

## Léxico y estructura en *Amores* 2.7 y 2.8

CARLOS DE MIGUEL MORA

*Universidade de Aveiro*

**Abstract:** Poems 7 and 8 from Book II of Ovid's *Amores* appear to form an inseparable whole and have so been taken by Ovidian scholarship. However, studies pertaining to the relations between both texts and to the internal structure of each one of them have in general been limited to thematic approaches. In this article, we intend to re-examine their structure and relationship by focussing on Ovid's use of vocabulary to craft such a complex and harmonious composition.

**Keywords:** Ovid; *Amores* II.7 and II.8; vocabulary; structure; puns.

Los poemas 7 y 8 del segundo libro de los *Amores* ofrecen un excelente modelo de la técnica ovidiana de arquitectura por oposición, que también desarrolla el Sulmonense, por ejemplo, en los poemas 11 y 12 del primer libro, donde elogia y vitupera, respectivamente, a la mensajera Nape y las tablillas que transporta. Para G. Luck<sup>1</sup>, en las elegías 2.7 y 2.8 debemos considerar que la *persona* poética (la máscara del poeta) realiza una especie de representación. Teniendo en cuenta que el lector ya desconfía, debido a 2.4<sup>2</sup>, que las acusaciones de infidelidad de Corina son ciertas, sospechas que se verán confirmadas en 2.8, el discurso del poeta tiene mucho de teatral, en el sentido de que se dirige por un lado a un personaje (Corina), pero por otro a unos espectadores que, por tener más informaciones que su interlocutor directo, interpretan las palabras de otra manera<sup>3</sup>. En esencia, aunque Luck no utilice esta expresión, quiere decir que Ovidio se sirve en este caso de la conocida técnica teatral de la ironía dramática.

---

<sup>1</sup> G. Luck, *La elegía erótica latina*, trad. esp. de Antonio García Herrera (Sevilla 1993) 174.

<sup>2</sup> En esta elegía, Ovidio confiesa sentirse atraído por todas las mujeres, sean cuales sean sus virtudes o defectos.

<sup>3</sup> También han sido interpretados estos poemas en clave novelística. L. Pepe, "Un motivo novellistico negli *Amores* di Ovidio": A.A.V.V., *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, vol. III (Catania 1972) 339-43, opina, basándose en los paralelos que cree encontrar con un pasaje petroniano, que debe haber existido una fuente milesia de la que Ovidio extrajo el tema.

En efecto, en 2.7 vemos que Ovidio realiza un discurso indignado, dirigido con toda seguridad a su amada, aunque no sea nombrada, para defenderse del ultrajante cargo de traición amorosa, concretado en la persona de Cipáside, una esclava peluquera de Corina. En 2.8, poema de idéntica extensión que 2.7 (28 versos), el poeta se dirige a esta esclava preguntando quién pudo ser el delator de la infidelidad.

Como es absolutamente evidente, ambos poemas forman una unidad que ha sido reconocida por todos los estudiosos. El Sulmonense parece poner en práctica sus indudables conocimientos de causas jurídicas para establecer su defensa en el primer poema y su ataque en el final del segundo poema. La abundancia de léxico jurídico así lo demuestra. Pero, al mismo tiempo, la oratoria está presente de igual modo a través de la técnica de la *suasoria*, en el juego de defensa de dos posiciones encontradas, argumentando y rebatiendo las propias pruebas, práctica que sabemos que era común en las escuelas de retórica. Como puso de manifiesto John Martyn<sup>4</sup>, los puntos de contacto entre los dos poemas son muchos: la extensión (28 versos), los personajes (Corina y Cipáside), la forma de diálogo, el propósito final (convencer).

Quisiera presentar aquí una lectura de los poemas en clave dramática, como Luck, pero, al contrario que este, lo haré desde la óptica de la sorpresa, y no desde la ironía dramática. Esta última se basa en la posesión de la totalidad de la información por parte del espectador, lo que hace que realice una doble interpretación simultánea de las palabras de un personaje, según sus propios conocimientos y según los conocimientos de otro personaje<sup>5</sup>. Para ello debemos entender que el lector está seguro de la traición de Ovidio. Sin embargo, en 2.4 el poeta no afirma categóricamente su infidelidad, y después de los celos mostrados en 2.5 el lector no tiene la seguridad de su comportamiento. Por otro lado, el personaje poeta

---

<sup>4</sup> J. R. C. Martyn, “Naso – *Desultor amoris* (Amores I-III)”: *ANRW* II.31.4 (1981) 2436-59, maxime 2443.

<sup>5</sup> Sobre los mecanismos de la ironía en la comedia latina (incluyendo ironía dramática), cf. C. de Miguel Mora, “Ironía no *Rudens* de Plauto”: *Ágora: Estudios Clásicos em Debate* 5 (2003) 57-71.

que fabrica el autor no es suficientemente coherente como para que el lector piense que lo dicho en un poema sirve para el resto de la colección. La sorpresa, por otro lado, no se basa en la ausencia total de información previa, pues esto sería demasiado pueril. Los buenos autores se complacen en dar una serie de pistas que no serán fácilmente interpretadas por el espectador, hasta que la sorpresa le obligue a realizar una reinterpretación retroactiva de los elementos que se fueron indicando. Así, la “sorpresa” de 2.8 nos obliga a reinterpretar una serie de “pistas” dejadas por Ovidio en 2.7 y que, una vez conocida la verdad, producen un indudable efecto humorístico<sup>6</sup>.

Intentaremos dar una lectura de los poemas centrada en la elección del léxico, que pensamos que justificará dos aspectos de estas composiciones: en primer lugar, que Ovidio juega con las palabras, insinuando una lectura oculta que sólo se hará totalmente visible cuando nos presente la parte de la acción dramática que desconocíamos; en segundo lugar, que el léxico se erige además como un criterio de estructuración de estas dos elegías, no sólo en su estructura interna sino también en las relaciones entre ellas.

Aunque las estructuras propuestas a 2.7 han sido variadas, muchos estudiosos han seguido básicamente la planteada por Martyn<sup>7</sup>, que divide el poema en *exordium* (vv. 1-2), *narratio* (3-12), *refutatio* (13-26) y *peroratio* (27-28), siguiendo las partes normales de un discurso forense. Teniendo en atención algunas cuestiones léxicas, nuestra propuesta es ligeramente diferente. Esta elegía parece estar dividida en dos secciones de extensión similar, pero no idéntica, siguiendo el principio de disposición de época augusta, que en muchas ocasiones busca lo que podríamos llamar “simetría imperfecta”. La primera sección incluiría los ocho primeros dísticos (1-16), mientras que la segunda ocuparía los seis

---

<sup>6</sup> S. Mills, «Ovid's donkey act», *Classical Journal* 73 (1977) 303-306, adopta una posición semejante, al decir (303): «It is true that the intrigue involving the servant girl is not made explicit until poem II.8, yet already in II.7, I believe, we can discern concealed behind the poet's tone of injured innocence unmistakable allusions to the very affair about which he protest so much».

<sup>7</sup> Op. cit., 2446.

últimos (17-28). El léxico justificaría nuestra división, pues no sólo se retoma el sintagma *in noua crimina* del primer hexámetro en el verso 17 (*Ecce nouum crimen*) sino que, además, se produce un paso de lo general a lo particular, marcado tanto por la transición del plural al singular como por la substitución de los adverbios *semper* y *totiens* por *ecce*, que se utiliza como actualizador. Además, la idea de iteración del primer dístico, que contrasta, como decimos, con la actualidad que manifiesta *ecce*, se marca también con la semántica del verbo principal (*sufficiam*) y con el uso del infinitivo perfecto pasado *dimicuisse* (que tiene un valor iterativo, “andar disculpándose una y otra vez”). En efecto, al no tratarse en realidad de un discurso forense es difícil mantener la división propuesta por Martyn, dado que Ovidio es plenamente consciente de que su discurso se presenta aislado, sin haber tenido conocimiento el lector de la otra parte, la acusación. De hecho, el comienzo abrupto con *ergo* casi parecería indicar que inicia el poema con las conclusiones. De este modo, la parte contraria, es decir, la acusación de Corina, tiene que venir indicada en el propio discurso del poeta, y es lo que sucede en el verso 17, inicio de la segunda sección. ¿Cuál sería, así pues, el tema de cada sección? Podemos decir que la primera es, básicamente, una depreciación de la parte contraria. El poeta minusvalora la credibilidad de Corina como acusación. Sólo después de esto se nos presentan, en la segunda sección, los cargos, refutaciones y conclusión final. El último verso (*me non admissi criminis esse reum*), por supuesto, marca el final del poema retomando expresiones del verso inicial (*ergo sufficiam reus in noua crimina semper?*). De esta manera, vemos que las repeticiones léxicas de fragmentos del primer verso ayudan en el establecimiento de la estructura del poema.

Como hemos dicho, la primera parte, hasta el verso 16, trata de la depreciación de la acusación. Podemos subdividir esta sección, a su vez, en tres fragmentos: el primero estaría ocupado por el primer dístico, donde se realiza una presentación general; el segundo abarcaría los cuatro dísticos siguientes (3-10), donde la acumulación de acusaciones continuas restan valor a la credibilidad de Corina; el tercero llegaría hasta el verso

16, constando por lo tanto de tres dísticos, y en él el poeta pone en contraste su inocencia con los abusos calumniadores de Corina.

Tal como la presentación general del primer dístico está marcada por un léxico específico que, al ser retomado (versos 17 y 28), estructura el poema, también el segundo fragmento se caracteriza por unos juegos léxicos que conforman en este caso su estructura interna. Un paralelismo en *uariatio*, muy cercano a la anáfora, une seis condicionales disyuntivas: *siue* (v. 3), *seu* (5), *siquam* (7), *si* (8), *siue* (9) y *seu* (10). De los cuatro dísticos que componen este fragmento, los dos primeros dividen la prótasis y la apódosis de la condicional entre el hexámetro y el pentámetro, respectivamente, mientras que los dos últimos reúnen ambas en el mismo verso. Esto da una inevitable impresión de aceleración, insinuando al lector que los ejemplos se podrían multiplicar hasta el infinito. Por otra parte, en esos primeros dos dísticos (3-6) se empieza a dar la impresión de que la actitud de Corina es injustificada porque es ella la que ve cosas que no existen, tanto si es Ovidio el que mira (*respexi*, en el verso 3, nuevamente iterativo: “cada vez que he mirado”) como si es una mujer la que lo mira a él (*uidit me femina*). Frente al acto inocente de la mirada, la *domina* del poeta realiza un acto deliberado de acusación infundada (v. 4: *eligis e multis unde dolere uelis*; v. 6: *tacitas arguis esse notas*). Ovidio se presenta como acorralado, pues nada puede hacer para evitar estos celos sin fundamento. La oposición que hemos apuntado (tanto si mira como si él es mirado) se desarrolla plenamente en los dos dísticos siguientes, donde el hexámetro y el pentámetro del mismo dístico ofrecen situaciones opuestas, que, al hallarse en una disyuntiva, llegan a un sin sentido por el procedimiento de reducción al absurdo. Tanto si elogia (v. 7: *si laudauit*) como si critica (v. 8: *si culpo*) provoca los celos de su amada, y lo mismo ocurre tanto si muestra un buen semblante (v. 9: *siue bonus color est*) como si tiene mala cara (v. 10: *seu malus*).

El último fragmento de esta primera sección (vv. 11-16), se inicia de manera semejante al segundo fragmento, con el pronombre personal de primera persona en segunda posición en nominativo, provocando una elisión (v. 3: *siue ego...*; v. 11: *atque ego...*), y al mismo tiempo retoma

con un sinónimo (*peccati*) el *crimen* que estructura todo el poema (vv. 1, 17 y 28). Como dije antes, en los tres dísticos se realiza una oposición entre la inocencia de Ovidio (11-12, cf. *ego*) y los abusos de Corina (13-14, cf. *ipsa*), lo que desemboca en la comparación del último dístico, que retoma ambas situaciones. Encontramos además otras semejanzas léxicas entre los dos fragmentos (3-10 y 11-16) que posiblemente sirven para conectarlos entre sí: *uelis* (4) y *uellem* (11), *miseros* (7) y *miserandae* (15) (que más adelante comentaremos), *dissimulare* (8) e *insimulas* (13).

La segunda sección presenta una estructura más simétrica, que podríamos definir como 1+2+2+1. El primer dístico (17-18) establece el cargo específico de la acusación de Corina, que como vimos retoma léxicamente los cargos generales del inicio del poema, aunque ya con menos fuerza por dos motivos: la degradación del acusador que se llevó a cabo en la primera parte y la transferencia de las culpas a Cipáside. Aparte de las conexiones léxicas con el verso inicial, también se enlaza con el último verso de la sección anterior a través del juego léxico *domitus* (16) / *dominae* (18), cuya significación comentaremos más adelante. En los cuatro dísticos siguientes el poeta presenta dos refutaciones diferentes contra las acusaciones, los dos primeros (19-22) con el argumento de que se trata de una esclava y los dos siguientes (23-26) con el de que es fiel a Corina. Por motivos que después explicaremos, el fragmento 19-22 se encuentra relacionado con el fragmento final de la primera sección (11-16), sobre todo en la parte de la comparación con el asno. De hecho, no sólo se repiten exactamente las palabras *sortis* (15 y 20) y *uerbere* (16 y 22), sino que la estructura sintáctica de los versos 15 y 20 es muy semejante. El fragmento siguiente (23-26) acumula algún vocabulario que aparece en otras partes del poema, tal vez para comenzar a “cerrarlo”, cosa que sucederá en el dístico final. Así, encontramos que persisten las denominaciones con la significación general de “esclava”, como *ministra* (24), *ancillam* (25), tal como hallábamos *famulae* (21) en el fragmento anterior; se puede leer *ornandis operata* (23), que viene a retomar *sollers ornare* (17); incluso *capillis* (23), que recuerda

*capillos* (7). Por último, el dístico final recoge, como vimos, vocabulario del inicio del poema, como manera de cerrarlo.

Pasemos ahora a hablar del significado de estas repeticiones, que hasta estos momentos sólo nos han interesado para establecer las relaciones internas del poema. Como dijimos al inicio de este artículo, hay una serie de “pistas” que el poeta va dejando aquí y allí en su discurso, para que la sorpresa de 2.8 haya sido previamente anunciada. Lejos de ser paradójico, es un procedimiento habitual para obligar a una reinterpretación retroactiva de lo dicho anteriormente, lo que lleva a efectos diversos, en este caso el humor.

Una serie de dobles sentidos permiten ver, así pues, que Ovidio se declara culpable al mismo tiempo que inocente. En el primer pentámetro, por ejemplo, *ut uincam, totiens dimicuisse piget* (“aunque acabe por imponerme, me cansa tener que andar disculpándome tantas veces”), como dice Martyn<sup>8</sup>, *totiens* se utiliza  $\square\pi\square$   $\kappa\omicron\upsilon\upsilon\square$  con los dos verbos entre los que aparece, por lo que el poeta, al mismo tiempo que se queja de las innumerables veces en que se tiene que disculpar, se jacta de las incontables ocasiones en que sale victorioso. En el verso 7, durante la larga lista de acusaciones infundadas de Corina, afirma el Sulmonense: *siquam laudauit, miseris petis ungue capillos*<sup>9</sup>. Al caracterizarse a sí mismo como *miser* a través de la hipálage, consigue el poeta presentarse en primer lugar como amante elegíaco<sup>10</sup>. Por otro lado, el hecho de que Corina arranque los *miseris capillos* crea un fuerte contraste entre ella y Cipáside, cuya habilidad consiste en todo lo contrario, cuidar los cabellos, pues es *ornandis...operata capillis* (23). Más importante aún, se trata de la primera, pero no la única vez, que se atribuye esa propiedad, la de ser

---

<sup>8</sup> Op. cit., 2444.

<sup>9</sup> Preferimos la lectura *miseris (capillos)* a la otra posible que presentan algunos manuscritos, *miseris (unge)*, pues no es fácil de justificar en términos literarios.

<sup>10</sup> Sobre todo, si aceptamos la hipótesis de P. A. Miller, *Latin Erotic Elegy. An Anthology and Reader* (London-New Cork, 2002) 259 *ad loc.*, de que la palabra *eligis* (aunque él adopta la lectura *elegis*) evocaba, a pesar de la diferente escansión, el nombre de los versos elegíacos (*elegi*) especialmente por la presencia del término *dolere*, en ese mismo verso.

desgraciado. La vez siguiente será en el símil del asno, en los versos 15 y 16: *adspice, ut auritus miserandae sortis asellus / adsiduo domitus uerbere lentus eat!* La comparación es mucho más rica de lo que puede pensarse en una primera lectura. Ovidio la introduce con naturalidad, después de haber mencionado que la rabia de Corina carece de peso<sup>11</sup>, lo que parece llevar de forma no forzada al símil con un animal de carga. Sin embargo, la insistencia por segunda vez en el adjetivo *miser* (o una forma derivada), la imagen del asno y el término *domitus* del verso 16 hacen pensar en un *seruitium amoris* llevado al extremo<sup>12</sup>. Esta idea puede retirar todo valor al argumento que presenta el poeta en los versos 19-22, de ser Cipáside una esclava. ¿Acaso no es también él un esclavo del amor? La relación entre el asno-Ovidio y Cipáside, compañeros ambos de esclavitud y los dos con la misma *domina*, tiene un fundamento mayor si observamos el paralelo exacto a nivel estructural de dos expresiones de los versos 15 y 20: *auritus miserandae sortis asellus y sordida contemptae sortis amica*, según un esquema, en ambos casos, abBA siendo las mayúsculas substantivos y las minúsculas adjetivos y B siempre *sortis*. Contrariamente a las opiniones de Booth<sup>13</sup> y Maltby<sup>14</sup>, consideramos que la repetición es intencionada, rebatiendo subrepticamente el poeta sus propios argumentos y estableciendo una clara relación entre él y Cipáside. Una segunda repetición insiste sobre este asunto: *uerbere*, en los versos 16 y 22, demuestra que los dos padecen los mismos sufrimientos, los dos son azotados. Ambos, por lo tanto, podrían tener el mismo comportamiento no cooperativo que es característico del

---

<sup>11</sup> De hecho, J. Booth, *Ovid. Amores II* (Warminster<sup>2</sup>1999) 133 *ad loc.*, se pregunta: «did this lead Ovid unconsciously to the next image?».

<sup>12</sup> Es la lectura que da Mills (op. cit. Passim), que considera esta comparación el eje central de todo el poema.

<sup>13</sup> Op. cit., 133 *ad loc.*: «The phraseological echo of that line is striking, but probably not significant».

<sup>14</sup> R. Maltby, *Latin Love Elegy. Selected and Edited with Introduction and Notes by Robert Maltby* (London 1980) 141 *ad loc.*: «probably unintentional repetition».

asno<sup>15</sup>. No olvidemos que el símil sirve para amenazar directamente a Corina: al igual que el asno, Ovidio reaccionará empecinadamente ante el maltrato y hará lo contrario de lo que desea su dueña. Por otra parte, si aceptásemos la interpretación de Mills<sup>16</sup> y Martyn<sup>17</sup>, el animal podría también haber sido escogido maliciosamente por el Sulmonense debido a que se usaba como imagen de un hombre excepcionalmente dotado en términos sexuales.

El cinismo del poeta-personaje no acaba aquí. Hemos visto que su argumento indignado, basado en la inverosimilitud de que alguien libre quiera tener relaciones con una esclava, se desmontaba porque ambos compartían servidumbre. Pero, a decir verdad, Ovidio ni siquiera dice *exactamente* eso. En uno de los pocos dísticos que podemos llamar ligeramente hiperbáticos, afirma (21-22): *quis Veneris famulae conubia liber inire / tergaque complecti uerbere secta uelit?* (“¿qué hombre libre querría tener trato carnal con una esclava y abrazar una espalda cuarteada por la fusta?”). Y en realidad *conubia Veneris* puede tener el sentido del contacto amoroso; sin embargo, la significación más normal de *conubium* es la de “matrimonio”<sup>18</sup>, y por tanto el poeta podría estar afirmando simplemente “¿quién querría casarse con una esclava?”, con lo que en verdad a nada se está comprometiendo frente a Corina.

En términos de ambigüedad, no es diferente el otro argumento presentado por Ovidio. Afirma que nada tendría que ganar pidiendo sus favores a Cipáside porque la fidelidad de esta para con su ama la hubiera llevado a rechazarlo y denunciarlo. Sería, por lo tanto, un absurdo

---

<sup>15</sup> Una nota de Miller al dístico 15-16 (op. cit., 259 *ad loc.*) permite observar que el autor es consciente de los paralelos que he mencionado y de la relación implícita de Corina con el asno, tal vez basándose en la lectura de Mills (op. cit., 305), aunque la concisión de su texto y tal vez un recelo a exagerar en la interpretación le impide completar la totalidad de la relación que establece Ovidio: «Note that *sortis* and *uerbere* are used in lines 20 and 22 respectively of Cypassis, while *domitus* is cognate with *dominae* in line 18. Cypassis is thus implicitly compared to a beaten donkey».

<sup>16</sup> Op. cit., 304, n.6.

<sup>17</sup> Op. cit., 2445.

<sup>18</sup> Cf. Miller, op. cit., 259-260 *ad loc.*

considerar siquiera esa posibilidad, dado el carácter fiel de la esclava peluquera, lo que se manifiesta claramente en el grito indignado del verso 25: *scilicet ancillam, quae tam tibi fida, rogarem!* (“¡Iba yo a intentar seducir una esclava que te es tan fiel!”). La omisión del verbo *sum* en la relativa explicativa parece banal, pero en realidad completa el sarcasmo ovidiano, al impedir saber si pretende decir *quae tam tibi fida est* o *quae tam tibi fida erat*.

Llegamos, así, al dístico final, donde realiza el juramento solemne por Venus y el arco de Cupido. Aunque jurar por las armas de los dioses en lugar de por los dioses mismos era una práctica extendida, debemos tener presente que los juramentos de enamorados, por las convenciones de la elegía latina, carecían de valor, y que puede haber más de una ironía en las palabras del Sulmonense. En primer lugar, el adjetivo *uolatilis*, como apuntaron Mills<sup>19</sup> y Martyn<sup>20</sup> encierra un doble sentido (no sólo “capaz de volar”, sino también “voluble”). En segundo lugar, Ovidio juega con otra ambigüedad en la última frase, provocada por la imprecisión del sentido de *admissi* (“cometer” o “admitir”), que podría dar lugar tanto a “juro que soy acusado de un crimen que no he cometido” como “juro que soy acusado de un crimen que no he confesado”.

De esta manera, cuando el lector accede a la información del poema 2.8, descubre que ya había una serie de indicios en el poema anterior que lo anunciaban, lo que puede dar un sentido irónico añadido a la expresión *index anteacta fatebor* del verso 25.

Lo extraordinariamente curioso de esta pareja de elegías es su imbricación, que va mucho más allá de las semejanzas y relaciones apuntadas hasta ahora por los investigadores. El poema octavo sólo se entiende a partir del séptimo, y complementa el sentido de este. Las diversas partes de 2.8 evocan secciones de 2.7 no sólo a nivel temático, lo que ha sido frecuentemente repetido, sino a nivel léxico, lo que constituye una prueba más consistente de las intenciones del autor. Esto no quiere

---

<sup>19</sup> Op. cit., 306

<sup>20</sup> Op. cit., 2444.

decir, por supuesto, que el poema 2.8 no tenga una estructura interna propia que pueda ser establecida con independencia de sus relaciones con 2.7, y esperamos que esto quede de manifiesto en nuestro análisis, a pesar de hacer hincapié en las interrelaciones entre ambos poemas. Comenzaremos, pues, por dividir el poema en dos secciones muy desiguales. La última estaría compuesta exclusivamente por los tres últimos dísticos. La razón para esta disparidad estriba en el hecho de que la elegía tiene un falso final en el verso 22. De hecho, si no conservásemos los últimos 6 versos continuaríamos pensando que tenemos un poema completo que complementa a su vez a 2.7, aunque con una asimetría en cuanto a la extensión.

Aunque Miller<sup>21</sup> apunta correctamente que los dos primeros dísticos realizan una especie de *captatio benevolentiae* para hacer olvidar lo dicho en el poema anterior, tenemos que decir que, en esencia, evocan el fragmento de 2.7 en que Ovidio acudía al argumento de la fidelidad de Cipáside (23-24). Para ello un paralelo sintáctico, léxico y estilístico –en ambos se utiliza el recurso de la aliteración entre el gerundivo y el adjetivo– pone en relación los versos 2.7.23 (*ornandis...operata capillis*) y 2.8.1 (*ponendis...perfecta capillis*). En el segundo dístico, el recurso de la repetición de *mihi* (inicio del verso 2.8.3)...*mihi* (final del verso 2.8.4) va al encuentro de la repetición *tibi...tibi* en situación muy parecida de los versos 2.7.24 y 25, mientras que la otra repetición *apta...apta* (2.8.4) parece evocar tanto *grata* (2.7.24) como *fida* (2.7.25). Está claro que para rebatir sus propios argumentos, Ovidio tenía que retomar el mismo léxico. Para Maltby<sup>22</sup>, además, *non rustica* (2.8.3) es una contraposición consciente a *sordida* (2.7.20), queriendo Ovidio transmitir que, en la cama, Cipáside no era tan despreciable.

En los dos dísticos siguientes (2.8.5-8), constituidos por cuatro preguntas retóricas, aunque el Sulmonense recoge una serie de léxico que trae a colación diversas partes del poema anterior (*index*, de final del v. 5, que retoma *indicio* de 2.7.26; *concubitus*, del v. 6, sinónimo aproximado

---

<sup>21</sup> Op. cit., 260, *ad loc.*

<sup>22</sup> Op. cit., 142, *ad loc.*

de *conubia* de 2.7.21; *conscia signa*, del v. 8, idéntico adjetivo que *consciis* de 2.7.11), parece más curioso observar que se evocan vagamente las diferentes acusaciones de Corina, pues si estas se basaban en que Ovidio se denunciaba al hablar (elogiando o criticando una mujer) o bien al mostrar determinado color en su rostro, también ahora el poeta se pregunta si se denunció al ruborizarse o por un desliz verbal (2.8.7: *num tamen erubui? num, uerbo lapsus in ullo, ...?*). Persiste, por otro lado, el mismo calculado cinismo del poema anterior. Si entonces afirmaba que la acusación de Corina iba contra Cipáside, sin decir que fuese contra él (2.7.17-18: *sollers ornare Cypassis / obicitur dominae contemerasse torum*), ahora pregunta a la esclava cómo vino Corina a adivinar los amores de ella, no los de él o los de ambos (2.8.6: *sensit concubitus unde Corinna tuos?*).

El fragmento siguiente, formado por los tres dísticos 2.8.9-14, ha sido considerado unánimemente una refutación de 2.7.19-22. Escénicamente, se tendría que interpretar que Cipáside estaba presente o se encontraba espionando cuando el poeta pronunció el discurso anterior a Corina y que, indignada por las palabras de Ovidio contra las esclavas, le hubiera reprochado sus argumentos, que ahora el poeta-personaje se vería obligado a contradecir. Estructuralmente, se trata de una especie de inciso que interrumpe el razonamiento del poeta, que intenta en esta elegía echar las culpas sobre Cipáside — con el objetivo de que le conceda una vez más sus favores — de igual manera que en el poema interior las echaba sobre Corina. Por eso una serie de términos que encontramos antes del inciso, como *concubitus...tuos* (6), *erubui* (7) y *Veneris* (8), la hallamos igualmente a continuación, como es el caso de *erubuisse* (16), *Veneris* (18) y *concubitus...tuos* (22). Por lo demás, la insistencia en el léxico con la significación de esclava en este inciso mitológico, como *ancilla* (9), *ancillae* (11), *serua* (12), no hace sino repetir esta misma insistencia que aparece entre los versos 2.7.20 y 25, como ya vimos.

Los cuatro dísticos siguientes producen la sensación de acabar el poema. Antes de la comparación mitológica, Ovidio había preparado el terreno para lo que viene en este fragmento: la acusación abierta de que

fue Cipáside la única culpable de la delación de sus relaciones. Una vez que el poeta contrapone, en el dístico 2.8.15-16, la diferencia de actitud entre él y la esclava, es el momento de recordar sus logros puestos de manifiesto en el poema 2.7, es decir, el juramento solemne (2.8.17-20), para supuestamente acabar con la consecución de su merecido premio (2.8.21-22). El tono conclusivo de *pro quibus officiis* (2.8.21), la petición y el léxico de cierre como *Cypassi* (idéntico al verso 2.8.2) y *concupitus...tuos* (idéntico al verso 2.8.6), dan la notable impresión de hallarnos ante la conclusión de la elegía. Obviamente, este fragmento retoma el juramento del final de 2.7, pero no es su única manera de enlazarse con el poema anterior. Encontramos, por ejemplo, que la *iram* de Corina (2.7.14) es de nuevo evocada por hipálage en sus *iratos...ocellos* (2.8.15), aunque ya el ejemplo de Aquiles podía haber sido traído a colación por causa de esta característica de la amada del poeta. El poeta quiere recordar asimismo su juramento, pero lo hace con la expresión *feci fidem* (2.8.18), que puede ironizar la característica de Cipáside, *tam...fida* (2.7.25). Probablemente por puro juego literario, Ovidio utiliza en dos finales de verso, 2.7.10 y 2.8.19, un recurso fonético semejante, una paranomasia de dudosa belleza sonora, *dicor amore mori* y *animi periuria puri*. Pero además, en otro juego léxico que incluye una *callida iunctura, tacito uultu, / in uultu tacitas...notas* (2.7.5-6), vemos una expresión de sospechosa semejanza fonética con *tepidos...Notos* (2.8.20). Finalmente, la *fusca* Cipáside (2.8.22) contrasta no sólo con la *candida femina* de 2.7.5, sino incluso con el *marmorei theatri* de 2.7.3.

Pero si Ovidio pensó en algún momento acabar aquí su poema, tuvo la extraordinaria capacidad de darle un final aún más completo, más redondo. Fingiendo una reacción negativa de Cipáside a su petición, viene ahora el punto más sorprendente, el chantaje. Aunque interesante, no es mi objetivo aquí tratar la insólita *persona* poética que nos dibuja el Sulmonense en este final de poema<sup>23</sup>. Nos limitaremos al propósito de este artículo, que es mostrar la habilidad de Ovidio para crear redes de

---

<sup>23</sup> Trabajo que, además, ya ha sido notablemente realizado por Martyn, en el artículo varias veces citado.

interrelaciones, internas y externas, en sus composiciones. Algunas palabras como *index* (2.8.5 y 25) o *Cypassi* (2.8.2 y 27, además de encontrarla en el falso final) provenientes de los primeros versos del poema, demuestran su estructura cerrada. Mucho más claro parece la presencia de la última palabra, *modis*, que al recoger una del primer verso con un significado muy diferente (al principio se decía que Cipáside era perita en componer los cabellos “de mil maneras”, *in mille modos*, mientras que al final se habla de posiciones de amor, las conocidas *figurae Veneris*), permite la maliciosa insinuación de que Cipáside también era perita en mil maneras de practicar el sexo<sup>24</sup>.

Más asombrosa si cabe es la manera de cerrar no sólo el poema 2.8 sino el conjunto de los dos poemas. Los versos 2.8.23 a 28 consiguen enlazar con el poema anterior, sobre todo la parte inicial, para marcar de forma incuestionable la unidad de ambos. El argumento utilizado por Ovidio en 2.7.26 de que, si hubiera intentado seducir a la esclava peluquera, sólo hubiera conseguido rechazo y delación (*quid, nisi ut indicio repulsa foret?*), se desdobra ahora: Cipáside, efectivamente, lo rechaza (2.8.23: *quid, renuis*), pero será él quien amenace con la denuncia (2.8.25-26: *index anteacta fatebor / et ueniam culpae proditor ipse meae*). Por ello, la tentativa de seducción que había negado en 2.7.25 (*rogarem*) realmente, e por ironía, desaparece, pues lo que subsiste es sólo chantaje (2.8.28: *narrabo dominae*). Cipáside, que era una *grata ministra* (2.7.24), pasa por lo tanto a ser *ingrata* (2.8.23), pues ya consigue fingir, como Ovidio (2.8.23: *fingisque*, mientras que el vate era acusado por Corina de *crimen dissimulare* en 2.7.8), y lo que finge son *nouos timores* (2.8.23) cuando irónicamente el poeta era siempre acusado de *noua crimina* (2.7.1). Y si este reprochaba a Corina que escogiera una de entre muchas (2.7.4: *eligis e multis*), ahora quiere obligar a Cipáside a escoger uno de entre sus señores (2.8.24: *unum est e dominis emeruisse satis*); y tantas veces andaba él en disculpas (2.7.2: *totiens dimicuisse*)

---

<sup>24</sup> Ya J. T. Davis, “*Risit Amor: Aspects of Literary Burlesque in Ovid’s ‘Amores’*”: *ANRW* II.31.4 (1981) 2460-506, maxime 2484, era de esta opinión, aunque su lectura no suele recogerse en los comentarios.

cuantos actos de amor va a confesar ahora a su señora (2.8.27: *tecum fuerim quotiensque*).

Ovidio, como vimos, es un maestro de los detalles. Cuando analizamos detenidamente algunas de sus composiciones, comprobamos que están estructuradas cuidadosamente para encontrar un equilibrio interno y una organización externa, con otros poemas. El léxico es el principal recurso para afianzar la trabazón de estos complejos poemas, aunque también se recurre a figuras estilísticas o paralelos sintácticos o incluso fonéticos. Aún habría otras cosas por decir para descifrar la enmarañada red de conexiones entre las partes de los poemas, aunque estemos entrando en un terreno peligroso en que pueda dominar la pura especulación, pues es difícil saber las intenciones del autor. Por ejemplo, ¿debemos considerar voluntario y consciente la repetición de sonidos iniciales tanto al principio de 2.7 como al final de 2.8? Me refiero al caso de *siue...seu...siquam...si...siue...seu* por un lado y *quoque loco... quotiens... quotque quibusque modis* por otro. En cualquier caso, la acumulación de una relación semántica o temática con una correspondencia léxica debe hacer pensar, en principio, que no se trata de una casualidad, y que el autor está dejando una serie de pistas para la correcta interpretación de su obra. En el caso de Ovidio, no me cabe duda de que sus juegos léxicos son una buena manera de comprender mejor la estructura de su poesía.

\* \* \* \* \*

**Resumo:** Os poemas sétimo e oitavo do segundo livro dos *Amores* aparecem como uma unidade indissociável, reconhecida unanimemente pela crítica ovidiana. No entanto, em geral, os estudos sobre as relações entre os dois textos e sobre a estrutura interna de cada um deles circunscrevem-se a considerações temáticas. Neste artigo, tentamos estudar essas estrutura e inter-relação com base numa análise do léxico, de que se serve o Sulmonense para criar uma composição tão complexa quanto harmoniosa.

**Palavras-chave:** Ovídio; *Amores* 2.7 e 2.8; léxico; estrutura; jogos verbais.

**Resumen:** Los poemas séptimo y octavo del segundo libro de los *Amores* forman una unidad indivisible, reconocida de forma unánime por la crítica ovidiana. Sin embargo, por lo general los estudios sobre las relaciones entre ambas y sobre la estructura interna de cada una de ellas se limitan a consideraciones temáticas. En este artículo intentamos estudiar esas estructura e interrelación tomando como base de análisis el léxico, del que el Sulmonense se sirve para crear una composición tan compleja como armoniosa.

**Palabras clave:** Ovidio; *Amores* 2.7 y 2.8; léxico; estructura; juegos verbales.

**Résumé:** Los poemas séptimo y octavo del segundo libro de los *Amores* forman una unidad indivisible, reconocida de forma unánime por la crítica ovidiana. Sin embargo, por lo general los estudios sobre las relaciones entre ambas y sobre la estructura interna de cada una de ellas se limitan a consideraciones temáticas. En este artículo intentamos estudiar esas estructura e interrelación tomando como base de análisis el léxico, del que el Sulmonense se sirve para crear una composición tan compleja como armoniosa.

**Mots-clé:** Ovidio; *Amores* 2.7 y 2.8; léxico; estructura; juegos verbales.