



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Estudios Clásicos

Ovidio en el *Cancionero de Ripoll*

María Inés Garrido Pensado

Tutora: Estrella Pérez Rodríguez

Departamento de Latín

Curso: 2024-2025

Resumen

Este trabajo se centra en el *Cancionero de Ripoll*, una colección de veinte poemas latinos de lírica amorosa compuestos en el siglo XII. Su objetivo es examinar la influencia de Ovidio, el autor más popular de esta época, en dicha obra. Concretamente se comentan una por una las analogías con Ovidio que han apuntado estudiosos anteriores en una selección de trece de sus poemas, los que contienen más similitudes (nº 1-11, 19-20). Además, se incluye una traducción personal de tales poemas al castellano, así como de las analogías de Ovidio, y una introducción al *Cancionero* en la que se trata el contexto histórico, el manuscrito que lo conserva, el género literario y estructura de la obra, las influencias recibidas y los problemas que plantea en cuanto a su autoría, fecha y lugar de composición.

Palabras clave

Poesía latina, lírica, amor, Ovidio, Edad Media, *Cancionero* de Ripoll.

Abstract

This work focuses on the *Cancionero de Ripoll*, a collection of twenty Latin love poems composed in the 12th century. Its aim is to examine the influence of Ovid, the most popular author of this period, on this anthology. Specifically, it analyses one by one the analogies with Ovid noted by previous scholars in a selection of thirteen poems, those containing the most similarities (nos. 1-11, 19-20). In addition, it includes a personal translation of these poems into Spanish, as well as of Ovid's analogies, and an introduction to the *Cancionero* in which the historical context, the manuscript that preserves it, the literary genre and structure of the work, the influences it assimilated and the problems it raises regarding its authorship, date and place of composition are discussed.

Keywords

Latin poetry, lyric, love, Ovid, Middle Ages, *Cancionero* de Ripoll

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. LOS <i>CARMINA RIVIPULLENSIA</i>	9
2.1. EL MONASTERIO DE RIPOLL.....	9
2.2. EL MANUSCRITO 74.....	10
2.3. LOS POEMAS DEL <i>CANCIONERO</i>	11
2.3.1. Tema y subgéneros.....	11
2.3.2. Estructura.....	12
2.3.3. Influencias.....	13
2.3.4. Autoría, fecha y lugar de composición.....	13
2.3.4.1. Fecha de la copia.....	14
2.3.4.2. Autoría.....	14
2.3.4.3. Lugar de composición.....	15
2.3.4.4. Fecha de composición.....	16
3. INFLUENCIA DE OVIDIO EN EL <i>CANCIONERO</i>	
1. QUOMODO PRIMUM AMAVIT.....	23
2. UBI PRIMUM VIDI AMICAM.....	28
3. LAUDES AMICE.....	33
4. QUOMODO PRIUS CONVENIMUS.....	39
5. AD AMICAM.....	45
6. AD AMICAM.....	48
7. DE SOMNIO.....	51
8. ALIUD SOMNIUM.....	54
9. AD AMICAM.....	56
10. QUARE CUPIDINI MILITAUERIM.....	62
11. AD COMITISSAM FRANTIE.....	66
19. LAMENTATIO PRO SEPAATIONE AMICE.....	72
20. AD DESERTAM AMICA.....	79
4. CONCLUSIONES.....	84

5. BIBLIOGRAFÍA.....	93
-----------------------------	-----------

1. INTRODUCCIÓN

El tema de este trabajo son los *carmina amatoria* del *Cancionero* de Ripoll, cuya única copia se encuentra en el manuscrito 74 de dicho monasterio. Esta colección de lírica amorosa mediolatina ha sido objeto de muchos estudios filológicos y literarios a lo largo de los siglos XX y XXI, desde su descubrimiento por Nicolau D’Olwer, que fue el primero en editar y publicar los poemas en el año 1923. Los estudiosos han discutido ampliamente acerca de la fecha de composición de los poemas, establecida primero en el último tercio del siglo XII y a mediados de dicho siglo por expertos más recientes, así como acerca de la identidad y el origen del autor, que siguen siendo un misterio hasta ahora.

El *Cancionero* se engloba en el panorama literario del llamado “renacimiento” del siglo XII, época en la que la prosperidad económica, el auge de las ciudades y el surgimiento de una nueva estructura social, entre otros factores, provocó el aumento del número de escuelas y de los escolares, lo que incentivó la creación literaria. También se produjo un cambio en la mentalidad y el pensamiento, que trajo como consecuencia el gusto por la poesía lírica profana, que alcanzó una gran popularidad en este periodo con obras como los *Carmina Burana*, una poesía de temas mundanos y “poco importantes”, de puro entretenimiento personal que contrastaba con los valores utilitaristas de la poesía anterior. Uno de los temas principales de esta poesía es el amor, pero un amor físico y terrenal entre personas de un mismo nivel social. Este amor es el que trata el “anónimo enamorado” autor del *Cancionero*, denominado así por D’Olwer.

En la época de composición del *Cancionero* se tenía la obra de Ovidio como la máxima expresión de la poesía latina y se la imitaba abundantemente, de ahí el nombre de *aetas ovidiana* que se le da a este periodo. Especialmente influyente fue Ovidio en la poesía de tema amoroso, incluido el *Cancionero* de Ripoll, pues no en vano se le consideraba el poeta del amor. Este trabajo se centra en analizar la influencia de ese poeta clásico en los poemas del *Cancionero* de Ripoll, concretamente en trece de ellos, con el fin de intentar determinar si las analogías ovidianas son influencia directa del poeta clásico o han llegado a través de otras obras de la latinidad antigua o medieval.

La elección de este tema para el trabajo se debe a la notoriedad del *Cancionero* como única colección de lírica profana mediolatina encontrada en la Península Ibérica, y por ser esta un ejemplo de la gran admiración por Ovidio de la época.

El método de trabajo que se ha utilizado para realizar este trabajo consta de varias fases, empezando por la localización y lectura de la bibliografía pertinente, que incluye los estudios más relevantes sobre el *Cancionero*. La primera edición del *Cancionero* fue la de D'Olwer en 1923, seguida de la realizada por Therese Latzke en 1975 y de la de José Luis Moralejo en 1984, que es el que establece el texto considerado como definitivo de los poemas. Por ello, esta última es la que nosotros hemos elegido como base de nuestro trabajo. Igualmente de Moralejo tomamos las analogías ovidianas, ya que reúne todas las apuntadas por estudiosos anteriores. Además, hemos consultado los estudios clásicos de Therese Latzke y Peter Dronke, y los más recientes de David Traill, Pascale Bourgain, entre otros.

A continuación, leímos los veinte poemas de la colección e hicimos nuestra propia traducción al castellano. Después, recogimos de la bibliografía todas las analogías con Ovidio y leímos las piezas de Ovidio donde se encuentran esas analogías, para la correcta interpretación del contexto de las mismas y la traducción personal de tales pasajes. Finalmente, comprobamos en la base de datos de poesía antigua y medieval *Poetria Nova 2* si las expresiones lingüísticas que tiene en común con Ovidio se encuentran también en otros poetas latinos antiguos o medievales o si solamente las utilizan Ovidio y el anónimo de Ripoll. Con los datos del contexto y de la frecuencia de uso de la referencia inferimos si esta resulta de una influencia directa del autor clásico o si se trata de un cliché verbal que muchos otros autores utilizan.

El trabajo se divide en cinco capítulos. El primero es una introducción general al mismo. El segundo consta de un resumen de la importancia del monasterio de Ripoll en la época, una serie de datos relevantes acerca del manuscrito 74 donde se encuentra copiado el *Cancionero*, una referencia a los autores medievales que influyen en los *carmina*, y por último las hipótesis que dan los estudiosos acerca de la fecha de copia, la fecha y lugar de composición y la autoría. El tercer capítulo está dedicado al análisis de la influencia de Ovidio e incluye una introducción a dicha influencia, mencionando la popularidad del autor en la época de composición del *Cancionero* y la dificultad que tiene su análisis, además de una explicación del método utilizado para comentarlas. Esta introducción va seguida de la versión latina de los poemas acompañada de una traducción propia de estos al castellano; el tipo de verso de los poemas, ya sea versificación métrica o rítmica, y en caso de que haya rima, de qué tipo es; unas líneas acerca de las influencias del poema en particular; la traducción y el análisis de las analogías ovidianas una por una, en el que examinamos el

origen de esta, si es Ovidio u otro poeta clásico, la frecuencia de uso en la poesía antigua y medieval y el contexto de la misma, para determinar la probabilidad de que el poeta de Ripoll la haya tomado de Ovidio directamente o si, por el contrario, esta era un cliché verbal de origen ovidiano muy utilizado. El cuarto apartado contiene las conclusiones, en las que se incluyen dos tablas que resumen numéricamente las analogías analizadas. El quinto y último apartado incluye la bibliografía citada en el trabajo según el estilo anglosajón¹.

Los conocimientos adquiridos a lo largo del Grado en Estudios Clásicos han servido de ayuda en la realización de este trabajo. El estudio y traducción de la obra de Ovidio en la asignatura de “Latín 3” y de obras de la Edad Media en “Latín medieval” han servido para realizar una correcta traducción de los poemas, además de los conocimientos adquiridos en “Literatura latina” para el análisis del contenido y los recursos literarios empleados por el anónimo enamorado. La lectura de las *Metamorfosis* en la asignatura del primer curso “Tradición literaria clásica” ha hecho más fácil la comprensión de las referencias a esta obra en los *carmina*.

¹ Sistema de la A.P.A.

2. LOS *CARMINA RIVIPULLENSIA*

Se llama así a un conjunto anónimo de veinte poemas amorosos del siglo XII conservado en el manuscrito 74 del monasterio de Ripoll. También es conocido como *Cancionero de Ripoll*. Hasta hace algunos años se consideraba la única colección de lírica amorosa mediolatina de origen hispano.

El origen de estos *carmina amatoria* no se conoce con certeza, y la idea de que se compusieron en Ripoll solo se basa en que el manuscrito en el que están copiados pertenece al monasterio antes mencionado.

Ninguna de las investigaciones hasta ahora hechas acerca del *Cancionero* ha sido capaz de dar con el autor de los poemas y se han propuesto distintas fechas y posibles lugares de composición.

2.1. EL MONASTERIO DE RIPOLL

Para hablar del *Cancionero* es importante explicar la relevancia del monasterio de Ripoll como centro cultural. El monasterio benedictino de Santa María de Ripoll (Gerona) fue fundado por el conde Wifredo el Velloso alrededor del año 888 y fue el foco cultural más importante de la Marca Hispánica. La Marca pertenecía al Imperio Carolingio y actuaba como frontera entre este y Al-Ándalus, y servía de vínculo entre la cultura franca y la árabe².

Los monjes de Ripoll destacaron no sólo por asimilar los avances científicos árabes sino también por su cultivo de los metros y ritmos de la poesía en latín. Cabe destacar la figura del abad Oliba, bajo cuyo mandato (1008-1046) el monasterio adquirió su máxima fama. Además, fue autor de un *Carmen de Comitibus* y de un poema en honor del propio monasterio. También fue relevante el monje Oliba (segunda mitad del siglo XI), que escribió poemas de tema escolástico y tratados sobre el *quadrivium*³.

Además, la integración del monasterio en el mundo carolingio favoreció sus relaciones más allá de los Pirineos, que fomentaron la europeización de la cultura y la iglesia hispanas⁴. Por la correspondencia del abad Oliba con Juan de Fleury, uno de sus discípulos que se había trasladado a este monasterio francés, se tiene constancia del intercambio de libros entre ambos monasterios. Juan de Fleury escribió además una *Laus Olibae* en honor de su maestro⁵.

² Moralejo 1986: 20.

³ Moralejo 1986: 21.

⁴ Moralejo 1986: 21.

⁵ Moralejo 1986: 22.

Desde el 1070 hasta el 1170 Ripoll estuvo bajo la jurisdicción de la abadía de San Víctor de Marsella. Desde allí también llegaron muchos libros a Ripoll. Todas estas influencias del exterior ayudaron a que Ripoll se integrara en el llamado renacimiento del siglo XII y permitieron la llegada de piezas literarias extranjeras al monasterio⁶.

2.2. EL MANUSCRITO 74

El manuscrito 74 es un códice de pergamino del siglo X, que actualmente se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona. El *Liber glossarum et etymologiarum* copiado en este manuscrito se registra ya en un catálogo del año 1047, un siglo antes de que el Cancionero se copiara en sus páginas. Los poemas del Cancionero se encuentran en los folios 97v, 98r y 102r, en caras que el copista del *Liber glossarum et etymologiarum* había dejado en blanco debido a la pobre calidad del pergamino⁷. Los poemas se copiaron por una misma mano a dos columnas; a veces varios versos están escritos en una misma línea para aprovechar el escaso espacio de los folios⁸. Para Nicolau D'Olwer, el descubridor y primer editor del *Cancionero*, los poemas se copiaron en el último tercio del siglo XII, por el tipo de escritura⁹. Esta datación ha sido discutida, como veremos más adelante.

También llama la atención que la totalidad o parte de los títulos de la mayoría los poemas estén escritos al revés: según D'Olwer el autor o copista hizo esto para que no fuera tan evidente el contenido erótico de los poemas¹⁰, pero Dronke afirma que simplemente lo hizo por diversión, y pone el ejemplo los dos primeros poemas de la colección, cuyos títulos (*Quomodo primum amavit* y *Quomodo primus convenimus*) no están escritos al revés e indican claramente el contenido amoroso de los poemas¹¹.

Además de los *carmina amatoria*, están copiados en el mismo folio y por la misma mano dos panegíricos dedicados uno al obispo de Pavía y el otro al de Metz respectivamente, titulados *De episcopo Papiense* y *Ad episcopum Metensem*¹².

⁶ Moralejo 1986: 23.

⁷ Moralejo 1986: 26-27.

⁸ Moralejo 1986: 30.

⁹ D'Olwer 1915-1920: 11.

¹⁰ D'Olwer 1915-1920: 11.

¹¹ Dronke 1979: 22.

¹² Moralejo 1986: 28.

2.3. LOS POEMAS DEL *CANCIONERO*

Diecinueve de los veinte poemas del *Cancionero* se han encontrado solamente en el manuscrito 74, mientras que el número 18, aunque fue copiado por el mismo copista que los demás, es una paráfrasis de un poema de tema misógino de Marbodo de Rennes (uno de los impulsores del renacimiento del siglo XII) que transmiten otros manuscritos. Además, el poema 18 está situado en el manuscrito a mucha más distancia del poema precedente que los demás entre ellos, y carece de título. Esto resalta el hecho de que es ajeno al resto del *Cancionero*¹³. Por todo ello el poema 18 queda fuera de nuestro estudio.

2.3.1. Tema y subgéneros

El *Cancionero de Ripoll* pertenece a la lírica mediolatina de tema profano, género que surgió alrededor del siglo X pero que alcanza su apogeo en el siglo XII. Esta poesía la escribían jóvenes clérigos que servían en cortes eclesiásticas o estudiaban en escuelas catedralicias, y trata de temas como la primavera, el amor, el juego, la bebida, la fortuna y la crítica a la jerarquía eclesiástica, entre otros. En estos poetas está muy presente la primavera como estación en la que surge el amor. El *Cancionero de Ripoll* es exclusivamente de tema amoroso, y el amor del que trata es un amor carnal que se centra en el placer físico, muy distinto al amor cortés, tal como es propio de esta lírica latina medieval.

Helena de Carlos habla de una unidad temática en el *Cancionero*: la defensa del amor erótico. En el primer poema del *Cancionero* (*Quomodo primum amavit*) el poeta se consagra a Venus y los demás poemas narran sus experiencias amorosas o hacen una alabanza de sus amadas. Todos los poemas están conectados entre sí por esa devoción a Venus¹⁴.

El *Cancionero* es difícil de encasillar en un subgénero específico, pues sus poemas contienen rasgos de varios, y se inspiran en autores y obras variados. Además, a diferencia de la poesía antigua, en la que cada género tenía asignado un tipo de metro (por ejemplo, el hexámetro dactílico a la épica), en la poesía medieval no ocurría así¹⁵.

Un subgénero que está muy presente en el *Cancionero* es el panegírico, que siguen los poemas 3, 10, 12 y 14. Una forma particular de alabanza es la *descriptio pulchritudinis*, la alabanza de la belleza de la amada, que se encuentra en los poemas 10, 12 y 14¹⁶.

¹³ Moralejo 1986: 54.

¹⁴ De Carlos 2013:125.

¹⁵ Moralejo 1986: 74-75.

¹⁶ Moralejo 1986: 76.

Otros dos géneros que aparecen en los poemas que se definen tanto por sus rasgos formales como por su temática son el diálogo o debate y la epístola. El diálogo, muy popular en la literatura medieval, admite muchos tipos de temas. El poema 9 del *Cancionero* es un diálogo amoroso.

La epístola es un género ya presente en la literatura antigua. Son epistolares los poemas 6, 5, 13, 15 y 20. El 6, 13 y 20 conservan el dístico elegíaco típico de la poesía amorosa elegíaca y que utilizaba Ovidio, mientras que el 5 y el 15 están en hexámetros, un ejemplo de la desconexión entre rasgos formales y temática que se aleja de lo clásico¹⁷. El poema 4 es el más clásico del *Cancionero* y se puede fácilmente incluir en el género antiguo de la elegía amorosa¹⁸.

2.3.2. Estructura

Según Dronke¹⁹ el *Cancionero* tiene una “estructura argumental” que conecta a los diecinueve poemas entre sí. Distinguió dentro de la obra tres grupos de poemas, que denominó “secuencias”: los poemas del 1 al 11 formarían la secuencia de Judith, del 12 al 17 la de Guiliberguis (la *altera amica*), y el 19 y el 20 serían una reescritura de los poemas dedicados a Judith.

Moralejo argumenta que lo que se dice en muchos de esos poemas no encaja bien con la mujer con la que los relaciona Dronke y que al encontrarse en los poemas muchos estereotipos de la lírica amorosa no conviene buscar detrás de ellos una persona o experiencia real²⁰. Él llega a la conclusión de que la cohesión interna de los poemas del *Cancionero* entre sí no es fruto de la voluntad del autor, sino de una serie de clichés y estereotipos prototípicos de la poesía amorosa, muchos de ellos heredados de la tradición antigua, que aparecen una y otra vez en los *carmina* ²¹.

Pascale Bourgain opina lo mismo que Moralejo. Según ella el argumento de Dronke está bien planteado, pero que no es factible reconstruir una secuencia para cada amante, ya que probablemente hubo otras mujeres a las que algunos de estos poemas están dedicados, no solo Judith y Guiliberguis²².

¹⁷ Moralejo 1986: 77.

¹⁸ Moralejo 1986: 77.

¹⁹ Dronke 1979: 34-41.

²⁰ Por ejemplo, no cree que la Flora del poema 4, que pertenece a la secuencia de Judith, se pueda identificar con esta (Moralejo 1986: 81).

²¹ Moralejo 1986: 81-82.

²² Bourgain 2015: 22.

2.3.3. Influencias

El autor del *Cancionero* se inspiró en varias obras y autores medievales. En primer lugar en cuatro grandes poetas franceses de la escuela del Loire que escriben entre la segunda mitad del siglo XI y los primeros años del XII: Hildeberto de Laverdin, Marbodo de Rennes, Baudri de Bourgueil y Godofredo de Reims²³. Sin embargo, Pascale Bourgain observa que la mayor parte de las similitudes con Baudri proceden de modelos ovidianos y no hay por qué pensar en un conocimiento directo de la obra de este.²⁴

El poeta bebe además de dos composiciones anónimas del norte de Italia: el *Foebus Abierat* y el *Manerius*, y en los *Versus Eporedienses* de Wido de Ivrea, todas ellas del siglo XI²⁵, aunque según Bourgain²⁶, el parecido con la obra de Wido de Ivrea es muy laxo y pudo haberse transmitido a través de otras obras. También se encuentran algunas similitudes con la obra del poeta Hilario, que escribe ya durante el siglo XII, pero Bourgain rechaza su influencia directa porque las relaciones son muy vagas y superficiales, y reposan sobre un vocabulario común muy extendido²⁷. Además, hay paralelismos entre el *Cancionero* y las obras de la *comoedia elegiaca* (comedia latina medieval), que se escriben entre finales del siglo XI y comienzos del siglo XIII, especialmente con una de las más antiguas, el *Pamphilus de amore*, que fue muy famosa y tuvo una rápida difusión²⁸. Las similitudes con Gautier de Châtillon (1135-1180), cuya obra estaba muy presente en el monasterio de Ripoll, es más discutida y ha sido totalmente descartada por Bourgain²⁹. Por último, esta estudiosa ve claras influencias de las obras religiosas del repertorio de San Marcial de Limoges y del *Lingua Mendax*, poema que se suele fechar a mediados del siglo XII y que para ella es la influencia directa más tardía³⁰.

2.3.4. Autoría, fecha y lugar de composición

Acerca de estas cuestiones ha habido mucho debate entre los estudiosos y se han propuesto diferentes teorías, que en ocasiones se contradicen entre sí.

²³ Moralejo 1986: 64.

²⁴ Bourgain 2015: 29.

²⁵ Moralejo 1986: 64.

²⁶ Bourgain 2015: 28.

²⁷ Bourgain 2015: 31.

²⁸ Moralejo 1986: 65.

²⁹ Moralejo 1986: 65, Bourgain 2015: 29.

³⁰ Bourgain 2015: 28-29.

2.3.4.1. Fecha de la copia

Respecto a la fecha de copia, para D'Olwer la escritura pertenece “sin ninguna duda” al último tercio del siglo XII³¹, y Dronke³² y Latzke³³ están de acuerdo con esta fecha, mientras que para Moralejo los rasgos paleográficos como el uso de una letra carolina que aún no presenta indicios de angulosidad indican que no hay que fecharla en una época tan tardía³⁴.

2.3.4.2. Autoría

En cuanto a la autoría de los poemas se han planteado diversas cuestiones. Primero, si los diecinueve poemas fueron compuestos por el mismo autor. Pese a que no hay pruebas del todo concluyentes, el hecho de que estén copiados por la misma mano, la cercanía entre los poemas en su copia en el código y los clichés verbales y formas estilísticas que se repiten en varios de ellos apuntan a un único poeta³⁵.

Otra cuestión que se ha planteado acerca de la autoría es si la copia es autógrafa o si es obra de otro escriba. D'Olwer y Dronke defienden que sí era un autógrafo, mientras que Therese Latzke, David Traill, Pascale Bourgain y Moralejo opinan que son una copia. D'Olwer considera que los poemas del *Cancionero* fueron obra de un solo autor y que eran un autógrafo, ya que según él el autor intenta esconder el carácter erótico de su obra con sus “habilidades criptográficas”³⁶. El resto de los autores se basan en los errores de copia para defender o no el carácter autógrafo de la copia del *Cancionero*. Latzke defiende que los numerosos errores que presentan los poemas demuestran que es imposible que el autor estuviera copiando su propia obra³⁷. Estos errores incluyen un pie de más en un hexámetro del poema 19, una sílaba de más en el poema 7, un *exoe* difícil de entender en el poema 14, una confusión en el poema 12 al escribir el nombre de una de las amadas del poeta (al principio escribe su nombre como *Guilibertis*, y hacia el final del poema como *Guilibergis*) y una confusión de *mariti* en vez de *Marti* en el poema 20³⁸. Dronke se opone a la teoría de Latzke y demuestra que los errores son menos de los que ella apuntaba, pues muchos son malinterpretaciones de la sintaxis y la intención del autor. En su investigación Dronke saca tres conclusiones principales: que todos los errores del manuscrito pueden ser errores del

³¹ D'Olwer 1915-1920: 10-11.

³² Dronke 1979: 32.

³³ Latzke 1975: 116.

³⁴ Moralejo 1986: 61.

³⁵ Moralejo 1986: 59.

³⁶ Se refiere a los títulos que aparecen escritos al revés en el manuscrito (D'Olwer 1915-1920: 11).

³⁷ Latzke 1975: 150.

³⁸ Bourgain 2015: 34.

propio autor, que hasta el momento no se ha encontrado ninguna prueba concluyente en contra de que los poemas sean autógrafos y que, aunque los *carmina* fueron copiados por el propio autor, no son la versión final³⁹. Para Traill es importante tener en cuenta que los manuscritos autógrafos de obras literarias son muy escasos, y que, en consecuencia, se debe tener cuidado en este caso al proponer que el escriba es el autor⁴⁰. Igual que Latzke, Traill apunta que los errores que se encuentran en la copia de los poemas son incompatibles con un autógrafo, ya que es imposible que un autor relejera sus propios poemas y no los corrigiera⁴¹. Por ejemplo, argumenta que es casi imposible que el propio poeta se confundiera al escribir el nombre de su amada en el poema 12⁴². Según Bourgain es prácticamente imposible que sea un autógrafo, ya que errores como el de *mariti* por *Marti* son incompatibles con ello porque cambian el sentido del verso. Lo mismo ocurre con el “*exoe*” del poema 14; es difícil de entender que el autor dejara una palabra incomprensible en un poema que él mismo escribió⁴³.

Los estudiosos han intentado identificar sin éxito al “anónimo enamorado” autor de los poemas. Esta cuestión enlaza con el debate acerca de la unidad del *Cancionero* y de su originalidad. D’Olwer propuso como autor a Arnau de Mont, por la clara semejanza entre la letra de los *carmina* del manuscrito 74 y la del manuscrito 99, una copia parcial del Códice Calixtino realizada en 1173 por dicho monje, y la de los *carmina* del manuscrito 74⁴⁴. Sin embargo, posteriormente se ha visto que la letra del manuscrito 99 es mucho más angulosa y tardía que la de los *carmina*.

2.3.4.3. Lugar de composición

En cuanto al lugar de origen de los poemas, hay debate acerca de si se compusieron en Ripoll o en el extranjero. Para D’Olwer es seguro que el autor no era francés, ya que en el poema 11 (el que dedica a la “condesa de Francia”) menciona cómo le gustaría que Francia fuera su patria⁴⁵. Bourgain explica que *Frantie* en la Edad Media se refiere a la Île-de-France⁴⁶. Para otros como Dronke el anónimo enamorado era catalán. Dronke afirma que en el poema *De episcopo Papiense*, que cree del mismo autor que el *Cancionero*, se aprecian rasgos del romance catalán⁴⁷. Sin embargo, el argumento principal a favor de esta

³⁹ Dronke 1979: 15-16.

⁴⁰ Traill 2006: 2.

⁴¹ Traill 2006: 3.

⁴² Al principio lo escribe como *Gulibertis* y hacia el final del poema como *Guilibergis* (Traill 2006: 4).

⁴³ Latzke 1975 (?).

⁴⁴ D’Olwer 1915-1920: 13.

⁴⁵ D’Olwer 1915-20: 12-13.

⁴⁶ Bourgain 2015: 32.

⁴⁷ Dronke 1979: 31.

hipótesis es el hecho de que los *carmina* solo se han encontrado en el manuscrito 74 de Ripoll y en ningún lugar más⁴⁸. Traill argumenta que el hecho de que el único manuscrito en el que se han encontrado pertenezca a Ripoll no quiere decir necesariamente que ese sea su origen. Pone el ejemplo de los seis primeros libros de los *Annales* de Tácito, que se encontraron únicamente copiados en un manuscrito medieval en Fulda, pero nadie sospecha que se compusieran en Fulda, y que por eso no tiene sentido la hipótesis de que los poemas del *Cancionero* fueran un autógrafo escrito en Ripoll⁴⁹. Según Traill⁵⁰ los poemas fueron compuestos en Lorena. Uno de los argumentos que usa para defender su hipótesis es que el único lugar con nombre propio que se menciona en los poemas (aparte del “*Frantie*” del poema 11) es Remiremont, donde se encontraba un convento de monjas benedictinas, que se ganó una reputación a mediados del siglo XII por la “conducta sexual inapropiada” de las monjas⁵¹. En el poema 19 Venus anima al poeta a que visite el convento para encontrar el amor que busca. Para Traill lo más probable es que esta reputación fuera conocida sobre todo en la región de Lorena, donde se encontraba el convento⁵². Para defender su hipótesis se basa también en los panegíricos que aparecen después de los poemas de *Cancionero* y que van dedicados al obispo de Metz y de Pavía respectivamente. Para Traill es extraño que un monje ripollés buscara mecenazgo en lugares tan lejanos⁵³. Bourgain afirma que el autor habla de Lorena y de Francia, y que puede ser un monje giróvago o *vagante*, pero no nos permite saber nada de su país de origen fuera de que no se encuentra en la Île-de-France; por otro lado, nunca se refiere a un estado de exilio o al hecho de ser extranjero; pero su patria poética, además de obras ya antiguas que proceden quizás de Italia del Norte, es principalmente el rebotante siglo XII francés⁵⁴.

En consecuencia, al no existir ninguna prueba suficientemente sólida para confirmar la identidad del poeta, el *Cancionero* se sigue considerando como anónimo.

2.3.4.4. Fecha de composición

La cuestión de la autoría y el origen de los *carmina amatoria* enlaza con la datación de la obra. D’Olwer, el descubridor y primer editor del *Cancionero*, afirma que los poemas pertenecen al último tercio del siglo XII, que es cuando piensa que fueron copiados. Los

⁴⁸ Moralejo 1986: 71-74.

⁴⁹ Traill 2006: 1-2.

⁵⁰ Traill 2006: 4.

⁵¹ “...there can be no doubt that in 1150 Remiremont had a reputation for sexual improprieties...”, (Traill 2006: 9).

⁵² Traill 2006: 9.

⁵³ Traill 2006: 5.

⁵⁴ Bourgain 2015: 35.

autores y obras en los que se inspira el anónimo enamorado, mencionados anteriormente, sí que ayudan a fechar el *Cancionero* con más o menos precisión, y es una de las pruebas que Pascale Bourgain utiliza para argumentar que la fecha de composición propuesta por D'Olwer es demasiado tardía. Ella propone fecharlo más bien alrededor de 1150. No encuentra en el *Cancionero* ninguna influencia firme de autores de la tercera mitad del siglo XII como Gautier de Chatillon⁵⁵. La influencia segura más tardía del *Cancionero* es el *Lingua mendax* (CB 117), él mismo de datación incierta, aunque se suele situar en torno a mediados del siglo XII⁵⁶. En segundo lugar, Bourgain también se basa en los gustos del poeta. Para ella la simplicidad de algunos pasajes del *Cancionero* no cuadra con la sofisticación de la poesía de la segunda mitad del siglo XII, y esto situaría el *Cancionero* de Ripoll en una época anterior en la que las posibilidades de la lírica rítmica aún no se habían explotado ni difundido del todo⁵⁷.

⁵⁵ Bourgain 2015: 32.

⁵⁶ Bourgain 2015: 32.

⁵⁷ Bourgain 2015: 36.

3. INFLUENCIA DE OVIDIO EN EL *CANCIONERO*

Para entender la influencia de Ovidio en los *carmina amatoria* de Ripoll, es importante destacar la popularidad de Ovidio en la época, la llamada *aetas Ovidiana*. Desde el s. XI cabe suponer que se disponía de forma general de la mayor parte de las obras de Ovidio y estas, incluidos los poemas amorosos, formaban parte del canon de lecturas escolares. Esta gran difusión de la poesía ovidiana se debió a tres motivos: primero, la gran cantidad de copias de sus obras que se realizaron en la época, que muchos autores y eruditos tenían en su posesión; segundo, la calidad de la poesía de Ovidio en cuanto a sus rasgos formales, que contrastaba con la lengua más pobre de los Padres de la Iglesia; por último, la popularidad de los florilegios, en los que se copiaban versos sueltos de distintos autores, que contribuyeron también mucho al conocimiento de la poesía de Ovidio⁵⁸. El arte poético de Ovidio, brillante y aparentemente sencillo, se veía como la cima de la poesía, como ejemplo lingüístico y temático de la materia poética⁵⁹. De hecho, la admiración por la lengua ovidiana contribuyó a la perfección formal de muchas obras del llamado “renacimiento” del siglo XII⁶⁰.

También desde el siglo XI Ovidio se había convertido en el modelo de la poesía amorosa. Muchos autores imitaban su lenguaje poético, especialmente los poetas del círculo de Lorena: Baudri de Bourgueil, Marbodo de Rennes e Hildeberto de Lavardin, entre otros. El prestigio de la poesía ovidiana causó que sus expresiones se incluyeran en el repertorio de clichés verbales que utilizaban los poetas⁶¹.

El *Cancionero* de Ripoll no es excepción a este afán de imitar a Ovidio. Los estudiosos que se han acercado a él han sido conscientes desde un principio de dicha influencia y han ido señalando las muchas similitudes entre el lenguaje poético del anónimo enamorado y el del poeta clásico, aunque probablemente la mayor parte de ellas se deba al uso de expresiones estereotipadas en la poesía contemporánea más que a la influencia directa⁶². Todas estas analogías han sido recogidas por Moralejo en su edición⁶³.

Nuestro objetivo con este trabajo es comparar las analogías con Ovidio que aparecen en los *carmina*, y concluir si estas son una influencia directa o no. Para dicho examen hemos escogido los once primeros poemas (1-11) y los dos últimos (19 y 20) del *Cancionero*, ya que es en ellos donde se encuentran más analogías con la poesía ovidiana.

⁵⁸ Offermanns 1970: 12-14.

⁵⁹ Latzke 1975: 141.

⁶⁰ Offermanns 1970: 14.

⁶¹ Latzke 1975: 140.

⁶² Offermanns 1970: 163.

⁶³ Moralejo 1986: 149-317.

En este trabajo hemos partido de la relación de analogías entre el *Cancionero de Ripoll* y Ovidio que ofrece Moralejo y hemos analizado cada una de ellas siguiendo una serie de pasos: en primer lugar, hemos traducido el verso o versos ovidianos correspondientes y hemos estudiado el contexto en el que aparece(n), ya sea amoroso o la narración de un mito; a continuación, hemos comparado tal contexto con el del poema medieval; después, si la analogía es formal, hemos buscado la expresión afectada en la base de datos de poesía antigua y medieval *Poetria Nova 2* con el fin de comprobar si era de uso muy común en la poesía latina y determinar en qué épocas y poetas se atestiguaba, o si, por el contrario, sólo se utiliza en el la obra ovidiana y en el *Cancionero*. En caso de que la expresión sea de uso común en la poesía latina, es decir, que se haya convertido en un cliché verbal, se descarta la influencia de Ovidio. Si, por el contrario, no está difundida y sólo la utiliza Ovidio y el anónimo enamorado, se considera que la influencia del autor clásico podría ser directa. En caso de que la influencia sea de contenido, si el contexto y el tema del poema de Ripoll es muy similar al de Ovidio, como ocurre con el poema 4 y *Amores* I 5, también pensamos que es probable que el anónimo enamorado hubiera imitado voluntariamente a Ovidio.

1. QUOMODO PRIMUM AMAVIT

Aprilis tempore, quo nemus frondibus
Et pratum roseis ornatur floribus,
Iuventus tenera fervet amoribus.

Fervet amoribus iuventus tenera,
Pie cum concinit omnis avicula,
Et cantat dulciter silvestris merula.

Amor tunc militat cum matre Venere,
Arcus heburneos non cessat flectere,
Ut matris valeat regnum extendere.

Venatu rediens eodem tempore,
Sol cum descenderat vergente cardine,
Errantes catulos coepi requirere.

Quos circumspiciens nusquam reperio,
Unde non modicum sed satis doleo;
Non cessans igitur perditos querito.

Illos dum querito, filius Veneris,
In arce residens, ad instar numinis,
Inquit: "quo properas, dilecte iuvenis?"

Dianae pharetrae fractae sunt denuo,
Arcus Cupidinis sumetur amodo;
Laborem, itaque, dimittas moneo.

Dimittas moneo laborem itaque;
Non est conveniens hoc tali tempore
Veneri; potius debemus ludere.

1. CÓMO AMÓ POR PRIMERA VEZ

En el mes de abril, en el que el bosque con frondas
Y el prado con rosas se adorna,
La tierna juventud hierve en amores.

Hierve en amores la tierna juventud,
Cuando los pajaritos todos juntos trinan suavemente
Y el mirlo silvestre canta dulcemente.

Entonces Amor sirve con su madre Venus,
Y no para de curvar sus arcos de marfil,
Para poder hacer más grande el reino de su madre.

Volviendo yo de cazar en aquel momento,
Cuando el sol había descendido al girar su gozne,
Empecé a buscar a mis cachorros errantes.

Miro en derredor y no los encuentro por ningún lado,
Por lo que sufro no poco, sino mucho;
Así pues, sin parar busco a los que se han perdido.

Mientras los busco, el hijo de Venus,
Sentándose en un pedestal⁶⁴, parecido a un dios,
Pregunta: "¿A dónde vas corriendo, querido joven?"

Otra vez se rompieron las aljabas de Diana,
Desde ahora tomarás el arco de Cupido;
Así te ordeno que dejes tu ocupación.

Que dejes tu ocupación así te ordeno.
No conviene en tal tiempo
Cazar; mejor, debemos pasarlo bien.

⁶⁴ Hemos decidido seguir la interpretación de Helena de Carlos (2013: 120), que traduce *arx* por "pedestal", ya que ahí era donde se colocaban los ídolos y la representación de figuras sobre pedestales está muy presente en la iconografía medieval. En cambio, Moralejo traduce *arx* como "fortaleza".

25	Ignoras forsitan ludos Cupidinis, Sed valde dedecet, si talis iuvenis Non ludit saepius in aula Veneris.	Ignoras quizás los juegos de Cupido, Pero no está nada bien si un joven así No juega más a menudo en la corte de Venus.
30	Si semel luseris in eius curia, Non eam deseres ulla penuria, Sed illi servies mente continua."	Si alguna vez jugaras en su corte, Por ningún sufrimiento la dejarás Sino que le servirás con mente constante".
	Ad cuius monitus totus contremui, Velut exterritus ad terram cecidi; Sic novis ignibus statim incalui.	Temblé todo ante su orden, Como aterrorizado caí al suelo; Así con nuevos fuegos ardí al instante.

CONTENIDO: Narra la aparición de Cupido al poeta un atardecer de abril, cuando regresa de cazar. El dios le aconseja abandonar las tareas de Diana, y dedicarse a servir a Venus y a sus juegos, ante lo que el joven se convierte.

DESCRIPCIÓN: Poema estrófico de versos rítmicos. Consta de once estrofas iguales, formadas por tres versos 6pp + 6pp con rima final aaa. Dicha rima varía, pues es bisilábica consonántica en las estrofas primera y tercera, es decir, coincide la penúltima vocal y todo lo que le sigue, y solo monosilábica en el resto.

INFLUENCIAS: Semejanzas formales con los poemas medievales del siglo XI, *Foebus abierat* y *Manerius*.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- Elliott⁶⁵ establece un paralelo temático entre este poema y Ovidio, *am.* I, 1. En ambos poemas Cupido se aparece al poeta, invitándole a que deje lo que está haciendo (en caso de Ovidio escribir poemas épicos y en el del anónimo enamorado cazar, y que disfrute del amor. El amor tiene algo de sobrenatural en ambas composiciones, ya que es una divinidad la que le ordena al protagonista que se dedique al amor.
- v. 5: *Pie cum concinit omnis auicula*: Ovidio, *her.* XV 153-154 *Sola uirum non ulta pie maestissima mater / concinit Ismaryum Daulias ales Ityn* ("Solo el ave de Dáulide

⁶⁵ Elliott 1980: 113.

(el ruiseñor), madre tristísima que se vengó sin piedad de su marido/ Canta al Ismario Itys.”). El verso de Ovidio pertenece a la *Heroida* que Safo le escribe a Faón. Se refiere al mito de Tereo y Procne: esta se vengó de su marido Tereo sirviéndole de cena a su hijo Itis porque había violado a su hermana, y fue convertida en ruiseñor por los dioses. El contexto de ambos versos es muy diferente, pero el adverbio *pie* complementando al verbo *concino* sólo lo hemos encontrado en Ovidio y en el *Cancionero*⁶⁶, por lo que podría tratarse de una influencia de Ovidio.

- v. 7: *Amor tunc militat cum matre Venere*: Ovidio, *am.* I 6, 11 *Risit...tenera cum matre Cupido* (“Rió...Cupido, con su dulce madre...”); Ovidio, *am.* II 9, 51 *Si tamen exaudis pulchra cum matre, Cupido...* (“Pero si junto con tu hermosa madre, me escuchas, Cupido...”). El contenido de los tres poemas es algo diferente: en *Amores* I 6 Ovidio se lamenta ante la puerta cerrada y en *Amores* II 9 se queja a Cupido porque le hace sufrir. En los tres poemas “*matre*” se refiere a Venus. Hay otra poesía medieval anterior al *Cancionero* en la que aparece “*cum matre*” refiriéndose a Venus, que se trata de un poema anónimo titulado *Jezebel*, compuesto a principios del siglo XI⁶⁷.
- v. 8: *Arcus heburneos non cessat flectere*: Ovidio, *met.* IV 302: *Nympha colit sed... nec arcus/flectere quae soleat*. (“Lo habita una ninfa, pero una que...ni suele tensar los arcos”) El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Hermafrodito y Sálmacis, que es la ninfa a la que se refiere este verso, ya que ella no quería ni cazar ni usar el arco, pese a que las demás ninfas la animaban a ello. La expresión *arcus flectere*, además de en el *Cancionero*, aparece en este verso de Ovidio, en Estacio, en *Perihegesis* de Prisciano, en los *Carmina libris aevi Karolini adiecta*, fechados entre los siglos IX y X, y en el *Liber maiolichinus*, escrito entre 1117 y 1125⁶⁸.
- v. 8: *Arcus heburneos non cessat flectere...*: Ovidio, *met.* VIII 320: *ex umero pendens resonabat eburnea laeua/ Telorum custos, arcum quoque laeua tenebat* (“Colgando de su hombro izquierdo retinía / la eburnea guardiana de las flechas y también en su mano izquierda llevaba un arco”). Este verso ovidiano pertenece a la narración del mito del jabalí de Calidón. En él se mencionan las armas que llevaba Atalanta, uno de

⁶⁶ Dentro de la base de datos *Poetria Nova 2*, que hemos utilizado para comprobar la difusión de esta expresión en la poesía latina antigua y medieval.

⁶⁷ *Poetria Nova 2*.

⁶⁸ *Poetria nova 2*.

los personajes que participan en la caza del jabalí, y aparecen cercanos el adjetivo *eburneus* y el sustantivo *arcum*, pero, al contrario que en el verso de Ripoll, el adjetivo no complementa a *arcus* sino a *custos telorum*, el carcaj o aljaba⁶⁹.

- v. 9: *Ut matris valeat regnum extendere*: Ovidio, *met.* V, 371: *cur non matrisque tuumque/ imperium profers?* (“¿Por qué no le muestras tu poder y el de tu madre?”). El verso de las *Metamorfosis* pertenece al mito del rapto de Proserpina, y su contexto es muy similar al de su paralelo en el *Cancionero*: Venus anima a Cupido a que dispare una flecha a Plutón, para que así se enamore de Proserpina.
- vv. 16-17: *...Filius Veneris,/ in arce residens ad instar numinis...*: Ovidio, *am.* III 11, 47 *Perque tuam faciem, magni mihi numinis instar...* (“por tu rostro, que se me parece a un gran dios”); Ovidio, *met.* XIV 12: *Numinis instar eris semper mihi* (“Para mí serás siempre similar a un dios”). El anónimo enamorado está aquí refiriéndose a Cupido, mientras que Ovidio en *Amores* habla de la belleza de su amada y en el verso de las *Metamorfosis*, Eneas se refiere a la sibila de Cumas. Además, la construcción *instar numinis* (“parecido a un dios”) es un cliché verbal que se repite en varios autores clásicos y medievales, aunque Ovidio es el primero en usarlo.
- v. 18: *Quo properas, dilecte iuvenis?*: Ovidio, *am.* I 13, 3: *Quo properas, Aurora?* (“¿A dónde te apresuras, Aurora?”); *am.* I 13, 9: *Quo properas ingrata uiris, ingrata puellis?* (“¿A dónde te apresuras, molesta para los hombres, molesta para las muchachas?”); *am.* I 13, 31: *Inuida quo properas?* (“¿A dónde te apresuras, envidiosa?”) y cuatro veces más en otras obras ovidianas. En el poema del *Cancionero* es Cupido el que le pregunta al protagonista, mientras que en *Amores* I, 13 es Ovidio el que se lo pregunta a la Aurora, ya que cuando ésta llega los amantes se tienen que separar. El contexto de los tres versos es similar, ya que Cupido y Ovidio piden al poeta y a la Aurora respectivamente que vayan más despacio para dejar tiempo al amor. Se trata de un cliché frecuentemente utilizado por Ovidio, pero que también se encuentra en varios poemas medievales.

⁶⁹ Poetria nova 2.

- vv. 19-20: *Dianae pharetrae fracte sunt denuo, / arcus Cupidinis sumetur amodo*: Ovidio, *her.* IV 87: *Quid iuuat incinctae studia exercere Dianae, / et Veneri numeros eripuisse suos?* (“¿Por qué te agrada esforzarte en el arte de la coronada Diana, y haberle arrebatado a Venus sus ritmos?”). El verso de *Heroides* es parte de la carta que Fedra le escribe a Hipólito. En este verso ella le recrimina que dedique más tiempo a la caza que al amor. El contexto de ambos versos es similar: en el caso del *Cancionero*, es Cupido el que anima al poeta a que se dedique al amor. Ovidio personifica al amor a través de Venus y el anónimo enamorado a través de Cupido, pero la imagen es muy similar, aunque verbalmente los versos son muy diferentes.

- v. 20: *Arcus Cupidinis sumetur amodo*: Ovidio *am.* I 11, 11: *Credibile est et te sensisse Cupidinis arcus* (“Es creíble que tú sufriste el arco de Cupido”); Ovidio, *am.* I 15, 27: *Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma* (“Mientras los fuegos y los arcos sean las armas de Cupido”); Ovidio, *rem.* 139: *Otia si tollas, periere Cupidinis arcus* (“Si haces desaparecer el ocio, el arco de Cupido morirá”). La expresión *arcus Cupidinis* aparece en la obra de Maximiano, poeta romano de mediados del siglo VI, en uno de los *Carmina Burana*, en *De excidio Troie* y en otras obras medievales⁷⁰.

- vv. 26, 27: *Sed ualde dedecet, si talis iuuenis / Non ludit saepius in aula Veneris*: Ovidio, *her.* 15, 21; *am.* II 3, 13; *fast.* IV 9: *sunt apti lusibus anni* (“Son años adecuados para el juego”). Ovidio usa la metáfora de “jugar” en un contexto amoroso (*ludit, lusibus*), pero es una idea que repiten muchos poetas tanto antiguos como medievales. No hemos encontrado en ninguna obra un paralelo verbal con lo que dice el poema de Ripoll.

- v. 33: *Sic ... ignibus statim incalui*: Ovidio, *her.* XVIII, 42: *ignibus Actaeis incaluisse negas?* (“¿Niegas que ardiste con fuegos acteos?”), *trist.* II 380 *...hospitis igne duas incaluisse deas?* (“...que las dos diosas ardieron por el fuego de su huésped?”). La expresión *ignibus incalui* y sus variantes, además de en Ovidio, sólo se documentan en la obra de Optaciano Porfirio, poeta del siglo IV.

⁷⁰ Poetria Nova 2.

- v. 33: *Sic novis ignibus statim incalui*: Ovidio, *met.* IV 195 *ureris igne novo* (“Arderías con un nuevo fuego”); *Fast.* III 441 *ignibus Ossa novis...arsit* (“El monte Osa...ardió con fuegos nuevos”). La expresión *uror igne novo* (bastante menos su forma en plural) se encuentran en muchas obras medievales contemporáneas o posteriores al *Cancionero* (todas son de 1150 o después), así que se trata de un cliché poético con origen en Ovidio muy difundido.

2.	UBI PRIMUM VIDI AMICAM	2.	DONDE VI POR PRIMERA VEZ A MI AMIGA.
	Maio mense, dum per pratum Pulchris floribus hornatum Irem forte spatiatum, Vidi quiddam mihi gratum.		En el mes de mayo, mientras por un prado Adornado de hermosas flores Iba yo a pasear por casualidad, Vi algo que me fue muy grato.
5	Vidi quippe Cithaream Venerem, amoris deam, Atque virginum choream Quae tunc sequebatur eam.		En efecto, vi a Venus Citerea, diosa del amor, Y un grupo de doncellas, Que entonces la seguían.
10	Inter quas erat Cupido, Arcus cuius reformido, Sepe qui dicebat "io!", Vocem quam amantum scio.		Entre ellas iba Cupido, A cuyos arcos tengo miedo, Él a menudo decía "¡io!", Grito que sé que es de amantes.
15	Ipsa flores colligebat, Quibus calathos replebat; Chorus virginum canebat Modis mille, quod decebat.		Ella recogía flores, Con las que llenaba cestas; El coro de doncellas cantaba Mil canciones, lo que era hermoso.
20	Postquam vidi tales actus, Penitus perterrefactus, Ipsa dulcedine cantus Ab amore fui captus.		Después de ver tales cosas, Profundamente conmovido Con la dulzura de su canto Fui atrapado por el amor.
	Ibi virginem honestam, Generosam et modestam Adamavi, quam suspectam Nulli puto nec molestam.		Allí amé a una doncella honesta, Noble y púdica, A la que no considero Ni aborrecible para nadie ni molesta.
25	Oculi sunt relucentes, Nivei sunt eius dentes, Nec papillae sunt tumentes. Sed sunt quasi nix candentes.		Sus ojos son relucientes, Sus dientes son níveos, Y sus pechos no son grandes Sino que son blancos como la nieve.

	Frons ipsius candens, gula,	Cándida es su frente; su cuello,
30	Manus, pedes atque crura,	Manos, pies y piernas son
	Candescentes sicut luna,	Blancos como la luna,
	Carent vetustatis ruga.	No tienen arrugas de vejez.
	Hanc amavi, hanc amabo,	A esta amé, a esta amaré,
	Dulciter hanc conservabo;	La guardaré con dulzura,
35	Huic soli me donabo,	Sólo a ella me entregaré,
	Pro qua sepius dictabo.	A menudo compondré poemas para ella.
	Eius nomen, si quis querit,	Diré su nombre, si alguien
	Dicam, quia pulchrum erit:	Pregunta, pues será hermoso:
	I in ordine preedit,	J en orden viene la primera,
40	V post sibi iunctum venit;	Luego viene la U a su lado,
	D post tertium ponetur,	Después D se pone tercera,
	Quartus locus I donetur,	I en cuarto lugar,
	T in fine reservetur;	Se reserva T para el final;
	Totum nomen sic habetur.	Así se tiene su nombre entero.
45	Huius longa si sit vita,	Si la vida de ésta fuera larga
	Mea erit, credas ita.	La mía, créeme, también lo será.
	Finiatur sed si cita,	Pero si acaba rápidamente,
	Moriar hac pro amica.	Yo moriré por esta amiga.

CONTENIDO: el poeta ve a su amada por primera vez en un prado mientras ella participa en el cortejo de Venus. Describe su hermosura, después dice su nombre: “Judit” y por último desea morir él también si la vida de su amada acaba pronto.

DESCRIPCIÓN: Poema estrófico con versificación rítmica. Consta de 12 estrofas, cada una con 4 versos 8p y rima final bisilábica AAAA, a veces consonante y otras asonante.

INFLUENCIAS: Semejanzas con el *Carmen Buranum* 117⁷¹.

⁷¹ Moralejo 1986: 36.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 11: *Sepe qui dicebat "io!", vocem quam amantum scio*: Ovidio, *am.* I, 2, 34: *Volgus "io" magna voce "trumphe" canet* ("El pueblo cantará muy alto "¡Io! ¡Victoria!"); *am.* I 7, 38: *Clamet: "io, forti victa puella viro est"* ("Gritará: '¡Io! una muchacha ha sido vencida por un varón fuerte'"); *ars* II, 1: *Dicite "io Paeon", et "io" bis dicite "Paeon"* ("Decid 'io Peán', decid dos veces 'io Peán'"). La interjección *io* aparece en numerosos poetas clásicos, como Catulo, Horacio, Virgilio, entre otros, además de Ovidio, por lo que es imposible determinar de dónde procede esa influencia.
- v. 13-14: *Ipsa flores colligebat, quibus calathos replebat*: Ovidio, *fast.* IV, 435: *Haec implet lento calathos e vimine nexos* ("Ésta llena lentamente los cestos trenzados con mimbre"). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Proserpina. El verso es similar al de Ripoll, ya que ambos muestran la misma imagen de una joven llenando un cesto con flores. El término *calathos* es utilizado por autores clásicos como Catulo, Virgilio y, por supuesto, Ovidio, y aparece también en numerosas obras medievales⁷².
- v. 19-20: *Ipsa dulcedine cantus / ab amore fui captus*: Ovidio, *her.* I 76: *Esse peregrino captus amore potes* ("Puedes ser atrapado por un amor extranjero"); *fast.* II 585: *Iuppiter indomito Iuturnae captus amore* ("Júpiter indomable fue atrapado por el amor de Yuturna"); *met.* I 709: *Arte nova vocisque deum dulcedine captum* ("El dios atrapado por el nuevo arte y por la dulzura del sonido..."); VI, 465, 466: *Et nihil est quod non effreno captus amore / ausit* ("Y no hay nada a lo que no se atreviera, atrapado por un amor desenfrenado"); *met.* VIII 435: *ne sit longe tibi captus amore* ("no esté lejos de ti, atrapado por tu amor"); *met.* XI 170: *...quorum dulcedine captus* ("por cuya dulzura atrapado."); *Pont.* I 3, 35: *Nescio qua natale solum dulcedine captos* ("Sólo desconozco por medio de qué dulzura de la patria son atrapados"). El verso de las *Heroides* pertenece a la carta que Penélope le escribe a Ulises, y en este verso le está echando en cara cómo mientras ella le espera, él probablemente esté con otra mujer (refiriéndose a Calipso, como "amor extranjero"). El verso de los *Fastos* es parte de la narración del mito que explica el origen de la diosa Muta o Tácita: Júpiter se enamoró de la ninfa Yuturna, y otra de las ninfas avisó a Juno de que su marido la

⁷² Poetria Nova 2.

estaba engañando. El dios, muy enfadado, le arrancó la lengua, dejándola muda. El verso del primer libro de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Pan y Siringe: el dios se enamoró de la ninfa, que no le correspondía, por lo que la persiguió, y ella les pidió a sus hermanas, diosas del río, que la transformaran para salvarla. Ella se transformó en unas cañas, con las que Pan se hizo una flauta. El verso se refiere al sonido que producía el viento en las cañas. El verso del libro sexto de *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Procne y Filomela. Procne envió a buscar a su hermana, Filomela, a su marido Tereo, que se enamoró locamente de ella, como señala el verso. El verso del libro octavo de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito del jabalí de Calidón, al momento en que Meleagro le ofrece la piel del jabalí a Atalanta, ya que se había enamorado de ella. Esto enfada a los Testiadas, familiares de Meleagro, que en este verso le recriminan a la joven haber recibido la piel como premio sólo por su belleza. El verso del libro undécimo de las *Metamorfosis* pertenece al mito de Midas, al momento en que Apolo gana la competición musical contra Pan por decisión del juez Tmolo, que quedó embelesado con la música de la lira. El verso de las *Pónticas* pertenece a la carta a Rufino y se refiere a cómo Ovidio echa de menos Roma y desea abandonar Escitia, donde había sido desterrado por Augusto. Las expresiones *amore captus* y *dulcedine captus*, siendo esta última menos frecuente, son clichés del hexámetro que se repiten mucho en la poesía latina, tanto en la antigüedad como en la época medieval. Sin embargo, sólo en este poema del Cancionero aparecen *amore* y *dulcedine* juntos⁷³.

- v. 33: *Hanc amavi, hanc amabo*: Ovidio, *ars* III 156: “*hanc ego*” *dixit* “*amo*” (“Dijo “yo amo a ésta”). El verso ovidiano pertenece a la sección de la obra en la que habla de los peinados femeninos. El verso se refiere a cómo Hércules se enamoró a primera vista de Íole, hija del rey de Ecalia, tras conquistar la ciudad. La construcción *hanc amo* y sus variantes aparecen numerosas veces tanto en autores clásicos como medievales.
- v. 35-36: *huic soli me donabo / pro qua sepius dictabo*: Ovidio, *am.* I, 3 19: *Te mihi materiem felicem in carmina praebe* (“Preséntate como tema feliz de mis poemas”). El verso ovidiano es parte de un poema en el que Ovidio le pide a su amada que le

⁷³ Poetria Nova 2.

quiera a él también, prometiendo que si le corresponde compondrá poemas sobre ella para que en el futuro la gente la conozca. El contexto de ambos versos es similar: el poeta promete escribir poemas sobre su amada.

- v. 45-48: *Huius longa si sit vita / mea erit, credas, ita; / finietur sed si cita/ moriar hac pro amica*: Ovidio, *am.* I, 3 17: *Tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / Vivere contingat teque dolente mori* (“Ojalá me toque vivir contigo los años que me den los hilos de las hermanas y morir contigo mientras sufres (por mí)”). El contexto del verso ovidiano es muy parecido al de Ripoll: el poeta desea vivir toda su vida junto a su amada, pero si la vida de ella acaba él también desea morir.

3. LAUDES AMICE

Sidus clarum,
Puellarum
Flos et decus omnium;
Rosa veris,
Quae videris
5 Clarior quam lilium.

Tui forma
Me de norma
Regulari proicit;
10 Tuus visus
Atque risus
Veneri me subicit.

Pro te deae
Cithareae
15 Libens porto vincula,
Et alati
Sui nati
Corde fero spicula.

Ut in lignis
20 Ardet ignis,
Siccis cum subducitur,
Sic mens mea
Pro te, dea,
Fervet et comburitur.

25 Dic, quis durus,
Quis tam purus,
Carens omni crimine,
Esse potest,
Quem non dotes
30 Tuae possint flectere?

3. ALABANZA DE LA AMIGA

Estrella clara,
Flor y gloria
De todas las doncellas;
Rosa de primavera,
Que pareces
Más radiante que el lirio.

Tu belleza
Me saca de
La normalidad;
Tu mirada
Y tu sonrisa
Me someten a Venus.

Por ti
Llevo con gusto las cadenas
De la diosa Citerea,
Y las flechas
De su alado hijo
En el corazón.

Como arde el fuego
Cuando sube
Por los leños secos
Así mi hierve
Y se quema por ti,
Diosa, mi mente.

Dime, ¿quién puede ser
Tan duro,
Quién tan puro,
Carente de todo fallo,
Que tus virtudes
No puedan ablandarlo?

	Vivat Cato, Dei dato, Qui sic fuit rigidus: In amore	Si por un regalo de Dios Viviera Catón, Que fue tan severo, En tu amor
35	Tuo flore Captus erit fervidus.	Por tu flor Atrapado ardería.
	Fore suum Crinem tuum Venus ipsa cuperet, 40 Si videret, Et doleret Suum quod exuperet.	La propia Venus querría Que tu pelo Fuese suyo Si lo viera, Y sufriría Porque al suyo supera.
	Frons et gula Sine ruga 45 Et visus angelicus Te caelestem, Non terrestrem, Denotant hominibus.	Tu frente y tu cuello, Sin arrugas, Y tu rostro angelical Ante los hombres te señalan Como celestial, No terrestre.
	Tibi dentes 50 Sunt candentes, Pulcræ sedent labia, Que siquando Ore tango, Mellea dant suavia.	Tus dientes Son blanquísimos, Están hermosos tus labios Que si alguna vez toco Con mi boca, Me dan besos de miel.
55	Et tuarum Papillarum Forma satis parvula Non tumescit, Sed albescit	Y tus pechos Son de tamaño Muy pequeñito, Y no se hinchán, Sino que son más blancos
60	Nive magis candida. Quodquod manus,	Que la nieve cándida. ¿Qué hay de tus manos,

	Venter planus Et statura gracilis, Te sic formant	Tu vientre plano, Y tu estatura grácil, Que te forman
65	Er cohornant, Quod nimis es abilis?	Y te adornan de tal forma Que eres muy agradable?
	Nitent crura, Sed quid plura? Deas pulcritudine,	Tus piernas son radiantes, ¿Pero qué más? A las diosas celestiales
70	Et caelestes Et terrestres, Superas et genere.	Y terrestres Superas en belleza Y en nobleza.
	Et idcirco, Pia virgo, Nulli sit mirabile,	Y por eso, Joven piadosa, No sería raro para nadie
75	Si mens mea Pro te, dea, Lesa sit a Venere.	Si por ti, diosa, Mi mente Venus la ha herido.
	Quare precor, Mundi decor Te satis summopere, Ut amoris, Non doloris, Causa sis hoc pectore.	Por ello te pido, Gloria del mundo, Con el mayor cuidado, Que seas causa de amor, No de dolor En este pecho.
80		

CONTENIDO: Descripción y alabanza de la belleza de la amada (*descriptio pulchritudinis*) y confesión del amor del poeta.

DESCRIPCIÓN: Poema estrófico con versificación rítmica. Está compuesto por 14 estrofas de 6 versos en estas sucesión: 4p, 4p, 7pp, 4p, 4p, 7pp, con rima aa b cc b, generalmente bisilábica y consonante, aunque no siempre.

INFLUENCIAS: Influencia de la escuela de San Marcial de Limoges⁷⁴. Según Latzke⁷⁵, hay una influencia directa de Hilario de Angers, discípulo del poeta Abelardo, que escribe durante el siglo XII.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 4: *...rosa veris...*: Ovidio, *fast.* V 194: *vernas efflat ab ore rosas* (“de su boca exhalaba rosas de primavera”). El verso ovidiano forma parte de la explicación de las festividades dedicadas a la diosa Flora. La expresión *rosa veris* es un cliché que se repite en autores antiguos (Propertio, Estacio y Séneca entre otros) y medievales, pero que no aparece en la obra de Ovidio. El verso ovidiano es distinto al de Ripoll, ya que uno se refiere a la belleza de la amada y el otro a la descripción de una diosa.
- v. 15: *libens porto vincula*: Ovidio, *am.* I 2, 30: *Et nova captiva vincula mente feram* (“Y con mi mente atrapada llevaré nuevas cadenas”). Ambos versos se refieren al amor con la metáfora de las cadenas; al poeta no le importa estar cautivo por el amor de su amada.
- v. 25-26: *quis durus, quis tam purus...?*: Ovidio, *met.* VIII 65-66: *quis enim tan durus ut in te / dirigere immitem non inscius audeat astam?* (“¿Pues quién es tan duro que sabiéndolo se atreva a lanzarte una cruel lanza?”); *rem.* 765: *Quis poterit lecto durus discedere Gallo?* (“¿Quién podría acabar severo tras haber leído a Galo?”). El verso de las *Metamorfosis* es parte de la narración del mito de Escila y Minos. Pertenece al monólogo en el que Escila declara su amor por Minos: ella se pregunta quién puede ser tan cruel para atacar a Minos sabiendo que es él. El verso de los *Remedia amoris* pertenece al capítulo en el que Ovidio recomienda no leer a poetas amorosos, Galo entre ellos, si se está sufriendo de mal de amores. La expresión *quis durus?* aparece también en Marcial y Séneca (en *Las Troyanas*). El verso de los *Remedia amoris* y el del *Cancionero* tienen un contexto similar, ya que hablan de mantenerse duro ante el amor, pero el de las *Metamorfosis* es distinto, ya que con *quis durus?* Escila se refiere a quien se atreva a matar a Minos, no a un enamorado.

⁷⁴ Moralejo 1986: 37

⁷⁵ Latzke 1975: 82 y ss.

- vv. 37-39: *Fore suum, / crinem tuum, / Venus ipsa cuperet*: Ovidio, *am.* I 14, 31: *Formosae periere comae, quas vellet Apollo, / quas vellet capiti Bacchus inesse suo* (“Han muerto los hermosos cabellos que Apolo y Baco quisieran tener en su cabeza”). En el poema de Ovidio en que se encuentra este verso el poeta le recrimina a su amada haberse estropeado el pelo con tintes y rizados, y en este verso habla de lo hermoso que era su cabello antes de que lo perdiera. Aunque el contexto de los dos versos es algo distinto, ambos poetas alaban el cabello de su amada de la misma forma: hasta los dioses querrían tener el pelo de ella. Esto apunta a una probable influencia directa de Ovidio.

- v. 55-60: *Et tuarum / papillarum / forma satis parvula / non tumescit, / sed albescit / nive magis candida*: Ovidio, *am.* I 5, 20: *Forma papillarum quam fuit apta premi!* (“¡Qué adecuada fue la forma de tus pechos para estrecharlos!”). En el poema al que pertenece el verso de *Amores*, Ovidio narra un encuentro amoroso con Corina en una tarde de verano. La expresión *forma papillarum* sólo se encuentra en Ovidio, en el *Cancionero* y en la *comoedia elegiaca De tribus puellis*⁷⁶.

- v. 55-60: *Et tuarum / papillarum / forma ... albescit / nive magis candida*: Ovidio, *her.* XVI 251-252: *Pectora vel puris nivibus vel lacte tuamque / Complexo matrem candidiora Iove* (“Tus pechos más blancos que la nieve pura, que la leche o que Júpiter al abrazar a tu madre”); *Pont.* II, 5 37-38: *Non ego laudandus, sed sunt tua pectora lacte / et non calcata candidiora niue* (“No debo ser alabado yo, sino tu corazón más blanco que la leche y que la nieve sin pisar...”). El verso de *Heroides* se encuentra en la carta que Paris le escribe a Helena. En este verso Paris compara la blancura de los pechos de ella con Júpiter convertido en cisne cuando sedujo a Leda, la madre de Helena. En el verso de las *Pónticas* Ovidio se refiere a la bondad de su amigo Salano, el destinatario del poema. La comparación de la blancura del pecho con la nieve, con las palabras específicas *nive magis candida* o *nivibus candidiora* sólo aparece en Ovidio y en los poemas de Ripoll⁷⁷.

⁷⁶ Poetria Nova 2.

⁷⁷ Poetria Nova 2.

- v. 62: *venter planus*: Ovidio, *am.* I 5, 21: *Quam castigato planus sub pectore venter!* (“¡Qué plano tu vientre debajo de tu hermoso pecho!”). El verso Ovidiano sigue al mencionado en el apartado referido a los vv. 55-60 dentro de la alabanza de la belleza de Corina. El orden de los versos en el poema de Ripoll y el de Ovidio es el mismo: primero habla del pecho de la amada y luego de su vientre, con expresiones muy similares. El único autor en el que aparece la misma expresión es Maximiano, poeta romano tardío, que repite exactamente las palabras de Ovidio (*Quam castigato planus sub pectore venter*)⁷⁸.

- v. 66: *quod nimis es habilis?*: Ovidio, *am.* I 4, 37: *Nec sinus admittat digitos habilesue papillae* (“Y no permitas que toque tu regazo o tus hermosos pechos”); II 4, 35: *Haec habilis brevitae sua est* (“Es manejable por su baja estatura”); *ars* II 661: *Dic “habilem”, quaecumque brevis* (“Llama “manejable” a cualquiera que sea baja”). En el primer verso de *Amores* Ovidio pide a su amante que no deje que su marido la toque mientras él está delante. El segundo verso de *Amores* es parte de un poema en el que Ovidio describe los tipos de mujeres que le gustan. El verso del *Ars amatoria* pertenece al capítulo en el que Ovidio habla de los tipos de mujeres que le gustan, y dice que a la que es de baja estatura es mejor llamarla “manejable”. El poeta de Ripoll y Ovidio usan el adjetivo *habilis* en el mismo contexto: para describir la belleza de una joven.

- v. 74: *...pia virgo...*: Ovidio, *Pont.* III 2, 81: *audito patriae pia nomine virgo* (“... la piadosa muchacha, al oír el nombre de su patria...”). El verso ovidiano pertenece al poema que el autor le dedica a su amigo Cota Máximo. En él compara su lealtad con la de Ifigenia, a quien su padre Agamenón sacrificó para que sus naves llegaran a Troya. Se refiere a ella con *pia virgo*. Esta expresión aparece en muchos autores, tanto clásicos como medievales, pero posteriores a Ovidio.

⁷⁸ Poetria Nova 2.

4. QUOMODO PRIUS CONVENIMUS

Sol radium fervens medium dum scandit Olympi,
Fessus pernix membra thoro posui.
Ostia clauduntur, non clauditur una fenestra,
Que placido vento pervia sola foret.
5 Curas postpono, quoniam dormire volebam;
Sed Veneris flamma torqueor ipse nimis.
Dumque nimis crucior satis alto vulnere lesus,
Ianua cum digito tacta parum sonuit.
Illico surrexi cupiens decernere quis sit
10 Ostia tam leviter qui digito tetigit.
Cumque manu clausus valvas aperire volebam,
Fregit poste seram protinus ipsa Venus.
Venerat illius conductu pulchra puella,
Hoscula mille modis que mihi cara daret.
15 Flora sibi nomen quia florida sunt sua facta,
Guttur mella gerens, mellea verba dedit.
Cuius crus tenerum tenui, quod non negat ipsa,
Insuper et coxas sponte sua tetigi.
Nec venit niveas post me tractare papillas,
20 Quas tractare mihi dulce nimis fuerat.
Venimus ad lectum, conectimur insimul ambo;
Cetera, que licuit, sumere non piguit.
Hanc igitur cupio felicem vivere semper,
Hoc tamen addendo: vivat ut ipsa mihi.

4. CÓMO NOS ENCONTRAMOS POR PRIMERA VEZ

Cuando el sol, muy hirviente, subió la mitad del Olimpo,
Completamente agotado tendí mi cuerpo en la cama.
Se cierran las puertas, no se cierra una ventana,
Para que solo fuera esa la entrada de un viento agradable.
Pospongo mis preocupaciones porque quería dormir;
Pero el fuego de Venus me tortura demasiado.
Y mientras sufro mucho dañado por una herida muy profunda,
La puerta, tocada con un dedo, suena un poco.
Inmediatamente me levanté queriendo saber quién era
El que había tocado tan suavemente la puerta con el dedo.
Y cuando quería abrir con mi mano las puertas cerradas,
La propia Venus, sin detenerse, arrancó el cerrojo de la puerta.
Una joven hermosa había venido con ella,
Para darme besos de amor de mil formas.
Su nombre es Flora, porque todo lo que hace es florido.
Lleva miel en la garganta, y me dijo palabras de miel.
Cogí su suave pierna, a lo que ella no se negó,
Y además toqué sus muslos queriéndolo ella.
Y después no se opuso a que tocara sus blancos pechos,
Que muy dulces de tocar me fueron.
Fuimos a la cama y nos abrazamos ambos a la vez.
Lo demás que pude tomar no me pesó hacerlo.
Por eso quiero que ella viva feliz siempre,
Pero añadiendo esto: que viva para mí.

CONTENIDO: Narración del primer encuentro amoroso del poeta con la amada, que llega a su cuarto guiada por la propia Venus.

DESCRIPCIÓN: Poema no estrófico de versificación métrica, con 12 dísticos elegíacos puros.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- Este poema es una clara imitación de *Amores* I 5, pieza en la que Corina visita a Ovidio en una tarde de verano. Además, el uso de la versificación métrica con dístico elegíaco lo hace más ovidiano y más clásico⁷⁹.
- v. 1: *Sol nimiun fervens medium dum scandit Olympi*: Ovidio, *am.* I 5, 1: *Aestus erat, mediamque dies exegerat horam* (“Hacia calor y había pasado el mediodía”); *fast.* III 415: *Sextus ubi oceano clivosum scandit Olympum / Phoebus...* (“Cuando el sexto Febo sube al escarpado Olimpo desde el océano...”). El contexto del verso de *Amores* y el de Ripoll es el mismo, ya que el poema de Ripoll es una imitación de este por lo que está clara la influencia directa de Ovidio. El verso de *Fastos* pertenece al capítulo en el que habla del orden del calendario impuesto por Rómulo, y este verso se refiere al sexto día del mes. La expresión *scandit Olympum* y sus variantes aparecen en otros autores tardíos como Avieno (siglo IV), y medievales como Beda (siglo VIII) o Lorenzo de Amalfi (fallecido en 1049)⁸⁰, pero su origen está en Ovidio.
- v. 2: *Fessus pernimium membra thoro posuit*: Ovidio, *am.* I 5, 2: *Adposui medio membra leuanda toro* (“Coloqué mis miembros en el centro de la cama para aliviarlos”); *am.* II 10, 18: *Et medio laxa ponere membra toro* (“Y colocar el cuerpo en la cama relajadamente.”); *am.* III 7, 78: *Invitum nostro ponere membra toro?* (“¿...Tumbarte de mala gana en nuestro lecho?”); *her.* X 14: *Membraque sunt uiduo praecipitata toro*. (“Mi cuerpo se precipita del lecho vacío”); *her.* XVIII 158: *Ponuntur meo cur media membra toro?* (“¿Por qué mi cuerpo se acostó en medio del lecho?”); *Pont.* III 3, 8: *Fusaque erant toto languida membra toro*. (“Y mis miembros lánguidos estaban extendidos por todo el lecho”). La expresión *membra toro ponere* y sus variantes aparecen ya en poetas como Virgilio y Terencio, pero es Ovidio el que más las utiliza en sus poemas amorosos⁸¹.
- v. 3: *Ostia clauduntur, non caluditur una fenestra*: Ovidio, *am.* I 5, 3: *Pars adaperita fuit, pars altera clausa fenestrae* (“Una parte de la ventana estaba abierta, la otra cerrada”). El contexto de ambos versos es el mismo, ya que el poema de Ripoll es una imitación de *Amores* I 5.

⁷⁹ Moralejo 1986: 38.

⁸⁰ *Poetria Nova* 2.

⁸¹ *Poetria Nova* 2.

- v. 4: *placido vento pervia sola foret*: Ovidio, *met.* II 762: *non ulli pervia vento* (“sin entrada para ninguna brisa”). El contexto del verso Ovidiano es la narración del mito de Envidia, cuando está describiendo la casa de la diosa. La construcción *pervia vento* solo aparece en Ovidio y en Ripoll⁸².

- v. 5: *curas postpono, quoniam dormire volebam*: Ovidio, *Pont.* III 3, 7: *Publica me requies curarum somnus habebat* (“El sueño, descanso común de las preocupaciones, me poseía.”), *met.* X 368: *Noctis erat medium curasque et corpora somnus solvebat* (“Era medianoche y el sueño liberaba las preocupaciones y los cuerpos”). El verso de las *Pónticas* pertenece al poema que Ovidio dedica a Fabio Máximo, amigo del poeta y un alto cargo en la corte de Augusto, a quien Ovidio le escribe este poema para contarle cómo vio a Cupido en su habitación. Este verso se refiere a cómo Ovidio estaba durmiendo justo antes de que se le apareciera el dios. El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Mirra, hija del rey Cíniras. Ella quiere acostarse con su propio padre, y su nodriza le ayuda a conseguirlo llevándola a los aposentos del rey por la noche cuando él está borracho. Cuando el rey descubre la identidad de su amante, la intenta matar, pero ella huye al desierto, y allí, tras dar a luz a su hijo Adonis fruto de la unión con su padre, se convierte en un árbol. El concepto del sueño como remedio a las preocupaciones aparece en obras antiguas y medievales⁸³.

- v. 7: *Dumque nimis crucior satis alto vulnere lesus*: Ovidio, *met.* XII, 421: *parvo cor vulnere laesum* (“El corazón dañado por una pequeña herida”). El verso ovidiano pertenece a la narración de la batalla entre los centauros y los lápitas: durante la boda de Pirítoo, hijo del rey de los lápitas, e Hipodamía, los centauros que estaban invitados a la boda intentaron violar a Hipodamía y a otras de las invitadas, lo que desencadenó una batalla que acabaron ganando los lápitas. En este verso está describiendo la muerte de uno de los invitados, que murió al clavársele una lanza en el corazón. Las construcción *vulnere lesus* y sus variantes aparecen numerosas veces en obras clásicas

⁸² Poetria Nova 2.

⁸³ Poetria Nova 2.

y medievales, y Ovidio la repite hasta cinco veces, siempre en la cláusula final del pentámetro⁸⁴.

- v. 8: *Ianua cum digito tacta parum sonuit*: Ovidio, *Pont.* III 3,10: *Et gemuit parvo mota fenestra sono* (“Y la ventana movida chirrió con un leve sonido”). El verso de Ovidio pertenece a uno de los poemas que le dedica a su amigo Fabio Máximo, en el que Cupido se le aparece en un sueño; en el verso describe cómo la ventana hizo ruido al entrar el dios por ella. El contexto de ambos versos es similar, ya que en el de Ripoll es Venus con la amada del poeta la que entra por la puerta, y en el verso ovidiano es Cupido.
- v. 9: *Illico surrexi cupiens decernere quis sit*: Ovidio, *Pont.* III 3, 11: *Territus in cubitum relevo mea membra sinistrum* (“Aterrorizado levanto mi cuerpo con el codo izquierdo”). En ambos versos el poeta se levanta para ver quién hace ruido fuera de la habitación, y en los dos es un dios: Venus en el caso de Ripoll y Cupido en el de Ovidio.
- v. 12: *Fregit poste seram protinus ipsa Venus*: Ovidio, *am.* I 6, 24, 32, 40, 48, 56: *excute poste seram* (“Quítale el cerrojo de la puerta.”). En el verso ovidiano, el poeta está animando a su amada a que abra la puerta para que él pueda entrar. El poema al que pertenece sigue un tema muy popular en la poesía elegíaca, el *paraclausithyron*, la queja ante la puerta cerrada de la amada, en la que Ovidio repite la expresión hasta cinco veces, siempre en la cláusula final del pentámetro. Aunque el contexto del verso de Ripoll y del de *Amores* es distinto, la expresión *poste seram*, además de en Ovidio y en el *Cancionero*, sólo aparece en la obra de Nigel de Longchamp, que vive en la segunda mitad del siglo XII⁸⁵.
- v. 13: *Venerat illius conductu pulcra puella*: Ovidio, *her.* XVI 17, 18: *Namque ego divino monitu, ne nescia pecces, advehor* (“Pues yo llego por una orden divina paraa que no cometas un error por desconocimiento.”). El verso de las *Heroides* pertenece a la carta de Paris a Helena; en este verso Paris le hace saber a Helena que quien le

⁸⁴ Poetria nova 2.

⁸⁵ Poetria Nova 2.

envía a ella es la diosa Venus. El contexto de ambos versos es similar, ya que uno de los amantes llega al otro enviado por Venus.

- v. 14: *Hoscula mille modis que mihi cara daret*: Ovidio, *am.* II 18, 10: *Et, quae me perdunt, oscula mille dedit* (“Y me dio mil besos, que me pierden.”); *ars* I 756: *Mille animos excipe mille modis* (“Roba mil corazones de mil maneras”); *Ibis* 185: *Noxia mille modis lacerabitur umbra* (“Tu sombra culpable será atormentada de mil formas”). En el poema al que pertenece el verso de *Amores*, dedicado a su amigo Marco, Ovidio habla de cómo el tema de sus poemas siempre será el amor, y señala que, cuando intenta alejarse de él para escribir épica o tragedia, su amada llora y le besa para que vuelva a escribir de su amor. La construcción *oscula mille* aparece en otros poetas clásicos posteriores a Ovidio, como Estacio (siglo I d.C.), y en varios poetas medievales⁸⁶. El verso del *Ars amatoria* pertenece al fragmento en el que explica cómo conquistar a una mujer dependiendo de su carácter. El contexto de este verso y el de Ripoll es distinto: *mille modis* en el verso ovidiano se refiere a las formas de conquistar a una mujer, mientras que en Ripoll se refiere a los besos que le da la amada al poeta. El tercer verso ovidiano pertenece al *Ibis*, un poema que Ovidio escribe contra un enemigo suyo. El contexto de este verso es distinto al de Ripoll, ya que aquí las “mil maneras” se refieren a las torturas que le desea Ovidio a su enemigo, y no a los besos de la amada, como en Ripoll.
- v. 15: *Flora sibi nomen quia florida sunt sua facta*: Ovidio, *fast.* V 195: *Chloris eram, quae Flora vocor* (“Yo, que ahora me llamo Flora, era Cloris”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Flora: Ovidio hace una plegaria a la diosa, que se le aparece y le cuenta su historia (en el pasado fue una ninfa llamada Cloris hasta que el Céfito la secuestró, la desposó y la convirtió en la diosa de las flores). El nombre de Flora es muy típico de la poesía lírica amorosa mediolatina⁸⁷.
- v. 16: *Guttura mella gerens, mellea verba dedit*: Ovidio, *am.* II 2, 58: *Damnabitque oculos et sibi verba dabit* (“Y maldecirá a sus ojos y se dirá mentiras a sí mismo.”); *her.* XVIII 98: *Hoc quoque enim vidi, nec mihi verba dabas*. (“Yo también vi eso, y no me engañabas”). La expresión *verbum dare* no tiene el mismo sentido en Ripoll que

⁸⁶ Poetria Nova 2.

⁸⁷ Moralejo 1986: 67.

en Ovidio; en Ripoll significa simplemente “decir palabras”, mientras que Ovidio la usa con el sentido de “mentir”.

- v. 19: *Nec vetuit niveas post me tractare papillas*: Ovidio, *am.* II 15, 11: *Tunc ego te/me cupiam, domina, et tetigisse papillas* (“Entonces yo querría, mi señora, que toques/tocar tus pechos”). En el poema de *Amores* en el que se encuentra este verso, Ovidio desea ser el anillo que le regala a su amada, para poder estar siempre con ella. Es difícil determinar si el contexto de los versos es el mismo, ya que en algunas transmisiones del verso ovidiano aparece *te* y en otras *me*, lo que cambia el significado del verso.
- v. 21-22: *Venimus ad lectum, conectimur insimul ambo;/ Cetera, que licuit sumere, non piguit*: Ovidio, *am.* I 5, 24: *et nudam pressi corpus ad usque meum. / Cetera quis nescit?* (“Y la estreché desnuda contra mi cuerpo. / Lo demás, ¿quién lo desconoce?”). El contexto de ambos versos es el mismo: el poeta omite la narración del encuentro amoroso.

5. AD AMICAM

5. A LA AMIGA

Luna velut stellas, sic vincis, amica, puellas;
 Mente tibi pura quare cupio bona plura.
 Corde tibi puro, virgo, per numina iuro:
 Ardet ut in lignis succensus maximus ignis,
 5 Sic mea mens ardet; moriar, si quod volo tardet.
 Me tuus ardet amor; transcendet ad ethera clamor,
 Ni sanes mentem prote vulnus patientem.
 Semper corde manes; decet ut mea pectora sanes.
 Des mihi, virgo, mori, si non concedis amori.
 10 Pelle, precor, mortem, vitae serva mihi sortem.
 Si valet hoc fieri, mea sis specialis amica.
 Et decet et cupio, quod sis sub corde pudica.

Como la luna a las estrellas, así vences, amiga, a las demás jóvenes;
 Por eso, con mente pura, te deseo muchas cosas buenas.
 Con corazón puro, doncella, te lo juro por los dioses:
 Como arde muy grande el fuego, una vez encendido en los leños,
 Así arde mi mente; moriré si lo que quiero se retrasa.
 Tu amor me quema; mi grito subirá a los cielos
 Si no curas mi mente, que sufre por tu herida.
 Estás siempre en mi corazón; conviene que cures mi pecho.
 Déjame morir, doncella, si no me entregas tu amor.
 Aleja, te lo pido, la muerte, y consérvame la suerte de la vida.
 Si esto se puede hacer, sé mi amiga especial.
 Es conveniente y quiero que seas de corazón pudoroso.

CONTENIDO: Declaración del amor que el poeta siente por su amada.

DESCRIPCIÓN: Poema compuesto de 12 hexámetros: diez de ellos leoninos, es decir, con cesura pentemímeros y rima bisilábica consonante entre el primer hemistiquio y el final del verso, excepto los últimos dos versos, que son pareados.

INFLUENCIAS: Rasgos de la epístola amorosa con tópicos de *laudes* de la amada. Latzke ve similitudes con el *Inclita progenies* y con las *Epistolae duorum amantium*⁸⁸. Moralejo no ve parecidos con ninguna de estas dos obras⁸⁹.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 1: *Luna velut stellas, sic vincis, amica, puellas*: Ovidio, *ars* I 59: *Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas* (“Cuántas estrellas hay en el cielo, tantas muchachas tiene tu Roma”). El verso ovidiano pertenece al capítulo inicial del *Ars amatoria*, donde recomienda al lector los lugares a los que debe ir para conocer a posibles amantes. El contexto de ambos versos es distinto, ya que Ovidio no está hablando de la belleza de una joven, pero la comparación de una joven con las estrellas se origina en Ovidio, y es muy utilizada por poetas medievales, como

⁸⁸ Latzke 1975: 200.

⁸⁹ Moralejo 1986: 39.

Marbodo de Rennes, que riman *stella* en el primer hemistiquio del verso con *puella* en el segundo⁹⁰.

- v. 3: *Corde tibi puro, virgo, per numina iuro*: Ovidio, *her.* XVI 321: *Tunc ego iurabo quaevis tibi numina* (“Entonces yo te haré un juramento por los dioses que tú desees”); *met.* IX 371-372: *hoc me per numina iuro, / Non meruisse nefas* (“...juro esto por los dioses, / que no merecí esta impiedad”); *trist.* II 53: *Per mare, per terras, per tertia numina iuro.* (“Juro por el mar, por la tierra y por las terceras divinidades”). El verso de *Heroides* pertenece a la carta que Paris le escribe a Helena y le promete que jurará por los dioses que ella desee si accede a ser su amante. Con este verso Paris le pide que se marchen juntos. El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Dríope, que tras arrancar ramas de un árbol que resultaba ser una ninfa, fue castigada convirtiéndose en un árbol similar, y en él Dríope se lamenta de su castigo. En el verso de las Tristes Ovidio jura que siempre le será leal a Augusto, aunque le hubiera exiliado. La expresión *per numina iurare* es utilizada tanto por poetas clásicos como Virgilio y Tibulo como por poetas medievales⁹¹.
- v. 8: *Semper corde manes; decet ut mea pectora sanes*: Ovidio, *Pont.* I 3, 12: *...ut mea sint dictis pectora sana tuis.* (“... para que mi pecho se haya curado con tus palabras.”); *rem.* 551: *Est illic Lethaeus amor, qui pectora sanat.* (“Aquí está el amor leteo, que sana el corazón”). El poema al que pertenece el verso ovidiano va dedicado a Rufino, un amigo del poeta, al que le habla de su sufrimiento y su mala salud. El verso de los *Remedia amoris* se refiere al templo de Venus Ericina, donde iban los jóvenes a suplicar olvidarse del mal de amores. La expresión *mea pectora sanare* sólo se documenta en Ovidio y en el *Cancionero*⁹², pero en cambio de *pectora sanare* si hay varios casos en la Antigüedad tardía y en la Edad Media.
- v. 9: *Des mihi, virgo, mori...* : Ovidio, *ars* II 28: *da mihi posse mori* (“Concédeme poder morir...”). El verso del *Ars amatoria* es parte de una narración del mito de Dédalo e Ícaro. Aunque el contexto de ambos versos es distinto: en Ripoll es el poeta

⁹⁰ Poetria Nova 2.

⁹¹ Poetria Nova 2.

⁹² Poetria Nova 2.

el que le pide morir a la amada, y en Ovidio Dédalo le pide a Minos que le conceda morir en su patria. La expresión *dare mihi mori* sólo aparece en Ovidio y en Ripoll⁹³.

⁹³ Poetria Nova 2.

6. AD AMICAM

Dulcis amica mei, valeas per secula multa;
 Sis semper felix, dulcis amica mei.
 Dulcis amica mei, superat tua forma puellas,
 Luna velut stellas, dulcis amica mei.
 5 Dulcis amica mei, nimiis fervoribus angor;
 Igne tui tangor, dulcis amica mei.
 Dulcis amica mei, pro te nimis angor amore;
 Me tuus ardet amor, dulcis amica mei.
 Dulcis amica mei, moriar, mihi crede, dolore,
 10 Ni mihi des vitam, dulcis amica mei.
 Dulcis amica mei, vitam mihi si dare velles,
 Quod volo tu velles, dulcis amica mei.
 Dulcis amica mei, si queris quid volo, vellem
 Tactum, non factum, dulcis amica mei.
 15 Dulcis amica mei, satis est tractare papillam,
 Hoscula iungendo, dulcis amica mei.

6. A LA AMIGA

Dulce amiga mía, ten salud durante muchos siglos;
 Sé feliz siempre, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, tu belleza supera a las demás muchachas,
 Como la Luna a las estrellas, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, me atormento con muchos calores;
 Tu fuego me toca, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, por ti me angustia el amor
 Tu amor me quema, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, moriré, créeme, de dolor,
 Si no me das la vida, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, si me quisieras dar la vida,
 Si quisieras lo que yo quiero, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, si preguntas qué quiero,
 Querría el tacto, no el hecho, dulce amiga mía.
 Dulce amiga mía, es suficiente con tocar tu seno
 Juntando nuestros labios, dulce amiga mía.

CONTENIDO: El poeta declara la pasión que siente por su amada y cómo sufre por querer estar con ella.

DESCRIPCIÓN: Poema compuesto de 7 dísticos elegíacos epanalépticos, pues el principio del hexámetro, *Dulcis amica mei*, se repite al final del pentámetro. RIMA????

INFLUENCIAS: Dronke aprecia similitudes con las cantigas de amigo, ya que para él la epanalepsis tienen muchas similitudes con los refranes y estribillos de estas⁹⁴.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 6: *Igne tui tangor, dulcis amica mei*: Ovidio, *ars* II 684: *Hoc est, cur pueri tangar amore minus* (“Por esto es por lo que me gustará menos el amor de un jovencito”); *ars* III 588: *exclusum te quoque tanget amor* (“Al ser rechazado, el amor también te tocará”). El primer verso ovidiano es parte del capítulo en el que Ovidio recomienda al lector tener una amante más mayor, ya que con ese amor disfrutarán los dos, no como con el amor de un joven. En el segundo verso Ovidio habla de cómo los maridos

⁹⁴ Dronke 1968: 257.

no aman a sus esposas, ya que siempre las tienen disponibles, y que por esa razón es mejor decirle a la amante que no algunas veces, ya que así se la deseará más. Las construcciones *tangit amor* o *tangor amore* y sus variantes se documentan por primera vez en Ovidio, que las emplea hasta en siete ocasiones, y se utilizan mucho en la poesía mediolatina⁹⁵.

- v. 9: *Dulcis amica mei, moriar, mihi crede, dolore*: Ovidio, *her.* XIX 117: *Quodsi quam sciero, moriar mihi crede, dolendo* (“Porque si descubro alguna, créeme, me moriré de dolor”). El verso ovidiano pertenece a la carta que Hero le escribe a Leandro: ellos eran dos jóvenes amantes que vivían en lados opuestos del Helesponto y cuyos padres no les permitían casarse. Todas las noches, Hero encendía un fuego en lo alto de su torre y Leandro cruzaba el estrecho a nado para encontrarse con ella. Una noche el fuego de la torre de Hero se apagó sin que ella se diera cuenta y Leandro se ahogó al no saber por dónde ir. Cuando a la mañana siguiente el cuerpo de Leandro llegó a la costa, al verlo Hero se suicidó. En este verso Hero dice que si se entera de que él la engaña, morirá de dolor. La expresión *moriar, mihi crede* sólo la utiliza Ovidio y el anónimo enamorado de Ripoll⁹⁶.
- v. 15-16: *satis est tractare papilla, / Oscula iungendo, dulcis amica mei*: Ovidio, *her.* XX 143: *Contrectatque sinus et forsitan oscula iungit* (“... y toca tus pechos y quizás te besa”). El verso ovidiano pertenece a la carta que Aconcio le escribe a Cídipe: Aconcio deseaba casarse con Cídipe, y para obligarla, mientras ella está en el templo de Artemisa, le entrega una manzana con el mensaje escrito “juro casarme con Aconcio”, que ella lee en alto frente al altar de la diosa. El padre de Cídipe deseaba casar a su hija con otro hombre, pero ella cae enferma sin razón aparente, por lo que él va a consultar al oráculo de Delfos. El oráculo le avisa de que es Artemisa la que le está provocando la enfermedad, ya que Cídipe juró casarse con Aconcio ante su altar. Cídipe acaba casándose a la fuerza con Aconcio. Esta carta la envía Aconcio antes de casarse, cuando Cídipe sigue enferma, y en este verso él se queja de que quizás uno de los pretendientes de Cídipe la esté cuidando mientras él tiene que estar lejos de ella. La expresión *oscula iungere* es un cliché verbal muy utilizado en la lírica amorosa

⁹⁵ Poetria Nova 2.

⁹⁶ Poetria Nova 2.

latina tanto antigua como medieval⁹⁷. La similitud del verso del *Cancionero* con el de Ovidio es que en ambos se mencionan al mismo tiempo la acción de besarse y de tocar el seno.

⁹⁷ Poetria Nova 2.

7. DE SOMNIO

Si vera somnia forent que somnio,
 Magno perhenniter replerer gaudio.
 Aprilis tempore, dum solus dormio
 In prato viridi, iam satis florido,
 5 Virgo pulcerrima, vultu sydereo,
 Et proles sanguine progressa regio,
 Ante me visa est, que suo pallio
 Auram mihi facit cum magno studio.
 Auram dum ventilat, interdum dulcia
 10 Ore mellifluo iungebat basia,
 Et latus lateri iuncxisset pariter,
 Sed primum timuit ne ferrem graviter.
 Tandem sic loquitur: "Monitu Veneris
 Ad te devenio, dilecte iuvenis;
 15 Face Cupidinis succensa pectore,
 Mente te diligo cum toto corpore.
 Ni me dilexeris sicut te diligo,
 Credas quod moriar dolore nimio.
 Quare te deprecor, o decus iuvenum,
 20 Ut non me negligas, sed des solatium.
 Nec iuste poteris nunc me negligere,
 Quippe sum regio progressa sanguine.
 Aurum et pallia, vestes purpureas,
 Renones griseos et pelles varias,
 25 Plures tibi dabo, si gratus fueris
 Et, ut te diligo, sic me dilexeris.
 Si pulcram faciem queris et splendidam,
 Hic sum; me teneas, quia te diligam.
 Cum nullus pulcrior te sit in seculo,
 30 Ut pulcram habeas amicam cupio."
 His verbis virginis commotus ilico,
 Ipsam amplexibus duris circumligo.
 Genas deosculans papillas palpito,
 Post illud dulcius secretum compleo.
 35 Inferre igitur possum quod nimium

7. DE UN SUEÑO

Si los sueños que sueño fueran realidad,
 Para siempre me llenaría de gran alegría.
 En abril, mientras duermo solo
 En un prado verde, ya muy florido,
 Una joven hermosísima, con un rostro como una estrella,
 Y vástago nacido de sangre real,
 Se apareció ante mí y con su manto
 Me da aire con mucha dedicación.
 Mientras me da aire, me daba
 Dulces besos con su boca de miel,
 Y del mismo modo hubiera juntado su costado con mi costado,
 Pero al principio le dio miedo que yo actuara más violentamente.
 Con todo, así habla: "por consejo de Venus
 Vengo a ti, querido joven;
 Con el pecho encendido por la llama de Cupido,
 Te quiero con mi alma y todo mi cuerpo.
 Si no me quieres como yo te quiero,
 Créeme que moriré de tanto dolor.
 Por ello te pido, gloria de los jóvenes,
 Que no me desprecies, sino que me des consuelo.
 Y ahora no me podrás despreciar justamente,
 Porque procedo de sangre real.
 Oro y mantos, ropas de púrpura,
 Chalecos forrados de petitgrís y pieles diversas
 Te daré en cantidad, si eres agradecido
 Y si, como yo te quiero, me quieres.
 Si buscas un rostro bonito y espléndido,
 Aquí estoy; tómame, porque te amaré.
 Al no haber en el mundo nadie más bello que tú,
 Quiero que tengas una amiga hermosa."
 Emocionado enseguida por estas palabras de la doncella,
 La rodeo con un estrecho abrazo.
 Besando sus mejillas, le palpo los pechos,
 Y después el secreto más dulce se cumple.
 Puedo entonces adivinar que yo sería

Felix ipse forem	et plus quam nimium,	Muy feliz y más aún,
Illam si virginem	tenerem vigilans	Si despierto tuviera aquella doncella
Quam prato tenui,	dum fui somnians.	Que tuve en el prado hasta que desperté.

CONTENIDO: En un sueño el poeta tiene un encuentro amoroso con una joven desconocida.

DESCRIPCIÓN: Poema formado por 38 versos rítmicos de estructura 6pp+6pp y rima irregular en cada par de versos, aunque predomina la bisilábica y asonante.

INFLUENCIAS: Semejanzas verbales con los poemas *Foebus abierat*, *Manerius* y semejanzas temáticas con los *Versus Eporedienses* de Guido de Ivrea.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 6: *Et proles sanguine pregressa regio*: Ovidio, *met.* VIII 90, 91: *proles ego regia Nisi / Scylla tibi trado...* (“Yo, Escila, prole regia de Niso, a ti te entrego...los penates”). El verso de Ovidio pertenece a la narración del mito de Escila y Minos. En este verso Escila le entrega al rey Minos los penates y un mechón de pelo de su padre, el rey Niso. La expresión *proles regia* es de uso muy común tanto en poesía latina antigua como medieval.
- vv. 7-8: *Ante me visa est, que suo palio / Auram mihi facit cum magno studio*: Ovidio, *ars* III 301: *Haec movet arte latus tunicisque fluentibus auras / accipit...* (“Esta mueve su cuerpo con arte y provoca una brisa al flotar su túnica...”). El verso ovidiano pertenece al capítulo del *Ars amatoria* en el que da consejos a las mujeres para aparentar ser más hermosas. En ambos versos la muchacha provoca una brisa con su ropa.
- v. 9: *Auram dum ventilat...*: Ovidio, *am.* I 7, 54: *...Ut cum populeas ventilat aura comas* (“...Como cuando una brisa agita las hojas de los álamos.”). En el poema al que pertenece el verso ovidiano, el poeta se arrepiente de haber pegado a su amada, y en este verso compara cómo temblaba su cuerpo al llorar con el movimiento de las hojas de un árbol con el viento. El contexto de ambos versos es diferente, y la expresión

aura ventilat y sus variantes se documentan en varios poetas romanos (Estacio y Silo Itálico) y medievales⁹⁸.

- v. 11: *Et latus lateri iuncxisset pariter...*: Ovidio, *am.* I 13, 6: *Si quando, lateri nunc bene iuncta meo est* (“en este momento, si alguna vez, es agradable que esté pegada a mi costado.”); *ars* I 140: *Iungue tuum lateri qua potes usque latus* (“Une todo lo que puedas tu costado al de ella”); *her.* II 58: *...paenitet, et lateri conservisse latus* (“...y me arrepiento de haber juntado mi costado con el tuyo.”); *her.* XIX 138: *Has certe pluresque canunt, Neptune, poetae / Molle latus lateri composuisse tuo* (“pues muchos poetas cantan, Neptuno, que estas / unieron su blando costado al tuyo...”). El contexto de los versos ovidianos y el de Ripoll es similar; se refiere a los dos amantes yaciendo juntos. Además, la expresión *iungere latus* proviene de Ovidio y es muy utilizada por él⁹⁹.
- v. 13-14: *Tandem sic loquitur: “Monitu Veneris / ad te devenio, dilecte iuvenis...”*: Ovidio, *her.* XVI, 17: *namque ego divino monitu...advehor* (“Pues yo llego... por una orden divina”). El verso ovidiano pertenece a la carta que Paris le escribe a Helena, la “orden divina” de la que habla viene de Venus, que es la diosa que le prometió a Paris el amor de Helena. El contexto de ambos versos es similar, ya que uno de los amantes acude al otro por una orden de Venus.
- v. 15: *Face Cupidinis succensa pectore*: Ovidio, *met.* VIII 74: *succensa cupidine tanto...* (“...encendida por un deseo tan grande...”). El verso de las *Metamorfosis* es parte de la narración del mito de Escila y Minos, y se refiere al enamoramiento de la protagonista por el rey de Creta. El contexto de ambos versos es similar, ya que usa el participio *succensa* para referirse a un enamoramiento: Ovidio se refiere a que Escila está “encendida por el deseo” y el anónimo enamorado a que tiene “el pecho encendido” por el amor.

⁹⁸ Poetria Nova 2.

⁹⁹ Poetria Nova 2.

8. ALIUD SOMNIUM

8. OTRO SUEÑO

Illud si verum fieret quod somnia monstrant,
 Felix pernimum fierem, cui talia constant.
 Nocte sub obscura, dum solus forte cubabam,
 Ante mei vultum vidi quandam mihi gratam.
 5 Cuius forma mihi primum satis est dubitata,
 An foret hec virgo fuerat que luce vocata.
 Postquam cognovi quod erat speciosior illa,
 Illa neglecta, fuit illico tacta papilla.
 Venit in amplexus, pectus iacuit prope pectus;
 10 Hoscula mille modis dum dat mihi pulcra puella,
 Gaudia persensi que vix mihi nec daret ulla.
 Hoscula iungebat, sed me spes vana ferebat.
 Namque sui tenerum volo dum circumdare collum,
 Nescio quo fugit, nec verbum protulit ullum.
 15 Unde nimis doleo, puto sed magis inde dolebo,
 Ni, quod per somnum tenui, vigilans retinebo.

Si se hiciera realidad lo que muestran los sueños,
 Muy feliz sería yo, para quien existen tales cosas.
 En la noche oscura, cuando yo casualmente estaba acostado solo,
 Ante mi rostro vi una mujer que me gustó.
 Primero dudé bastante de su aspecto,
 De si acaso esta sería la doncella a la que yo había llamado de día.
 Una vez que me di cuenta de que era más hermosa que aquella,
 A la que abandoné, en seguida toqué sus pechos.
 Vino a abrazarme, tendió su pecho junto a mi pecho;
 Y mientras la hermosa joven me da besos de mil maneras.
 Sentí alegrías que difícilmente me daría ahora ninguna otra.
 Me besaba, pero me llevaba una esperanza vana.
 Pues al querer rodear su tierno cuello,
 No sé a dónde huyó, sin decir ninguna palabra.
 Por ello sufro mucho, pero pienso que sufriré incluso más
 Si no retengo despierto lo que tuve durante mi sueño.

CONTENIDO: El poeta vuelve a encontrarse en sueños con otra joven distinta a la anterior.

DESCRIPCIÓN: Poema compuesto de 16 hexámetros pareados con rima irregular, que es casi siempre bisilábica, unas veces asonante y otras consonante, excepto los versos 9 y 12, que son hexámetros leoninos con rima bisilábica interna, asonante y consonante respectivamente.

INFLUENCIAS: Tema similar al del poema anterior, pero tratado de forma muy influida por Ovidio.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 6: *An foret hec virgo fuerat que luce vocata*: Ovidio, *ars* I 247: *Luce deas caeloque Paris spectavit aperto* (“Paris miró a las diosas a la luz y bajo el cielo abierto”); *her.* XIII 102-103: *Tu mihi luce dolor, tu mihi nocte venis / Nocte tamen quam luce magis* (“Tú, dolor, vienes a mí de día, vienes a mí de noche/ pero más de noche que de día”); *met.* XV 334: *Nocte nocent potae, sine noxa luce bibuntur* (“al ser bebidas por la noche dañan, de día se pueden beber sin daño”); *am.* III 14, 7: *Quis furor est quae*

nocte latent in luce fateri? (“¿Qué locura es confesar de día las cosas que se ocultan de noche?”). El término *luce* para referirse a “de día” aparece ya en las obras de Plauto, Cicerón, Varrón y Virgilio¹⁰⁰. Además, el contexto de los versos ovidianos es distinto al del poema de Ripoll, ya que en ninguno el ablativo *luce* está relacionado con llamar a una doncella.

- v. 9: *Venit in amplexus, pectus iacuit prope pectus*: Ovidio, *rem.* 668: *Venit in amplexus atque ita “vincis” ait* (“Se lanza a su abrazo y dice así: ‘vences’”); *her.* XVI 85-86: *et pulchrae filia Leda, / Ibit in amplexus pulchrior illa tuos*. (“Y la hija de la hermosa Leda, / más hermosa que aquella, se acercará a tu abrazo”). El verso ovidiano es parte del fragmento de los *Remedia amoris* en el que Ovidio critica a aquellos que odian a la mujer a la que hace poco amaban: en este verso menciona a un joven que quería llevar juicio a su amada, pero que al verla salir de su litera se lanzó a abrazarla de rodillas. El verso de las *Heroides* pertenece a la carta que Paris le escribe a Helena. En este verso Paris está contando cómo Venus le ofreció el amor de Helena. El contexto de los tres versos es similar, ya que hablan de lanzarse a los brazos de la persona amada. La expresión *venire in amplexus* o *ire in amplexus* aparece en autores romanos, pero todos posteriores a Ovidio: Estacio, aunque en este aparece sin el verbo *venio*, y Paulino de Nola¹⁰¹.

¹⁰⁰ Poetria Nova 2.

¹⁰¹ Poetria Nova 2.

9. AD AMICAM

AD AMICAM:

Conqueror et doleo de te, mea dulcis amica:
Quod prohibet facies, nimis exigis esse pudica.
Fac placeas Veneri, Veneris vel desine formam;
Me doctore potes Veneris cito discere normam.

AMICA:

5 Hoc placet et cupio, meus ut sis semper amicus;
Displicet et doleo, nisi sis quandoque pudicus.
Luxuriam fugias, precor, amplexaris amorem;
Convenit et pulcro iuveni servare pudorem.

AMICUS:

10 Non te testatur libri didactor amoris
Non valet ullus amans semper memor esse pudoris?
Sed fortassis amans non es, Licet esse fateris:
Lingua sonat, tamen interius producere queris.

AMICA:

15 Dulcis amice mei, cordis non intima ledas;
Diligo plus nimio te, quamvis non mihi credas.
Non sic fictus amor meus est, si discere velles;
Scire loqui possint, poterant quod dicere pelles?

AMICUS:

20 Non nego me sub veste tua tractasse papillam,
Namque modo simili tractasse quislibet illam.
Crura tui, non sponte tua, sic candida nossem,
Te nisi per nimias vires devincere possem.

AMICA:

Simplicis ingenii nimis es, non insipientis:
Virgineae nescis que sit meditatio mentis.
Cum prohibet tactum, vult, ne meretrix videatur;
Condolet interius, nisi, quod negat, illud agatur.

9. A LA AMIGA

A LA AMIGA:

Me lamento y me quejo de ti, mi dulce amiga:
Te exiges ser muy casta, algo que tu cara impide.
Actúa para complacer a Venus o abandona la belleza de Venus;
Con mis enseñanzas puedes aprender rápidamente la norma de Venus.

AMIGA:

Esto es lo que me gusta y quiero, que siempre seas mi amigo;
Me disgusta y me hace sufrir que a veces no seas púdico.
Que huyas de la lujuria, te pido, y que abrasces el amor;
A un joven hermoso le conviene conservar el pudor.

AMIGO:

¿No te demuestra el escritor del libro del amor
Que ningún amante puede estar siempre recordando su pudor?
Pero quizás tú no seas amante, aunque digas serlo:
Tu lengua suena, pero en el fondo buscas aplazarlo.

AMIGA:

Dulce amigo mío, no hagas daño a lo más profundo de mi corazón;
Te quiero más que mucho, aunque no me creas.
No es así, fingido, mi amor, si querías decir eso;
Si supiera hablar, ¿qué podría decir mi piel?

AMIGO:

No niego que yo te he tocado el pecho bajo el vestido,
Pues cualquiera lo hubiera tocado de forma similar.
Hubiera conocido, sin tú quererlo, tus blancas piernas,
A no ser que no hubiera podido vencerte con mucha fuerza.

AMIGA:

Eres muy ingenuo, pero no insensato:
No sabes cuáles son los pensamientos de una doncella.
Cuando no deja que la toques, no quiere parecer una meretriz;
Pero por dentro le duele que lo que rechaza no se haga.

AMICUS:

AMIGO:

25 Tunc solet hoc fieri cum principium fit amoris,
Inprovisus amor cum primis fervet in horis;
Alterius mores alter cum denique noscit,
Si placeant, facit hec alter quod postea poscit.

Eso suele pasar cuando el amor está empezando,
Cuando un amor imprevisto arde en sus primeras horas;
Al conocer por fin uno las costumbres del otro,
Si le gustan, esta hace lo que el otro le pide.

AMICA:

AMIGA:

30 Culpa tui, non culpa mei, perturbat amores,
Namque tui varios nequeo cognoscere mores.
Evolat hac illac multa tua parte iuventus,
Unde meus merito monstratur amor tibi lentus.

Es culpa tuya, no mía, lo que perturba nuestros amores,
Pues no puedo descubrir tus inconstantes costumbres.
Vuela por aquí y por allí tu juventud,
Por lo que razonablemente mi amor te parece pausado.

CONTENIDO: Diálogo entre el poeta y su amada: él le recrimina a ella que sea demasiado púdica, y ella se defiende y le recomienda que conserve también su propio pudor.

DESCRIPCIÓN: Poema estrófico de versificación métrica. Cada estrofa está compuesta de cuatro hexámetros pareados con rima bisilábica consonante AABB.

INFLUENCIAS: Semejanzas con el *Nescio quid sit amor*¹⁰².

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 1: *Conqueror et doleo de te, mea dulcis amica*: Ovidio, *met.* IX 147: *Conquerar an sileam?* (“¿Me quejaré o me quedaré en silencio?”); *Pont.* IV 3, 1: *Conquerar an taceam?* (“¿Me quejaré o me callaré?”). El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Hércules y su esposa Deyanira. Deyanira se entera de que Hércules, durante sus viajes, se ha enamorado de Íole; entonces ella rompe a llorar y se pregunta qué debería hacer: este verso es parte de su monólogo. El verso de las *Pónticas* es el primero de un poema en el que Ovidio critica a uno de sus amigos que no le apoyó cuando fue exiliado. El verbo *conqueror* es de uso muy común en poesía¹⁰³.

¹⁰² Moralejo 1986: 45.

¹⁰³ Poetria Nova 2.

- v. 2: - v. 2: *Quod prohibet facies, nimi exigit esse pudica*: Ovidio, *her.* XVI 289-290: *Hanc faciem culpa carere putas? / Aut faciem mutes aut sis non dura necesse est; / Lis est cum forma magna pudicitiae* (“¿Crees que ese rostro puede carecer de culpa? / Es necesario que cambies tu rostro o que no seas dura; / La belleza y la castidad tienen una gran disputa.”); *her.* XVI 288: *Hanc faciem culpa posse carere putas?* (“¿Crees que esta belleza puede carecer de vicio?”); *her.* XX 56: *Audaces facie cogimur esse tua* (“Tu rostro nos obliga a ser valientes”). Los dos primeros versos ovidianos pertenecen a la carta que Paris le escribe a Helena y en ellos Paris le dice que al ser tan bella no debería mantenerse casta. El tercer verso pertenece a la carta de Aconcio a Cídipe, y en él Aconcio le habla a ella de cómo su belleza hace que los hombres se atrevan a muchas cosas por estar con ella. El contexto de los versos de la carta de Paris a Helena y del poema del *Cancionero* es muy similar: el hombre le dice a su amada que por ser tan bella no debe resistirse a sus pretensiones; menos en común tiene con el de la carta de Aconcio.

- v. 3: *Fac placeas Veneri, Veneris vel desine formam*: Ovidio, *met.* I 488-489: *sed te decor ipse quod optas / Esse vetat votoque tuo tua forma repugnat* (“Pero tu propia hermosura impide que tú seas lo que desees y tu belleza se opone a tu deseo”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Apolo y Dafne: aquí Ovidio se refiere a cómo Dafne deseaba mantenerse virgen, pero que su belleza se lo impedía. El contexto de ambos versos es similar: el poeta piensa que la belleza física impide que una joven se mantenga casta.

- v. 5: *Hoc placet et cupio, meus ut sis semper amicus*: Ovidio, *trist.* V 9, 21: *Di tibi se tribuant cum Caesare semper amicos* (“Que los dioses junto con el César se te ofrezcan siempre como amigos”). El contexto del verso ovidiano y del del *Cancionero* son distintos, ya que en este último es la joven la que quiere ser siempre amiga del poeta. La expresión *semper amicus* y sus variantes son muy comunes en la obra de Ovidio, aunque otros poetas antiguos como Propertio y tardíos como Venancio Fortunato también la utilizan¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Poetria Nova 2.

- v. 8: *Convenit et pulcro iuveni servare pudorem*: Ovidio, *met.* XIII 480 *castique decus servare pudoris* (“...conservar el decoro de su pudor casto.”). El verso ovidiano pertenece a la narración de la caída de Troya, al momento en que la reina Hécuba cae al suelo pero se tapa con la túnica para conservar su pudor. Las expresiones *servare decus pudoris* y *servare pudorem* tienen origen en Ovidio y particularmente la segunda era de uso muy común desde la poesía cristiana, también en la poesía medieval anterior al Cancionero¹⁰⁵.
- v. 9: *Non te testatur libri dictator amoris...*: Ovidio, *ars* I 17: *ego sum praeceptor amoris* (“Yo soy el maestro del amor.”). Este verso del poema del Cancionero es una clara referencia a Ovidio; con “poeta del libro del amor” se refiere a Ovidio como autor del *Ars amatoria*.
- v. 10: *Non valet ullus amans semper memor esse pudoris?*; Ovidio, *am.* III 10, 20: *Victus amore pudor* (“El pudor fue vencido por el amor”); *her.* IV 154: *Quid deceat, non videt ullus amans* (“Cualquiera que ame no contempla qué es apropiado”); XVII 15: *Rustica sim sane, dum non oblita pudoris.* (“Pues bien, que sea yo simple, mientras no me olvide del pudor”). El verso de *Amores* pertenece a un poema en el que Ovidio se queja de no poder estar con su amada durante las fiestas de Ceres, ya que cuando estas se celebraban se prohibía tener relaciones, y Ovidio se pregunta por qué él no puede estar con su amada si la propia Ceres tuvo distintos amoríos, como el que tuvo con Iasio. Este verso se refiere a cómo ella se dejó llevar por el amor. El primer verso de *Heroides* pertenece a la carta que Fedra le escribe a Hipólito y en él Fedra se refiere al amor que siente por él. El segundo verso de *Heroides* pertenece a la carta que Helena le escribe a Paris y en él, puesto que Paris en su carta la había tachado de “simple”, le responde que prefiere ser simple y así mantenerse casta. El contexto del verso de *Amores*, de la carta de Fedra y del *Cancionero* es similar, ya que Ovidio y el anónimo enamorado exponen de igual manera el amor como una fuerza que hace que los amantes olviden las convenciones sociales. El segundo verso de *Heroides* es algo distinto, ya que Helena escribe que no desea olvidarse de su pudor.

¹⁰⁵ Poetria Nova 2.

- v. 11: *sed fortassis amans non es, licet esse fateris*: Ovidio, *met.* X 255: *nec adhuc ebur esse fatetur* (“...y aún no confiesa que sea marfil.”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Pigmalión, un escultor que se enamoró de una de sus esculturas. Pigmalión le rogó a Venus poder casarse con su estatua y la diosa le concedió su deseo dando vida a la escultura. El contexto de los dos versos es distinto y la construcción *fateri esse* es común tanto en autores antiguos como medievales¹⁰⁶.
- v. 15: *Scire loqui possint, poterant quid dicere pelles?*: Ovidio, *her.* XVII 92: *Ei mihi, iam didici sic quoque posse loqui* (“¡Ay de mí, que ya aprendí también a poder hablar de esa manera!”). El verso ovidiano pertenece a la carta que Helena le escribe a Paris. En este verso ella se refiere a cómo Paris intentando cortejarla le hacía señas que ella no entendía. El contexto de los dos versos es distinto, y la expresión *posse loqui* y sus variantes aparecen en poetas clásicos anteriores a Ovidio, como Plauto, Ennio o Terencio, y en poetas medievales anteriores al anónimo enamorado.
- v. 20: *Te nisi per nimias uires deuincere possem*: Ovidio, *ars* I 673: *Vim licet appelles: grata est uis ista puellis* (“Aunque lo llames ‘violencia’: esta violencia les es grata a las muchachas”). El verso ovidiano pertenece a un capítulo del *Ars amatoria* en el que Ovidio recomienda a los hombres forzar a las mujeres, ya que, según él, ellas disfrutaban de esa violencia. El contexto de los dos versos es similar, ya que el anónimo enamorado le dice a su amada que la hubiera tocado quisiera ella o no.
- v. 20: *Te nisi per nimias uires deuincere possem*: Ovidio, *ars* II 181-182: *Nec vincere possis / Flumina...* (“No podrás vencer / a los ríos...”); *am.* II 5, 7: *O utinam arguerem sic ut non uincere possem!* (“¡Ojalá argumentara de manera que no pudiera vencer!”). El verso del *Ars amatoria* es parte del capítulo en el que Ovidio recomienda a los hombres que sigan insistiendo aunque su amada sea fría con ellos, pero que no sean tampoco demasiado insistentes; en él compara esta insistencia con un río en el que se intenta nadar a contracorriente. El verso de *Amores* pertenece a un poema en el que Ovidio llora una infidelidad de su amada; en él desea no haber tenido suficientes argumentos para probar esta infidelidad. El contexto de los tres versos es diferente, y

¹⁰⁶ Poetria Nova 2.

la expresión *vincere possem* es de uso común tanto en la poesía clásica como en la medieval¹⁰⁷.

- v. 21: *Simplicis ingenii nimis es, non insipientis*: Ovidio, *her.* XVI 287: *A! nimium simplex Helene, ne rustica dicam* (“¡Ay! Helena, qué simple eres, por no decir tonta”). El verso de Heroides pertenece a la carta que Paris le escribe a Helena. En este verso Paris la llama simple por creer que siendo tan hermosa se puede mantener casta. El contexto de los versos es similar, ya que uno de los amantes llama al otro “simple”.
- v. 24: *Condolet interius, nisi, quod negat, illud agatur*: Ovidio, *am.* II 2, 34: *Quod uoluit fieri blanda puella facit* (“Hace lo que la tierna joven quiso que hiciera.”); *ars* I 276: *Vir male dissimulat, tectius illa cupit* (“El hombre disimula mal y ella lo desea en secreto”); *ars* I 485: *Quod rogat illa, timet: quod non rogat, optat ut instes* (“A aquélla le da miedo lo que te pide: lo que no te pide, desea que insistas en hacerlo”); *ars* I 675: *Quod inuat, inuitae saepe dedisse uolunt* (“Lo que les gusta, a menudo quieren darlo forzadas”). Los versos de Ovidio y el del *Cancionero* siguen el mismo estereotipo: aunque las mujeres digan que no, en el fondo quieren que ocurra, y si no se las fuerza, se entristecen.
- v. 32: *Unde meus merito monstratur amor tibi lentus*: Ovidio, *met.* VII 82: *Sic iam lentus (lenis alii) amor, iam quem languere putares* (“Así su amor, ya pausado, que pensarías que ya languidecía...”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Medea y Jasón; se refiere al momento en que Medea ve a Jasón de nuevo tras haber decidido no marcharse con él, y se vuelve a enamorar de él; de ahí que Ovidio señale que su amor “parecía que languidecía”, ya que ella había elegido quedarse con su familia hasta que lo volvió a ver. El contexto de ambos versos es similar: el poeta describe el amor del personaje femenino como *lenis* (“moderado, poco intenso”) en la mayoría de manuscritos o *lentus* (“pausado”) en otros.

¹⁰⁷ Poetria Nova 2.

10. QUARE CUPIDINI MILITAVIM

Grave vulnus amoris
Nimis habens doloris,
Magni causa furoris,
Multum infert terroris.

5 Cuius timens furorem
Sum secutus amorem;
Sic spernendo terrorem
Eius vito dolorem.

10 Quem dum sequor, apricam
Sum adeptus amicam,
Prius satis cupitam,
Mentem gerens pudicam.

15 Frons ipsius et gula,
Et papilla sat dura,
Quia sunt sine ruga,
Candent plus nive pura.

Dentes sunt candescentes,
Oculi relucetes,
Manus, pedes et crura
20 Candent veluti luna.

Hac me Venus donavit,
Qua me nimis ditavit;
Non me sic ditavisset,
Aurum si donavisset.

25 Preciosior auro

10. POR QUÉ LUCHÉ POR CUPIDO

Grave herida la del amor
Que conlleva mucho dolor,
Causa un gran desvarío,
Inspira mucho terror.

Temiendo su desvarío
Yo seguí al amor;
Así despreciando al terror
Evito yo su dolor.

Mientras lo sigo, he conseguido
Una deliciosa¹⁰⁸ amiga,
Ya antes muy deseada
Y de mente casta.

Su frente y su cuello,
Su pecho muy turgente,
Puesto que no tiene arruga ninguna,
Deslumbran más que la nieve pura.

Sus dientes son brillantes,
Sus ojos, relucientes,
Sus manos, pies y piernas
Relucen como la luna.

Con ella Venus me agasajó,
Con la que mucho me enriqueció;
Tanto no me habría enriquecido,
Si con oro me hubiera agasajado.

Más preciosa que el oro

¹⁰⁸ Moralejo considera que el uso del adjetivo *apricam*, cuyo significado más común es “soleado”, aquí es poco apropiado, y que el poeta lo usa para cuadrar la rima. Lo traduce como “deliciosa” siguiendo el léxico de Du Cange, que lo registra como sinónimo de *delectabilis* (Moralejo 1986: 233).

	Alioque thesauro, Magis placet quam aurum omnem vincens thesaurum.	Y que los demás tesoros, Me gusta más que el oro Ella vencedora de cualquier tesoro.
30	Hanc puellam amabo, Solam hanc conservabo. Deprecor Cithaream Mihi quod servet eam.	A esta joven amaré, Sólo a ella guardaré. Le ruego a Citerea Que me la guarde.

CONTENIDO: El poeta decide seguir el camino del amor, ya que aquellos que huyen de él sufren más. Después realiza una alabanza de su amada y una *descriptio pulchritudinis*.

DESCRIPCIÓN: Poema formado por 8 estrofas de 4 versos 7p. Las cuatro primeras estrofas están formadas por versos monorrimos con rima bisilábica consonante, excepto la cuarta, que tiene rima asonante; en el resto los versos riman por pares (AABB) también con rima bisilábica consonante excepto los dos últimos versos de la quinta estrofa, cuya rima es asonante.

INFLUENCIAS: Uso del tópico de la *descriptio pulchritudinis* y la *militia amoris*.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 1: *Grave vulnus amoris*: Ovidio, *her.* VII 190: *Ille locus saevi uulnus amoris habet* (“Aquél lugar lleva la herida de un amor cruel”); *met.* IX 540: *animo graue vulnus habebam* (“Llevaba en mi ánimo una grave herida”). El verso de *Heroides* pertenece a la carta que Dido le escribe a Eneas. En este verso Dido compara la “herida del amor” con la herida que le va a hacer la espada en el corazón cuando se suicide. El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de los gemelos Biblis y Cauno, específicamente a la carta en la que Biblis le confiesa su amor a Cauno. La expresión *vulnus amoris* se documenta ya en Virgilio y en *Bibaculus (gravi vulnere)*¹⁰⁹.
- v. 3: *magni causa furoris*: Ovidio, *met.* XIV 16: *Neve mei non nota tibi sit causa furoris* (“y para que no te sea desconocida la causa de mi locura...”); *met.* IX 541: *Quamuis intus erat furor igneus* (“Aunque dentro había un furor ardiente”); *fast.* IV 246: *Reddita quaesiti causa furoris erat* (“Había respondido a la pregunta sobre la

¹⁰⁹ Poetria Nova 2.

razón de la locura”). El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Glauco, Escila y Circe: Glauco acude a la maga Circe para que le ayude con su amor por Escila, pero Circe le dice que olvide a Escila y se quede con ella, que es quien le ama de verdad; ante la negativa de Glauco, Circe convierte a Escila en un monstruo. El segundo verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de los gemelos Biblis y Cauno, a la carta que Biblis le envía a su hermano confesándole su amor; a eso se refiere con la expresión “furor ardiente”. El verso de *Fastos* pertenece a la narración del mito de Atis, el primer sacerdote de Cibeles que se acabó castrando por haber traicionado a su diosa. Este verso sigue a la narración del mito realizada por una de las Camenas. La expresión *causa furoris* se documenta por primera vez en la *Eneida*, y aparece en Ovidio en los dos versos citados anteriormente¹¹⁰. Es utilizada por autores posteriores, tanto antiguos como medievales de la segunda mitad del s. XII en adelante¹¹¹.

- v. 21: *Hac me Venus donavit*: Ovidio, *her.* XVI 85: *Nos dabimus quod ames* (“Te daré algo para que ames”). El verso de *Heroides* pertenece a la carta que Paris le envía a Helena, y se refiere a cómo, tras el juicio de Paris, Venus le ofreció el amor de Helena como premio. El contexto de ambos versos es similar, ya que en los dos Venus obsequia al hombre con el amor de una mujer.
- v. 25: *Preciosior auro*: Ovidio, *ars* II 299: *ipso tibi sit pretiosior auro* (“Te sería más preciosa que el mismo oro”); *met.* VIII 79: *Illa mihi est auro pretiosior* (“Para mí aquél es más precioso que el oro...”). El verso del *Ars amatoria* pertenece al capítulo en el que Ovidio recomienda halagar a la amada si se la quiere conservar. Aquí se refiere a que en caso de que la amada lleve un vestido dorado, el hombre debe alabarla diciendo que ella es más preciosa que el oro. El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Escila y Minos. En este verso Escila se refiere a un mechón de pelo púrpura de su padre Niso, el cual lo mantenía con vida y le aseguraba la victoria contra Minos, pero Escila se lo cortó mientras dormía para ofrecérselo a su enemigo, del que se había enamorado. La expresión *pretiosior auro* tiene origen en Ovidio, y es usada por otros autores antiguos posteriores y medievales como Alcuino de York o Marbodo de Rennes, anteriores al anónimo enamorado.

¹¹⁰ Poetria Nova 2.

¹¹¹ Poetria Nova 2.

11. AD COMITISSAM FRANTIE

11. A UNA CONDESA DE FRANCIA

Quot tenet astra polus, aqua pisces, pondera tellus,

Tot tibi vel plura verba salutis habe.

Forma decora nimis, qua non preciosior usquam,

In specie vestis cur tibi queris opem?

5 Non auro, gemmis poterit tua forma probari:

Aurum cum gemmis forma tui superat.

Si fuerint niveo preciosa monilia collo,

Ex candore gulae, monile nitet.

Dic mihi: flameolum valet exornare capillos,

10 Quos Febi crinis vincere non poterit?

Anulus in digito tereti si ponitur umquam,

Aurum cum lapide sat magis inde placet.

Frons tua clara nimis: Si sol patietur eclipsin,

Restaurare diem fronte tua poteris.

15 Sunt tibi candentes dentes oculique micantes,

Necnon crura satis candidiora nive.

Forma papillarum satis est laudanda tuarum:

Albicat ipsa magis parva papilla nive.

Non nimis es longa, pedis est artissima forma;

20 Forma pedis brevis est, omnibus atque placet.

Non tibi sunt similes per se Venus atque Diana;

Sed, si iungantur, sunt tibi consimiles.

Arte tua superas Venerem, candore Dianam:

Arte Diana valet, candor inest Veneri.

25 Ergo tui forma superat quodcumque videtur,

Cuanto astros tiene la bóveda celeste, peces el agua, masas la tierra,

Tantas o más palabras de saludo recibe tú.

Belleza muy elegante, más preciosa que la cual no hay en ningún lugar.

¿Por qué buscas ayuda en el aspecto de tus vestidos?

Ni con oro ni con gemas se podrá alabar tu belleza:

Tu belleza supera al oro y las gemas.

Si hubiera collares preciosos alrededor de tu niveo cuello,

Por la blancura de tu cuello, créeme, los collares brillarán.

Dime: ¿puede un velo decorar unos cabellos

A los que no podrá superar la melena de Febo?

Si alguna vez se pone un anillo en tu delicado dedo,

Por ello el anillo y la piedra agradan mucho más.

Tu frente es muy clara: si el sol sufriera un eclipse,

Con tu frente podrás restaurar el día.

Tus dientes son blancos y tus ojos brillantes,

Y tus piernas son más cándidas que la nieve.

La forma de tus pechos es muy digna de alabanza:

Tu pequeño pecho es más blanco que la propia nieve.

No eres muy alta, la horma de tu pie es muy estrecha;

Tus pies son pequeños y a todos agradan.

Por sí solas no te igualan Venus y Diana;

Pero, si se juntan, sí te igualan.

Superas a Venus por tu arte, por tu blancura a Diana.

En el arte es poderosa Diana, la blancura es propia de Venus.

Así pues, tu belleza supera todo lo que se ve,

Cum nichil est usquam quod tibi sit simile.	porque en ningún sitio hay nada que a ti se parezca.
Francia, quam felix! Florem retines mulierum;	Francia, ¡qué feliz! Guardas a la flor de las mujeres;
Quo vellem felix quod mea terra foret.	Por eso quisiera yo felizmente que esa fuera mi tierra.

CONTENIDO: Alabanza de la belleza de una “condesa de Francia” en forma de epístola poética.

DESCRIPCIÓN: Poema compuesto de 28 dísticos elegíacos puros sin rima.

INFLUENCIAS: esta pieza forma parte de la tradición del *Fürstinnenpreis* o elogio de una dama ilustre. Este género fue cultivado por Hildeberto de Laverdin, Marbodo de Reims, Baudri de Bourgueil y Godofredo de Reims, pero el poema tiene una especial relación con el *Parce, precor, virgo* de ese último poeta.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 1-2: *Quot tenet astra polus, aqua pisces, pondera tellus, / Tot tibi vel plura verba salutis habe*: Ovidio, *ars* I 55-59: *Tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas, / 'Haec habet' ut dicas 'quicquid in orbe fuit.'* / *Gargara quot segetes, quot habet Methymna racemos, / Aequare quot pisces, fronde teguntur aves, / Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas* (“Roma te dará tantas muchachas hermosas, / que dirás “Esta tiene todo lo que ha habido en el mundo”. / Cuantas mieses tiene el Gárgaro, cuantos racimos Methymna, / cuantos peces se ocultan en el mar y aves en las frondas, / cuantas estrellas tiene el cielo, tantas muchachas tiene tu Roma”). El poeta de Ripoll utiliza la comparación con la cantidad de estrellas en el cielo y peces en el mar, aunque utiliza sinónimos distintos a los de Ovidio. La comparación con los peces del mar y con las estrellas es ya un cliché en la poesía antigua para referirse a algo tan numeroso que es imposible de contar.
- v. 3-4: *Forma decora nimis, qua non preciosior usquam, / In specie vestis cur tibi queris opem?*: Ovidio, *ars* III 257-258: *Formosae non artis opem praeceptaque quaerunt; / est illis sua dos, forma sine arte potens* (“Las hermosas no buscan la ayuda ni los preceptos de mi arte; / tienen ellas su dote, su belleza tiene poder sin artificio”). El verso del *Cancionero* trata el mismo concepto que el de Ovidio: una joven hermosa destaca por su belleza, no necesita realzarla con nada.

- v. 5: *Non auro, gemmis poterit tua forma probari*: Ovidio, *her.* XVII 127: *Contenta est oculis hominum mea forma probari* (“Mi belleza se contenta con ser aprobada por los ojos de los hombres”). El verso de *Heroides* pertenece a la carta que Helena le escribe a Paris y en él expresa incredulidad por el hecho de haber sido ofrecida como premio por la diosa Venus, ya que ella tiene suficiente con gustar a los mortales. Ovidio y el anónimo enamorado usan las mismas palabras exactamente, *forma probari*, y en la misma posición del verso. Estas dos palabras sólo aparecen así en el verso de Ovidio y en el del *Cancionero* (al final del verso y con el verbo *probo* en infinitivo pasivo).

- v. 7: *Si fuerint niveo preciosa monilia collo, / Ex candore gula, crede, monile nitet*: Ovidio, *her.* IX, 57: *suspensa monilia collo* (“... colgados los collares del cuello...”); *met.* V 52: *Ornabant aurata monilia collum* (“Collares dorados adornaban su cuello”); *met.* X 113: *Pendebant tereti gemmata monilia collo* (“De su torneado cuello colgaban collares con gemas”); *met.* X 264: *Dat digitis gemmas, dat longa monilia collo* (“Entrega gemas a los dedos, largos collares al cuello”). La expresión *monilia collo* aparece probablemente por primera vez en los citados versos de Ovidio, pero también se encuentra esa cláusula final del hexámetro en otros autores clásicos como el *Ciris* de la *Appendix vergiliana* así como en autores de la Antigüedad Tardía como Venancio Fortunato y medievales como Flodoardo de Reims¹¹². Además, también se documentan expresiones parecidas en obras que inspiraron al anónimo enamorado, como los *Versos Eporedienses* (la palabra *monilia*) y el *Parce, precor, virgo* (*monilia collum*).

- v. 10: *Quos Febi crinis vincere non poterit?*: Ovidio, *fast.* II 106: *coronam / Quae possit crines, Phoebe, decere tuos* (“...que podría sentarle bien a tu cabello, Febo.”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Arión, un músico que se salvó de ser asesinado por la tripulación del barco en el que viajaba al tirarse al mar y ser guiado por un delfín hasta la costa. Este verso se refiere a la corona con la que Arión se adorna antes de cantar para la tripulación. Las referencias al cabello de Apolo son comunes en la poesía antigua.

¹¹² Poetria Nova.

- v. 11: *Anulus in tereti digito si ponitur umquam*: Ovidio, *ars*. I 622: *Et teretes digitos exiguumque pedem* (“Y sus dedos torneados y su pie pequeño”); *ars* III 446: *si / anulus in digitis alter et alter erit* (“si hay / un y otro anillo en sus dedos”). El primer verso del *Ars amatoria* a que si los amantes tienen una discusión, el hombre deberá alabar la hermosura de su amada para reconciliarse. El segundo verso pertenece al capítulo en el que Ovidio advierte a las jóvenes de los ladrones que se hacen pasar por amantes, y les dice que no se deben fiar aunque el hombre lleve puestos numerosos anillos. El primero que utiliza el adjetivo *teres* para describir los dedos es Ovidio, y en el *Parce, precor, virgo* dicho adjetivo se encuentra junto con el sustantivo *anulus*¹¹³. Un caso de la construcción *anulus in digito* y sus variantes se documenta Plauto, Lucrecio y Juvenal además de en Ovidio; sin embargo la mayoría de los casos son medievales¹¹⁴.

- v. 15: *Sunt tibi candentes dentes oculique micantes*: Ovidio, *ars* II 721: *oculi tremulo fulgore micantes* (“Los ojos brillantes con un trémulo fulgor”); *met.*, I 498: *videt igne micantes / ...oculos* (“ve brillando con fuego /... los ojos”); *met.* VII 411: *micantes /... oculos* (“los brillantes / ... ojos”); *met.* XV 674: *oculos...igne micantes* (“los ojos...brillando con fuego!”). La expresión *oculi micantes* se documenta por primera vez en la obra de Ennio, pero es Ovidio quien la usa más veces¹¹⁵.

- v. 16: *Necnon crura satis candidiora nive*: Ovidio, *am.*, III 7, 8: *Bracchia Sithonia candidiora niue* (“sus brazos más blancos que la nieve sitonia”); *Pont.*, II 5, 38: *pectora... et non calcata candidiora nive* (“Tu corazón más blanco que la nieve sin pisar”). La expresión *candidiora nive* para describir el aspecto de alguna parte del cuerpo aparece ya en poetas clásicos como Catulo, Virgilio y Marcial, y en poetas medievales anteriores al *Cancionero* como Ermoldo el Negro (siglo X), entre otros¹¹⁶.

- v. 17-18: *Forma papillarum satis est laudanda tuarum: / Albicat ipsa magis parva papilla nive*: Ovidio, *am.* I 5, 20: *Forma papillarum quam fuit apta premi* (“¡Qué

¹¹³ Poetria Nova 2.

¹¹⁴ Poetria Nova 2.

¹¹⁵ Poetria Nova 2.

¹¹⁶ Poetria Nova 2.

apropiada fue la forma de sus pechos para estrecharla!”). La expresión *forma papillarum* aparece por primera vez en este poema de Ovidio¹¹⁷.

- v. 19-20: *Non nimis es longa, pedis est artissima forma; / Forma pedis brevis est, omnibus atque placet*: Ovidio, *am.* III 3, 7-8: *Pes erat exiguus: pedis est artissima forma. Longa decensque fuit longa decensque manet* (“Su pie era pequeño: ahora es pequeñísimo. Fue alta y hermosa y sigue siendo alta y hermosa”). El verso ovidiano pertenece a un poema en el que el poeta se sorprende de que su amada, a pesar de haber jurado en falso y haberse burlado de los dioses, siga manteniendo su belleza. Ovidio y el anónimo enamorado alaban el tamaño y la forma de los pies de una joven de la misma manera, pero Ovidio encuentra la altura de su amada como algo bello mientras que el anónimo enamorado elogia a la “condesa de Francia” por no ser muy alta. La expresión *pedis artissima forma* sólo aparece en la obra de Ovidio y en el *Cancionero*¹¹⁸.

¹¹⁷ Poetria Nova 2.

¹¹⁸ Poetria Nova 2.

Heu dolor inmodicus, mea qui nunc pectora tangit!

Qui latet interius penitus me mordet et angit.

Sed, puto, si nostri causam manifesto furoris,

In manifestando dabitur medicina doloris.

5 Versibus ergo meis cum Musis, Phebe, venito,

Adsit et alma Venus, que subsidietur amico.

Estus erat nimius, quia solem Cancer habebat,

Et mea mens fervens gemino fervore calebat.

Tunc intro thalamum cupiens relevare calores;

10 Ornatus thalamus roseos habet undique flores.

Accubui lecto, sed nec calor ipse tepescit

Nec mea mens nimio vexata calore quiescit.

In thalamo dum sic crucior, venit, ecce, sororis

In speciem mutata meae tunc mater Amoris.

15 Ad lectum properat laterique se iungit et inquit:

"Eu mihi, mi frater, cur nunc te vita relinquit?

Me miseram, quid agam? Moriar, si tu morieris,

Quod, puto non fieret, modo si muliere frueris.

Hoc, quod nunc pateris, nichil est nisi fervor amoris;

20 Ut valeas, igitur, rumpantur claustra pudoris.

Crede mihi, quod nulla tibi medicina valebit,

Ni calor iste tuus prius in muliere tepabit.

Ergo citus propera, nimios extingue calores,

Qui modo mortiferos faciunt te ferre dolores.

25 Egregia specie generosam quere puellam,

Cuius tu formam valeas adamare tenellam".

¡Ay terrible dolor, que ahora daña mi pecho!

Se esconde dentro de mí me muerde y angustia.

Pero pienso que si manifiesto la causa de mi locura,

Al manifestarla se le dará una cura a mi dolor.

Entonces ven junto con las Musas a mis versos, Febo,

Que acuda también la madre Venus y ayude a su amigo.

Hacía mucho calor, porque el sol estaba en Cáncer,

Y mi mente ardiente quemaba con doble calor.

Y entonces entro en el tálamo queriendo aliviar los ardores;

El tálamo estaba decorado con rosas por todas partes.

Me tumbo en la cama, pero el calor no se templó

Ni mi mente muy agobiada por el excesivo calor descansa.

Mientras sufro así en mi tálamo, he aquí que viene

La madre del Amor cambiada en la imagen de mi hermana.

Se aproxima al lecho, se pega a mi lado y pregunta:

"¡Ay de mí, hermano mío! ¿Por qué te abandona ahora la vida?

¡Miseria de mí! ¿Qué puedo hacer? Yo moriré si tú murieras,

Lo que yo creo no pasaría si ahora disfrutaras de una mujer.

Esto por lo que ahora sufres no es más que locura de amor;

Entonces para curarte tienes que romper los cerrojos del pudor.

Créeme que no te valdrá ninguna medicina,

Si no templas antes tu calor en una mujer.

Así pues date prisa, acaba con los grandes calores,

Que ahora hacen que sufras dolores mortíferos.

Busca una joven noble de belleza extraordinaria,

Cuya tierna belleza puedas tú amar". Eso dijo;

Dixerat; utque novus miles data bella perhorret,
 Sic me non solitum luxu Venus ipsa remordet.
 Hinc amor et morbus queratur amica monebant,
 30 Sed pudor atque timor, velut est mos, impediabant.
 Ilico persensit, quid erat, quod amare timebam,
 Et cur, si valeam, Venerem vitare volebam.
 Tunc ait arridens: "Vereor, ne tu moriaris,
 Qui pro tam nichilo suffers quod sic patiaris.
 35 Tu quia, ni fallor, vitas metuisque pudorem
 Qui tibi donaret vitam modo spernis amorem.
 Sed puerile quidem nimis est, mi dulcis amice,
 Vivere si perdes nimium vivendo pudice.
 Quare, mi frater, precor, hunc postpone pudorem,
 40 Qui facit ut fugias vitam, dum spernis amorem.
 Forsan tu dices: 'Nequeo reperire puellam
 Que mihi conveniat nostris in partibus ullam'.
 Hoc quoque confiteor; sed, quod cupis hic reperire
 Posses, si velles Romaricum Montem redire".
 45 His monitus verbis Veneris non differo multum
 Virgineum Montis Romarici visere cultum.
 Illic tunc reperi, mihi que bene conveniebat,
 Et cuius species nimium mihi pulcra placebat.
 Hanc ego dilexi, pariter que cessit amori;
 50 Sic datur ipsa meo subito medicina dolori.
 Sed livor nostros ad presens rupit amores,

Y como aterroriza al soldado inexperto la guerra impuesta,
 Me causa remordimientos a mí, no acostumbrado al libertinaje, la propia Venus.
 Por un lado el amor y la locura me aconsejaban buscar una amiga,
 Pero el pudor y el miedo, como acostumbran, me lo impedían.
 Entonces se dio cuenta de cuál era la razón por la que yo temía amar,
 Y de por qué, si feura capaz, quería evitar a Venus.
 Entonces dijo riéndose: "Temo que mueras tú,
 Que el sufrir por tan poco toleras así.
 Puesto que tú, si no me equivoco, huyes del pudor y le temes
 Rechazas al amor que ahora te daría vida.
 Pero es muy pueril, dulce amigo mío,
 Vivir si se pierde la vida viviendo demasiado púdicamente.
 Por eso, hermano mío, te lo pido, deshazte de este pudor,
 Que hace que huyas de la vida, al rechazar el amor.
 Quizás tú dirás: 'No puedo encontrar una niña
 Que me convenga en mi tierra'.
 También lo confieso: pero, lo que deseas encontrar aquí,
 Podrías conseguirlo si quisieras volver a Remiremont".
 Aconsejado por estas palabras de Venus, no tardo mucho en
 Visitar el refinado hogar¹¹⁹ de Remiremont.
 Allí entonces encontré a la que me convenía,
 Y cuya hermosa apariencia me agradaba mucho.
 Y quise a esta, que igualmente cedió al amor;
 Así ella misma se entrega como súbito remedio para mi dolor.
 Pero en el presente los celos han roto nuestros amores,

¹¹⁹ Seguimos la traducción de Moralejo, que interpreta *virgineum* como sustantivo y *cultum* como adjetivo, ya que *virgineum* está muy documentado en latín medieval con el significado de "lugar donde habitan vírgenes" (Moralejo 1986: 307).

Unde meo nimii consurgunt corde dolores.	Por eso en mi corazón surgen grandes dolores.
Vos igitur, socios, precor, hunc linite dolorem.	Así pues, os lo pido, amigos, calmad este dolor.
Qui, puto, me morti dabit huius propter amorem.	Que creo que me entregará a la muerte debido al amor por ella.

CONTENIDO: El poeta sufre al no tener una amante, cuando Venus se le aparece con el aspecto de su hermana y le ordena que vaya al convento de Remiremont a encontrar una joven adecuada. El poema acaba con el encuentro del poeta con su nueva amada en el convento, que le ayuda a curar sus males.

DESCRIPCIÓN: Poema compuesto de 54 hexámetros pareados, es decir, tienen rima AA consonante de dos en dos.

INFLUENCIAS: Latzke considera este poema como épico-didáctico¹²⁰, pero Moralejo no está de acuerdo y lo describe como un *epilio*, un poema épico de menores dimensiones cuya temática puede ser también amorosa, aunque considera que el término es anacrónico. Además, el poema tiene rasgos tópicos de la *Liebesklage* o “lamento de amor”¹²¹.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- v. 1: *Heu dolor inmodicus, mea qui nunc pectora tangit!*: Ovidio, *met.* IV 359: *...pectora tangit* (“...toca su pecho.”); *fast.* VI 753: *Pectora ter tetigit* (“Tocó tres veces el pecho”). El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Sálmacis y Hermafrodito. El contexto de ambos versos es distinto ya que en el poema de Ovidio el significado es literal: Sálmacis toca el pecho de Hermafrodito, mientras que en el poema de Ripoll es metafórico. Ocurre lo mismo con el verso de *Fastos*, ya que se refiere a como Asclepio le devolvió la vida a Hipólito utilizando hierbas medicinales y tocando tres veces su pecho. La expresión *pectora tangit* aparece por primera vez en los versos de Ovidio¹²².

¹²⁰ Latzke 1975: 200.

¹²¹ Moralejo 1986: 78.

¹²² *Poetria Nova* 2.

- v. 3: *Sed, puto, si nostri causam manifesto furoris*: Ovidio, *ars* III 599: *Causa tamen nimium non sit manifesta doloris* (“Sin embargo, que la causa de su dolor no quede muy clara...”); *met.* XIV 16: *Neve mei non nota tibi sit causa furoris* (“...y no te sea desconocida la causa de mi locura”); *fast.* IV 246: *Reddita quaesiti causa furoris erat* (“Había respondido a la pregunta sobre la razón de la locura”). El verso del *Ars amatoria* pertenece a un fragmento en el que Ovidio recomienda a las jóvenes que hagan creer a sus amantes que tienen un rival, ya que esto hará que las amen más intensamente; este verso se refiere a que ellas tampoco deberían ser causar sospechas innecesarias a sus amantes por ser demasiado claras al hablar de sus otros pretendientes. El contexto del verso ovidiano y del verso del *Cancionero* es distinto, ya que Ovidio recomienda no manifestar la causa del sufrimiento, mientras que el anónimo enamorado piensa que si la manifiesta se aliviará su dolor. La expresión *causa furoris* se documenta por primera vez en la *Eneida*, y es muy común tanto en la poesía antigua como en la tardía y en la medieval¹²³.

- v. 6: *Adsit et alma Venus, que subsidietur amico*: Ovidio, *met.* XIV, 478: *Exigit alma Venus* (“Me lo exige Venus nutricia”); XV 844: *Constitit alma Venus...* (“Venus nutricia se colocó...”); *trist.* II 262: *Aeneadum genetrix unde sit alma Venus* (“Por qué Venus nutricia es la madre de los enéadas”). La expresión *Alma Venus* se documenta por primera vez en la *Eneida*, y aunque es muy común en la poesía antigua, no lo es tanto en la medieval¹²⁴.

- v. 7-8: *Estus erat nimius, quia solem Cancer habebat, / Et mea mens feruens gemino feruore calebat*: *met.* V 586: *Aestus erat magnumque labor germinaverat aestus* (“Hacia calor y el cansancio hacía que ese calor creciera”); *met.* X 126-127: *Aestus erat mediusque dies solisque vapore / Concava litorei fervebant bracchia Cancri* (“Hacia calor y era mediodía y con el vapor del sol / y ardían los cóncavos brazos del ribereño Cangrejo”); *am.* III 2, 39: *An magis hic meus est animi, non aeris aestus* (“¿Acaso es este calor más de mi ánimo que del aire?”). La construcción *aestus erat* se documenta por primera vez en la obra de Ovidio, aparece en autores medievales anteriores al *Cancionero*, como Hildeberto de Laverdin¹²⁵.

¹²³ Poetria Nova 2.

¹²⁴ Poetria Nova 2.

¹²⁵ Poetria Nova 2.

- v. 9: *Tunc intro thalamum cupiens releuare calores: met. IX 675: minimo ut relevere dolore* (“que te libres con el menor dolor...”); *met. XV 16: longum relevasse laborem* (“Había aliviado su largo esfuerzo...”). El primer verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Ligdo y Teletusa: Ligdo era un plebeyo casado con Teletusa, que estaba embarazada. Su marido quería un hijo varón y mataría al bebé si nacía niña. Cuando Teletusa dio a luz a una niña, la diosa Isis se presentó en su casa y le prometió que la ayudaría a criarla. Finalmente, Teletusa decidió criar a su hija como si fuera un niño para protegerla. Este verso se refiere a que Ligdo desea que su mujer dé a luz sin dolor. El segundo verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Míscolo: Hércules, durante uno de sus viajes, decidió parar a descansar en el palacio de Crotón, quien lo recibió con hospitalidad. En agradecimiento, Hércules le prometió que su descendiente fundaría una gran ciudad, Crotona. Míscolo fue quien la fundó. El verso se refiere a cómo Hércules decidió descansar en el palacio de Crotón. El verbo *relevare* aparece por primera vez en la obra de Terencio, pero es Ovidio quien más lo utiliza¹²⁶.

- v. 13-14: *In thalamo dum sic crucior, venit, ecce, sororis / In speciem mutata mee tunc mater Amoris*: Ovidio, *fast. III 639: Nox erat: ante torum uisa est adstare sororis... Dido* (“Era de noche: ante la cama de su hermana se apareció Dido...”); *ars I 30: Vera canam, coeptis, mater Amoris, ades* (“Cantaré verdades, madre del Amor, ayúdame con mi empresa.”); *her. XVI 16: Hoc mihi quae suasit, mater Amoris, iter*. (“La que me persuadió para este viaje, la madre del Amor.”). En el verso de *Fastos* Ana ve a su hermana Dido, que ya había muerto, delante de su cama. El contexto es similar al del verso del *Cancionero*, ya que al anónimo enamorado también se le aparece Venus con la figura de su hermana. En cuanto a la expresión *mater Amoris*, es en la obra de Ovidio donde se documenta por primera vez¹²⁷.

- v. 16: “*Eu mihi, mi frater, cur nunc te uita relinquit?...*”: Ovidio, *met. XI 328: cum sanguine vita reliquit* (“la vida le abandonó junto con su sangre...”). La expresión *vita relinquit* y sus variantes aparecen ya en Lucrecio y en Virgilio¹²⁸.

¹²⁶ Poetria Nova 2.

¹²⁷ Poetria Nova 2.

¹²⁸ Poetria Nova 2.

- v. 17: *Me miseram, quid agam? Moriar si tu morieris...*: Ovidio, *trist.* V 2, 39: *Me miserum! quid agam, si proxima quaeque relinquant?* (“¡Mísero de mí! ¿Qué debo hacer si cada persona cercana a mí me abandona?”). Las expresiones *me misero* y *quid agam?* aparecen juntas ya en las comedias de Plauto y Terencio¹²⁹.
- v. 21: *Crede mihi, quod nulla tibi medicina valebit*: Ovidio, *am.* II 2, 51: *Crede mihi, nulli sunt crimina grata marito* (“Créeme, a ningún marido le agradan esos delitos”). La expresión *crede mihi* es muy frecuente ya en las comedias de Plauto y Terencio y en los poemas de Horacio, Propercio y Tibulo¹³⁰.
- v. 27: *Dixerat; utque novus miles data bella perhorret*: Ovidio, *ars* I 36: *Qui nova nunc primum miles in arma uenis* (“Que ahora como soldado acudes por primera vez a armas nuevas”). El contexto de ambos versos es similar, ya que utilizan terminología bélica para hablar del amor: el amante como soldado de Venus. Esta analogía de la *militia amoris* es muy utilizada por Ovidio.
- v. 29-30: *Hinc amor et morbus queratur amica monebant, / Sed pudor atque timor, uelut est mos, impediabant*: Ovidio, *met.* III 205: *An lateat silvis? Pudor hoc, timor impedit illud* (“¿o acaso se escondería en los bosques? El pudor impide esto y el temor aquello.”); *her* XI 54: *Sed timor el nutrix et pudor ipse vetant* (“Pero el temor, mi nodriza y el propio pudor me lo prohíben.”); *am.* III 10, 28: *Hinc pudor, ex illa parte trahebat amor* (“De aquí tira de ella el pudor, de allí el amor.”). El verso de las *Metamorfosis*, pertenece a la narración del mito de Acteón, un cazador que vio en el bosque bañándose a la diosa Diana, que le castigó convirtiéndolo en ciervo, provocando que sus propios perros de caza lo devoraran. El verso se refiere a cómo Acteón, recién convertido, dudaba de si huir a casa o al interior del bosque. El contexto de este verso es distinto al del poema de Ripoll, ya que no es amoroso. El verso de *Heroides* pertenece a la carta que Cánace, hija de Eolo, le escribe a su hermano Macareo, de quien se había enamorado. Ella quedó embarazada de su hermano, y después de dar a luz, su padre la obligó a suicidarse por el incesto que había cometido. Este verso se refiere a cómo Cánace deseaba gritar durante el parto,

¹²⁹ Poetria Nova 2.

¹³⁰ Poetria Nova 2.

por lo que el contexto es distinto al verso del poema del *Cancionero*. El verso de *Amores* pertenece a un poema en el que Ovidio se queja de no poder estar con su amada durante las fiestas de Ceres, ya que cuando estas se celebraban se prohibía tener relaciones amorosas. Ovidio se pregunta por qué él no puede estar con su amada si la propia Ceres tuvo distintos amoríos, como el que tuvo con Iasio. Este verso se refiere a cómo la diosa dudaba de si debía actuar movida por su amor hacia Iasio o no, por lo que el contexto es muy similar al del verso del *Cancionero*, en el que el poeta se pregunta si debería buscar o no una amada.

- v. 47: *Illic tunc reperi mihi que bene conveniebat*: Ovidio, *her.* VII 187: *Quam bene conveniunt fato tua munera nostro* (“¡Cómo le conviene a mi destino tu regalo!”); *met.* II 846: *Non bene conveniunt... (maiestas et amor)*. (“No encajan bien...(la majestad y el amor)”). El verso de *Heroides* es parte de la carta que Dido le envía a Eneas. Con “su regalo le conviene” se refiere a la espada que le regaló Eneas, con la que se va a suicidar, por lo que el contexto es distinto al del verso del *Cancionero*, en el que la que le “conviene” es una muchacha. El verso de las *Metamorfosis* pertenece a la narración del mito de Europa, que fue secuestrada por Júpiter convertido en toro blanco y se refiere a la majestad de Júpiter y a su enamoramiento por Europa. El contexto es distinto al del *Cancionero*, ya que en este el verbo *convenire* se refiere a que una muchacha le “conviene” al poeta, pero en las *Metamorfosis* se señala que la posición de Júpiter como soberano de los dioses no “encaja bien” con sus enamoramientos. La expresión *bene convenire* se documenta ya desde Plauto, pero Ovidio es quien más la utiliza y es muy común en la poesía medieval¹³¹.
- v. 53: *Vos igitur, socios, precor, hunc lenite dolorem*: Ovidio, *met.* XIII 317: *requie lenire/finire dolores* (“...aliviar/acabar con los dolores con el descanso...”). Hay una diferencia de lectura en los manuscritos: en algunos se documenta *finire* y en otros *lenire*. La expresión *lenire dolorem* y sus variantes aparecen ya en la obra de Horacio y Virgilio, y también se documenta en la poesía medieval¹³².
- v. 54: *Qui, puto, me morti dabit huius propter amorem*: Ovidio, *Trist.* II 375-376: *Aut quid Odysea est nisi femina propter amorem, / Dum vir abest, multis una petita viris*

¹³¹ Poetria Nova 2.

¹³² Poetria Nova 2.

(“¿O de qué trata la Odisea sino de una sola mujer, / pretendida por el amor de muchos hombres mientras su marido está ausente?”). En el verso ovidiano el poeta se lamenta de haber sido exiliado. Una de las razones por las que cree que se le ha castigado es por escribir poesía amorosa, y menciona varias obras cuyos argumentos giran en torno a una relación amorosa, como la *Odisea*. La expresión *propter amorem* es frecuente y aparece ya en las comedias de Plauto¹³³.

¹³³ Poetria Nova 2.

20. AD DESERTAM AMICAM

Quot iuvenes Marti gaudent servire feroci,
 Quotque velut domine sub iuga sunt Veneris,
 Quotque puellarum studio cultuque Dianae
 Gaudent, ut dominam quotque colunt Venerem,
 5 Dulcis amica mei, formosior ipsa Diana,
 Tot tibi sint laudes, sed bona plura tibi.
 Temporis illius recolens, quo carmine fausto
 Me tibi teque mihi iuncxit amica Venus,
 Conqueror et doleo, quod sic velut ante solebam
 10 Me sociare tibi corpore non valeo.
 Sed si, quod cuperem, tibi me coniungere possem,
 Nil mihi felici posse nocere puto.
 Namque tuos crines cernens oculosque micantes,
 Pacerer ipse tuis dulcibus alloquiis.
 15 Hoscula captarem carnes palpando suaves,
 Que puto caelestes posse movere deos.
 Hoscula captando forsán, quod dulcius esset,
 Temptarem tacitus, tactus ab igne tui.
 Sed cur affecto mihi quod fortuna negavit?
 20 Forsan quod cupio quilibet alter habet.
 Heu! Dolor iste meam mentem iam commovet intus;
 Qui nisi discedat, crede mihi, moriar.
 Quare, virgo decens, toto mihi carior orbe,
 Vivere si me vis, sit tibi pura fides.
 25 Et quia non possum tibi corpore consociari,

20. A LA AMIGA ABANDONADA

Cuanto jóvenes se alegran de servir al feroz Marte,
 Y cuantos están bajo el yugo de Venus como su dueña,
 Y cuantas jóvenes se alegran con el esfuerzo y el culto de Diana,
 Y cuantas rinden culto a Venus como a su señora.
 Dulce amiga mía, más hermosa que la propia Diana,
 Tantas tus alabanzas, pero más tus bienes.
 Al recordar aquel tiempo en el que una Venus amiga me unió
 Contigo y a ti conmigo con un canto favorable,
 Me quejo y sufro, porque así como antes solía
 No puedo unirme a ti corporalmente.
 Pero si pudiera unirme contigo, lo cual desearía,
 Creo que nada podría dañar a mi felicidad.
 Pues al ver tu melena y tus ojos brillantes,
 Yo mismo me alimentaría de tus dulces palabras.
 Buscaría tus besos tocando tus carnes suaves,
 Que creo que son capaces de mover a los dioses celestiales.
 Al buscar tus besos, lo que fuera más dulce
 Quizás intentaría callado, herido por tu fuego.
 Pero, ¿por qué deseo lo que me ha negado la fortuna?
 Quizás lo que yo aspiro a lo tiene otro cualquiera.
 ¡Ay! Este dolor ya conmueve mi mente por dentro;
 Si no se aleja, créeme, moriré.
 Por eso, buena doncella, más querida para mí que todo el orbe,
 Si quieres que viva, que tu fe sea pura.
 Y como no puedo juntarme a ti con el cuerpo,

Mente tibi iaceam, nam mihi mente iaces.	Yaceré contigo en tu mente, pues tú yaces contigo en la mía.
Invidus ille modo pro quo simul esse nequimus	Aquél envidioso por cuya culpa ahora no podemos estar juntos,
Vivere nec possit nec sibi mors veniat.	Ni pueda vivir ni le llegue la muerte.
Quam citius potero, credas mihi, nimpha, redibo,	En cuanto pueda, créeme, ninfa, volveré,
Et, si non potero, rumpar amore tuo.	Y, si no puedo, me romperé por tu amor.
Supplex ergo Deum rogites ut nostra secundo	Así pues, suplicando pídele a Dios que vaya
Navis eat vento que freta mota timet.	Con viento favorable nuestra nave que teme al mar revuelto.

CONTENIDO: Tristeza del poeta al estar alejado de su amada.

DESCRIPCIÓN: Poema compuesto de 16 dísticos elegíacos puros.

PRESENCIA DE OVIDIO EN EL POEMA:

- Este poema está directamente influido por las *Heroides*, pues es una epístola amorosa en metro elegíaco sin rima y con expresiones tópicas, tomadas directamente de Ovidio¹³⁴.
- v. 1: *Quot iuvenes Marti gaudent servire feroci*: Ovidio, *met.* XIII 11: *quantumque ego Marte feroci... valeo* (“cuanto valgo yo en el feroz Marte”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de las armas de Aquiles, en el que Áyax y Ulises se las disputan tras la muerte del héroe. En este verso Áyax se refiere a cómo Ulises es hábil hablando de igual manera que él mismo es hábil en la guerra. Es Ovidio el primero que utiliza el adjetivo *ferox* para referirse a Marte¹³⁵.
- v. 3: *Quotque puellarum studio cultuque Diane*: Ovidio, *met.* II 425: *Protinus induitur faciem cultumque Dianae* (“Inmediatamente se viste con el aspecto y el atavío de Diana”). El verso ovidiano pertenece a la narración del mito de Calisto, un cazadora de Diana de la que Júpiter se enamoró. El contexto de los dos versos es diferente y también el significado de *cultus* en ambos, pero la expresión *cultus Dianae* sólo aparece en este verso de Ovidio y en el *Cancionero*¹³⁶.

¹³⁴ Moralejo 1986: 53-54.

¹³⁵ Poetria Nova 2.

¹³⁶ Poetria Nova 2.

- v. 7: *Temporis illius recolens, quo carmine fausto*: Ovidio, *her.* XXI 184: *Inque parum fausto carmine docta fui* (“Y haberme instruido en versos poco venturosos.”); *met.* XIII 281: *cogor meminisse... / Temporis illius, quo...* (“se me obliga a recordar aquél tiempo en el que...”). La expresión *fausto carmine* sólo se documenta en este verso de Ovidio y en el del *Cancionero*. En cuanto a la expresión *temporis illius*, es Ovidio el único poeta clásico en utilizarla¹³⁷.

- v. 8: *Me tibi teque mihi iuncxit amica Venus*: Ovidio, *her.* IV 134: *Me tibi teque mihi taeda pudica dedit* (“La púdica antorcha me ofreció a ti y a ti a mí”); *her.* XVII 317: *Te mihi meque tibi communia gaudia iungant* (“Que las alegrías compartidas nos unan a ti conmigo y a mí contigo”). La expresión *me tibi teque mihi* y sus variantes tienen origen en Ovidio, y hay algún otro poeta medieval como Baudri de Bourgueil que también las utilizan¹³⁸.

- v. 9: *Conqueror et doleo, quod sic velut ante solebam*: Ovidio, *met.* II 448: *Nec, ut ante solebat...* (“...y no, como antes solía...”). La expresión *ante solere* se encuentra ya en la obra de Cicerón y de Virgilio, aunque es Ovidio el primero en utilizarla en una subordinada modal con *ut*. Beda el Venerable también utiliza esta expresión a final de verso¹³⁹.

- v. 11: *Sed si, quod cuperem, tibi me coniungere possem*: Ovidio, *her.* XXI 249: *cupio me iam coniungere tecum* (“quiero unirme ya contigo”). La expresión *cupio coniungere* sólo es utilizada en la Antigüedad por Ovidio, y existen algún poeta medieval anterior al anónimo enamorado que la usa, como Froumundo (siglo X)¹⁴⁰.

- v. 12: *Nil mihi felici posse nocere puto*: Ovidio, *her.* XIII 62: *haec Danais posse nocere puto* (“Creo que esta puede dañar a los dánaos”); *Trist.* IV 4, 12: *Principe tam iusto posse nocere puto* (“Creo que un príncipe tan justo puede hacer daño”). La expresión *posse nocere puto* sólo es utilizada en la Antigüedad por Ovidio, y además del anónimo enamorado sólo la emplean los autores medievales Walter el Inglés, en su

¹³⁷ Poetria Nova 2.

¹³⁸ Poetria Nova 2.

¹³⁹ Poetria Nova 2.

¹⁴⁰ Poetria Nova 2.

versión de las fábulas de Esopo escrita en 1175, y Juan de Salisbury, que vivió en el siglo XII¹⁴¹, por lo que parece posible que el anónimo enamorado se inspirara directamente en la obra de Ovidio.

- v. 16: *Que puto celestes posse movere deos*: Ovidio, *Pont.* III 1, 100: *Hac potes, aut nulla, parte movere deos* (“De esta forma, o de ninguna, puedes conmover a los dioses”); *her.* XVII 68: *Ut possint ipsas illa (munera) movere deas* (“Que aquellos (regalos) podrían conmover a las mismísimas diosas”). La expresión *posse movere deos* la utilizan sólo Ovidio y el anónimo enamorado¹⁴².
- v. 18: *Temptarem tacitus, tactus ab igne tui*: Ovidio, *am.* II 4, 31: *Ut taceam de me, qui causa tangor ab omni* (“Para no hablar sobre mí, que me conmuevo por todo”). El verso ovidiano pertenece a un poema en el que Ovidio se lamenta de que le atraigan todos los tipos de mujer, es a esto a lo que se refiere con *tangor ab omni causa*. El contexto es distinto al del poema del Cancionero, ya que los que “callan” en el poema de Ovidio son los que hablan de él por sus relaciones amorosas, mientras que en el poema de Ripoll el que “calla” es el poeta al estar con la amada. Además, en el poema de Ovidio él es “conmovido” por todas las mujeres, mientras que en el poema de Ripoll el poeta sólo es “tocado por el fuego” de su amada.
- v. 19: *Sed cur affecto mihi quod fortuna negavit?*: Ovidio, *met.* IX 677: *Et vires fortuna negat* (“Y la fortuna niega las fuerzas”). La expresión *fortuna negat* y sus variantes aparecen ya en la obra de Virgilio¹⁴³.
- v. 20: *Forsan quod cupio quilibet alter habet*: Ovidio, *her.* XVII 110: *Spes tua lenta fuit, quod petis alter habet* (“Tu esperanza fue lenta, lo que pides lo tiene otro”). El verso ovidiano pertenece a la carta que Helena le escribe a Paris y en él Helena se refiere a que ella ya está casada con Menelao. El contexto de ambos versos es similar, ya que con *alter habet* se refieren a lo mismo: que la amada está con otro hombre.

¹⁴¹ Poetria Nova 2.

¹⁴² Poetria Nova 2.

¹⁴³ Poetria Nova 2.

- v. 25-26: *Et quia non possum tibi corpore consociari, / Mente tibi iaceam, nam mihi mente iaces*: Ovidio, *her.* XVIII 30: *Et quo non possum corpore, mente feror* (“Y a donde no puede llevarme mi cuerpo, me lleva mi mente”). El principio del verso 25 del poema de Ripoll y el del verso ovidiano son muy similares y no se documentan en ningún autor más¹⁴⁴. Además, el anónimo utiliza la oposición de la mente al cuerpo de igual manera que Ovidio: si no se puede estar donde se quiere físicamente, puede imaginarse que se está allí.
- v. 30: *Et, si non potero, rumpar amore tuo*: Ovidio, *her.* XII 136: *Et qui me sequitur semper amore tui* (“...Y quien siempre me sigue, con mi amor por ti”). La expresión *amore tuo* se documenta ya en un verso de Catulo, además de en numerosos autores medievales, como Baudri de Bourgueil¹⁴⁵.
- v. 31-32: *Supplex ergo deum rogites, ut nostra secundo / Navis eat vento, que freta mota timet*: Ovidio, *fast.* IV 18: *Dum licet et spirant flamina, navis eat* (“Mientras se me permita y soplen los vientos, que mi nave avance”); *rem.* 279: *Et freta mota vides, et debes illa timere* (“También ves el mar revuelto, y debes tenerle miedo”); *trist.* V 5, 18: *Quod superest, tutum per mare navis eat* (“En lo que queda, que la nave vaya por un mar seguro”). Las expresiones *navis eat* y *freta mota* aparecen por primera vez en la obra de Ovidio, y en obras medievales posteriores al *Cancionero* ¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Poetria Nova 2.

¹⁴⁵ Poetria Nova 2.

¹⁴⁶ Poetria Nova 2.

4. CONCLUSIONES.

Como hemos observado antes, las analogías del *Cancionero* con Ovidio son numerosas, pero es difícil determinar si estas se deben a la popularidad del poeta en la época o a una influencia directa de éste. Además de influir en el contenido y la lengua, la influencia de Ovidio también se aprecia en aquellos poemas con versificación métrica (los poemas 4, 6, 11, 13, 15 y 20), algunos de ellos incluso sin rima. Para resumir lo visto anteriormente y observar qué obras de Ovidio son más influyentes, hemos elaborado la siguiente tabla, en la que recogemos todas las analogías con Ovidio analizadas en el apartado anterior, partiendo de la obra ovidiana, señalando si la analogía tiene que ver con la expresión o con el contenido y si esta se documenta sólo en Ovidio y el *Cancionero*, o si la emplean también otros autores:

Obra ovidiana	Libro	Poema	Poema de Ripoll	Contenido /lengua	Única Ovidio/Ripoll
<i>Amores</i>	I	1	1 (todo)	contenido	sí
		2	1, 20	lengua	no
			2, 45-48	contenido	no
		3	2, 11	lengua	no
			2, 35-36	contenido	no
		4	3, 62	ambas	sí (+1) ¹⁴⁷
		5	4, completo	contenido	sí
			3, 37-39	contenido	no
			3, 55-60	ambos	sí (+1)
			3, 66	lengua	sí
			4, 1	lengua	no
			4, 2	lengua	no
			7, 9	lengua	no
			11, 17-18	lengua	no
			1 7	ambos	no
		6	4, 3	contenido	sí
			4, 12	lengua	sí
		7	2, 11	lengua	no
			4, 21-22	contenido	sí
		11	1, 7	ambos	no
		13	1, 20	lengua	no
		14	3, 5	contenido	no
		15	1, 18	lengua	no

¹⁴⁷ Esto significa que la analogía solamente se encuentra en otra obra poco difundida además de en Ovidio y el *Cancionero*.

	II	2	1, 26 4, 16 10, 23 19, 21	ambos lengua contenido lengua	no no no no
		4	20, 18	ambos	no
		5	10, 20	lengua	no
		9	1, 7	ambos	no
		15	4, 19	ambos	sí
		18	4, 14	lengua	no
	III	2	19, 7-8	lengua	no
		3	11, 19-20	ambos	sí
		10	10, 10 19, 29-30	ambos contenido	no no
		11	1, 16-17	lengua	no
		14	8, 6	lengua	no
<i>Ars amatoria</i>	I		4, 14 5, 1 7, 11 8, 6 9, 9 9, 20 9, 23 11, 55-59 11, 11 19, 13-14 19, 27	lengua lengua ambos lengua contenido contenido contenido lengua lengua lengua contenido	no no no no no no no no no no no
	II		2, 11 5, 9 6, 6 9, 20 10, 25 11, 15	lengua lengua lengua ambas lengua lengua	no sí no no no no
	III		2, 33	lengua	no

		7, 7-8 11, 3-4 11, 11 19,3	contenido contenido lengua lengua	sí no no no
<i>Fasti</i>	II	2, 19-20 11, 10	lengua contenido	no sí
	III	1, 33 4, 1 19, 13-14	lengua lengua contenido	no no sí
	IV	1, 26-27 2, 13-14 10, 3 19, 3 20, 31-32	ambos lengua lengua lengua lengua	no no no no sí
<i>Heroides</i>	I	2, 19-20	lengua	no
	II	7, 11	lengua	no
	IV	1, 19-20 9, 10 20, 8	contenido contenido lengua	sí no no
	VII	10, 1 19, 47	lengua lengua	no no
	IX	11, 7	lengua	no
	X	4, 2	lengua	no
	XII	20, 30	lengua	no
	XIII	8, 6 20, 12	lengua lengua	no sí
	XV	1, 5 1, 26-27	lengua ambos	sí no
	XVI	3, 55-60 4, 13 5, 3 8, 9	lengua contenido lengua lengua	sí sí no no

		9, 2 9, 21 10, 21 19, 16	contenido ambos contenido lengua	sí sí sí no
	XVII	9, 15 11, 5 20, 8 20, 16 20, 20	lengua lengua lengua lengua contenido	no sí no sí sí
	XVIII	1, 33 4, 2 4, 16 20, 25- 26	lengua lengua lengua contenido	sí (+1, <i>trist.</i>) no no sí
	XIX	6, 9	lengua	sí
	XX	6, 15-16	contenido	sí
	XXI	20, 7 20, 11	lengua lengua	sí no
	<i>Metamorphoseos</i>	I	2, 19-20 9, 3	lengua contenido no sí
		II	4, 4 19, 47 20, 3 20, 9	lengua lengua lengua lengua sí no sí no
		III	19, 29-30	lengua no
		IV	1, 8 1, 33 19, 1	lengua lengua lengua No no no
		V	1, 9 11, 7 19, 7-8	contenido lengua lengua sí no no
		VII	9, 32 11, 15	ambos lengua sí no

	VIII	1, 8	lengua	no
		2, 19-20	lengua	no
		3, 25-26	lengua	no
		7, 6	lengua	no
		7, 15	lengua	no
		10, 25	lengua	no
	IX	5, 3	lengua	no
		9, 1	lengua	no
		10, 1	lengua	no
		19, 9	lengua	no
		20, 19	lengua	no
	X	4, 5	contenido	no
		9, 11	lengua	no
		11, 7	lengua	no
		19, 7-8	lengua	no
	XI	2, 19-20	lengua	no
		19, 16	lengua	no
	XIII	9, 8	lengua	no
		19, 53	lengua	no
		20, 1	lengua	no
		20, 7	lengua	no
	XIV	1,16-17	lengua	no
		10, 3	lengua	no
		19, 3	lengua	no
		19, 6	lengua	no
	XV	8, 6	lengua	no
		11, 15	lengua	no
		19, 9	lengua	no
<i>Remedia</i>		1, 20	lengua	no
		3, 25-26	contenido	sí
		5, 8	lengua	no
		20, 31-31	lengua	sí
<i>Tristia</i>	II	1,33	lengua	sí (+1, <i>her.</i>)

		5, 3	lengua	no
		19, 6	lengua	no
		19, 54	lengua	no
	IV	20, 12	lengua	sí (+1 <i>her.</i>)
<i>Epistulae</i> <i>Ponto</i>	ex I	2, 19-20	lengua	no
		5, 8	lengua	no
	II	11, 16	lengua	no
	III	3, 74	lengua	no
		4, 2	lengua	no
		4, 5	contenido	no
		4, 9	contenido	sí
		20, 16	lengua	sí
	IV	9, 1	lengua	no

A continuación recogemos en otra tabla el número de analogías que tiene cada una de las obras de Ovidio las influencias por orden de mayor a menor. Ya que algunas de las analogías sólo se documentan en otra obra poco difundida además de en Ovidio y en el *Cancionero*, estas se señalan detrás del “+”:

Obra	Analogías	Analogías únicas
<i>Metamorphoseos</i>	45	5
<i>Amores</i>	37	7+3
<i>Heroides</i>	35	15+1
<i>Ars amatoria</i>	22	2
<i>Fastos</i>	10	3
<i>Epistulae ex Ponto</i>	9	2
<i>Tristia</i>	5	2
<i>Remedia amoris</i>	4	2

Como se observa en la tabla, hay tres obras con la mayor influencia: las *Metamorfosis*, los *Amores* y *Heroides*, y algo menos el *Ars amatoria*. Dentro de estas, las que cuentan con más analogías únicas son las *Heroides* y los *Amores*, que es muy probable que el autor conociera de primera mano al menos en parte.

En las *Heroides* se encuentran 35 analogías en total y 15 únicas, de las cuales una de ellas también se documenta en las *Tristes*. La carta más influyente es la XVI, de Paris a Helena, seguida de la XVII, la respuesta de Helena, y la XVIII, de Leandro a Hero. Además, esta obra influye en los poemas de Ripoll también en otro aspecto, pues el poeta le ha dado a algunas de sus composiciones (los poemas 3, 5, 11, 12, 13 y 20) la forma de epístola amorosa.

En los *Amores* se documentan 37 analogías en total, 7 únicas y 3 que casi lo son, pues además solo están en otra obra poco difundida. El libro más influyente de esta obra es el primero, ya que el poeta de Ripoll imita poemas enteros de este libro, concretamente imita el primero en *Quomodo primim amavit* y el quinto en *Quomodo prius convenimus*.

La tercera obra más influyente son las *Metamorfosis*, con el mayor número de analogías en general, pero muy pocas únicas. Los libros VIII y IX son los más presentes.

Las analogías del *Ars amatoria*, de las *Tristes*, de los *Remedia amoris* y de las *Pónticas* son menores en cantidad y la mayoría de ellas se encuentran en muchos otros autores.

En conclusión, pese a que en muchos casos es difícil determinar si la influencia de Ovidio es directa debido a la popularidad del autor en la época, es muy verosímil que, según indican los resultados de nuestro análisis, el anónimo enamorado conociera de primera mano al menos las *Heroides* XVI, XVII y XVIII, así como el primer libro de los *Amores*.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Bourgain, Pascale. 2006. “Le chansonnier de Ripoll dans l’espace poétique européen”, en Nascimento, Aires A. – Alberto, Paulo F. (eds.), *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico (Lisboa, 12-15 de Outubro de 2005)*, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.
- De Carlos, Helena. 2013. “De ídolos y dioses en el *Cancionero* de Ripoll”, *Troianalexandrina* 13, pp. 113-127.
- Dronke, Peter. 1979. “The interpretation of the Ripoll love-songs”, *Romance Philology* 33, pp. 14-42.
- D’Olwer, Lluís Nicolau. 1915-1920. “L’escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII”, *Anuari de L’Institut d’estudis catalans* 6, pp. 3-84.
- Elliott, Alison Goddard. 1980. “A note on names-the love poems from Ripoll”, *Mittellateinisches Jahrbuch* 15, pp. 112-120.
- Latzke, Therese. 1975. “Die *Carmina Erotica* der Ripollsammlung”, *Mittellateinisches Jahrbuch* 10, p. 138-201.
- Moralejo, José Luis. 1986. *Cancionero de Ripoll*, Barcelona: Bosch.
- Offermanns, Winfried. 1970. *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Wuppertal: A. Henn.
- Poetria Nova 2. A CD-Rom of Latin Medieval Poetry (650-1250 A.D.) with a gateway to Classical and Late Antiquity Texts*, eds. Paolo Mastandrea – Luigi Tassarolo, Segunda edición revisada y ampliada, Firenze: SISMEL. Edizioni del Galluzzo, 2010.
- Traill, David A. 2006. “The Origin of the Ripoll Love Poems”, en Nascimento, Aires A. – Alberto, Paulo F. (eds.), *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico (Lisboa, 12-15 de Outubro de 2005)*, Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.