odi, cum late splendida cera uacat. [20] comprimat ordinibus uersus oculosque moretur margine in extremo littera rasa meos. Quid digitos opus est graphio lassare tenendo? Hoc habeat scriptum tota tabellas «ueni!» Non ego uictrices lauro redimere tabellas [25] nec Veneris media ponere in aede morer; subscribam «Veneri fidas sibi Naso ministras dedicat, at nuper uile fuistis acer».</p>	<p>Instruida en recoger y poner en orden los cabellos indecisos, Nape, no considerada entre las esclavas, conocida por tus servicios para la noche furtiva, útil e ingeniosa para entregar notas, a menudo Corina dudosa (con dudas) viene a mí obtenida por la exhortación, a menudo leal has trabajado para mí, recibe y lleva a la señora tablillas escritas por la mañana y diligente ahuyenta los estorbos y las demoras. No hay venas de piedras sílex ni duro hierro en el corazón ni para ti simpleza mayor en tu rango. También es creíble que hayas sentido el arco de Cupido: protege en mí la señal de tu milicia. Si preguntara cómo voy, dirás que vivo con la esperanza de la noche; lo restante la blanda cera lleva anotado por la mano. Mientras hablo, la hora huye; remite las tablillas bien desocupada, no obstante, logra que ellas las lea ciertamente de inmediato. Encargo examines sus ojos y en su frente mientras lee: desde su silencioso rostro es permitido saber los porvenires. Sin demora, léídas, ordénale que responda mucho: he odiado cuando la cera brillante está vacía ampliamente. Comprima los versos en hileras (filas) y que la letra borrada haga detenerse a mis ojos en el último margen. ¿Qué necesidad hay de fatigar los dedos sujetando el estilete? El escrito tenga a todas las tablillas (en) esto: “¡Ven!”. No me demore yo en coronar con laurel a las tablillas victoriosas ni ponerlas en medio del templo de Venus. Escribiré debajo: “Nasón consagra para Venus las leales servidoras, en cuanto hace poco eráis vil crueldad”.</p>
---	--

II, 1

<p>Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis, ille ego nequitiae Naso poeta meae. Hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este non estis teneris apta theatra modis seuerae! Me legat in sponsi facie non frigida uirgo [5] et rudis ignoto tactus amore puer; atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu agnoscat flammae conscia signa suae miratusque diu quo, dicat, ab indice doctus composuit casus iste poeta meos? [10] Ausus eram, meminini, caelestia dicere bella centimanumque Gygen (et satis oris erat), cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo ardua deuexum Pelion Ossa tulit; in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habedam, [15] quod bene pro caelo mitteret ille suo. Clausit amica fores: ego cum Ioue fulmina excidit ingenio Iuppiter ipse meo. Iuppiter, ignoscas; nil me tua tela iuuabant; clausa tuo maius ianua fulmen habet; [20] blanditias elegosque leuis, mea tela, resumpsit; mollierunt duras lenia uerba fores. Carmina sanguineae deducunt cornua lunae, et reuocant niueos Solis euntis equos. Carmine dissiliunt abruptis faucibus angues. [25] Inque suos fontes uersa recurrit aqua. Carminibus cessere fores insertaque posti, quamuis robur erat, carmine uicta sera est. Quid mihi profuerit uelox cantatus Achilles? Quid pro me Atrides alter et alter agant, [30] quique tot errando, quot bello, perdidit annos, raptus et Haemonis flebilis Hector equis? At facie tenerae laudata saepe puellae, ad uatem, pretium carminis ipsa, uenit. Magna datur merces! herorum clara ualete [35] nomina; non apta est gratia uestra mihi. Ad mea formonsos uoltus adhibete, puellae, carmina, pupureus quae mihi dictat Amor.</p>	<p>Esto también he compuesto yo, el nacido en aguas de los Pelignios, aquel Nasón, poeta de mi indolencia. Esto también Amor ordenó; lejos de aquí, los severos estéis lejos: no sois teatro apto para mis ritmos delicados. La muchacha no indiferente me lea en el rostro de su novio y el joven ignorante tocado por el amor desconocido, y que alguno de los jóvenes, herido por el arco, ahora como yo, reconozca las señales cómplices de su llama e impresionado durante mucho tiempo diga “qué delator ha compuesto, ese docto poeta, mis desgracias?”. Osado era, recuerdo, a cantar las guerras celestiales y al centímano Giges (y de voz tenía suficiente), cuando la Tierra de malas maneras se vengó y al Osa elevado, al ser alcanzado contra el Olimpo, el Pelión inclinado aguanta. Tenía las nubes en mis manos y junto con Júpiter el rayo, el que él arrojaría de buena manera a favor de su cielo. La amiga cerró las puertas: yo solté los rayos con Júpiter, Júpiter mismo escapó de mi ingenio. Júpiter, ojalá perdones: para nada me ayudaban tus dardos; la puerta cerrada contiene un rayo mayor que el tuyo. Recobré por mis dardos las caricias y las leves elegías: palabras dulces ablandaron puertas duras. Los cantos hacen bajar los cuernos de la luna sangrienta y hacen volver los caballos níveos del Sol en marcha. Por el canto las serpientes saltan en pedazos con las bocas desgarradas y el agua vuelve de frente a sus fuentes. Por cantos es cedida la puerta y el cerrojo insertado, aunque era de roble, es vencido por versos. ¿De qué me serviría el veloz Aquiles cantado? ¿Qué desempeña para mí el uno y el otro Atrida? ¿Y el que perdió tantos años vagando errante como en guerras y el llorado Héctor, arrebatado por los caballos de Haemonia? Pero alabada la apariencia de una tierna muchacha, con frecuencia la misma viene al poeta como precio por los versos. ¡Una gran ganancia es dada! Adiós nombres claros de héroes, no es vuestra gloria apta para mí. Dirigid, muchachas, los rostros hermosos a mis versos, los cuales Amor purpúreo me dicta.</p>
---	--

II, 5

<p>Nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido) ut mihi sint totiens máxima uota mori. Vota mori mea sunt, cum te peccasse recordor, ei mihi, perpetuum nata puella malum. Non mihi decepto nudant tua facta tabellae, [5] nec data furtiue munera crimen habent. O utinam arguerem sic ut non uincere possem! Me miserum! quare tam bona causa mea est?</p>	<p>Ningún amor vale tanto (aléjate Cupido con tu aljaba) como para que sienta tan a menudo importantes deseos de morir. Morir es mi deseo cuanto te recuerdo cometer falta. ¡Ay, mi niña nacida para mi eterno mal! Las tablillas no me desnudan tus actos engañosos, ni tienen crimen regalos dados de manera furtiva. ¡Ojalá de este modo probaría para que no pudiera vencerme! ¡Miserable de mí! ¿Por qué mi causa es tan buena? Feliz</p>
---	---

Felix, qui quod amat defendere fortiter audet,
 cui sua non feci dicere amica potest. [10]
 Ferreus est nimiumque suo fauet ille dolori,
 cui petitur uicta palma cruenta rea.
 Ipse miser uidi, cum me dormire putares,
 sobrius apposito crimina uestra mero.
 Multa supercilio uidi uibrante loquentes; [15]
 nutibus in uestris pars bona uocis erat.
 Non oculi tacuere tui, conscriptaque uino
 mensa nec in digitis littera nulla fuit.
 Sermonem agnoui, quod non uideatur, agentem
 uerbaque pro certis iussa ualere notis. [20]
 Iamque frequens ierat mensa conuiuia relictas;
 conposti iuuenes unus et alter erant.
 Inproba tum uero iungentes oscula uidi
 (Illa mihi lingua nexa fuisse liquet),
 qualia non fratri tulerit germana seueros, [25]
 sed tulerit cupido mollis amica uiro,
 qualia credibile est non Phoebum ferre Dianae,
 sed Venerem Marti saepe tulisse suo.
 «Quid facis? exclamo. Quo nunc mea gaudia differs?
 Iniciam dominas in mea iura manus. [30]
 Haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum.
 In bona cur quisquam tertius ista uenit?»
 Haec ego, quaeque dolor linguae dictauit; at illi
 conscia purpureus uenit in ora pudor,
 quale coloratum Tithoni coniuge caelum [35]
 subrubet aut sponso uisa puella nouo,
 quala rosae fulgent inter sua lilia mixtae,
 aut ubi cantatis Luna laborat equis,
 aut quod, ne longis flauescere possit ab annis,
 Maeonis Assyrium fémina tinxit ebur. [40]
 Hic erat aut alicui color ille simillimus horum,
 et numquam casu pulchrior illa fuit.
 Spectabat terram; terram spectare decebat.
 Maesta erat in uultu; maesta decenter erat.
 Sicut erant (et erant culti), laniare capillos [45]
 et fuit in teneras ímpetus ire genas.
 Vt faciem uidi, fortes cecidere lacerti;
 defensa est armis nostra puella suis.
 Qui modo saeuus eran, supplex ultroque rogauit
 oscula ne nobis deteriora daret. [50]
 Risit et ex animo dedit optima, qualia possent
 excutere irato tela trisulca Ioui.
 Torqueor infelix ne tam bona senserit alter,
 et uolo non ex hac illa fuisse nota.
 Haec quoque, quam docui, multo meliora fuerunt, [55]
 et quiddam uisa est addidicisse noui.
 Quod nimium placuere, malum est, quod tota labellis
 lingua tua est nostris, nostra recepta tuis.
 Nec tamen hoc unum doleo; non oscula tantum
 iuncta queror, quamuis haec quoque iuncta queror. [60]
 Illa nisi in lecto nusquam potuere doceri.
 Nescio quis pretium grande magister habet.

quien se atreve a defender con fuerza lo que ama, aquel a quien su amiga pueda decir: “no lo hice”. Férreo es y aprueba demasiado para su dolor, aquel para quien es solicitada la palma cruenta por la acusada vencida. Yo mismo vi, desgraciado, vuestros crímenes, sobrio con el vino vecino cuando me creías dormir. Os vi muy elocuentes con la ceja sacudida: en vuestras señas estaba buena parte de la voz. No callaron tus ojos, escrita en vino la mesa y en los dedos ninguna letra faltó. Examiné la conversación, aunque no fuera visto, que refiere a significar las palabras y los mandatos en ciertas señas. Y ya se había ido el frecuente convite dejada la mesa; los jóvenes el uno y el otro estaban bebidos. Entonces vi con seguridad besos excesivos, enganchados (es claro para mí: aquellos tenían la lengua enlazada), como no llevaría la hermana para el hermano severo, sino como la amiga tierna lleva al varón deseoso, como no es creíble a Febo llevar de Diana, sino como ha llevado con frecuencia Venus a su Marte. “¿Qué haces?”, exclamo. ¿Dónde ahora divulgas mis goces? Pondré mis manos señoras en mis derechos. Estos sean conmigo para ti, para mí son común contigo. ¿Por qué viene un tercero cualquiera en estos bienes? Esto yo dije y lo que el dolor dictó para la lengua; pero para aquella vino el pudor rojo en la cara cómplice, como enrojece el cielo colorado por la esposa de Titono, o bien la niña vista por el nuevo esposo, como las rosas entremezcladas brillan con sus lirios, o bien cuando la luna labora por los caballos encantados, o como la mujer Meonia tiñó el marfil Asirio para que no pudiera amarillear por los largos años. Este, o alguno de estos, era similar a aquel color y nunca aquella estuvo más hermosa por azar. Miraba el suelo, le convenía mirar el suelo. La tristeza tenía en el rostro, la tristeza le era conveniente. Así como estaban (y estaban adornados), fui a arrancarle los cabellos y lanzarme con ímpetu contra las mejillas tiernas. Cuando vi el rostro, los brazos fuertes cayeron; mi niña es defendida con sus armas. Yo que era cruel recientemente, rogué y además suplicante que no me diera besos peores. Rió y de corazón dio los más buenos, tales capaces de sacudir los venablos trisulcos (de tres puntas) de Júpiter irritado. Me torturo infeliz, no deseo que el otro sintiera tan buenos y aquellos que no fueran de esta marca. Incluso estos fueron mejores que los que enseñé, y pareció añadir algo nuevo. Malo es que gustaran demasiado, que toda tu lengua esté en mis labios, la mía recibida en los tuyos. Sin embargo, esto no solo me duele; no me quejo sólo de besos apretados, aunque me quejo también por estos apretados. Aquellos, si no en la cama pueden enseñar en ninguna parte: ignoro qué maestro tiene gran recompensa.

II, 9

**O numquam pro me satis indignate Cupido,
o in corde meo desidioso puer,
quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,
laedis, et in castris uulneror ipse meis?
Cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos? [5]**
Gloria pugnantes uincere maior erat.
Quid? non Haemonius, quem cuspide perculit, heros
confossum medica postmodo iuuit ope?
Venator sequitur fugientia, capta relinquit
semper et inuentis ulteriora petit. [10]
Nos tua sentimus, populus tibi deditus, arma;
pigra reluctanti cessat in hoste manus.
Quid iuuat in nudis hamata retundere tela
ossibus? Ossa mihi nuda relinquit amor
Tot sine amore uiri, tot sunt sine amore puellas; [15]
hinc tibi cum magna laude triumphus eat.
Roma, nisi inmensum uires mouisset in orbem,
stramineis esset nunc quoque tecta casis.
Fessus in acceptos miles deducitur agros;
mittitur in saltus carcere liber equus, [20]
longaque subductam celant naualia pinum,
tutaque deposito poscitur ense rudis.
Me quoque, qui totiens merui sub amore puellae,
defunctum placide uiuere tempus erat.
Viue, deus, posito, siquis mihi dicat, amore», [25]
deprecer, usque adeo dulce puella malum est.
cum bene pertaesum est, animoque reuanuit ardor,
nescio quo miserae turbine mentis agor.
Vt rapit in praeceps dominum spumantia frustra
frena retentantem durior oris equus, [30]
Vt subitus, prope iam prensa tellure, carinam
tangente portus uentus in alta rapit,
**sic me saepe refert incerta Cupidinis aura
notaque purpureus tela resumit Amor.**
Figé, puer! Positis nudus tibi praebeor armis; [35]
hic tibi sunt uires, hic tua dextra facit;
huc tamquam iussae ueniunt iam sponte sagittae;
uix illis prae me nota pharetra sua est.
Infelix, tota quicumque quiescere nocte
sustinet et somnos praemia magna uocat! [40]
Stulte, quid est somnos gelidae nisi mortis imago?
Longa quiescendi tempora fata dabunt.
Me modo decipiant uoces fallacis amicae
(sperando certe gaudia magna feram),
et modo blanditas dicat, modo iurgia nectat, [45]
saepe fruar domina, saepe repulsus eam.
Quod dubius Mars est, per te, priuigne Cupido, est,
et mouet exemplo uitricus arma tuo.
Te leuis es multoque tuis uentiosior alis
gaudiaque ambigua dasque negasque fide. [50]
Si tamen exaudis, pulchra cum matre, rogantem,
indeserta meo pectore regna gere;

¡Oh Cupido, nunca bastante indignado a mi favor! ¡Oh niño, desidioso en mi corazón! ¿Por qué me hieres a mí, que soldado nunca abandonó tus estandartes, y soy herido en mi propio campamento? ¿Por qué tu antorcha abrasa y tu arco traspasa a los amigos? Mayor gloria era vencer a los combatientes. ¿Qué? ¿No ayudó el héroe de Hemonia con su asistencia médica al traspasado después que lo abatió con la lanza? El cazador persigue lo huido, abandona lo capturado y solicita siempre a lo hallado algo más. Nosotros, el pueblo entregado a ti, sentimos tus armas: la mano perezosa cesa ante el enemigo que opone resistencia. ¿Cómo ayuda quitar la punta a dardos ganchudos en huesos desnudos? El amor ha dejado huesos desnudos. Tantos hombres sin amor, tantas mujeres están sin amor; a partir de esto transcurriría para ti el triunfo con gran elogio. Roma, si no hubiera impulsado las tropas desmesuradamente por el orbe, también ahora estaría cubierta por chozas de paja. El soldado fatigado es retirado a los campos entregados; el caballo libre es soltado en el carcer para los sotos. Largos astilleros ocultan a la nave retirada, y es reclamada la vara por la espada abandonada. También a mí, quien tantas veces gané bajo el amor de una niña, tiempo era de vivir plácidamente retirado. Si el dios me dijera: “vive cesado de amor”, suplicaría hasta que acepte que la niña es un dulce mal. Cuando se está muy hastiado, y la pasión restauró por el ánimo, ignoro por cuál torbellino de mi mente miserable soy conducido. Como el caballo duro de boca arrastra consigo precipitado al señor, en vano contiene los frenos de espuma, como nave que toca en la tierra ocupada, el puerto ya cerca, el súbito viento arrastra en alta mar. Así me repliega la brisa incierta de Cupido a menudo y Amor purpúreo coge de nuevo los dardos acostumbrados. ¡Traspasa, niño! Soy presentado desnudo, para ti cesado de armas; aquí están tus fuerzas, aquí dirige tu diestra. Hacia aquí por voluntad vienen las saetas, como ya ordenadas, con dificultad su carcaj es conocida ante mí por aquellas. Infeliz cualquiera que soporta descansar en toda la noche y convoca al sueño como magna recompensa. Insensato, ¿qué es el sueño sino imagen de muerte gélida? El destino te dará largo tiempo descansando. Me engañen recientemente las voces de la amiga falaz (ciertamente lleve esperando magnos gozos), y unas veces diga caricias, otras veces unas querellas, a menudo goce por la señora, a menudo marche rechazado. Es por ti, hijastro Cupido, que Marte está dudoso, y mueve, el padrastro, las armas por tu ejemplo. Tú eres ligero y más ventoso por tus alas, y das y niegas los goces con lealtad ambigua. Si, no obstante, escuchas, rogado, con tu madre hermosa, lleva tus reinos en mi pecho sin abandonarlos, las niñas

accedant regno, nimium uaga turba, puellae; ambobus populis sic uenerandus eris.	accedan en tu reino, turba demasiado vaga, de este modo serás venerado por ambos pueblos.
---	--