

El personaje de Corina como *materia* literaria de *Amores* *

M^a José PUJANTE SERRANO
Universidad de Murcia

Resumen

En el siguiente trabajo analizamos varios pasajes de la obra de Ovidio, *Amores*, tratando de comprobar cómo el poeta va dejando constancia ya desde sus primeras elegías sobre cuál es su ideal de la composición amorosa y de la mujer amada. Lejos de todo romanticismo, Corina es creada con el único fin de ser *materia* (así se refiere a ella en múltiples ocasiones), de inspirar sus versos de amor en los que el poeta se deleita en jugar con los tópicos del género hace ya tiempo establecidos.

Abstract

In this project we analyse some passages of Ovidio's work, *Amores*, trying to see how the poet proves his ideal love composition and loved woman. Far from romanticism, Corina is created with only one purpose: to be *materia* (very often he speaks about her in this way), to inspire his love lines in which the poet plays with the established clichés of the genre.

Palabras clave: Ovidio, *Amores*, Corina.

Ya desde la antigüedad era sabido que tras el pseudónimo de Corina no se escondía ninguna mujer real a la que Ovidio dedicara sus versos de amor¹. El poeta nunca pretendió ser el infeliz amante que representa un "*servus amoris*" al estilo de Tibulo o Propertio y desde el comienzo de *Amores* se comprometió en una ficción,

* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación BFF2001-0013 subvencionado por la DGICYT.

1. Uno de los textos más empleados para demostrar la no existencia de Corina es el de Apuleyo en su *Apología* X 3, donde nos da las equivalencias reales de los pseudónimos usados por los poetas eróticos para referirse a sus amadas: no sabía quién era Corina y no aparece recogida en su relación.

Flor. II., 16 (2005), pp. 275-283.

en un divertimento engañoso.

Antes de él, la condición del enamoramiento era vista con gran seriedad y los versos que sobre ella trataban conservaban siempre un fondo serio y sentimental; Ovidio, sin embargo, considera el amor como una fascinante diversión y bromea con él como lo podría haber hecho con cualquier otro sentimiento. Si las reglas de la poesía de amor ya estaban establecidas, bastaba con invertirlas para obtener una solución nueva al margen del motivo tradicional: Ovidio es un poeta de amor como Propercio, pero éste elige el tono de un *pathos* elevado y aquél el de la broma y el juego.

Frente a Propercio, que nunca se sale de la ficción elegíaca según la cual las mujeres aparecen como dominadoras y los hombres como dominados (I, 4, 3-4: *quid me non pateris vitae quodcumque sequetur / hoc magis assueto ducere servitio*), Ovidio muestra ya desde la primera composición que la suya es una posición meramente retórica y su *puella* elegíaca pasará de *domina* a *materia*:

*nec mihi materia est numeris levioribus apta
aut puer aut longas compta puella comas* (I, 1,19-20)

El empleo del término *materia* es sorprendente por lo impersonal e inapropiado que resulta para describir una relación amorosa. La joven amada no es sólo una compañera sino la inspiración permanente del poeta para realizar un legítimo poema elegíaco, y, por tanto, su elección se convierte en algo muy relevante, casi equivalente a la *inventio*, es decir; a la búsqueda selectiva de las ideas y el material temático.

Señala E. Greene² que en el primer dístico de *Am.* I, 1 la *materia* se asocia a los *bella* pero que en los siguientes poemas equivale a *puella*. Asimismo, pone de relieve que el paralelismo entre *bella* y *puella* como *materia* poética refuerza la conexión permanente que existe en la elegía entre la conquista violenta, que tiene lugar en la guerra, y la dominación masculina y también violenta que se da en el amor, así como la devaluación de la amante. También destaca el empleo del verbo “*edere*” en el segundo verso para describir su producción literaria, que viene asociado a la procreación. Ovidio crea o publica la *materia* y su forma, y engendra a una *puella* que estará al servicio de sus necesidades artísticas:

2. E. GREENE, *The Erotics of Domination. Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore-London, 1998, p. 70.

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.*

(I, 1, 1-2)

Así explotará toda la retórica y convenciones propias de la elegía en beneficio de sus propios intereses, nos hará partícipes de una pasión ficticia para divertirse con sus reglas y *topoi* hace tiempo establecidos. El *amator* encuentra una *puella* para acomodar su nuevo metro, existe en él un vacío emocional que no le permite preocuparse por ninguna persona en concreto; su interés no va más allá del modo en que ésta pueda ser utilizada como *materia* literaria y la pasión y la emoción son un mero artificio. La utilización del verbo *amo* y su sustantivo *amor* muchas veces recubre una intención metapoética.

Lo que sí hace Ovidio es caracterizar a la *puella* como *compta* (I, 1, 20: *aut puer aut longas compta puella comas*), participio que, según E. Greene³, sugiere en conexión con *puella* una asociación entre la amada elegíaca y la composición poética, el estilo de escribir. También evoca la imagen de una mujer obediente, con el cabello en orden y arreglado, una imagen que representa a la amada elegíaca más como un objeto artístico que amoroso y que, como afirma esta autora, resalta el control de la mente de los hombres sobre la sexualidad de las mujeres.

La comparación con las elegías que inician las obras de Tibulo y Propertio nos muestran la originalidad de esta *recusatio* de Ovidio. Tibulo no habla de su investidura poética por parte de una divinidad y su programa poético se basa en la conciliación de la elegía amorosa y la poesía bucólica. Este poeta ensalza la vida tranquila que ofrece el trabajo en el campo y la referencia amorosa se hace a través de su amada pero en una atmósfera bucólica y sin elementos de poética.

Propertio, que afirma estar ya un año atormentado por el amor, se presenta reducido a la humilde condición de *servus amoris*, condición en la que hay una connotación negativa (I, 1, 4: *premit caput pedibus*), y deja claro desde los primeros versos su inexperiencia en materia erótica antes de su enamoramiento (I, 1, 2: *contactum nullis ante cupidinibus*). En cambio, Ovidio se muestra ajeno a este tipo de sentimiento y se presenta *vacuus amore* en el momento de escribir.

Desde la primera palabra Propertio indica cuál es el objeto de su amor. Cintia lo ha enamorado con la belleza de sus ojos y la presencia de Amor no parece más que un homenaje a la tradición, los protagonistas absolutos de su elegía son el poeta, que ofrece su amor, y Cintia, que lo rechaza; Ovidio no nos da a conocer a su *puella* hasta I, 3 (y aún sin nombre propio), siendo los máximos protagonistas él y el dios que lo

3. E. GREENE, *op. cit.*, p. 72.

obliga a cultivar poesía amorosa y después lo enamora. La impresión que produce es la de que no existe la mujer real objeto amoroso del poeta; habla en abstracto de tal sentimiento como si se tratase más de una condición querida por el dios que de un efecto provocado por los ojos de una joven. Si para Propercio el enamoramiento era una palpable realidad, para Ovidio es sólo una ocasión, casi frívola, que lo transforma de poeta épico en poeta de amor. Propercio no tiene ninguna dificultad para escribir poesía de amor, ya que es la propia fuerza y sinceridad de su amor la que impulsa sus versos; Ovidio escinde su condición de poeta de la de hombre enamorado y de no haber sido por esa flecha de Cupido, podría haber cultivado la épica, como se proponía. No existe la tradicional unión de poesía y vida y queda lejos la concreción de Propercio.

Pero no sólo en la elegía que sirve de introducción a *Amores* encontramos la identificación de Corina con la *materia* literaria. *Am.* I, 3 supone la presentación del objeto amoroso del poeta: una mujer que todavía no tiene nombre propio, pero a la que se entrega como amante y poeta y que es descrita por comparación con tres personajes femeninos del mito. El tema en torno al cual gira es la fidelidad que ofrece a su amada, típico de la poesía de amor elegíaca y que sirve de garantía en su intento por convencer a los lectores de la seriedad de su sentimiento.

Se ha producido una transferencia de poder de Cupido a la *puella*. Si en la elegía I, 2 era el dios quien lo tenía “cautivado” (I, 2, 19: *en ego, confiteor, tua sum nova praeda, Cupido*; I, 2, 29: *ipse ego, praeda recens...*) ahora es la amada: (I, 3, 1: *Iusta precor: quae me nuper praedata puella est*) y ha cambiado su *servitium* a Cupido (presentado en las dos primeras elegías) por el *servitium* a Venus, idealmente, y a la amada, materialmente:

audierit nostras tot Cytherea preces.

Accipe, per longos tibi qui deserviat annos (I, 3, 4-5)

Según estos efectos producidos en el poeta, es posible encasillar a esta mujer aún anónima dentro de la tradición literaria elegíaca y, por tanto, otorgarle características comunes a las anteriores féminas que fueron objeto de otras composiciones similares.

Pero no acaba aquí su presentación de la amada. El tono modesto y de súplica que embarga los primeros versos va cambiando gradualmente hasta los versos finales: ella debe amarle porque es poeta y usará su poesía para celebrarla a ella y a su amor, la va a hacer brillar a la altura de las heroínas mitológicas. No puede ofrecerle un gran linaje, ni fincas, ni riquezas, pero considera que sus versos son suficientes para seducirla.

A propósito de esta fama que ofrece conseguirle con su poesía, ejemplifica con tres mujeres cuyos amoríos con Júpiter les han valido ser inmortalizadas en verso. Las elegidas son Io, Leda y Europa.

*carminē nomen habent exterrita cornibus Io
et quam fluminea lusit adulter ave
quaeque super pontum simulato vecta iuvenco
virginea tenuit cornua vaca manu* (I, 3, 21-24)

Es significativo que todas fueran abandonadas por el dios después de que éste saciara su pasión. Para B. W. Boyd⁴ esto indica una disociación entre el amante y el poeta-narrador, que es quien busca analogías para su *puella* literaria. Esta selección de modelos no ayuda sino que contradice la declaración de *fides* que hizo el Ovidio-amante, pero le permite mantener una irónica separación incluso cuando su propia fama como poeta está bajo discusión.

Por su parte, E. Greene⁵ va más allá y encuentra para la aparición de estos personajes, además de una primera motivación literaria (sirven como ejemplo de su habilidad como poeta para conferir fama), un paralelismo entre el narrador y Júpiter que lo transforma en un *desultor amoris*. El narrador se caracteriza a sí mismo como “botín, caza” de una mujer en el primer verso, pero estas tres mujeres son también *praeda* de Júpiter. Esta simetría (poeta-Júpiter) acentúa la violencia y la deshumanización en la actitud y en la práctica del *amator* hacia su *domina*. Las heroínas del mito obtienen fama a cambio de un alto precio, sobre todo Io, que la alcanza a costa de su forma humana y de su libertad. Sin aspecto humano y sin voz, Io es para Greene el objeto sexual en una narración compuesta por la voz poética masculina. Y esto sería lo que el *amator* le ofrece a la amada: fama a cambio de la pérdida de su autonomía y humanidad. El poeta es quien puede escribir sus conquistas y convertir a su *domina* en *cura perennis* como resultado de su unión literaria. Sin embargo, esta *cura* puede ser no tanto una devoción eterna como una cautividad perpetua:

tu mihi, si qua fides, cura perennis eris (I, 3, 16)

4. B. W. BOYD, *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the Amores*, Ann Arbor, 1997, p. 153.

5. E. GREENE, *op. cit.*, p. 75-76.

Si en la primera elegía reclama de Cupido una *materia* para escribir, aquí pide a la mujer que acepte serlo y que se preste como argumento:

te mihi materiem felicem in carmina praebe (I, 3, 19)

La mujer elegíaca se convierte de manera explícita en tema para su amante-poeta y aplicándole el término *materia* opera en ella cierta deshumanización (recuérdese lo dicho de Io a este respecto). Además, el empleo del adjetivo *felix* incide en una utilización de la mujer, fructífera y productiva para el hombre. Entender *felix* como afortunado o feliz sería altamente irónico, dado que ninguna de las heroínas mitológicas que menciona es un paradigma de felicidad. Son, en cambio, presentadas exclusivamente en términos de su función de objetos del deseo masculino, como fructíferos recursos para elaborar la erótica del amante masculino y el provecho literario, como apunta E. Greene⁶. Y, en efecto, puede decirse que estos personajes han sido fértiles y sus descendientes grandes heroínas o héroes míticos.

Si aceptamos que la entrada de Corina en escena en *Am. I, 5* es descrita como una epifanía⁷, podemos trazar una línea entre las elegías primera, tercera y quinta: en la primera es Cupido quien aparece, sin indicación precisa de cuándo o dónde, para dar a Ovidio una *puella-materia*, en la tercera se le ha conferido a ésta cierto poder de Cupido para cautivar al poeta y en la quinta la *puella-materia* realiza su propia epifanía, con lo que la Corina-personaje se asimilaría totalmente a Amor y la Corina-argumento a la temática amorosa.

En esta misma elegía se realiza en *I, 5, 19-22* una descripción del cuerpo desnudo de Corina, ordenada conforme a las reglas de la retórica. El poeta alaba las distintas partes del cuerpo que están ante sus ojos sin llegar a unificarlas nunca en un cuerpo: hombros, brazos, senos, vientre, caderas y muslos. Es curioso que no mencione nada de su rostro lo que indica para Greene⁸ que el *amator* está deshumanizándola no sólo a través de su desmembramiento sino también a través de una especie de decapitación que evidencia su no-vida. El *corpus* de su amada pasa a ser su *corpus* literario.

En *Am. I, 7* Ovidio subraya la belleza de Corina como consecuencia de los golpes que le ha propinado y destaca de su aspecto que incluso con los cabellos

6. E. GREENE, *op. cit.*, p. 77.

7. R. DIMUNDO, *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Bari, 2000, p. 86.

8. E. GREENE, *op. cit.*, p. 83.

despeinados resulta altamente atrayente. Tal imagen de la joven fomenta la creatividad del poeta, quien se sirve de distintos paralelos mitológicos para describirla. Pero también recurre a otros símiles, entre ellos a la comparación con un bloque de mármol para indicar el estado de inmovilidad en que queda Corina tras la paliza que recibe. La joven aparece casi como una estatua, transformada en un objeto de arte que el poeta contempla. El “*vidi*” del verso 53 refuerza su posición como *spectator*, creador y amante de su obra y presenta a la mujer como recipiente pasivo de su mirada⁹, de manera similar a la elegía I, 5.

*astitit illa amens albo et sine sanguine vultu,
caedentur Parisi qualia saxa iugis;
exanimis artus et membra trementia vidi* (I, 7, 51-53)

Pero la utilidad que tiene para la *puella* ser *materia* poética es puesta en duda por Dipsas (I, 8, 61), quien rechaza al amante-poeta que nada tiene que ofrecer. Frente a este personaje, Ovidio defiende en *Am.* I, 10 que el más alto don que se puede otorgar a la amada es una fama inmortal sólo alcanzable mediante la composición poética y no mediante bienes materiales. Por tanto, para la mujer un poema debe ser la más gratificante y provechosa de las recompensas y debe ofrecerse gustosa como *materia* poética para que una fama inmortal llegue tanto para ella como para su autor. Y tal fama obtuvo Corina tras la publicación del primer libro que incluso hubo alguna que dijo ser ella la mujer que encubría dicho pseudónimo (*Am.* II, 17, 29: *novi aliquam, quae se circumferat esse Corinnam*). Tal afirmación nos puede proporcionar también otra prueba, al menos parcial, de que Corina es una recreación literaria.

La fama que ha alcanzado Corina con la publicación de sus amores con Ovidio aparece ya casi al final del tercer libro (III, 12) como un elemento negativo para su relación. La publicidad que de ella hace el poeta provoca que otros también se enamoren y él les ha facilitado sin quererlo el acceso a la joven, ya que, aunque pudo haberse dedicado a otro tipo de composiciones, eligió como *materia* exclusivamente a su *puella*.

*fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
sic erit; ingenio prostitit illa meo.* (III, 12, 7-8)

9. E. GREENE, *op. cit.*, p. 84.

Sin embargo, la preocupación de otros elegíacos por la fama que alcanzan sus amores tras la publicación de sus poemas, se debe a la mala fama que ambos obtendrán y, principalmente el poeta, del que incluso se llega a hacer burla de su reputación por toda la ciudad por la indiferencia de su amada (Prop. II, 23, 4: *aut pudor ingenuus aut reticendus amor?* o II, 23, 15-16: ... *sed me / fallaci dominae iam pudet esse iocum*).

El lamento del *amator* por haber puesto a Corina en “el mercado” amoroso (v. 10: *vendibilis culpa facta puella mea est*) se basa en el uso que ha hecho de ella como sujeto central de sus elegías. Lo que realmente está en el mercado es su producción poética, él ha sacado provecho de su “venta” no en términos monetarios sino de fama literaria. Para E. Greene¹⁰ el imaginar a otros hombres accediendo a su amada excita, más que ultraja, al poeta y le agrada aún más su habilidad para hacer de Corina algo deseable. Admite abiertamente que por mostrarla atractiva y, por tanto, potencialmente vendible, ha actuado como un alcahuete para su amada (v. 11: *me lenone*).

Tal visión de la *puella* como un objeto para mostrar o vender a otros la une inseparablemente a los poemas en los que es ofrecida a una audiencia masculina. Su identidad como mujer está supeditada a su rol de construcción literaria para las composiciones de su *amator*¹¹. Si en I, 3, bajo una promesa de fama, le pregunta si desea ofrecerse como *materia* para sus poemas (v. 19: *te mihi materiam felicem in carmina praebe*) al tiempo que él se muestra, según la convencional retórica, como su servidor, aquí la joven ya es presentada directamente como un mero argumento:

ingenium movit sola Corinna meum (III, 12, 16)

Teniendo esto en cuenta, resalta E. Greene¹² que el poeta elegíaco es un alcahuete que usa a su amada como un vehículo para mostrar su talento y vender sus poemas y que su capacidad comercial está ligada a despertar un deseo sexual en otros hombres. La presentación de la amante como *vendibilis* define exclusivamente su función: un vehículo de cambio entre el poeta y su audiencia masculina.

Tras haber ensalzado su talento, coloca inmediatamente después una reflexión acerca de la poesía y los poetas: éstos no tienen por qué decir la verdad en sus obras, al contrario que los historiadores, y para demostrarlo cita una larga serie de ejemplos

10. E. GREENE, *op. cit.*, p. 109.

11. Así, junto a las elegías en las que el poeta se queja amargamente por tener que compartir a Corina, encontramos otras en las que se resalta la importancia de la presencia de rivales y obstáculos en general para incrementar la emoción de la pasión amorosa y su propia imaginación, como en II, 9.

12. E. GREENE, *op. cit.*, p. 110.

mitológicos que han sido inmortalizados en poesía. Por tanto, la alabanza de Corina debería haber parecido igual de falsa que cualquiera de los ejemplos que ha mencionado anteriormente, pero la credulidad de sus lectores ha perjudicado seriamente su relación:

*exit in immensum fecunda licentia vatum
obligat historica nec sua verba fide:
et mea debuerat falso laudata videri
femina; credulitas nunc mihi vestra nocet.* (III, 12, 41-44)

La referencia del *amator* a la habilidad del poeta como *fecunda licentia* puede ser interpretada como licencia poética, es decir, la autoridad que tiene para manipular el lenguaje libremente y con fines creativos, pero aquí *fecunda* nos recuerda a los adjetivos *fertilis* o *felix* que empleó en sus primeras alusiones a la *puella* como *materia* de su producción poética.

Todos los *exempla* míticos utilizados dan testimonio de la habilidad del poeta para presentar la ficción como realidad, pero este inventario de logros poéticos sirve para engañar a su *puella* y a su audiencia. Ovidio se presenta como un amante abandonado y pretende mostrar que prefiere la realidad a la ficción cuando lo que está haciendo es celebrar el mundo ficcional del mito creado por los poetas. Como estos mitos, Corina es también una ficción creada por un poeta y, si ella continúa siendo una ficción, es decir, *materia*, alcanzará un *status* mitológico.

Así pues, podemos concluir que Ovidio presenta en su obra elegíaca a una mujer proteica, capaz de aparecer en cualquier contexto amoroso como *materia* para sus composiciones. Organiza sus *Amores* en torno al nombre de Corina, que, lejos de encubrir la personalidad de una mujer histórica y real, es una etiqueta con la que, siguiendo la tradición del género, intenta dar unidad a multitud de anécdotas amorosas procedentes más de su invención literaria que de una vivencia personal y que parecen seguir un arco temático que pasaría desde la sumisión al amor (I, 2) y el enamoramiento (I, 3) hasta la despedida (III, 11-15) y, en medio, todos los tópicos de la poesía amorosa. En Corina se engloban así tanto las mujeres que formaban parte del acervo literario y mitológico, como una parte de la sociedad femenina romana contemporánea al poeta.