

EL TEXTO DE OVIDIO, *AMORES* II 10, 9 Y EL TOPICO DEL
NAVIGIVM AMORIS *

The reading *errant ut* seems nonsensical in *Ou. Am. II 10,9*. The literary *topos* involved in this passage (*naugium amoris*: comparison between love and seafaring) is quite frequent in classical poetry. The examples of the motif provided strongly suggest that the first term of the simile in line 9 must be Ovid himself. This admitted, *errant ut* is clearly wrong. Several of the conjectures proposed (*auferor ut, erro uelut*) are adequate from a literary point of view, but Birt's (*errantem ut*) is to be preferred for linguistic and paleographical reasons.

En *Amores* II 10, Ovidio confiesa que está enamorado de dos mujeres a la vez (vv. 1-4). Ambas exhiben similares cualidades de belleza y encanto (vv. 5-8), por lo que el poeta se confiesa incapaz de decidirse por una. En este contexto, se introduce el siguiente símil marino (vv. 9-10) ¹:

*errant ut uentis discordibus acta phaselos,
diuiduumque tenent alter et alter amor.*

9 *errant ut PYSBHNO recte retinet Munari* : *errat et ut EX* : *errat ut a B²CoEs* : *errantem ut Birt (apud Munari)* : *erramus Fuhrer cl. VERG., A. I 333* : *erro, uelut Camps 203-204 prob. Kenney Goold sed u. Lenz 198* : *auferor ut Bentley cl. II 4, 8* : *obelo notare maluerit Timpanaro 1960 43* * *phaselos PYS* : *-us recc.* * 10 *tenent PY cett.* : *-et SXA*

* Este artículo deriva de una discusión surgida en un seminario impartido por el Prof. Antonio Ramírez de Verger, quien asimismo ha leído y criticado diferentes versiones del manuscrito. El autor desea manifestar su agradecimiento por la ayuda y aliento recibidos. También agradece las valiosas sugerencias de los Profs. César Chaparro Gómez y Eustaquio Sánchez Salor, que leyeron el artículo en una última versión.

¹ Aparato crítico cedido por el doctor Antonio Ramírez de Verger, de su edición de *Amores*, en prensa. Adviértase, no obstante, que no compartimos su comentario *recte retinet Munari* a la lectura *errant ut*.

La lectura *errant ut* del v. 9 ha sido puesta en duda. La mantienen Lenz y Munari, pero los demás editores optan por sustituirla por diferentes conjeturas. La dificultad es de índole semántica: resulta difícil entender la comparación de ambas mujeres con un barco zarandeado por vientos opuestos. Un símil más natural habría sido que el propio poeta se comparase con la nave. En ese caso, Ovidio dudaría entre dos amores al igual que una chalupa se debate entre dos vientos enfrentados. La nave sería correlato metafórico del autor, mientras que los dos vientos corresponderían a las dos mujeres entre las cuales duda el poeta. Esta interpretación exigiría rechazar *errant ut* y postular alguna forma verbal correferente con el sujeto de la elocución (esto es, el propio Ovidio). Como se observa en el aparato crítico, se han propuesto varias conjeturas viables.

Este trabajo pretende demostrar que el pasaje citado se inscribe dentro de un motivo literario tradicional en la poesía erótica y clásica y que, según se desprende de la historia y caracterización del mismo, así como por otras razones, la corrección de *errant ut* es necesaria. Una segunda cuestión que intentaremos responder es qué conjetura es preferible.

El *topos* del amor como un mar tempestuoso es frecuente desde la poesía epigramática griega ². En literatura latina, un elemento habitual del motivo es la comparación de las zozobras del enamorado con las de una nave o marinero en peligro de naufragio ³. Catulo utiliza el símil para referirse a su amigo Manlio, herido de penas de amor: *naufragum... eiectum spumantibus aequoris undis* ⁴. Más adelante, el poeta de Verona se aplica la imagen a sí mismo, cuando parangona la ayuda que le prestó Manlio con el viento bonancible que salva de la tormenta a unos marineros (LXVIII 63-66):

hic, uelut in nigro iactatis turbine nautis
lenius aspirans aura secunda uenit
iam prece Pollucis, iam Castoris implorata,
tale fuit nobis Allius auxilium.

² Cf. los poemas de Meleagro: *AP* V 190; XII 84, 157, 167; y, además, los de Macedonio (*AP* V 235) y Filodemo (*AP* X 21). Léase P. Fedeli, *Properzio. Il Libro terzo delle Elegie*, Bari 1985, pp. 684-85.

³ Esta implicación de la imagen del naufragio ya fue advertida por R. Pichon, *Index Verborum Amatorium*, Hildesheim 1966 (París 1902), p. 211: «*Naufragus dicitur amans qui spe destitutus est*». Como ejemplos cita Ou. *Epist.* XVII 120 (*uideor naufragus esse mihi*) y Catul. LXVIII 3.

⁴ LXVIII 3.

En el mismo sentido, es frecuente la metáfora de identificar la desazón amorosa con el oleaje marino ⁵. Catulo pinta así el despecho de Ariadna, abandonada por Teseo: *magnis curarum fluctuat undis* ⁶. Virgilio escribe en imitación suya, refiriéndose a la angustia de Dido, al ser traicionada por Eneas: *magnoque irarum fluctuat aestu* ⁷.

Si las andanzas amorosas se conciben como una travesía marina, la renuncia al amor (*renuntiatio amoris* ⁸) suele compararse al retiro de un marinero, tras salvarse a duras penas de un naufragio ⁹. A veces, incluso, se ofrece una ofrenda votiva a los dioses protectores de la navegación. Estos dioses son típicamente Cástor y Pólux ¹⁰, u otros como Posidón o Venus. Esta última tiene especial relevancia para el tópico que estamos discutiendo, por su doble condición de diosa de amor y de diosa protectora de los navegantes. Un pasaje de Horacio es ilustrativo de este tema. El poeta renuncia al amor y dedica sus armas y lira a Venus (*Carm.* III 26, 1-6):

Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,
laeuum marinae qui Veneris latus
custodit.

⁵ Referencias a «tormentas marinas» y a «oleajes» (κύμα, χεῖμα, turbo, unda, aestus) como imágenes amorosas son frecuentes. Cf. la «tormenta» de las desavenencias conyugales: οὐκ ἔστι γήμας, ὅστις οὐ χειμάζεται (*AP* X 116, 1); el «oleaje» del amor y de las juergas: κύμα τὸ πικρὸν Ἐρωτος... καὶ κώμων χειμέριον πέλαγος (*AP* V 190, 1-2) y κύματι κυπριδίῳ (*AP* V 235, 4); la «tormenta» de la pasión: χειμαίνει δ' ὁ βαρὺς πνεύσας Πόθος (*AP* XII 157, 3 y XII 167, 3). En latín, cf. Catul. LXVIII 63, *uelut in nigro iactatis turbine nautis*; *Ou. Am.* II 9, 28, *nescioque miserae turbine mentis agor*; Verg. *Aen.* IV 564, *uariosque irarum concitat aestus*; y Stat. *Silu.* I 2, 91, *ipse ego te tantos stipui durasse per aestus*.

⁶ LXIV 62.

⁷ *Aen.* IV 532. Horacio caracteriza las zozobras de un amante no correspondido como *aspera / nigris aequora uentis* (*Carm.* I 5, 6-7). Cf. también los siguientes ejemplos en Ovidio de fraseología náutica, usada igualmente en sentido metafórico: *Ars* I 373-4; II 337-8, 354; y *Rem.* 14, 531-2. Para el léxico usado en la imagen de *Am.* II 10, 9, cf. los siguientes correlatos no metafóricos: *multosque per annos / errabant acti fati maria omnia circum* (Verg. *Aen.* I 31-32) y *erramus uento huc uastis et fluctibus acti* (Verg. *Aen.* I 333).

⁸ Para una definición y caracterización del motivo de la *renuntiatio amoris*, cf. F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgo 1972, pp. 79-82.

⁹ F. Cairns lo considera un elemento de la *renuntiatio amoris* (*op. cit.*, p. 81). Ejemplos del tema son *AP* XII 84, 1-3, claro precedente de *Ou. Am.* II 9, 31-4; y *Prop.* III 24, 15-18.

¹⁰ Cf., e.g., Catul. IV 27 y LXVIII 65; Hor. *Carm.* I 12, 25-32 y IV 8, 31; *Prop.* I 17, 18. Léase también el comentario de C. J. Fordyce, *Catullus: A Commentary*, Oxford 1961, pp. 105-6, *ad* Catul. IV 27.

Debe compararse esta Oda a otra en que Horacio proclama también su *renuntiatio amoris* en forma de ofrenda votiva de un marinero. En este caso, el dios patrón de la navegación es el propio Neptuno (*Carm.* I 5, 13-16):

me tabula sacer
uotiuu paries indicat uuida
suspendisse potenti
uestimenta maris deo.

La frecuente aparición de esta imagen en poesía latina, como expresión de *renuntiatio amoris*¹¹, parece sugerir la existencia de un *topos* literario sólidamente establecido.

Un segundo motivo náutico que funciona como imagen de *renuntiatio amoris* es el de «tocar puerto». El poeta, salvado de la «tormenta amorosa», usa el correlato como símbolo de renuncia irrevocable al amor¹². Conviene señalar, no obstante, que el motivo de la llegada a puerto puede simbolizar precisamente el aspecto contrario: el triunfo amoroso. Cuando así ocurre, el poeta expresa su satisfacción por haber sido aceptado por la amada y la imagen de «tocar puerto» es el correlato metafórico del fin de sus sufrimientos¹³.

Volvamos ahora a Ovidio. En *Amores* II 9, pide a Cupido poder jubilarse de la actividad amorosa. En los vv. 19-22 usa cuatro símiles para ponderar su necesidad de retiro, el tercero de los cuales enlaza con la imagen náutica que estamos analizando. El poeta dice merecer la jubilación del amor, al igual que una vieja nave que, en su retiro, es por fin acogida en los astilleros: *longaque subductam celant naualia pinum* (v. 21)¹⁴.

En otro pasaje, Ovidio recurre a la imagen de la nave votiva para proclamar solemnemente su *renuntiatio amoris* (*Am.* III 11, 29-32):

iam mea uotiuu puppis redimita corona
lenta tumescentes aequoris audit aquas.
desine blanditias et uerba potentia quondam
perdere: non ego sum stultus, ut ante fui.

¹¹ Cf. Tib. I 9, 83-4 y Prop. III 24, 11-18.

¹² Cf. AP XII 84, 1-3, Prop. III 24, 15-18 y Ou. *Am.* II 9, 31-34.

¹³ Con consiguiente matrimonio (e. gr., Stat. *Silu.* I 2, 201-2, *durum permensus iter coeptique labores prendisti portus*), o no (cf. AP V 235, 5-6; X 21, 7-8, y XII 167, 3-4).

¹⁴ Nótese el paralelismo de situaciones entre esta elegía de Ovidio y Hor. *Carm.* I 26. Ambos poetas renuncian al amor y desean jubilarse. *Defunctum* es el término para 'jubilado' en ambos casos (Hor. *Carm.* I 26, 3 y Ou. *Am.* II 9, 24).

Hemos visto, pues, dos imágenes poéticas íntimamente relacionadas: la comparación de las zozobras amorosas con las del mar; y la imagen del retiro de una nave o marinero como expresión de *renuntiatio amoris*. La combinación de ambos elementos complementarios apunta a la existencia de un tópico literario, que bien podríamos bautizar como *nauigiium amoris*. Volvamos ahora al primero de ellos (el amor como un mar tempestuoso), que nos parece más relevante para entender *Amores* II 10, 9. En otras elegía, Ovidio se compara, en su arrebatado amoroso, con una nave arrastrada por el vendaval (*Am.* II 9, 31-34):

ut subitus prope iam prensa tellure carinam
tangentem portus uentus in alta rapit,
 sic *me* saepe refert incerta Cupidinis aura
 notaque purpureus tela resumit Amor.

El viento que arrastra a la nave es equiparado al aura de Cupido, que arrastra al poeta¹⁵. Nótese la enunciación explícita del símil náutico (*ut... sic*), cuyo término real es el propio Ovidio en acusativo (*me*), así como el participio concertado con el término imaginario (*carinam tangentem*). Todos estos datos nos serán de utilidad para resolver el problema textual de *Amores* II 10, 9.

Se concluye que, en la historia del *topos*, es una constante que el símil náutico se aplique al propio poeta-enamorado¹⁶. La siguiente *iunctura* del propio Ovidio confirma igualmente esa impresión. En *Amores* II 4, el poeta confiesa su debilidad amorosa: todas las mujeres le atraen y él se deja llevar por su pasión por todas. Tal pasión indiscriminada es comparada con la corriente que arrastra a una nave: *auferor, ut rapida concita puppis aqua* (v. 8). El paralelismo de este verso con *Amores* II 10, 9 es revelador. Nótese en particular la primera persona *auferor*. Según este correlato, *errant ut* no es convincente para *Amores* II 10, 9. Esperaríamos también una primera persona o, en su defecto, una forma verbal correferente con el sujeto de la elocución (Ovidio).

Por otra parte, la interpretación natural del pasaje también apunta a que sea el poeta el término real del símil: Ovidio, como sujeto inmerso en la duda, es quien debe ser comparado con un chalupa azotada por vientos contrarios. Tenemos en este sentido un interesante paralelo

¹⁵ Nos entramos en la posible implicación erótica de la imagen del viento. Una expresión semejante en Horacio (*aurae fallacis*, en *Carm.* I 5, 11-12) se ha entendido, verosímelmente, como símbolo de pasión sexual (cf. R. W. Minadeo, «Sexual Symbolism in Horace's Love Odes», *Latomus* 34, 1975, pp. 392-94 y *passim*).

¹⁶ No a la persona amada, como sería el resultado para *Am.* II 10, 9, si se mantuviera la lectura *errant ut*.

del autor. En *Metamorfosis* VIII 470-473, Altea en su duda es caracterizada mediante un símil parecido, donde además pueden advertirse interesantes correspondencias léxicas con *Amores* II 10, 9:

utque carina,
quam uentus uentoque rapit contrarius aestus,
uim geminam sentit paretque incerta duobus,
Thestias haud aliter dubiis affectibus errat.

Altea, que se debate (*errat*) entre sentimientos de duda (*dubiis affectibus*) es comparada a una nave (*carina*), que fluctúa entre las fuerzas opuestas del viento y la corriente¹⁷. Al igual que en este pasaje de *Metamorfosis*, en *Amores* II 10, 9 el término real del símil náutico debe ser el sujeto de la duda (esto es, Ovidio mismo). Este argumento lógico contribuye asimismo a rechazar *errant ut*. Nos resta, pues, discutir qué conjetura es preferible.

Bentley propuso *auferor ut*, a la vista de *Amores* II 4, 8. Sin embargo, *auferor ut* es imposible de defender paleográficamente. Por otra parte, no parece probable que Ovidio repitiera literalmente la expresión en *Amores* II 4, 8 y en II 10, 9. La idea es la misma en ambos versos, pero expresada mediante una artística *uariatio* léxica: *ut rapida concita puppis aqua*¹⁸ ~ *ut uentis discordibus acta phaselos*¹⁹.

Descartado *auferor ut*, la duda se plantea entre *erro uelut* y *errantem ut*²⁰. Cualquiera de las dos conjeturas sería solidaria con la historia y características del *topos* náutico. Aunque Kenney en su influyente edición se decanta por *erro uelut*²¹, *errantem ut* es preferible, por motivos lingüísticos y paleográficos. *Errantem ut* debió corromperse en *errant ut* por simple omisión de las dos últimas letras de la primera palabra. Adviértase que, para un amanuense que copia al dictado o que, al copiar, repite el verso mentalmente, *errantem* se convierte precisamente en *errant*, en virtud de la elisión métrica de sus dos últimas letras, ante palabra que comienza por vocal: *errant(em) ut*²².

¹⁷ Cf. las correspondencias entre *utque carina... dubiis affectibus errat* (*Met.* VIII 473) y *errant ut uentis discordibus acta phaselos* (*Am.* II 10, 9).

¹⁸ *Am.* II 4, 8.

¹⁹ *Am.* II 10, 9.

²⁰ Nos limitamos a la discusión de las conjeturas más viables o más aceptadas de entre las propuestas, descartando las menos probables (como *erramus*, de Führer). No vemos, por otra parte, la necesidad de proponer otras nuevas.

²¹ Cf. la reticencia a *erro uelut* de W. F. Lenz, *Ovid. Die Liebeselegien*, Berlín 1965, p. 198: «Soll man ohne Zwang *Erro* mit kurzem *o* einführen?»

²² En el acto de copia de un manuscrito, se han distinguido cuatro operaciones sucesivas (cf. A. Dain, *Les Manuscrits*, París 1964, pp. 41-46): 1) lectura del modelo,

Desde un punto de vista lingüístico, el participio *errantem* se entiende muy bien en correlación con el *diuiduumque* del verso siguiente: el *-que* enclítico une habitualmente términos sintácticos y semánticamente equivalentes, o, como aquí, prácticamente sinónimos²³. Además, el participio en acusativo, concertado con uno de los términos del símil, está muy en la línea del paralelo arriba citado (*tangentem... me*)²⁴.

Resumimos a continuación las conclusiones de este trabajo. La conjetura de Birt a *Amores* II 10, 9 es impecable, por razones literarias, semánticas, lingüísticas y paleográficas. Desde un punto de vista literario²⁵, la conjetura responde a las constantes del *topos*, en el que es el propio enamorado el que aparece como *naufragus* o *nauta* inmerso en la «tormenta amorosa». Atendiendo a razones semánticas, es obvio que el símil sólo da sentido si su término real es el individuo afectado por la duda. Así se desprende también de la comparación con *Metamorfosis* VIII 470-73. Lingüísticamente, un participio como *errantem* encaja perfectamente en la sintaxis de la oración. Y paleográficamente, la corrupción *errant(em) ut* > *errant ut* se explica sin violencias.

Se concluye que Ovidio escribió en *Amores* II 10, 9-10:

errantem, ut uentis discordibus acta phaselos,
diuiduumque tenent alter et alter amor.

GABRIEL LAGUNA MARISCAL

2) retención del texto, 3) dictado interior y 4) ejecución material de la copia. A cada uno de estos estadios corresponde una serie de alteraciones posibles. La tercera fase (dictado interior) se ha caracterizado así: «phénomène le plus inattendu de l'acte de copie, et pourtant le moins contestable, celui auquel est due la grande majorité des fautes de copie. Le scribe se dicte intérieurement le texte qu'il va écrire. Il agit comme s'il le prononçait pour son compte» (A. Dain, *op. cit.*, p. 44). Evidentemente, es en este estadio donde la lectura *errantem* es más susceptible de corromperse en *errant*, en virtud del sentido métrico del copista.

²³ Cf. L. Rubio, *Introducción a la Sintaxis Estructural del Latín*, Barcelona 1982 (1.ª ed. en un volumen), pp. 375-379 y los siguientes correlatos ovidianos, sólo de *Am.* I: *ueniam pacemque* (2, 21); *Error Furorque* (2, 35); *nudaque simplicitas purpureusque pudor* (3, 14); *nutusque meos uultumque* (4, 17); *resque locusque* (4, 54); *inuita similisque coactae* (4, 65); *caedis scelerumque* (7, 27); *proauos atausque* (8, 17).

²⁴ *Am.* II 9, 32.

²⁵ Quizá fuera pertinente, en un análisis literario de *Ou. Am.* II 10, 9-10, señalar las posibles implicaciones eróticas subyacentes al pasaje, que vendrían a apoyar nuestra defensa de *errantem ut*. En esta línea de análisis, R. W. Minadeo (*op. cit.*, n. 15) señala las sugerencias sexuales del viento y el mar en las Odas de Horacio. Por otra parte, se ha detectado una implicación fálica en el *phaselos* de *Catull.* IV 1, por razones fonéticas (cf. la semejanza *phaselos* ~ *phallus*) y etimológicas, que quizá fuera parangonable a *Ou. Am.* II 10, 9 (cf. M. Väisänen, *La Musa Poliedrica: Indagine storica su Catull. carm. 4*, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, serie B, tomo 224, Helsinki 1984, *passim*).