

La poesía latina en el contexto amoroso de la comedia elegíaca medieval: Catulo y Ovidio en el *De tribus puellis*

Juan Luis ARCAZ POZO

Universidad Complutense
arcaz@filol.ucm.es

Recibido: 17 de diciembre de 2004

Aceptado: 18 de enero de 2005

RESUMEN

El presente trabajo estudia la presencia del tema de los *basia mille* y de la *écfrasis* de los poemas 5 y 64, respectivamente, de Catulo en la comedia elegíaca *De tribus puellis* y, asimismo, se analiza el seguimiento puntual que el autor de esta obra hace de toda la elegía I 5 de los *Amores* de Ovidio. Estos dos poetas clásicos le sirven al anónimo autor de la comedia para esbozar el contexto amoroso que describe al final de la obra.

Palabras clave: Catulo. Ovidio. Comedia elegíaca. Poesía latina medieval.

ARCAZ POZO, J. L., «La poesía latina en el contexto amoroso de la comedia elegíaca medieval: Catulo y Ovidio en el *De tribus puellis*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 25 núm. 1 (2005) 101-110

The Latin poetry in the amorous context of the elegiac comedy in the Middle Ages: Catull and Ovid in the *De tribus puellis*

ABSTRACT

This article studies the presence of *basia mille* and the *écfrasis* topic of Catull's poems 5 and 64, respectively, and the elegy I 5 of Ovid's *Amores* into the elegiac comedy *De tribus puellis*. The two classic poets offer to the anonymous author of the comedy the theme of amorous context that describes their work.

Keywords: Catull. Ovid. Elegiac comedy. Latin medieval poetry.

ARCAZ POZO, J. L., «The Latin poetry in the amorous context of the elegiac comedy in the Middle Ages: Catull and Ovid in the *De tribus puellis*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 25 núm. 1 (2005) 101-110

La comedia elegíaca *De tribus puellis*, de autoría anónima aunque atribuida erróneamente a Ovidio¹, viene a ser una perfecta muestra del predicamento que la obra amorosa del poeta de Sulmona tuvo en la literatura medieval escrita en latín² y un excelente ejemplo de la impronta que algunos de sus versos más sensuales —como son aquéllos de la elegía I 5 de *Amores*, además también de la I 4 en el caso de la

¹ S. PITTALUGA, «*De tribus puellis*», ed. y trad. en F. Bertini (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Génova 1976, vol. I, pp. 281-332.

² H. HAGENDAHL, «La 'comédie latine' au XIIe siècle et ses modèles antiques», en *ΔΡΑΓΜΑ*, Martino P. Nilsson dedicatum. Acta Instituti Romani Regni Sueciae, Lund 1939, pp. 222-255, esp. 250-255.

cena que se describe en nuestro texto³— dejaron en la producción literaria de los siglos XII y XIII.

En efecto, la comedia que nos ocupa, datable probablemente a finales de la primera de las centurias citadas o a principios de la siguiente, es en realidad una variación, en clave dramática —aunque con predominio de lo narrativo frente a lo dialógico—, de la mencionada elegía de *Amores* que se desarrolla inicialmente en un marco bucólico incardinado, con ciertas evidencias, en la tradición eglógica heredera de las *Bucólicas* de Virgilio y vinculado, por otro lado, al género de la pastorela de tanta prédica en la época que nos ocupa. No obstante este virgilianismo bucólico que contextualiza la primera parte de la comedia, la pieza se inicia con una escena urbana —acaso eco indirecto también de la poesía amorosa de Ovidio, de carácter eminentemente urbano— en la que aparece un joven que deambula sin rumbo fijo por la ciudad pero consumido por la llama del amor⁴. A lo lejos divisa a tres jóvenes, que al principio identifica erróneamente con tres ninfas, acercándose a él; tras descubrir que en realidad se trata de tres hermosas muchachas, cuya belleza se ufana en describir con pluma claramente deudora de Ovidio⁵, el joven poeta se entera de la disputa surgida entre las tres a propósito de cuál de ellas canta mejor. A pesar de la belleza que emana de las tres muchachas, el poeta ha fijado su interés en una de ellas, aquella que decidirá que éste haga las veces de juez en el certamen de canto que mantienen entre sí. Tras prestarse a ello, joven y muchachas se trasladan al marco bucólico que hará de telón de fondo de la disputa, conforme a los patrones virgilianos del género, instalándose en un *locus amoenus* tan imposible como irreal.

En estas circunstancias, pues, tiene lugar el certamen en el que intervienen las tres muchachas —el contenido de cuyas canciones es descrito someramente por el poeta— y el joven otorga el premio a la última en intervenir, que es, precisamente, la que más le había gustado de antemano. En pago a su decisión, la joven decide otorgar al juez el premio que éste pida, que no es otra cosa que poder gozar de su hermosura de la misma manera que el Júpiter del que ésta hablaba en su canción gozó de los amores por ella cantados. La joven accede a la petición del poeta y se marcha con él a sus aposentos, en donde, tras la suculenta cena con que la muchacha agasaja a su invitado, tiene lugar el pago solicitado. En este contexto, por fin, es en el que el poeta describe el lance amoroso que tuvo lugar reutilizando el material erótico de la citada elegía de los *Amores* de Ovidio y en el que se insertan, por añadidura, los posibles ecos de la poesía catuliana que aparecen en esta comedia medieval y que pasamos a comentar ahora.

³ V. CRISTÓBAL, «Los Amores de Ovidio en la tradición clásica», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de V. Bejarano. Actes del IX Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona 1991, vol. I, pp. 371-379, esp. 375.

⁴ Esta imagen del poeta enamorado que deambula por la ciudad consumido por la llama del amor recuerda la estampa que Tibulo nos ofrece de sí mismo, como *exclusus amator*, deambulando solitariamente por la ciudad aunque con la protección de Venus en I 2, 25: *en ego cum tenebris tota uagor anxius urbe*. No obstante, el eco parece corresponderse con cierta claridad con Horacio, *Sátiras* I 9, 1-2 (*Ibam forte via sacra sicut meus est mos, / nescio quid meditans nugarum*); cf. H. HAGENDAHL, *art. cit.*, p. 251.

⁵ P. MAURY, el editor de esta comedia en *Les Belles Lettres*, señala precisamente que el autor de la obra había leído profundamente a Ovidio («Le *De tribus puellis* est l'oeuvre d'un *scholar* qui avait trop lu Ovide»; cf. G. Cohen [dir.], *La «comédie» latine en France au XIIe siècle*, París 1931, vol. II, p. 228).

1. El primero de esos probables ecos catulianos⁶ es el que podría poner en relación los vv. 229-240 del *De tribus puellis* con los correspondientes vv. 47-51 del poema 64 de Catulo, es decir, aquéllos con los que el poeta veronés, recurriendo a la écfrasis, nos introduce en el relato del contenido de las escenas bordadas en el cobertor de la cama sobre la que Tetis y Peleo consumarán su matrimonio. Evidentemente, el tema de las écfrasis es completamente distinto, pero es notable la coincidencia, fácilmente explicable de mediar el texto catuliano, en proponer como contenido de éstas —además de referirlas a un mismo objeto, la cama— escenas de tema mitológico relacionadas con el motivo que da pie a ellas. Si la écfrasis de Catulo se detiene en relatar el mito de Teseo y Ariadna, como podemos apreciar en los versos previos a la descripción en sí que preceden a la digresión en torno al mito señalado (vv. 47-51):

*Puluinar uero diuae geniale locatur
Sedibus in mediis, Indo quod dente politum
Tincta tegit roseo conchyli purpura fuco.
Haec uestis priscis hominum uariata figuris
Heroum mira uirtutes indicat arte,*

la de la comedia elegíaca se demora, por el contrario, en referir con cierto apresuramiento las veleidades amorosas de los dioses de la siguiente manera (vv. 229-240):

*Hunc manus artificis mira sculpaverat arte,
namque deos illic pinxerat atque deas.
Iupiter hic stabat ridens fallesque puellas:
has cigni specie decipit, has aquile.
Hunc in tam variis habuit pictura figuris,
ut vix ullus eum crederet esse deum.
Ex alia parte picti fuerant nimis arte
lecto nudi Marsque Venusque simul.
Illic Vulcanum tendentem retia vidi,
ut simul in lecto prendere posset eos.
Mox quoque pertimui ne nos comprehendere vellet,
tam bene picture finxerat auctor eum.*

Serían, pues, el recurso narrativo de la écfrasis, el objeto al que ésta va referida y la temática de asunto mítico que representa los datos que pueden poner en conexión, aunque lejana, el poema 64 de Catulo y los versos transcritos del *De tribus puellis*, en los que, además, puede verse algún eco textual de los del veronés (por ejemplo, el v. 229 —*hunc manus artificis mira sculpaverat arte*— con respecto al v. 51 de Catulo —*heroum mira uirtutes indicat arte*—).

⁶ Este posible eco catuliano ya era señalado por V. Cristóbal, quien apuntaba que a la pervivencia del Ovidio erótico quizá había «que añadir un lejano recuerdo del *carmen* 64 de Catulo, al describirnos el autor en una prolífica écfrasis los grabados de tema mitológico (amores varios de los dioses) que el artífice había esculpido en el tálamo (vv. 229-238)» (*cf. art. cit.*, p. 375).

Por otro lado, la segunda de las huellas catulianas que parece atisbarse en el texto de la comedia se refiere a la mención —con troquelación literaria bien cercana en este caso al texto del poeta latino— del motivo de los *basia mille* que leemos en el poema 5 de Catulo (vv. 7-13), concretamente los versos en que el poeta explicita su petición de besos a Lesbia con la consabida reiteración que concluye en el incomputable total de ósculos que cierra el poema:

*Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum;
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus inuidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.*

El presente motivo catuliano, exactamente igual que el anterior abría la escena amorosa que el autor de la comedia compone con la materia erótica ovidiana de *Amores* I 5, según veremos a continuación, viene a cerrar ésta del modo que sigue (vv. 273-276):

*Protinus, adductis ad candida colla lacertis,
Incepi domine basia pressa dare;
Oscula mille dedi, totidem michi reddidit illa,
Sunt data mille sibi, reddita mille michi.*

Y en este caso parecen más evidentes los ecos textuales de Catulo: al margen de la parcial variación que se introduce en el uso de *oscula* por *basia*, hay en ambos casos similar reiteración de la petición de besos incluso casi en su formulación sintáctica, bien que en el texto medieval, por el lógico contexto de mutua complacencia en que se desarrollan los acontecimientos narrados en la comedia, la petición imperativa del poema catuliano se ha tenido que sustituir por el juego recíproco que se establece entre *do* y *reddo* y sus formas pasivas *sunt data [oscula]* y *reddita [sunt oscula]*.

Con todo, y es algo que podría relativizar la posible huella catuliana con respecto a este pasaje, hay que señalar que una formulación alternativa al texto de Catulo, aunque referida al mismo propósito, la encontramos en el propio Ovidio —el autor clásico, según hemos señalado, más frecuentado por el autor de nuestra comedia— en *Amores* II 18, 9-10 (*implicuitque suos circum mea colla lacertos / et, quae me perdunt, oscula mille dedit*) y II 19, 18 (*oscula, di magni, qualia quotque dabat*). Asimismo, no está de más tener presentes otros textos anteriores o más o menos contemporáneos al *De tribus puellis* en los que podemos encontrar esta formulación y que parecen remitir, por su lado, al propio Ovidio. Pues, en efecto, es bien probable que *Amores* II 19, 18 pueda estar tras los correspondientes versos de las elegías I 97-98 (*Flammea dilexi modicumque tumentia labra / quae gustata mihi basia plena darent*) y II 14 («*Huic ego saepe, nefas, oscula blanda dedi?*») de Ma-

ximiano —autor de notable predicamento durante la Edad Media y receptor señero, asimismo, de la erótica ovidiana⁷—; y mucho más claramente tras los versos 453-454 (*qualia quotque dedit, tot talia suscipit ille / oscula*) de la *Alda* de Guillermo de Blois, comedia escrita probablemente hacia 1170⁸. Y aún más, el tema de los besos, bien que sin la reciprocidad de éstos que leemos en la *Alda* y en el *De tribus puellis*, podemos encontrarlo formulado en términos similares a los de *Amores* II 19, 9-10 en el poema 77 de los *Carmina Burana* (estr. 29, vv. 1-2): *...collo virginis brachia iactavi. / mille dedi basia, mille reportavi*.⁹ Por ello, si tenemos en cuenta la nula presencia de Catulo en el Medievo y la aplastante del poeta sulmonés en estos siglos de la *Aetas Ovidiana* —período al que corresponden los textos de la *Alda* de Guillermo de Blois, del *De tribus puellis* y del poema 77 de los *Carmina Burana*—, es prudente considerar dudosa la deuda de nuestra comedia con respecto al veronés, por mucha que sea la similitud con respecto a Catulo de la expresión de los *basia* que aquí encontramos. Al margen de esto, lo que sí resulta llamativo es que buena parte de todos ellos —a los que a este respecto habría que sumar incluso el poema 4 de los *Amatoria Carmina Rivipullensia*¹⁰— han añadido a los versos sensuales de la elegía I 5 de *Amores* que describen el encuentro amoroso entre el poeta y su amada una escueta referencia a los besos que estaba ausente del texto ovidiano y que, a lo que vemos, ha tenido tan fructífera secuela —no sabemos desde cuándo— como la propia descripción del cuerpo desnudo de la amada y la púdica reticencia a contar el desenlace último, detalles ambos heredados del texto citado de Ovidio.

2. En efecto, además de la presencia de esta elegía ovidiana o, más concretamente, de esos detalles característicos de ella en otros autores y obras de aproximadamente la misma época que la comedia que nos ocupa¹¹, lo que resulta llamativo en el caso de ésta es que todo el poema en cuestión, de principio a fin —y no sólo aquellos versos, sin duda los más imitados, en que se describe el cuerpo de la joven y se alude, con la misma púdica reticencia de Ovidio, al acto amoroso que culmina el encuentro—, presta su materia para que el poeta anónimo del *De tribus puellis* nos dé cuenta del premio que recibe por parte de la muchacha.

⁷ Así, los versos de *Amores* I 5 que describen el desnudo de Corina aparecen recogidos en la elegía V 23-30 maximiana a propósito de la relación de los encantos de la *Graia puella* sobre cuyo encuentro amoroso fallido se extiende el poeta a lo largo de la composición.

⁸ Cf. H. HAGENDAHL, *art. cit.*, p. 239.

⁹ Además, en este poema encontramos eco de la expresión ovidiana de *Amores* I 5, 25 (*cetera quis nescit?*) en la estr. 30, v. 1: *quis ignorat, amodo cuncta que secuntur?*

¹⁰ Según la edición de J. L. MORALEJO (*Cancionero de Ripoll. Carmina Rivipullensia*, Barcelona 1986, pp. 182-189). Cf. el v. 14 de la composición: *hoscula mille modis que mihi cara daret*. Sobre la vinculación de este poema n° 4 con el texto de *Amores* I 5, véase, entre otros, F. J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford 1957², vol. II, p. 241; J. L. MORALEJO, *ed. cit.*, pp. 38-39; y V. CRISTÓBAL, *art. cit.*, p. 374.

¹¹ Como, por ejemplo, los citados poemas n° 4 de los *Amatoria Carmina Rivipullensia* y 77 de los *Carmina Burana* o algunas pastorelas de Walter de Châtillon (cf. V. CRISTÓBAL, *art. cit.*, pp. 374-375).

A propósito de la elegía de Ovidio¹², recuérdese que ésta venía a ser una variación del mismo tema que Propertio había tocado en su elegía II 15. Si allí el de Asís nos contaba su nocturno encuentro amoroso bajo la sugerente luz de un candel y esta anécdota le permitía extenderse después en una defensa del *carpe diem*, Ovidio, en cambio, sólo presta atención a la cita de amor que, a diferencia de Propertio, tiene lugar al mediodía y en la pudorosa penumbra de su habitación — conforme a los consejos que luego dará el propio poeta en *Ars amatoria* II 619-624 y III 807-808—. Precisamente, es el encuadre horario del encuentro lo que abre (v. 1: *Aestus erat, mediamque dies exegerat horam*) y cierra (v. 26: *proueniant medii sic mihi saepe dies!*) el poema ovidiano en clara composición anular, un procedimiento, por cierto, de continua recurrencia a lo largo de toda la elegía¹³. Esta perfecta circularidad del poema ovidiano no la encontramos, en cambio, en la recreación del mismo que leemos en el *De tribus puellis*. Pero lo que sí cabe destacar, como decíamos antes, es que el poeta anónimo de la comedia no sólo ha tenido en cuenta los versos relativos a la desnudez de la joven, sino que ha reelaborado la elegía completa amoldándola a las circunstancias concretas que nos describe en su obra.

Para empezar, es evidente que el encuadre horario del texto de Ovidio no procede en el contexto de la comedia —pues se trata de una escena de amor nocturna, según deducimos de la cena con que previamente la joven ha agasajado al poeta—, de ahí que no haya eco ninguno del verso inicial de *Amores* I 5 (*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam*). Pero de lo que sí hay mención expresa es del acto de acostarse en la cama, aunque con intenciones claramente distintas; en Ovidio, el motivo era —si es que no hay otro tipo de connotaciones eróticas— simplemente descansar a la hora de la siesta (v. 2: *adposui medio membra leuanda toro*), mientras que en el contexto de la comedia se trata de dar cumplida cuenta del pago al premio solicitado por el poeta (v. 213: *quid moror? Incumbo tandem lecto precioso*).

¹² Es amplia la bibliografía existente sobre esta elegía. Baste citar, entre otros, los trabajos de A. G. ELLIOT, «*Amores* I. 5: the Afternoon of a Poet», en C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bruselas 1980, vol. I, pp. 349-355; J. M. FRÉCAUT, «Verité et fiction dans deux poèmes des *Amours* d'Ovide, I. 5 et III. 5», *Latomus* 27 (1968) 350-361; G. C. GIARDINA, «In margine a Ovidio, *Amores* I, 5», *Vichiana* 11 (1982) 150-154; G. LUCK, *The Latin Love Elegy*, Londres 1969², pp. 160-165; o, por último, R. O. A. M. LYNE, *The Latin Love Poets*, Oxford 1980, pp. 260-264. Para más información bibliográfica, véase Ovidio, *Amores*, ed. de A. Ramírez de Verger y Fco. Socas, Madrid 1991, pp. CI-CII.

¹³ Otras resonancias presentes en la elegía son las que se dan entre el pasaje que alude a la penumbra del cuarto (vv. 3-6: *pars adaperita fuit, pars altera clausa fenestra / quale fere siluae lumen habere solent, / qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebus / aut ubi nox abiit nec tamen orta dies*) y el que, utilizando un término cinematográfico, se asemeja al fundido en negro de la escena amorosa final (v. 25: *cetera quis nescit? Lassi requieuiimus ambo*); y, asimismo, entre las dos descripciones del cuerpo de Corina: la primera cubierta con la túnica (vv. 9-12: *Ecce Corinna uenit tunica uelata recincta, / candida diuidua colla tegente coma, / qualiter in thalamos formosa Semiramis isse / dicitur et multis Lais amata uiris*) y, la segunda, completamente desnuda (vv. 17-22: *Vt stetit ante oculos posito uelamine nostros, / in toto nusquam corpore menda fuit. Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos! / forma papillarum quam fuit apta premi! / quam castigato planus sub pectore uenter! / quantum et quale latus! quam iuuenale femur!*).

De igual manera, en la elegía ovidiana encontrábamos explícita mención de la luz crepuscular en que había quedado la estancia; para ello, el poeta había procedido a dejar una de las hojas de la ventana entreabierta, de tal forma que la penumbra inundase la habitación y propiciara el encuentro amoroso al que sorpresivamente luego acude Corina (vv. 3-6):

*Pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae,
quale fere siluae lumen habere solent,
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebō
aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.*

Por su parte, en la comedia elegíaca —que desarrolla la escena amorosa, recordemos, en un horario nocturno— no procede aminorar la luz que pudiera entrar por puertas o ventanas. Hay, como en Ovidio, mención del acto de cerrar la puerta, aunque parece que sólo para propiciar la intimidad de los amantes (vv. 245-246):

*Denique virgo iubet thalamis exire puellas
firmavitque seris ostia clausa suis*

y, asimismo, hay referencia a luz de la alcoba, si bien en este caso se trata de la luminosidad lograda a través de una lámpara cuyo efecto en la estancia es descrito con la pertinente comparación de cuño ovidiano (vv. 247-248):

*Vndique fulgebant aurate lampadis ignes,
tanquam cum rutilus sol foret intus equis.*

También inversamente a Ovidio, pero siguiendo puntualmente el texto de *Amores*, el autor de la comedia elegíaca hace valer la claridad de la alcoba para proceder acto seguido a la descripción del cuerpo de la joven. Recordemos que el sulmonés incidía en la convencia de la luz crepuscular para el encuentro amoroso con muchachas recatadas (vv. 7-8: *Illa uerecundis lux est praebenda puellis, / qua timidus latebras speret habere pudor*) como iba a parecer serlo poco después Corina, con quien mantiene además una breve disputa para quitarle la túnica que la tapaba (vv. 9-16; esp. 13-16: *Deripui tunicam; nec multum rara nocebat, / pugnabat tunica sed tamen illa tegi; / cumque ita pugnaret, tamquam quae uincere nollet, / uicta est non aegre proditione sua*). Por el contrario, en el texto del *De tribus puellis* no cuadraba ni la pudibundez de la joven ni la lucha por conseguir su desnudo; el contexto amoroso de mutua complacencia —especialmente por parte de la joven— aconsejaba, en contra de los preceptos ovidianos, y a tenor de la descripción a la que procede después, la mayor claridad posible (vv. 249-250):

*Se facit hec nudam, voluit quoque nuda videri,
at non in tenera carne fuit macula.*

Pero este ir en dirección contraria a Ovidio no es óbice para observar que el autor de la comedia sigue los pasos de la elegía ovidiana; tan sólo ha sustituido los sugerentes pre-

liminares al desnudo de Corina que leemos en *Amores* por una escueta referencia al acto en sí de desnudarse, para llegar rápidamente al asombro ante el cuerpo en cueros de la muchacha y confirmar su absoluta hermosura (*at non in tenera carne fuit macula*), de igual forma que hace el sulmonés cuando divisa la desnudez de su amada (vv. 17-18):

*Vt stetit ante oculos posito uelamine nostros,
in toto nusquam corpore menda fuit.*

Hay en la comedia, no obstante, una amplificación notable en la descripción de la belleza inmaculada de la joven con respecto a Ovidio (especialmente en lo que se refiere a la blancura de su piel), pero el inventario completo de sus encantos, de la cabeza a los pies, es claramente deudor, punto por punto, de *Amores*, como ya se ha hecho notar en otros estudios¹⁴. Así, la detallada descripción del cuerpo de Corina que leemos en los vv. 19-22:

*Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore uenter!
Quantum et quale latus! Quam iuuenale femur!,*

está recogida por completo —hombros, brazos, senos, vientre, caderas y piernas— en la que el autor del *De tribus puellis* hace de su amada (vv. 255-260):

*Hach! Quales humeros et qualia brachia vidi.
Candida crura nimis non valere minus.
Parva papilla fuit, fuit apta, fuit speciosa,
si paula rigida, non minus apta fuit.
Pectus erat planum, planus sub pectore venter,
formabat medium corpus utrumque latus.*

Asimismo, hay también en la comedia elegíaca un corte en la descripción de los encantos de la joven idéntico al que propicia Ovidio a su catálogo, si bien en nuestro texto se explicita posteriormente más a las claras el juego amoroso previo a la unión final. De ese modo, la fórmula ovidiana del v. 23 (*singula quid referam?*) se ha visto amplificada en los vv. 261-262 del *De tribus puellis*:

*Non referam quamuis poteram meliora referre,
illam cum vidi, sed tibi non referam,*

mientras que la referencia al inicio del acto amoroso al que Ovidio pasa inmediatamente después de interrumpir la relación de los encantos de Corina (v. 24: *et nudam pressi corpus ad usque meum*), no la encontramos en nuestra comedia hasta los vv. 277-278, justamente después de haber aludido el poeta al juego amoroso de los besos que hemos comentado antes:

¹⁴ Cf. H. HAGENDAHL, *art. cit.*, pp. 254-255 y V. Cristóbal, *art. cit.*, p. 375.

*Illa suum nostro lateri latus associavit:
gaudebam lateri conseruisse latus.*

Y de nuevo, de forma muy contraria a la precisión y parquedad del texto de *Amores*, que una vez más ataja la curiosidad del lector con la pregunta, que encierra en sí misma su propia respuesta, *cetera quis nescit?* del v. 25, el autor del *De tribus puellis* se alarga en referir otros juegos amorosos antes de reutilizar la reticencia expresada por Ovidio justamente también, como ocurre con la elegía ovidiana, en los versos finales de la comedia, aunque con notables amplificaciones con respecto al sulmonés, reduciendo la pregunta de *Amores* y dejando al lector, al igual que el texto de Ovidio, con la incógnita final —aunque fácilmente adivinable— sobre lo sucedido (vv. 297-300):

*Quid faciam? Referam que fecimus, si pudor obstat,
ipsaque ne referam nostra puella vetat?
Finis restabat. Sed utrum bene cesserat ad nos?
Omnia nouit Amor, nouit et ipsa Venus.*

A la vista, pues, de las concomitancias que hemos señalado entre el texto de *Amores* I 5 y el *De tribus puellis*, parece claro que el autor de la comedia medieval no sólo se ha hecho cuestión de los versos relativos a la descripción del cuerpo desnudo de Corina¹⁵, sino que además ha tenido en cuenta toda la elegía ovidiana para describir el encuentro amoroso con la joven protagonista, unas veces procediendo con exacta similitud al texto de Ovidio y, otras, invirtiendo las palabras y el sentido de la elegía del sulmonés —además de amplificarlo—, pero siguiendo siempre, y eso era precisamente lo que queríamos destacar, el orden y la estructura temática del poema ovidiano. Asimismo, el contexto amoroso de la comedia está, en cierto modo, enmarcado por dos posibles reminiscencias de la poesía catuliana, tan sólo posibles porque la afinidad textual de los pasajes del *De tribus puellis* con respecto a los correspondientes de Catulo son escasamente suficientes para determinar con rotundidad su filiación, especialmente en el caso de la presencia de los *basia mille* del poema 5 del veronés. Los ejemplos anotados de Ovidio a propósito de los besos y la cadena de textos similares que parecen remitir al modelo de *Amores* invitan a tomar con cautela la presencia —reducida incluso en los florilegios medievales— de la tradición catuliana en esta comedia.

¹⁵ Versos que, además, aparecen utilizados también, aparte del pasaje final de la comedia que hemos comentado, al inicio de la misma (vv. 31-54) aunque referidos a la joven vestida, especialmente cuando el poeta se refiere a los senos de la muchacha -poco visibles por estar constreñidos por un ceñidor- (vv. 45-50: *Forma papillarum nusquam parebat in illa, / vel quod parva nimis vel quod stricta foret. / Ubera sepe suis zonis strinxere puella, / turgida namque nimis displicuere viris; / sed non inter eas est hec referenda puella: / ubera nempe satis parua fuere sibi*) y utiliza la fórmula ovidiana *Singula quid referam?* para interrumpir la relación de sus encantos (vv. 53-54: *Singula quid referam? Si singula queque referrem, / non puto sufficerent, vix puto mille dies*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRISTÓBAL, V., 1991, «Los Amores de Ovidio en la tradición clásica», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de V. Bejarano. Actes del IX Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, vol. I, 371-379.
- ELLIOT, A.G., 1980, «Amores I.5: the Afternoon of a Poet», en C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bruselas, vol. I, 349-355.
- FRÉCAUT, J. M., 1968, «Verité et fiction dans deux poèmes des Amours d'Ovide, I.5 et III.5», *Latomus* 27, 350-361.
- GIARDINA, G. C., 1982, «In margine a Ovidio, Amores 1, 5», *Vichiana* 11, 150-154.
- HAGENDAHL, H., 1939, «La 'comédie latine' au XIIe siècle et ses modèles antiques», en *ΔΡΑΓΜΑ, Martino P. Nilsson dedicatum. Acta Instituti Romani Regni Sueciae*, Lund, 222-255.
- LUCK, G., 1969², *The Latin Love Elegy*, Londres.
- LYNE, R. O. A. M., 1980, *The Latin Love Poets*, Oxford.
- MAURY, P., 1931, «De tribus puellis», en G. Cohen (dir.), *La «comédie» latine en France au XIIe siècle*, París, vol. II, 227-242.
- MORALEJO, J. L. (ed.), 1986, *Cancionero de Ripoll. Carmina Riupullensia*, Barcelona.
- PITTALUGA, S., 1976, «De tribus puellis», en F. Bertini (dir.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Génova, vol. I, 281-332.
- RABY, F. J. E., 1957², *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, vol. II.
- RAMÍREZ DE VERGER, A.-SOCAS, FCO. (edd.), 1991, *OVIDIO, Amores*, Madrid.