

Las pastorelas latinas de Gautier de Châtillon

Gautier de Châtillon representa una de las cumbres de la poesía latina medieval. Su vida se desarrolla en los dos últimos tercios del siglo XII (nace en 1135 y se estima que murió en los primeros años del siglo XIII, tal vez en 1202), y, junto con Hugo «Primas» de Orleáns y el Archipoeta de Colonia, constituye la tríada de poetas no anónimos que da esplendor a la poesía latina del denominado «Renacimiento del siglo XII»¹.

Gautier, al igual que Hugo, compuso tanto en versificación métrica como acentual. Del primer tipo es su *Alexandreis*, poema en diez libros con 5.406 hexámetros², en honor de Alejandro Magno, obra que está en la base de gran parte de los *Libros de Alejandro* medievales, en especial de nuestro *Libro de Alexandre*³.

Su obra lírica está compuesta, prácticamente en su totalidad, en métrica acentual y ha venido publicándose, a lo largo

1 Hugo vivió entre 1090 y 1160, y por la misma época se desarrolló la vida del Archipoeta. Una cuidada edición de los poemas de Hugo, junto con una selecta bibliografía es la de McDonough, 1984. Por lo que se refiere al Archipoeta, un valioso trabajo, aunque centrado especialmente en el más famoso de sus poemas, la *Confesión*, con abundante información bibliográfica sobre el poeta, es el de Cairns, 1980.

2 A ellos hay que añadir otros 100, 10 al frente de cada uno de los libros, con un resumen de los mismos.

3 Cf. Cary, 1956, pp. 63-4. Una traducción del poema, con «Introducción» y Notas, ha sido hecha por nosotros mismos y entregada a la editorial Akal, para su publicación, en noviembre de 1990.

de los dos últimos siglos, en diversas entregas y por distintos investigadores⁴. Algunos de sus poemas rítmicos figuran entre los más conocidos de la poesía latina medieval: así, «Propter Sion non tacebo», «Versa est in luctum / cythara Gualtheri»⁵ o «Missus sum in vineam circa horam nonam». Cuatro de sus poemas fueron recogidos en los *Carmina Burana*⁶.

Ahora bien, el Gautier que aquí nos interesa es el poeta autor de dos poemas líricos que vienen siendo considerados como dos «pastorelas» mediolatinas (para muchos, las primeras que se escribieron después de las provenzales de Marcabru). Y, en relación con el tema, queremos poner de relieve que en estos momentos nos interesa menos la intrincada cuestión de los orígenes de la pastorela, así como el tema de las relaciones de la pastorela latina con la pastorela romance, o las relaciones de ambos poemas de Gautier con los otros poemas latinos, que muchas veces se han considerado como precedentes de la pastorela (poemas del tipo «Invitatio amice», n. 27 de los *Car-*

4 Müldener, 1859, Strecker, 1925 (citado en adelante, siguiendo al propio editor, como «O»), 1929 (citado como «W») y Wilmart, 1937. De los diez poemas editados por Müldener, todos ellos, menos el IV («A Tauro torrida lampade», el famoso poema conocido como «Apocalypsis Goliae», atribuido a diversos poetas del siglo XII, como Gautier, Alain de Lille o Walter Map) figuran, con distinta numeración, y con muy ligeras variantes, en «W». La identificación es como sigue (el primer número corresponde a la colección de Müldener y el segundo a «W»): 1 = 6; 2 = 5; 3 = 8; 5 = 15, 3; 6 = 7; 7 = 16; 8 = 1; 9 = 3, y 10 = 18. El mismo Strecker, 1927, en un sólido trabajo estudió una serie de once poemas, de entre los que alguno es posible que pertenezca a Gautier; por lo demás, en ocasiones a nuestro poeta le han sido atribuidos algunos poemas famosos anónimos. Parece, por consiguiente, que no es arriesgado afirmar (Hellegouarc'h, 1967, 106, así lo asegura) que no está cerrado el canon de la obra lírica de nuestro poeta, quien en el epitafio a él atribuido se vanagloriaba de que «pertremuit modulis Gallia tota meis».

5 Sobre este poema véase F. Rico, 1980.

6 El n. 3, «Ecce torpet probitas / virtus sepelitur» (= «O» 29). (Los editores de los *Carmina*, A. Hilka/O. Schumann, atribuyen el poema a Gautier, siguiendo a Strecker; por su parte, G. Bernt, en las notas que acompañan a la edición de los *Carmina* con traducción alemana, 1979, no se hacen eco de tal atribución). El n. 8, «Licet eger cum egrotis» (= «O» 27); el n. 41, «Propter Sion» (= «W» 2), y el n. 123, «Versa est in luctum» (= «W» 17). Dronke, 1983, 33, y n. 10, estima, siguiendo la edición de *Carmina Burana* (Die Lieder...), que son siete los poemas de Gautier recogidos en los *Carmina*, considerando que son de nuestro poeta los estudiados como de «la Escuela de Gautier» por Strecker, 1927. Aun así, según nuestra revisión, sólo serían seis: los cuatro mencionados y los nn. 19 («Fas et nefas ambulans») y 42 («Utar contra vitia carmine rebelli»).

*mina Cantabrigiensia*⁷; «Clericus et nonna», n. 28 de la misma colección; el «Manerius»⁸; los «Versus Eporedienses» de Guido de Ivrea⁹; el «Nescio quid sit amor»¹⁰; el «Dum transirem Danubium»¹¹, o algunos de los poemas del *Anónimo Enamorado* de Ripoll¹²); ni siquiera las que se pueden establecer entre esos dos poemas y las pastorelas (auténticas o pastorelas *lato sensu*) que aparecen después registradas en los *Carmina Burana* (nn. 79, 90, 157, 158, y 70, 77, 89, 141 y 142, respectivamente). Sólo pretendemos acercarnos a tales poemas y ofrecer algunas notas que favorezcan la mejor comprensión de los mismos y dejen traslucir la riqueza de información que en ellos subyace.

* * *

Ofrecemos, enfrentado, el texto, tal como fue publicado por Strecker. Ambos forman parte de «O».

N. 17.

1. Declinante frigore
picto terre corpore
tellus sibi credita
multo reddit fenore.
Eo surgens tempore
nocte iam emerita
resedi sub arbore.

N. 32

1. Sole regente lora
poli per altiora,
quedam satis decora
virguncula
sub ulmo patula
concederat nam dederat
arbor umbracula.

7 *Carmina Cantabrigiensia*, 1926 [= 1978]. Una edición crítica del poema, armonizando las variantes ofrecidas por los tres manuscritos que nos lo han legado, reordenando sus estrofas y ofreciendo las 11 estrofas de que primitivamente constaba el poema, ha sido llevada a cabo por Vuolo, 1950, aunque su interpretación no ha tenido una aceptación generalizada: véase, por ejemplo, Delbouille, 1972, n. 32 de p. 49.

8 Véase Brinkmann, 1923; Raby, 1933; 1967.

9 Dummler, 1872.

10 Delbouille, 1930.

11 Su autor es Gautier, un clérigo francés, el «misterioso» amigo de Marbodo (véase M. Delbouille, «Un mystérieux ami de Marbode: le redoutable poète Gautier», *Le Moyen Âge* LVII 1951, 205-40). El poema en cuestión puede leerse en el propio trabajo de Delbouille (p. 235); en *Carmina Leodiensia*, ed. por W. Bulst, Heidelberg 1975, 14-5; en Raby, 1967, II, 318; o en Dronke, 1968, I, 282-3.

12 Nicolaw D'Olwer, 1923; Latzke, 1975; Moralejo, 1986.

2. Desub ulmo patula
manat unda garrula,
ver ministrat gramine
fontibus umbracula,
qui per loca singula
profluunt aspergine
virgultorum pendula.
3. Dum concentus avium
et susurri fontium
garriente rivulo
per convexa montium
removerent tedium,
vidi sinu patulo
venire Glycerium.
4. Clamis multiphario
nitens artificio
dependebat vertice
cotulata vario.
Vestis erat Tyrio
colorata murice
opere plumario.
5. Frons illius adzima,
labia tenerrima.
«Ades», inquam, «omnium
michi dilectissima,
cor meum et anima,
cuius forme lilium
mea pascit intima?
6. In te semper oscito,
vix ardorem domito;
a me quicquid agitur,
lego sive scriptito,
crucior et merito,
ni frui conceditur,
quod constanter optito».
7. Ad hec illa frangitur,
humi sedit igitur,
et sub fronde tenera,
dum vix moram patitur,
subici compellitur.
2. Quam solam ut attendi
sub arbore, descendi
et Veneris ostendi
mox iacula,
dum noto singula,
cesariem et faciem,
pectus et oscula.
3. «Quid», inquam, «absque pari
placet hic spaciari,
Dyonnes apta lari
puellula?
Nos nulla vincula,
si pateris, a Veneris
disiungent copula».
4. Virgo decenter satis
subintulit illatis:
«Hec, precor, omittatis
ridicula,
sum adhuc parvula,
non nubilis nec habilis
ad hec opuscula.
5. Hora meridiana
transit, vide Tytana.
Mater est inhumana
Iam pabula
spernit ovicula.
Regrediar, ne feriar
materna virgula».
6. «Signa, puella, poli
considerare noli.
Restant inmensa soli
curricula,
placebit morula,
ni temere vis spernere
mea munuscula».
7. «Muneribus oblatis
me flecti ne credatis,
non frangam castitatis
repagula.
Non hec me fistula

Sed quis nescit cetera?
Pedicatus vincitur.

decipiet nec axiet
a nobis fabula».

8. Quam mire simulantem
ovesque congregantem
pressi nil reluctantem
sub pennula,
+ flore et herbula
... ..
prebente cubicula.

DIFERENCIAS ENTRE AMBOS POEMAS

N. 17.

N. 32.

1, 1-4: Primavera (indirectamente aludida).

No se alude a la estación.

1, 5-6: Hora: pasada la noche.

1, 1-2: Hora: mediodía. (En 5, 1-2 se dice que el mediodía ha pasado).

1, 6: El que está sentado bajo un árbol es el galán. En 2, 1 se habla de un riachuelo que corre bajo un olmo (con la misma expresión que en 32, 15), pero no se dice explícitamente que sea el olmo bajo el que está sentado el protagonista.

1, 3-6: La que está sentada bajo un olmo es la muchacha y el que se acerca es el galán.

Dado que el que está sentado es el galán, el encuentro se presenta desde la óptica de que es la muchacha la que se acerca.

Estr. 2 y 3, 1-3: Descripción de un «*locus amoenus*».

... ..

3, 6-7: La aparición de la muchacha se hace en un contexto erótico: se presenta con el pecho al descubierto.

... ..

- 3, 7: el hecho de que la muchacha sea llamada «Glycerium», con nombre de cortesana, es una nueva nota que ayuda a crear un clima erótico.
- 2, 1-2: El protagonista parece que viene a caballo. Si en 17 era un letrado (= clérigo), aquí parece un caballero.
- Estr. 4: Descripción del atuendo de la protagonista.
- 5, 1-2: Descripción física de la muchacha: «frons», «labia». 1, 6-7: Descripción física de la muchacha: «cesariem», «faciem», «pectus», «oscula».

Nótese que ningún elemento de la «*descriptio*» está repetido: los seis que se mencionan están repartidos entre los dos poemas.

N. 17

5, 3-7 y estr. 6: Requeiebros. Después de dirigirse a la muchacha con una declaración de amor encendida, el galán muestra los sufrimientos que padece si no le concede sus favores. Tal como aparece la estrofa 6, da la impresión de que el galán está ya enamorado desde atrás y que sus sufrimientos están provocados por el encuentro actual. La muchacha no contesta.

Estr. 7: Desenlace. La muchacha se rinde. Su resistencia era fingida. Hay, por parte de la muchacha, aquiescencia y colaboración: sin pedírselo nadie, se sienta. El poeta escamotea el desenlace con una pregunta retórica y un inesperado estrambote.

N. 32

Estr. 3-7: Requeiebros del galán y respuestas de la muchacha. Se va haciendo tarde: las ovejas ya no quieren pacer más. y, si no vuelve a tiempo a casa, su madre la va a azotar. El galán vuelve a la carga ofreciéndole regalos, que la pastora desdenea.

Estr. 8: Desenlace. Aunque la pastora estaba disimulando, no colabora. Es más, comienza a recoger su rebaño cuando es asaltada por el galanteador.

En **32** hay algunas notas que suelen aparecer en las pastorelas posteriores y que faltan en **17**: diálogo entre los protagonistas, en el que se ofrecen razones contrapuestas; alusión al rebaño y a un hipotético castigo; oferta de regalos; violencia sexual.

A la vista de las características y de las diferencias de ambos poemas, podemos afirmar que se trata de dos tipos de poemas distintos. El segundo es una auténtica pastorela, mientras que el primero sólo lo es en sentido amplio o, como califica K. Bate a las «pastorelas» sin pastora, «pastourelles by sleight of hand»¹³. En efecto, en el **17**, en el que se dan muchos rasgos de las pastorelas, falta un elemento clave: la alusión (directa o indirecta) a que la muchacha es una pastora, elemento que, según la idea que se tenga de la pastorela, puede ser esencial.

Y decimos «según la idea que se tenga de la pastorela» porque no todos tienen la misma idea y, precisamente en relación con este rasgo, hay quien piensa que ése es un dato irrelevante a la hora de definir la pastorela; es más, puede ser pastorela un poema que cante el encuentro de un galanteador, en un ambiente campestre, con una muchacha, aunque ésta sea dama de corte e incluso de estirpe real. Así, por ejemplo, piensa W. D. Paden Jr.¹⁴: al ofrecer una definición de la pastorela, y, al pasar revista a los elementos constitutivos de la misma, defiende la tesis de que no debe exigirse que la muchacha sea una pastora: «Although the heroine of most of the poems is a shepherdess, we should not require her be one». (...) «The definition should not require any particular social relation between the protagonists»¹⁵.

De alta estirpe es la amada (soñada) de muchos poemas del *Anónimo Enamorado de Ripoll*, considerados por muchos como afines a la pastorela: en ellos la protagonista es de noble linaje (2[21],21); supera a las diosas en estirpe (3[22],69-72); es un retoño nacido de sangre real (7[26],6); aunque no se

13 Bate, 1983, 26.

14 Paden, 1973, 467-8.

15 P. 468.

afirme expresamente, se deduce que pertenece a buena familia (12[31],13-15); su estirpe supera las de las muchachas y ninfas (14[33],10-12).

La admisión o no de ese rasgo como imprescindible en la pastorela tiene unas consecuencias decisivas a la hora de indagar los orígenes del género, y así Paden llega a la conclusión de que los *Versus Eporedienses* no son, como suele estimarse, un precedente de la pastorela, sino una auténtica pastorela ¹⁶, la primera (el poema habría sido compuesto unos cincuenta años antes que las pastorelas de Marcabru, compuestas en torno al 1140 ¹⁷), y ello aunque la protagonista sea de estirpe real ¹⁸.

Sin entrar por ahora en el tema de los orígenes (tan debatidos) de la pastorela en general y en el de los precedentes de la pastorela latina en particular, nos creemos en la necesidad de afirmar, de entrada, que no creemos que pueda hablarse de pastorela hasta que, de la mano de Marcabru, la muchacha, protagonista de tantos poemas en los que se cuenta un encuentro, en un ambiente campestre, con un galán que la requiebra de amores, se convierte en una pastora. En los demás casos estaremos ante un precedente de la pastorela, una *invitatio*, una canción en la que se cantan los amores surgidos a la sombra de los claustros (testimonio de la libertad de costumbres que se intensifica desde tiempos de Venancio Fortunato y Radegunda, como dice Delbouille¹⁹), una pastorela *lato sensu* o «pastourelle by sleight of hand», pero no ante una auténtica pastorela.

De este segundo tipo es un claro ejemplo el poema 17 de Gautier; de auténtica pastorela lo es el 32, la primera pastorela compuesta en latín y la primera de todas las pastorelas compuestas después de Marcabru ²⁰.

* * *

16 Paden, 1973, 468.

17 Paden (p. 467) coloca el florecimiento de Marcabru entre 1130 y 1150.

18 «Vers. Epored.», 25-8.

19 Delbouille, 1972, 49.

20 Véase sobre el tema, H. Spänke, 1942, 257 [= 1983, 191], y W. P. Jones, 1931 [= 1973], 155-6.

POEMA 17: «DECLINANTE FRIGORE»

Aunque posterior a Marcabru (estaría compuesto en torno al 1170), el poema de Gautier conserva las características propias de la tradición latina, de la que, según A. Biella ²¹, es la expresión más completa y refinada.

El poema en cuestión se compone de siete estrofas de siete versos cada una y de siete sílabas cada verso. La estructura estrófica es: 7 × 7 pp, aabaaba. K. Bate ²² hace notar que Gautier compuso su poema con la misma atención a la perfección formal que caracteriza la obra de los poetas provenzales, sin que ello quiera decir que dependa de tales poetas. Es más, H. Spänke ²³ piensa que nada hay en el poema que demuestre la influencia de los trovadores.

Hagamos notar que el editor del poema ²⁴ presenta el poema como pastorela.

Estrofa 1

v. 1: «Declinante frigore». Estamos ante la tópica alusión a la primavera, que no suele faltar en se tipo de poemas ²⁵.

21 Biella, 1965, 260.

22 Bate, 1983, 23.

23 Spänke, 1942, 258 [= 1983, 191].

24 Strecker, 1925 [= 1964], 30.

25 El tema de la primavera es, según Delbouille, 1972, 13, el más extendido en la Edad Media, tanto latina como romance (véase bibliografía ofrecida por dicho autor en n. 5). Pero el tópico, en latín, se ha venido formando desde época clásica: Catulo, 46; Horacio, *Carm.*, I, 4; IV, 7; 12 (sin enlazarse la primavera al tema del amor y de la fecundidad, aunque sí, en Horacio, ligándola a Venus); Lucrecio, I, 10 ss., y V, 737 ss. (donde ya se dan tales relaciones); Ovidio, *Fasti*, IV, 125-32; Columela, X, 196 ss. (la primavera como engendradora, y el amor, anhelante por acoplarse); *Peruigilium Veneris*, 2 ss. (enlazamiento de los amores y poder vivificador de Venus); Pentadio, «De adventu veris», *Anth. Lat.* Riese, I, 1, n. 235 [= n. 227 de la ed. de D. R. Shackelton Bailey] (en medio de la galanura de la tierra, entre el dulce cantar de los pájaros es la estación en que hasta la muerte es dulce: «inter et amplexus nunc quoque dulce mori», v. 21). Con Venancio Fortunato, que siente una predilección por el tema (III, 9; VI, 1; VIII, 7; IX, 3, etc.), la primavera se relaciona con la resurrección de Cristo, etc. Sin olvidar la influencia que en los poetas latinos medievales ha podido ejercer un texto como el del *Cantar de los Can-*

Ambiente bien diferente del que rodea a las «serranas» de nuestro Arcipreste²⁶, que salen al paso al caminante por los ventisqueros de la sierra, entre nieve y granizo, ofreciéndole un cobijo y calor humano junto con un buen yantar²⁷.

- v. 2: «**picto terre corpore**». El mismo Gautier, en «O», 19, 2, 5-6: «que corpore picto purpuratur» y en *Carmina Burana*, 92 («De Phyllide et Flora»), 1, 2: «picto terre gremio vario colore».
- vv. 3-4: «**tellus sibi credita / multo reddit fenore**». Gautier, en «O», 20, 2, 4: «reddit natura mutuum». La imagen de que la tierra devuelve, enriquecido, el depósito a ella confiado, está en muchos autores latinos clásicos²⁸. Por lo que se refiere a los poetas, aparece en Tibulo, II, 6, 22; Ovidio, *Remedia*, 174 (en una expresión similar a la de Gautier: «quae [= semina] tibi cum multo faenore reddat ager»); *Fasti*, I, 694; *Pont.*, I, 526.
- v. 6: «**nocte iam emerita**». Gautier, *Alexandreis*, I, 429. «Emereor», referido a espacio de tiempo transcurrido, lo encontramos, por ejemplo, en Ovidio, *Fasti*, III, 43; *Metam.*, XV, 226; Marcial, VII, 63, 11; Manilio, II, 251; Séneca, *Agam.*, 908; etc.

tares, 2, 11 ss.: «Iam hiems transiit; imber abiit, et recessit. Flores apparuerunt in terra nostra. Tempus putationis advenit; vox turturis audita est in terra nostra...». Ennodio, en el siglo VI, hace preceder su «Epithalamium dictum Maximo» (*Mon. Germ. Hist., Auct. ant.*, pp. 276-9) de una triple «Praefatio» en dísticos elegíacos (12 dísticos), septenarios trocaicos (cuatro versos) y estrofas sáficas (seis estrofas), de las cuales la primera y la última son, en su mayor parte, sendas descripciones de la primavera). Gautier, por su parte, vuelve sobre el tema en otros pasajes de su obra lírica; así: «O», 20, 1; 24, 1; 28, 1-2; 31, 1. Una exacerbación en la descripción de la primavera la constituye el «metrum tercium» del *De planctu Naturae* de Alain de Lille, contemporáneo y paisano de Gautier: 26 dísticos elegíacos dedicados a tal descripción (*De planctu Naturae*, V, pp. 823-4 de la ed. de Nikolaus M. Häring, *Studi Medievali*, 3.ª ser., XIX, 1978, 797-879).

²⁶ *Libro de Buen Amor*, 951; 964 (era marzo, pero «facié nieve e granizada»; 998 (a pesar de ser verano, hacía frío); 1007-8.

²⁷ El marqués de Santillana, en la única referencia al tiempo que aparece en sus *Serranillas* (I, 2), nos coloca a los protagonistas cuando «ya se pasava el verano».

²⁸ Véase *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. «fenus», II A, «de rebus agrariis», cols. 483-4.

v. 7: «**resedi sub arbore**». En los *Carmina Burana* tenemos abundantes alusiones a que alguno de los protagonistas (unas veces se trata del galán, otras de la muchacha) está a la sombra de un árbol (en ocasiones especificándose que se está sentado)²⁹. a) En pastorelas auténticas: 79, 1, 4; 157, 2, 5; 158, 1, 5. b) En pastorelas *lato sensu*: 70, 1, 2. Lo mismo en otros poemas de los *Carmina*: 84, 1, 5-7; 159, 1, 1-3.

Estrofas 2 y 3, 1-4

Toda la estrofa 2 y los vv. 1-4 de la 3 constituyen la descripción de un *locus amoenus*. Gautier ofrece en otras dos ocasiones la descripción de este tópico: en *Alexandreis*, II, 308-1829 y en «O» 23, 1-3³⁰.

Como todas las descripciones de *locus amoenus*³¹, las dos de Gautier constan de elementos comunes: una fuente, un ría-

29 El pasaje lo hemos estudiado en «El *locus amoenus* del *Libro de Alexandre* (estr. 935-40) y *Alexandreis*, II, 308-18 de Gautier de Châtillon», *Berceo*, 122, 1992, 45-51.

30 Este poema 23 tiene muchos puntos en común con el que ahora comentamos: el mismo número de estrofas (siete); la misma estructura estrófica y la misma distribución de la rima (con la particularidad de que en 23 la estrofa tiene seis versos y en 17, siete): 6 x 7pp. aababa (estructura que no vuelve a encontrarse en toda la obra de Gautier); la descripción, en ambos, de un «locus amoenus»; la expresión «flore multiphario» (2, 6), que es un eco de 17, 4, 1-2: «multiphario... artificio»; y un «ozoycaysice» (7, 3), que es la misma expresión de 17, 5, 5: «cor meum et anima», transcripción, por otro lado, de (ὦ)ζωή καὶ ψυχή de Juvenal, VI, 195 (la expresión con la que, según los *Scholia in Iuvenalem Vetustiora* —ed. de Paulus Wesner, Stuttgart 1945 [= 1967]—, «Graecae mulieres in concubitu solent blandiri»), etc.

31 Véase Curtius, 1955, cap. X («El paisaje ideal»), pp. 263-89. La obra fundamental sobre el tópico, por lo que se refiere al mundo clásico en general, es la tesis de G. Scoenbeck, *Der «locus amoenus» von Homer bis Horaz*, Diss., Heidelberg 1964. Con referencia al latín, véase E. Newlands, *The Transformation of the «locus amoenus» in Roman Poetry*, Berkeley 1984; F. Bömer, en su comentario a Ovidio, *Fasti*, II, 315-6 (*Publius Ovidius Naso*, «Die Fasten», Heidelberg 1957-8, 2 vols.), recoge numerosos textos (griegos y latinos) que describen este tópico. Un buen ejemplo de «locus amoenus» en la poesía latina medieval lo constituye el poema 145 de los *Carmina Burana*. En cuanto a la Edad Media española, el tema ha sido estudiado por Carmen Hernández Valcárcel, «El *locus amoenus* en la Edad Media española», en *Simposio Virgiliano conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia 1984, 321-40.

chuelo cantarín (2, 2: «unda garrula»; véase Ovidio, *Fasti*, II, 316, «garrulus ... riuus»; Séneca, *Oedipus*, 493, «garruli ... riuui»; Calpurnio, *Ecl.*, 4, 2, «garrulus ... umor»), un árbol de amplio ramaje («laurel» en *Alexandreis*, «olmo» en nuestro poema), un prado; pero en «O» hay dos notas que no aparecen en *Alexandreis*: el canto de los pájaros (la misma expresión —«concentus avium»— la encontramos en *Carmina Burana*, 58, 15; 74, 1, 2; 96, 1, 4) y las laderas de los montes.

Un *locus amoenus* aparece descrito en los *Versus Eporedienses*, 41 ss., y por supuesto que es muy frecuente en los *Carmina Burana*. Sólo como ejemplos pueden citarse: 70, 1-3; 74, 1; 79, 2-3; 85, 1-3; 92, 1 y 6-7; 141, 1, 1-3; etc.

El tópico en la pastorela en general ha sido estudiado por W. Engler³².

- 2, 1: «**Desub ulmo patula**». La misma expresión en «O» 32, 1, 5. El adjetivo «patula», referido a árboles, es poco menos que obligado desde Virgilio, *Ecl.*, I, 1, y *Georg.*, IV, 566. Persio, III, 6, como aquí Gautier, se lo aplica a «ulmus».
- 2, 6: «**sinu patulo**». Strecker hace la observación de que es un tanto turbador el que aquí «patulus» aparezca con un significado distinto al de «ulmo patula» que acabamos de examinar. La misma expresión del texto la encontramos en Apuleyo (*Metam.*, VIII, 28, 5: «stipes ... sinu recipere patulo»). K. Bate³³, creemos que erróneamente, interpreta «sinu patulo» como ‘pechos abundantes, robustos, macizos’, pechos que el galán reconoce como de Glicerio; como si dijera «pechos de campesina», bien alejados de los pechos apenas perceptibles característicos del canon de belleza propio de las damas de corte³⁴. Creemos que la escena es menos esca-

32 Engler, 1964, apartado 1. «Locus amoenus», pp. 27- 33.

33 Bate, 1983, 23.

34 La preceptiva se hace eco de tal canon: M. de Vendôme (*Ars versificatoria*, párr. 56, vv. 29-30, en Faral, p. 130), al describir la mujer ideal en su aspecto físico, personificada en Helena, dice a este propósito: «(...) tumorem / increpat et lateri parca mamilla sedet». (G. de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 591-2, en Faral, p. 215, se refiere a los pechos de la mujer ideal con la expresión: «pectus, imago nivis, quasi quasdam collaterales / gemmas virgineas producat utrimque papillas»). En cuanto a los poetas medievales de temática amorosa, recuérdese, a guisa de ejemplo, las expre-

brosa, y la alusión a los pechos de Glicerio menos directa: la muchacha viene con el vestido entreabierto, invitando el poeta a que el lector ponga en juego su imaginación.

- 2, 7: «**Glycerium**». Este nombre de mujer (diminutivo de «Glycera»), en su forma neutra (característica de los nombres de las cortesanas latinas) aparece en Terencio (*Andria*, 134). En su forma de femenino («Glycera») lo encontramos, por ejemplo, en Horacio (*Carm.*, I, 19, 5; 30, 3; 33, 2; III, 19, 28), Marcial (XIV, 187), etc. Según Ausonio (XIX —*Epigrammata*—, 39, 1), «Glycera», así como «Lais», es nombre de mala reputación: «Laidas et Glyceras, lascivae nomina famaе». En su forma neutra reaparece en los *Carmina Burana*, 226, 10, 2, junto a «Thais» (7, 2 y 8, 4), como representantes de las mantenidas de los clérigos disolutos, dando la razón a Ausonio. K. Bate³⁵ hace observar que Liudprando de Cremona³⁶ pone en relación a Teodora con Glicerio, la protagonista de la comedia del siglo XII *Pamphilus, Glycerium et Birria*. A esta Glicerio alude, poniendo de relieve su capacidad para atraerse amantes, Baudri de Bourgueil³⁷.

Estrofa 4

Toda ella es una descripción del atuendo de la protagonista: un manto, brillante, de grande y variado artificio, pendía de su cabeza³⁸. Su vestido estaba teñido con púrpura de Tiro y

siones del Anónimo Enamorado: 2(21), 28: «nec papille sunt tumentes»; 3(22), 55-8: «et tuarum / papillarum / forma satis parvula non tumescit»; 11(30), 18: «albicat ipsa magis parva papilla nive»; etc.

³⁵ Bate, 1983, 23-4.

³⁶ *Antapodosis*, II, 48: «Theodoraе autem Glycerii mens perversa, ne amasii sui, ducentorum miliariorum interpositione... rarissimo concubitu potiretur».

³⁷ *Baldricus Burgulianus. «Carmina»*. Herausgegeben von Karlheinz Hilbert, Heidelberg 1979, n. 207, pp. 280-1. Dice Baudri, refiriéndose a una «vaga bestia, perdida femina» (v. 13): «Ebria Glycerium, tibi Pamphilus omnis hiator; / qui tibi cumque placet, mox tibi Pamphilus est» (vv. 17-8), en alusión, sin duda, a los protagonistas de la comedia mencionada en el texto.

³⁸ «Clamis... multiphariorum... artificio». Como se ha recordado en n. 30, Gautier ofrece en «O», 23, 2, 6, «flore multiphariorum». También Alain de Lille, al describir el

llevaba, bordados, motivos de pájaros («opere plumario»). Una descripción (aunque sea sumaria, como la que aquí se ofrece) del atuendo de la protagonista no la encontramos más que en otro caso entre todas las pastorelas latinas (auténticas y *lato sensu*). Se trata de *Carmina Burana*, 89, 2: «Tunica lata / succincta balteo, / circumligata / frons filo rubeo; / stat inclinata / sub alto pilleo». (Una alusión al vestido, como elemento en consonancia con la clase de la protagonista, la encontramos en *Versus Eporedienses*, 15).

El vestido que aquí se describe (como el de *Carmina Burana*, 89) es el característico de una dama de corte, pero está totalmente fuera de lugar en una muchacha del campo³⁹.

vv. 5-6: «**Vestis erat Tyrio / colorata murice**». El vestido tenido de púrpura Tiria es un lugar común ya desde la Antigüedad⁴⁰, hasta el punto de que Porfirio, en su comentario de Horacio, *Carm.* II, 16, 35-6 (donde se hace mención de la púrpura de África: «Afro / murice») se cree en la obligación de aclarar: «pro Tyrio dixit».

vestido de la Naturaleza (*De planctu Naturae*, II, 138 ss., p. 813, emplea el término: «vestis vero, ex serica lana contexta, multiphariorum protheata colore». En cuanto a «cotulata vario», Strecker opina que «vario» es adverbio, pero no sabe decir qué significa «cotulata», y hace una referencia a Du Méril, para quien «cotulata» está relacionado con 'capa plisada' (*rayée*).

39 Igualmente opinan W. Jackson, 1952, 162, y K. Bate, 1983, 24, aunque la explicación de este último, relacionando el manto de la protagonista con la túnica de José en el Antiguo Testamento, nos parece un tanto rebuscada. La descripción del atuendo ofrecida por Gautier recuerda la de Alain mencionada en la nota anterior: Gautier: «clamis multiphariorum ... artificiosus ... vestis ... colorata murice opere plumario»; Alain: «vestis ... multiphariorum protheata colore ... tunica vero polimita opere picturata plumario». Una clámide bordada en oro, con una doble franja de púrpura, es el premio que Eneas otorga a Cloanto, vencedor en las regatas (*Aen.*, V, 250-7). Virgilio describe las escenas bordadas, y el paisaje virgiliano está, indudablemente, en la base de la descripción, a lo largo de más de 350 versos, de la clámide que Godefroid de Reims promete dar a Caliopea si le sirve de mensajera ante el obispo Hugues de Langres. (Véase A. Boutemy, «Trois oeuvres inédites de Godefroid de Reims», *Revue du Moyen Âge Latin* III, 4, 1947, 335-66, especialmente 364-5. El poema de Godefroid, «Non renuenda peto, mihi, Calliopea, faveto», aparece en pp. 352-364).

40 Virgilio, *Aen.*, IV, 262; Horacio, *Epod.*, XII, 21; Tibulo, II, 4, 28; Ovidio, *Ars*, III, 170; *Remedia*, 708; *Metam.*, XI, 166; *Fasti*, II, 107; Séneca, *Phaedra*, 388; Silio Itálico, XV, 116; Apuleyo, *Metam.*, X, 20, 2 (en Lígdamo, *Corpus Tibullianum*. III, 18, y en Lucano, III, 217, se trata de púrpura de Sidón, otro importante enclave fenicio productor de púrpura).

v. 7: «**opere plumario**». Sobre el «opus plumarium»/«plumarium» (= 'el arte del bordado con motivos diversos, especialmente pájaros y temas florales'), así como sobre los talleres donde se practicaba, tenemos referencias en diversos autores clásicos. Así, Varrón⁴¹ y Vitruvio⁴². Sobre estos talleres y trabajos artesanales en la Edad Media, véase amplia información en Du Cange⁴³. Por lo demás, una referencia explícita al «opus plumarium»/«ars -a» la tenemos, en abundancia en el libro del *Éxodo*⁴⁴.

Estrofa 5

Los dos primeros versos de la estrofa (como en 32, 2, 5-7) constituyen una sucinta y parcial descripción de la fisonomía de la muchacha. El tema ha sido tratado como un tópico por la poesía amorosa medieval, siguiendo precedentes antiguos⁴⁵.

Como dice E. Faral⁴⁶, las artes poéticas medievales conceden a la descripción un papel destacadísimo. Por lo que se refiere a la descripción de la belleza física, ésta sigue unas reglas muy precisas⁴⁷.

41 «Apud» Nonio Marcelo, *De compendiosa doctrina*, 162 M, p. 239 de la ed. de Lindsay.

42 *De architectura*, VI, 4, 2.

43 *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Graz 1954 (reimpresión de la edición de 1883-1887), s.v. «plumarium», 2.

44 26, 1; 31; 36; 27, 16; 28, 39; 35, 35; 36, 37; 38, 18; 23; 39, 28. El hecho de que en todos los casos (menos en 28, 39) la expresión vaya unida a (entre otras cosas) púrpura, como en Gautier, nos hace pensar que el poeta tal vez se haya visto influido por el texto sagrado. Alain de Lille, *De planctu Naturae*, p. 817, 230 de la edición de Nikolaus M. Häring: «Tunica vero polinmita, opere picturata plumario, infra se corpus clauderat virgineum».

45 Amplia información en Brinkman, 1925 [= 1979], 88-93; Dronke, 1968, I, 286-8; Szövérfy, 1970, 48-9; Offermanns, 1970, 129-56 («Schonheit») y 157-63 («Stereotypie als Stilprinzip»). Latzke, 1975, en pp. 200-1, ofrece un apartado bajo la rúbrica «Die Topoi und Wortformeln der erotischen Kunstsprache» en el Anónimo Enamorado, pero hay que hacer notar que, al menos en el aspecto que aquí nos interesa («descriptio vel laudes puellae», p. 200), el elenco presenta numerosas deficiencias, ya que hay muchos pasajes del poeta que no están registrados por la autora. La relación, pues, que presentamos en su lugar es trabajo nuestro.

46 Faral, 1924 [= 1971], 76.

47 Faral, 80. Ziolkowski, 1984, I, ha puesto bien de relieve cómo los poetas medievales siguen rígidamente un canon que no sólo impone qué partes del cuerpo

Para Faral⁴⁸ el ejemplo más antiguo en verso, redactado siguiendo un orden prefijado en la descripción, es uno de Maximiano⁴⁹. En prosa un espléndido ejemplo es el ofrecido (c. 455) por Sidonio Apolinar, al trazarnos el retrato de Teodorico II⁵⁰. El tema y la técnica de la descripción de la belleza corporal los poetas medievales los pudieron encontrar ya, por una parte, en el *Cantar de los Cantares*, y, por otra, en Ovidio; modelos que vendrían a enlazar no sólo con Maximiano y Sidonio, sino también con otros poetas igualmente de época tardía, como Claudio Claudiano, quien, en el *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, al presentarnos a Venus haciendo el elogio de María (vv. 252-81), aquélla pasa revista a las distintas partes del cuerpo de la desposada (vv. 262-70): «ore»,

se deben describir y qué partes no, sino también qué orden debe seguirse (de la cabeza a los pies) e incluso los adjetivos que deben emplearse, trazando el retrato ideal de la belleza femenina en esa época.

48 *Ibid.*

49 Faral, aunque con cierta reticencia (en p. 80 hace notar que la fecha en que vivió Maximiano está mal determinada), sigue la opinión general, según la cual Maximiano compondría sus Elegías después del 524 (una alusión a Boecio, identificado, por lo general, con el autor de *De consolazione Philosophiae*, obligaría a tal interpretación). Citemos, como uno de los representantes más caracterizados de esta tendencia, a Danuta Shanzer, «Ennodius, Boethius, and the date and interpretation of Maximianus's *Elegia III*», *RFIC* 111, 2 (1983) 183-195, especialmente 194-5. Recientemente, sin embargo, a Maximiano se le ha querido situar en el siglo IX (Christine Ratkowsch, «*Maximianus amat*». *Zu Datierung und Interpretation des Elegikers Maximian*, Viena 1986): Maximiano sería un autor perteneciente a la segunda generación de la poesía carolingia, un poeta influido por Alcuino, perteneciente, tal vez, al círculo de Sedulio Escoto, y que desarrollaría su actividad poética en los primeros años de la segunda mitad del siglo IX. La obra de Ratkowsch ha sido diversamente valorada por la crítica: J. Fontaine (*REL* 64, 1986, 384-7) acepta sin vacilación la nueva cronología; otros autores se manifiestan con reservas: por ejemplo, H. E. Stiene (*MLJ* 22, 1987, 297-304), D. Shanzer (*Gnomon* 60, 1988, 59-61) o A. Ramírez de Verger (*Emerita* 57, 1, 1989, 199). De este último autor véase «Las Elegías de Maximiano: tradición y originalidad en un poeta de última hora», *Habis* 17, 1986, 185-93. La bibliografía sobre Maximiano crece vertiginosamente: Alessandro Fo, en «Nota bibliográfica» que acompaña a su «Significato, tecniche e valore della raccolta elegiaca di Massimiano», *Hermes* 115, 3, 1987, 348-71, menciona más de 40 obras, y es de esperar que la tesis de Ratkowsch (no registrada por Fo), que rompe frontalmente con la tradición, dé lugar a una floración de trabajos sobre nuestro poeta. Por lo que respecta a la descripción de los rasgos físicos de la amada, Maximiano, en *Eleg.* I, 89-100, nos ofrece: «ora», «caesaries», «cervix», «supercilia», «frons», «lumina», «labra», «collo».

50 *Epist.* I, 2, 2.

«facies», «uultus», «labra», «colla», «crines», «lumina», «supercilii», «digitos», «humeros», en un desorden que más tarde, en los poetas bajomedievales, se soslayará, en beneficio de la ley «de arriba abajo»⁵¹.

Por lo que respecta al *Cantar de los Cantares*, como epitalamio que es, contiene una serie interminable de descripciones de la belleza tanto de la esposa como del esposo; referidas a una y a otro tenemos las siguientes alusiones: «capilli» (4, 1; 6, 4); «caput» (5, 11; 7, 5); «collum» (1, 9; 4, 4; 7, 4); «comae» (5, 11; bis); «crura» (5, 15); «dentes» (4, 2; 6, 5); «facies» (2, 14); «genae» (1, 9; 4, 3; 5, 13; 6, 6); «guttur» (5, 16; 7, 9); «iuncturae femorum» (7, 1); «labia» (4, 3; 4, 11; 5, 13); «lingua» (4, 11); «mammae» (4, 10); «manus» (5, 14); «nasus» (7, 5); «oculi» (1, 14; 4, 1; 5, 2; 7, 4); «os» (7, 8); «(h)ubera» (4, 5; 4, 10; 7, 3; 7, 8; 7, 11); «umbilicus» (7, 2); «venter» (5, 14; 7, 2). Por lo general se trata de alusiones a partes del cuerpo en relación con las cuales se expresa una comparación⁵².

51 Con Venancio Fortunato (considerado por Chiri, 28, como el padre de la poesía cortés, en cuanto que «en él se da la fusión de los elementos del clasicismo (...) con el espíritu cristiano») se inicia una relación entre el poeta (no sólo clérigo, sino alto dignatario eclesiástico) y las altas damas de la corte (muchas veces las propias emperatrices) que cabalga entre el sentimiento de amistad espiritual y el amor propiamente humano, con descripción, a veces muy efusiva, de los rasgos físicos de la «amada»: es el caso del citado Fortunato (*Mon. Germ. Hist., Auct. ant.*, 4, 1, «passim») en relación con (entre otras grandes damas) Radegunda, en su tiempo esposa de Clotario I; o el de, en el siglo IX, Sedulio Escoto con la emperatriz Ermengarda, a la que describe en un desorden parecido al de Claudiano (*Mon. Germ. Hist., PAC III*, 186): «vultu», «fronte», «pectore», «facie», «vertex», «capillis», «caput», «colla», «manibus»; o el de Marbodo (ss. XI-XII) con la condesa Ermengarda, o con la emperatriz Matilde de Inglaterra; o el de Baudri de Bourgueil (de la misma época) con las hijas de Guillermo el Conquistador, Adela de Blois (poemas nn. 134 y 135 de la edición citada en n. 37) y Cecilia (n. 136). La progresiva materialización o, si se prefiere, desidealización de la relación afectiva, queda patente (por mucho que el poeta se empeñe en hacer ver lo contrario) en los poemas 200 y 201, una carta del poeta a una ficticia Constancia, así como la respuesta de ésta; en la primera, y a partir del v. 55, tenemos una descripción de los rasgos de la parte superior del cuerpo de la «amada» («lumina», «crinibus», «colla», «dentes», «labiis», «labra», «malas») completada con una alusión general al resto: «corporis ut breviter complectar composituram, / est corpus, talem quod deceat faciem».

52 Dronke, 1979, ha examinado la influencia del *Cantar de los Cantares* en la poesía latina medieval, centrandó su estudio principalmente en el poema «Iam, dulcis amica, venito», así como Brückmann/Couchmann, 1977, lo han centrado en

En cuanto a Ovidio, en diversos pasajes de su obra nos ofrece este tipo de descripción. Por ejemplo, en *Amores* I, 5, al describirnos a Corina, y siguiendo ya la técnica de arriba abajo, en el v. 10 hace referencia al cabello y al cuello; pasa por alto toda alusión al rostro y, cuando, en los vv. 17 ss., nos presenta a la protagonista desnuda, sigue con la misma técnica: «umeros», «lacertos», «papillarum», «pectore», «venter», «latus», «femur». En *Epist.*, XX, 56-62: «facie», «oculi», «crines», «ceruix», «manus», «uultus», «pedes» (las partes íntimas parecen estar aludidas con un «cetera» poco comprometedor). En *Metam.*, III, 420-3 (descripción de Narciso): «lumina», «crines», «genas», «colla», «oris».

En la Edad Media los preceptistas literarios o autores de artes poéticas no sólo pontificaron en torno a la necesidad de proceder a la descripción física de los protagonistas, sino que predicaron con el ejemplo; y así, M. de Vendôme, tras poner de manifiesto⁵³ tal necesidad para poder comprender cómo surge a veces el amor entre dos personas, ejemplifica, en dísticos elegíacos, ofreciendo la descripción de distintos personajes: un papa, César, Ulises, Davo (un esclavo), Marcia (una mujer honesta), Helena (una mujer frívola). Y es a propósito de esta última donde pasa revista a las propiedades físicas de la protagonista, siguiendo fielmente la ley «de arriba abajo»⁵⁴.

los *Carmina Burana*, especialmente en los poemas 77, 92, 153, 164 y 169. Por su parte, Pollmann, 1962, que había examinado, como Dronke, la influencia del *Cantar* en el «Iam, dulcis amica», ofrece amplia información bibliográfica sobre el tema en general y no sólo centrada en algún poema en particular. Un estudio en torno al *Cantar de los Cantares* y la Edad Media es el llevado a cabo por Astell, 1990, aunque en él no se toca el tema que aquí nos interesa, el de la descripción de la belleza física femenina.

53 Faral, 1924 [= 1971], 119, párr. 40.

54 Id., párr. 56. Lo mismo otro preceptista medieval, G. de Vinsauf (*Poetria nova*, vv. 562-99, en Faral, pp. 214-5), quien recapitula diciendo —vv. 597-9—: «(...) Et sic / a summo capitis descendat splendor ad ipsam / radicem, totumque simul poliatur ad unguem». Como dice su editor Dronke, 1968, II, p. 452, probablemente es anterior a M. de Vendôme el poema «Musa iocosa veni» (en pp. 450-1), que constituye una parodia de la retórica «descriptio pulchritudinis», donde se pasa revista a los encantos de una «virgo decora nimis», sin omitir ningún detalle del tópico canon. (A señalar que el cabello aquí no es rubio, como quiere el tópico, sino negro: «Eius cesaries est certe negricolora», v. 6).

Los ejemplos, ahora, se multiplican⁵⁵. Pasando revista a poemas relacionados directa o indirectamente con las pastorelas, nos encontramos con notables ejemplos de este tipo de descripción:

- a) *Versus Eporedienses*: en tres pasajes se aplica el procedimiento: vv. 15-17; 251-2; 263-81 («crines», «humeris», «frontem», «oculi», «supercilio», «gene», «facies», «gula», «uber», «pectus»). Las partes íntimas están aludidas con la expresión «que sub veste latitat», que

55 En Offermans, 1970, 140 ss., pueden verse testimonios (todos ellos muy ilustrativos) de Godefroid de Reims, de Marbodo, de Giraldus Cambrensis. Particularmente curiosa es la descripción que una muchacha hace de su propio cuerpo (Offermans, *Anhang*, XIV, 198-9): el poema («Puelle carmina ex florentia romam missa») comienza con un verso programático: «Sum nuda thalamo nec me formosior ulla est», pasando a continuación a la descripción de su cuerpo: en el v. 2 hay una alusión al brillo de sus piernas, de sus pies y de sus manos, pasándose a continuación a una descripción minuciosa, siguiendo la técnica de arriba abajo: «cesaries», «facie», «labra», etc. La descripción se termina (vv. 15-6) con una sugestiva alusión a sus partes íntimas: «sed pars que latitat non est laudanda puellis / sed gustanda procis, quos vorat ignis edax». En prosa poética una descripción, paradigmática, la encontramos en Alain de Lille, *De planctu Naturae*, II, 3-31, pp. 808-9 (ed. de Nikolaus M. Häring, en *Studi Medievali*, 3.ª serie, 19, 1978, 797-879), al describirnos a Naturaleza. La descripción de las partes del cuerpo exigidas por el canon se cierra con una alusión pudorosa a las partes íntimas: «Cetera vero que thalamus secretior absentabat meliora fides esse loquatur» (32-33). El mismo Alain, en *Anticlaudianus*, I, 270-297, se recrea describiendo minuciosamente, y siguiendo los dictámenes del tópico, los distintos miembros de Prudencia, terminando su descripción aludiendo, también aquí, pudorosamente a las partes íntimas: «Cetera quis nescit meliora latere sub istis / quorum sola gerunt placidi preluaia vultus». (En relación con la descripción de tales partes, dice G. de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 594-5, en Faral, p. 215: «Taceo de partibus infra: / aptius hic loquitur animus quam lingua»). Si de la literatura en latín pasamos a la romance, el tópico se sigue manteniendo puntualmente. Sólo unos ejemplos: el *Roman de la Rose*, que tanto debe al *De Planctu* de A. de Lille, al describir a la joven que franquea al poeta la puerta del Jardín de las delicias (vv. 527 ss.), presenta una descripción tópica de la belleza de la muchacha, describiendo, de arriba abajo, sus encantos, pero sólo hasta la garganta. Por su parte, la literatura medieval en castellano nos ofrece espléndidas muestras, como nos lo dejan ver las representaciones más caracterizadas del mester de clerecía y el de juglaría: el *Libro de Alexandre* echa mano del tópico al describir a Talestris, reina de las amazonas. Lo mismo, y de manera más minuciosa, el *Libro de Buen Amor*, estr. 432 ss. El tópico se aplica igualmente (como lo estudia Ziolkowski, 1984) cuando, en vez de la belleza, se describe la fealdad de una mujer, y así M. de Vendôme (Faral, *o. c.*, párr. 581, pp. 130-2) ejemplifica a propósito de Beroe y, por su parte, el *Libro de Buen Amor* se sirve igualmente del tópico cuando (estr. 1012 ss.) nos ofrece el retrato de la repelente serrana de Tablada.

recuerda la alusión de la protagonista que escribe desde Florencia (véase nota última).

- b) El Anónimo Enamorado de Ripoll: es, sin duda, el autor que más ejemplos ofrece de este tipo de descripción, mostrando una auténtica obsesión por enumerar las bellezas físicas de su ensoñada amada. La técnica empleada es la de arriba abajo en general, aunque los ejemplos los vamos a presentar por orden alfabético y corresponden a los poemas 2(21), 3(22), 10(29), 11(30), 12(31) y 14(33): «capilli» (11,9)/«crinis» (3, 38; 12, 18; 14, 19); «crura» (2, 30; 10, 19; 11, 16; 12, 41); «dentes» (2, 26; 3, 49; 10, 17; 11, 15; 12, 33; 14, 34); «digitus» (11, 11); «facies» (14, 30); «frons» (2, 29; 3, 43; 10,13; 11, 13; 11, 14; 12, 21); «gula» (2, 29; 3, 43; 10, 13; 11, 8; 12, 37; 14, 31); «labia» (3, 51)/«labra» (12, 33); «manus» (2, 30; 3, 61; 10, 19; 12, 41; 14, 37); «nasus» (12, 33); «oculi» (2, 25; 10, 18; 11, 15; 14, 26)/«orbis oculorum» (12, 29); «papilla»/«-ae» (2, 27; 3, 6; 10, 14; 11, 17; 12, 39); «pes»/«pedes» (2, 30; 10, 19; 11, 20; 11, 21; 12, 41); «venter» (3, 62; 12, 33). En dos ocasiones (3, 68 y 14, 43) la enumeración se cierra con una interrogación recapituladora: «sed quid plura?».
- c) Los *Carmina Burana*: aquí los ejemplos son numerosísimos. Brinkmann⁵⁶ ofrece una enumeración, por «materias», de los distintos rasgos físicos de la amada. Las canciones que ofrecen descripciones de este tipo (el dato lo tomamos de Brinkmann) son las siguientes: nn. 67, 69, 77, 83, 101, 115, 117, 146, 156, 164, 165, 168, 170, 174, 180, 182 y 200.

Y tras este «excursus», volvemos a la estrofa 5.

- v. 1: «frons ... adzima». De las referencias ofrecidas por las *Bibliorum sacrorum concordantiae* de P. Dutripopn se deduce que en el Antiguo Testamento (hay 42 casos) con este término se alude, por lo general, al pan ácimo o a la

⁵⁶ Brinkmann, 1925, 92-3.

fiesta de los ácidos. En el Nuevo (nueve ejemplos), en siete ocasiones se alude a la mencionada festividad y en dos (*Corintios*, I, 5, 7 y 5, 8) San Pablo atribuye al término un sentido moral (= 'sincero'/'puro'): «ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi», «in azymis sinceritatis et veritatis». El *Thesaurus*, en el apartado de «*azymus* in imagine» o en sentido figurado, ofrece gran cantidad de ejemplos con el significado que le da San Pablo, y nunca (como es el caso en el poema de Gautier) referido a un rasgo físico. Gautier con este término parece referirse a la frente como 'despejada'.

- v. 4: «**ades**», **inquam**. La misma fórmula, para comenzar a quequebrar a la muchacha, en *Carmina Burana*, 79, 5, 3.
- v. 5: «**cor meum et anima**»⁵⁷. La expresión «in/ex toto corde tuo et in anima tua» es frecuentísima en la Sagrada Escritura. Sólo en el Deuteronomio aparece en los siguientes casos: 6, 5; 10, 12; 10, 13; 13, 3; 30, 2; 30, 6; 30, 10. En *Iam, dulcis amica, venito* (*Carm. Cantabrigiensia*, 27, 1, 2) tenemos: «quam sicut cor meum diligo».
- v. 6: «**forme lilium**». En el mismo Gautier encontramos el lirio como emblema de la hermosura de la naturaleza («O» 21, 1, 2) y como emblema de castidad («O» 33, 6, 4). Streckler observa que la expresión hace pensar en las «jaculatorias marianas» («castitatis lilium», que es precisamente la expresión de «O» 33, 6, 4). El lirio, como emblema de hermosura y de pureza, y en un ambiente de fascinación amorosa, aparece repetidas veces en el *Cantar de los Cantares*: 2, 1; 2, 2; 2, 16; 4, 5; 5, 13; 6, 1; 6, 2; 7, 2.

Estrofa 6

«**Oscito... domito... scriptito... optito**»: insistencia en verbos reiterativos⁵⁸.

⁵⁷ Véase lo dicho al final de la nota 30.

⁵⁸ Brinkmann, 1925, 86, ha puesto esta estrofa en relación con las estrofas 2 y 4 de *Carmina Burana*, 69. La relación parece correcta por lo que respecta a la estrofa 2, pero el poema no tiene más que tres estrofas.

- v. 4: «**lego sive scriptito**». El poeta se manifiesta como un hombre de letras; el protagonista es, pues, un clérigo.
- v. 5: «**crucior et merito**». «Et merito» = 'y con razón'. Véase un pasaje del mismo Gautier («O» 21, 5, 14): «Amoris ex debito / me iugo subiciam, / licet quis, et merito, / reputet infamiam». La misma expresión, y con el mismo significado, la encontramos, por ejemplo, ya en los autores clásicos: Terencio, *Hecyra*, 240; Lucrecio, VI, 548; *Aetna*, 634; Propertio, II, 129; etc.

Estrofa 7

- v. 1: «**Ad hec illa frangitur**». «Frangi» = 'doblegarse'/'dejarse convencer'. El *Thesaurus* dedica una sección a la presentación de ejemplos con este significado: s.v. «frango», C 2, col. 1250 (= «fere i.q. flectere animum alicuius, movere»). De entre éstos, citemos, como muestra: Cicerón, *Phil.*, XII, 4; *Cat.*, 1, 22; *Att.*, VII, 12, 3; Propertio, II, 18, 2; 28, 34; 33, 25; Ovidio, *Epist.*, I, 86; Tito Livio, II, 40, 9; etc. En más estrecha afinidad (por contraste) con el ejemplo de Gautier, el de Tibulo, I, 8, 67: «desistas lacrimare, puer, non frangitur illa».
- v. 4: «**dum vix moram patitur**». Strecker remite a un pasaje de Ovidio (*Metam.*, IV, 350) que recuerda mucho el de Gautier: «vixque moram patitur, vix iam gaudia differt, / iam cupit amplecti, iam se continet amens» (Ovidio está hablando de la ninfa Salmacis). Ambos pasajes pueden, a su vez, ser puestos en relación con otro de *Metam.* (II, 863: «[...] vix iam, vix cetera differt»), en donde se habla de la impaciencia amorosa de Júpiter⁵⁹. En cuanto a la dificultad a la hora de soportar el retraso en el amor, véase, en la misma obra de Ovidio (VI, 467): «Iamque moras male fert»⁶⁰. Por su parte, en *Iam, dulcis amica*,

59 Véase Otis, 1970, 156-7.

60 Expresión que, por cierto, no se encuentra registrada entre las expresiones verbales con «mora» en el *Thesaurus*, s.v. «mora», col. 1470, 28 ss.

venito, en un contexto erótico, encontramos (9, 3-4): «Fac cita, quod eris factura, / in me non est aliqua mora», que parece un trasunto de Virgilio, *Ecl.*, III, 52 (aquí en un contexto no erótico): «(...) in me mora non erit ulla».

- v. 6: «**Sed quis nescit cetera?**». «Cetera» está aquí como culminación del acto amoroso. La expresión se convierte en un tecnicismo⁶¹. La expresión arranca de Ovidio: *Amores*, I, 5, 24-5: «et nudam pressi corpus ad usque meum. / Cetera quis nescit?»; igualmente, en el texto que se acaba de citar (*Metam.*, II, 863) y en *Fasti*, II, 349, en un contexto erótico: «cetera temptantem». En textos medievales: el Anónimo Enamorado, 4(23), 21, 2: «Venimus ad lectum, conectimur insimul ambo; / cetera, que licuit, sumere non piguit»; el *Concilio de Remiremont*, 22-4: «veterane domine arcentur a limine / quibus omne gaudium solet esse tedium, / gaudium et cetera que vult etas tenera»; los *Carmina Burana*, 167, II, 2, 5-6: «iam frustra complacuit / nisi fiant cetera». (La misma idea, aunque con otra expresión, la encontramos en 77, 30, 1: después que la mujer se ha mostrado dispuesta a complacer al galán, éste confiesa: «Quis ignorat amodo cuncta que secuntur?»).
- v. 7: «**Pedicatus vincitur**». El manuscrito ofrece la lectura «*predicatus vincitur*», que Strecker, su editor, en seguimiento de W. Meyer, cambió por «*pedicatus*». El cambio es trascendente: con el texto corregido se deja claro que el galán es un «*pedicator*» (algo verdaderamente insólito en la poesía amorosa latina medieval en general y la pastorela en particular). Strecker, que al final se dejó convencer por Meyer, en un principio había pensado en el juego de palabras «*subici*» (v. 5), referido a la muchacha, y «*predicatus*» (referido al galán); lo mismo, por su parte, había pensado Meyer, pero ambos llegaron a la conclusión de que se trataba de una interpretación incorrecta.

61 Véase Strecker, comentario al pasaje, y Dronke, 1975, n. 22 de p. 123; etc.

Pero, ¿por qué incorrecta? Parece razonable pensar que aquí estamos ante uno de tantos casos en que los escritores medievales, sobre todo los del siglo XII, echan mano del juego de las metáforas gramaticales: a la muchacha, que es el sujeto («subici») se le acopla el predicado («predicatus vincitur»⁶²). Véase, en este sentido, la interpretación de K. Bate⁶³, quien piensa que todo el poema de Gautier es una readaptación de Ovidio, *Amores*, 15. Ya P. Dronke⁶⁴ había considerado que no había ninguna necesidad de corregir «predicatus» del manuscrito por «pedicatus».

El tema de las metáforas gramaticales ya fue estudiado por E. R. Curtius⁶⁵ y por P. Lehmann⁶⁶, y analizado en profundidad, en fechas más recientes, por John A. Alford⁶⁷ y J. Ziolkowski⁶⁸. La frecuencia con que aparece el procedimiento en los autores medievales ha hecho que quede registrado en los mismos manuales: por ejemplo, el de M. Hélin⁶⁹.

62 «Vincitur» hay que tomarlo como verbo de la 4.^a: «vincio» = 'atar'/'unir'/'acoplar', no de la 3.^a, «vinco». La métrica y el ritmo obligan a considerarlo, es verdad, como proparoxítono, pero esto es común en los poetas de la Edad Media: el procedimiento se habría llevado a cabo a través de la conjugación mixta. Cf. Norberg, 1958, 16.

63 Bate, 1983, 25.

64 Dronke, 1975, n. 22 de p. 123.

65 Curtius, 1955, II, 591-3, Excurso III: «Empleo metafórico de los términos técnicos gramaticales y retóricos».

66 Lehman, 1963. En pp. 49-53, 106 ss. y 223-4 ofrece numerosos ejemplos. Uno de los más característicos es el tan conocido: «Vocativos oculos, / ablativos loculos / gerunt mulieres. / Si datus fueris / quandocumque veneris / genitivus eris» (p. 108).

67 Alford, 1982, donde se hace una historia de la investigación sobre el tema y se analizan diversos ejemplos tomados de poetas y tratados de predicación medievales. La tercera parte del trabajo está dedicada especialmente al estudio de las alegorías gramaticales en el *De planctu Naturae* de Alain de Lille. Por lo que se refiere a la metáfora sujeto-predicado aplicada al comportamiento sexual de los hombres, véase el *De planctu Naturae*, ed. ya citada, pp. 835-6, 85 ss. (Las metáforas gramaticales en Alain de Lille —autor en el que proliferan extraordinariamente— ya habían sido estudiadas por Pittaluga, 1979, y volverían a serlo por Ziolkowski, 1985).

68 Ziolkowski, 1985. Particular interés para nosotros presentan la Introducción («Grammatical Metaphors and Medieval Attitudes toward Grammar»), el cap. I («Grammar in the world of Alan's Metaphors») y el cap. II («Grammatical Terms in latin Literature»).

69 Hélin, 1972, 86.

El mismo Gautier nos ofrece ejemplos: *Alexandreis*, I, 65-8; «W», 10, 5; «O» 20, 4, 5-6; hasta en el mismo epitafio redactado para su tumba por el mismo poeta, según quiere la tradición, aparece un posible caso: «Gesta ducis Macedum scripsi, sed syncopa fati / inceptum clausit obice mortis opus». El tema lo encontramos en poetas y poemas medievales como: Hugo «Primas» de Orleáns, 11, 4-5; en la colección Arundel, 15, 4, 10-12; en el Archipoeta, *Fama tuba dante sonum*, vv. 26, 28, 29; en el *Apocalypsis Goliae*, 45, 1-4; en *Ganimedes y Helena*, 8, 3 y 36, 3-4; etc.

POEMA 32: «SOLE REGENTE LORA»

Como ya queda dicho, se trata de la primera auténtica pastorela latina. El poema consta de ocho estrofas de siete versos cada una y con variedad en el número de sílabas: 7p + 7p + 7p + 4pp + 6pp + 8pp(= 4pp + 4pp) + 6pp y rima: aaabbc (= cc)b. En relación con la rima hay que decir que la de los versos 4, 5 y 7 de las 8 estrofas es la misma: «-ula»⁷⁰.

Estrofa 1

- v. 1: «**Sole regente lora**». Las riendas de los caballos que tiran del carro del sol. Se trata de un tema que aparece repetidas veces en los autores clásicos. Así, Ovidio, *Amores*, I, 13, 10; III, 2, 14; 2, 72; *Metam.*, II, 127; 145; 315; Séneca, *Medea*, 34; 875; Lucano, II, 413; Estacio, *Theb.*, III, 412.
- v. 2: «**poli per altiora**». «Polus» = 'cielo' es, igualmente, frecuente en los poetas clásicos: Virgilio, *Aen.*, II, 251; Horacio, *Epod.*, XVII, 77; Lucano, VI, 335; Estacio, *Silv.*, I, 2, 212. El mismo Gautier, aparte de volver sobre la expresión en 6, 1, ofrece otros dos ejemplos en *Alexandreis*: III, 491

⁷⁰ En la primera pastorela conocida, la provenzal «L'autrier jost'una sebissa», de Marcabru, también en estrofas de siete versos, riman igualmente, con la misma rima en todas las estrofas («-ayna»), los versos 4 y 7 (central y final de cada estrofa).

y IV, 293. En *Carmina Burana* lo encontramos, por ejemplo, en 89, 3b, 1.

- v. 4: «**virguncula**». He aquí el primero de la serie de diminutivos que jalonan toda la composición; a éste siguen: «**umbra-cula**» (1, 7); «**oscula**» (2, 7); «**puellula**» (3, 4); «**parvula**» (4, 5); «**opuscula**» (6, 7); «**ovicula**» (5, 5); «**curricula**» (6, 4); «**morula**» (6, 5); «**munuscula**» (6, 7); «**pennula**» (8, 4); «**herbula**» (8, 5), motivados, en gran manera, por la rima. «**Virguncula**» no es desconocido de los autores latinos: Séneca, *Nat. Quaest.*, X, 17, 9; Q. Curcio, VIII, 4, 25; Petronio, XVIII, 7; Juvenal, XIII, 40; etc. La muchacha es designada, a lo largo de la composición, como «**puella**» (6, 1) y «**puellula**» (3, 4), y como «**virgo**» (4, 1) y «**virguncula**» (1, 4)⁷¹.
- v. 7. «**umbracula**». En la línea de los autores clásicos: Varrón, *Res rust.*, I, 51, 2; Virgilio, *Ecl.*, IX, 42; Tibulo, II, 5, 97; Columela, III, 19, 3; Estacio, *Silv.*, I, 2, 222.

Estrofa 2

- v. 3: «**Veneris**». En el poema encontramos diversas referencias a personajes mitológicos: tres a Venus (dos con su nombre latino —2, 3 y 3, 6— y una con su nombre griego —3, 3—), y una a Titán = el sol (5, 2).
- vv. 3-4: «**Veneris... / ...iacula**». Según el *Thesaurus*, no hay en los autores clásicos ejemplos ni de «**amoris iacula**» ni, por supuesto, de «**Veneris iacula**». Los ejemplos de «**amoris iacula**» que allí se ofrecen son, todos, pertenecientes a autores cristianos.
- v. 5: «**dum noto singula**». En un contexto amoroso, en que «**singula**» significa las bellezas de la amada o el acto amoroso mismo, tenemos un ejemplo en Ovidio, *Amores*, I, 5, 23: «**singula quid referam?**». En Ovidio la expresión tiene

71 Para las diferencias, en el uso, entre «**virgo**» y «**puella**» (empleados, así como sus diminutivos, por Gautier, como sinónimos), véase Watson, 1983.

un sentido recapitulativo: el poeta viene describiendo, desde el v. 19, las diversas partes de la anatomía femenina. Maximiano, en la ya mencionada *Elegía* I, después de describir, en los vv. 89-99, la belleza física de la amada, dice en el v. 101: «singula turpe seni quondam quaesita referre». En Gautier, por el contrario, «singula» tiene un sentido anticipador.

- vv. 6-7: «**caesariem et faciem / pectus et oscula**». De nuevo la descripción de la protagonista. Véase lo dicho a propósito del poema 17, 5.

Estrofa 3

- v. 1: «**absque pari**». Strecker se plantea la pregunta de si aquí la expresión quiere decir ‘sin acompañante’/‘a solas’, o si hay que interpretarla como ‘sin igual’ (como en *Carmina Burana*, 79, 4, 4-6: «cerno forma singulari / pastorellam sine pari / colligentem mora»). Nosotros nos inclinamos por la segunda interpretación, aunque la ya citada pastorela de Marcabru (*L'autrier jost'una sebissa*, III, 4-7) parece ofrecer un «locus similis» que abonaría la primera interpretación: «quar aitals toza vilayna / no deus parelh paria / pasturgar tanta bestia / en aital terra soldayna».
- v. 3: «**Dyones... lari**» = ‘morada de Venus’. «Dyone», en el mismo Gautier, en «O», 26, 37 y 28, 5, 2. El término es empleado frecuentemente en poetas de la época (por ejemplo, Alain de Lille). En *Carmina Burana*, 56, 2, 8 y 92, 12, 4, se menciona el «Dioneus lar».
- v. 4: «puellula». Como en *Carmina Burana*, 180, 2, 1; 4, 1; 183, 1 ss.
- vv. 5-8: «**nos nulla vincula / ... a Veneris / disiungent copula**». a) «*Veneris copula*»: «copula», significando ‘unión amorosa’ (no ‘unión matrimonial’), sólo aparece recogido en tres casos por el *Thesaurus*: Horacio, *Carm.*, I, 13, 18; Fedro, *Fabularum appendix*, 13, 24; San Jerónimo, *Epist.*, III, 1 (con el segundo significado es muy frecuen-

te, sobre todo en autores tardíos y cristianos: véase *The-saurus*, s.v. «copula», II, B 3, «de matrimonio»). b) «*vincula*». No puede tomarse con su significado directo ('cadenas'/ 'grilletes'/ 'ataduras') sino con el metafórico ('obstáculo'/ 'impedimento'), que terminará significando 'pena'/ 'castigo' en los documentos notariales de la Edad Media ⁷². Tal vez sea por esto por lo que Du Méril (la referencia la tomamos del aparato crítico ofrecido por Strecker) interpretó el texto como «nostra vincula... coniungent». Ahora bien, en esta estrofa, como ya queda dicho, hay dos referencias a Venus, por lo que podría pensarse en los «vincula» = 'cadenas'/ 'malla metálica' con que Hefaiostos/Vulcano aprisionó a los amantes Venus y Marte ⁷³: ninguna cadena será capaz de separar la unión amorosa de los protagonistas.

Estrofa 4

- v. 2: «**subintulit**». Este verbo, desconocido de los autores latinos «literarios», aparece una vez en P. Rutilio Lupo, rétor del reinado de Augusto ⁷⁴. La *Vulgata* ofrece un ejemplo (Pedro, II, 1, 5). Por su parte, los autores cristianos hacen amplio uso del mismo (con el significado de: *a*) 'introducir'/ 'procurar'/ 'anadir'), y *b*) 'replicar'/ 'responder' ⁷⁵. «Subintulit illatis»: juego de palabras latente sobre los verbos «subinfero»/«infero».
- vv. 3-4: «**omittatis / ridicula**». Strecker remite a *Carmina Burana*, 75, 1, 1: «omittamus studia».
- vv. 5-7: «**sum adhuc parvula / non nubilis nec habilis / ad hec opuscula**». Todo apunta a que se trata de una muchacha muy joven, una adolescente. Sin salimos de los textos

⁷² Véase, por ejemplo, «vinculum» en el Diccionario ya citado de Niemeyer.

⁷³ *Odisea*, VIII, 274 ss.; Ovidio, *Metam.*, IV, 169-189.

⁷⁴ *Schemata lexeos*, I, 1, en *Rhetores Latini Minores*, ed. por C. Halm, Leipzig 1863 (reimpresión en Frankfurt am Main 1964).

⁷⁵ Ambos campos semánticos están señalados, por ejemplo, en el Diccionario de Niemeyer.

literarios, según Ovidio una muchacha es núbil a los catorce años⁷⁶. Andreas Capellanus rebaja a los doce años para las muchachas y a los catorce para los muchachos la edad en que se suelen alistar en la milicia del amor⁷⁷.

El tema «no tengo edad para el amor» («ad hec opuscula») no se encuentra, en época clásica, en boca de un(a) muchacho(a) para oponerse a las pretensiones de un(a) enamorado(a), pero, con diversas expresiones, abunda referido a terceras personas: *a*) con «*inmaturus*, -a, -um»: Suetonio, *Tib.*, 61, 5; Séneca, *Controu.*, VII, 6, 14; Apuleyo, *Metam.*, V, 29, 3 (en contraposición, «virgo matura» aparece en *Carmina Burana*, 89, 3b, 3); *b*) Con «*crudus*, -a, -um»: Horacio, *Carm.*, III, 11, 11-12 (refiriéndose a una yegua con la que se compara a Lyde); Estacio, *Theb.*, VII, 298 (referido a un muchacho); Marcial, VIII, 64, 11.

Este tema está en íntima relación con el del desconocimiento del amor que encontramos, por ejemplo, en «*Nescio quid sit amor*»⁷⁸. Este último tema sí que está en los clásicos, tanto en su vertiente negativa como positiva: Virgilio, *Ecl.*, VIII, 43: «nunc scio quid sit amor» (= Teócrito, III, 14); Lígdamo, «*Corpus Tibullianum*», III, 4, 73: «nescio quid sit amor»; Ovidio, *Amores*, III, 6, 24: «flumina senserunt ipsa quid esset amor»; *Metam.*, IV, 330: «nescit quid amor»; XIII, 762: «quis sit amor, sensit».

Estrofa 5

vv. 1-2: «**Hora meridiana / transit**». Al llegar a este punto del episodio ha pasado ya la hora del mediodía. ¿A qué hora suele producirse el encuentro de los protagonistas en

76 *Metam.*, XI, 302: «bis septem nubilis annis».

77 «Ante duodecim annos femina et ante decimum quartum masculus non solet in amoris exercitu militare», *De amore*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona 1985, p. 67.

78 Delbouille, 1930. Con «Nescio quid sit amor» comienza un epigrama (un solo dístico) del siglo XIV ofrecido, junto con otros poemas, por W. Offermanns como «Anhang» de su *Die Wirkung...*, 174.

las pastorelas latinas? En el otro poema de Gautier no se especificaba la hora; únicamente, de un modo general, se hacía notar que era ya de día. ¿Y en las pastorelas de *Carmina Burana*? a) En las auténticas pastorelas: en la 79, 1, 3-6: no se señala hora del día pero hace calor: el galán, cansado y sudoroso, está descansando a la sombra de un olivo. En la 90, 1, 1: al amanecer. En la 157, 1, 1: al amanecer, aunque en 2, 1-2 se dice que hace ya mucho calor. En la 158, 1, 3: ya de día. b) En las pastorelas «lato sensu»: en ninguna de ellas se hace referencia al momento del día en que se lleva a cabo el encuentro.

- v. 2: «**Tytana**» = 'sol'. Gautier hace uso del término en diversos pasajes de *Alexandreis*, II, 307; III, 393; IV, 455; VI, 469; X, 368.
- v. 3: «**Mater est inhumana**», y, en vv. 6-7: «**regrediar ne feriar / materna virgula**». La referencia a la madre (o al padre, y a los hermanos), que trata severamente a la protagonista si vuelve tarde a casa o no ha tenido un comportamiento honesto, es abundante en toda la pastorela. En los *Carmina Burana* tenemos: nn. 79, 6, 3-5: «sunt parentes michi sevi; / mater longioris evi / irascetur pro re levi»; 158, 6: «si senserit meus pater / vel Martinus maior frater, / erit michi dies ater; / vel si sciret mea mater, / cum sit angue peior quater / virgis sum tributa»; 70, 8-9: «Est pater, est mater, / est frater, qui quater / die me pro te corripunt, / et vetulas per cellulas / et iuvenes per speculas / deputantes nos custodiunt; Argumque centioculum / plus tremo quam patibulum». En el poema «Nescio quid sit amor» hay varias referencias al tema: vv. 5-6: «Est pater asper homo, timeo patris asperitatem; / mors mihi pena foret, est pater asper homo»; etc. Ya en el *Idilio XVII* (falsamente atribuido a Teócrito) hay un coloquio amoroso entre un pastor y una pastora, y en él se desliza una alusión, por parte de la muchacha, a su padre, alusión que recuerda el temor de las pastoras medievales: «¿y qué, qué le diré a mi anciano padre?» (v. 39). En Virgilio (*Ecl.*, III, 33) el temor al padre y a la madrastra está relacionado con la pérdida de una res del rebaño: «Est mihi namque domi pater; est iniusta nouerca».

- vv. 4-5: «**Iam pabula / spernit ovicula**». El ganado está ya saciado, ha dejado de pacer y, por consiguiente, hay que regresar a casa. El tema está ya en Virgilio, *Ecl.*, VII, 44: «Ite domum pasti, (...) ite iuenci»; X, 77: «Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite capellae».

Estrofa 6

- vv. 6-7: «**ni temere vis spernere / mea munuscula**». El tema del ofrecimiento de regalos para conseguir los favores de la protagonista va a proliferar en la pastorela, pero arranca ya de los clásicos. Citemos, como ejemplo, Ovidio, *Epist.*, V, 144: Enone presume de que nunca se ha dejado sobornar por los regalos ni ha cedido ante los ofrecimientos de oro y perlas. En el texto de Gautier a los regalos se va a volver a referir la propia pastora en los primeros versos de la estr. 7 («muneribus oblatis / me flecti ne credatis»). En *Carmina Burana*, 158, 4, 1-2, reaparece el tema; habla la pastora: «munus vestrum, inquit, nolo / quia pleni estis dolo». En 79 (igualmente pastorela) 5, 5, hay una alusión muy general a lo que el poeta ofrece a la pastora: «me meaque tibi dedo», pero no parece que deba tomarse como ofrecimiento de regalos concretos. En 77, 26, tenemos, curiosamente, un ofrecimiento de regalos, pero esta vez por parte de la muchacha, que está dispuesta a darle a su galán todo lo que le pida: «Dicis ergo, iuuenis, quod in mente geris! / an argentum postulas, per quod tu diteris, / pretioso lapide an quod tu orneris? / nam si esse poterit, dabo, quicquid queris». (Hay que hacer notar, no obstante, que este ofrecimiento no es para conseguir el amor del galán, sino un ofrecimiento de buena voluntad; precisamente lo que va a pedir el galán es otra cosa).

El tema de los obsequios con los que se pretende ganar la voluntad de la doncella sí que aparece en los poemas latinos medievales que se suelen presentar como relacionados con la pastorela: en el «De somnio» del Anónimo Enamorado, 7(26), 23-6 la «virgo pulcerrima» ofrece regalos al poeta para conse-

guir sus favores: «Aurum et pallia, vestes purpureas / renones griseos et pelles varias, / plures tibi dabo si gratus fueris / et, ut te diligo, sic me dilexeris». Por su parte, en los *Versus Eporredienses* y en *Iam dulcis amica venito* más que ofrecimiento de regalos lo que hay es una exposición (en el primer poema, pesada e inacabable) por parte del galán del sugestivo ambiente que va a encontrar la protagonista si accede a acompañarlo.

En *Nescio quid sit amor* hay regalos de por medio, pero no son los ofrecidos por ninguno de los protagonistas, sino los que tiene que enviar el «Amicus» para ganarse a la «anus» (vv. 23 ss.)⁷⁹.

Estrofa 7

vv. 3-4: «**non frangam castitatis / repagula**». La decisión, por parte de la pastora, de mantener a ultranza intacta su virginidad (decisión no muy firme por lo que se dice en 8, 1 y 3: «quam mire simultantem / (...) nil reluctantem») la tenemos en *Nescio quid sit amor*, vv. 9-10: «virginitas placuit, volo parcere virginitati; / res inmunda Venus, virginitas placuit» (aunque tampoco aquí la decisión es muy firme, tal como se desarrolla la acción que se describe en el poema). En *Carmina Burana*, 79, 6, 2, dice la pastora: «ludos viri non assuevi»; en 157, 4: «cur salutas virginem / que non novit hominem / ex quo fuit nata»⁸⁰; y en 141, 1f: «Mecum queris ludere - / nulli me coniungere, / cum Phenice complice / vitam volo ducere».

79 Una amable indicación del Prof. D. J. L. Moralejo nos ha puesto sobre la pista de un texto de Marbodo: se trata del poema «Puella ad amicum munera promittentem» (Walther Bulst, «Liebesbriefgedichte Marbods», en *Lateinisches Mittelalter. Gesammelte Beiträge*, Heidelberg 1984, 182-96, en 185 [= «Liber floridus». (*Festschrift Paul Lehmann*). St. Ottilien 1950, 287-301, en 290], en el que la muchacha se queja de que el galán le promete el oro y el moro (hay una enumeración minuciosa de obsequios prometidos), pero todo queda en palabras («omnia promittis, sed nulla tamen mihi mittis»), por lo que duda de la sinceridad de su amor, terminando con el reproche de que es bien necio si piensa que ella lo quiere por sus regalos («rusticus es, qui me tua, non te credis amare»).

80 Como un eco de las palabras de María a la salutación del ángel: «quomodo fiet istud quia virum non cognosco?» (Lc I, 34).

- vv. 5-6: «**Non hec me fistula / decipiet**». «Fistula» = 'flauta de Pan' o 'siringa'. El instrumento musical compuesto de diversos tubos de caña (entre 4 y 12 —7 en Virgilio—) de distinta longitud, atados y unidos con cera, es de aparición obligada en la poesía de pastores: Virgilio (en seguimiento de Teócrito, «passim»), *Ecl.*, II, 37; III, 25; VII, 24; Calpurnio Sículo, *Ecl.*, II, 31; IV, 79. Para una panorámica del empleo de tal instrumento, véase los textos pertinentes en *Thesaurus*, s.v. «fistula», II D, cols. 829-30.
- vv. 6-7: «**nec exiet / a nobis fabula**». Convertirse en motivo de murmuración de la gente es un tema muy clásico en la poesía amorosa. Por ejemplo (siempre con «fabula»): Tibulo, I, 4, 83; II, 3, 31-2; Propertio, II, 24, 1; Horacio, *Epod.*, XI, 7-8; *Epist.*, I, 13, 9; Ovidio, *Ars*, II, 630; *Amores*, III, 1, 21; Séneca, *De beneficiis*, III, 23, 3; Estacio, *Achill.*, I, 947, 8; Marcial, XII, 52, 5. En *Nescio quid sit amor*, después de que la «Amica» ha manifestado su firme decisión de no perder su virginidad (vv. 9-10), añade (vv. 13-4): «Fama ream faceret si non rea criminis essem / et licet inmerito fama ream faceret».

En cuanto a la forma «exiet», por «exibit» (un solecismo, según el gramático Pompeyo —G. L., Keil, V, 225, 13-15—), como otras formas similares de compuestos de «eo», es frecuentísima en la *Vulgata* y en los autores cristianos, pero tampoco son desconocidas de los autores clásicos⁸¹.

Estrofa 8

- vv. 1 y 3: «**Quam mire simulantem / (...) pressi nil reluctantem**» (véase lo dicho a propósito de 7, 3-4). El desenlace del encuentro es el mismo en ambos poemas: se impone el deseo del galán (frente a otros desenlaces, muy variados, que encontramos en las distintas pastorelas), pero la

⁸¹ Véase Friedrich Neue, *Formenlehre der lateinischen Sprache*, Berlín 1897, 3.^a ed. preparada por C. Wagner [= Hildesheim/Zürich/N.York, 1985], III-IV, 326-91, donde se ofrecen innumerables referencias.

presentación de tal desenlace es, en ambos casos, distinta: en el que ahora comentamos se alude directamente a la posesión sexual mediante un acto de violencia, mientras que en 17, 7 hay sólo una alusión velada a la posesión: «Sed quis nescit cetera?».

En las demás pastorelas auténticas latinas, la acción queda en suspenso, sin que se ofrezca ningún tipo de desenlace ⁸². Por lo que se refiere a las *lato sensu*, sólo en 77, 30-31 se ofrece el desenlace, también aquí de consumación del acto amoroso (en este caso bien acordada entre ambos protagonistas), pero, como en 17 de Gautier, sin hacer mención expresa del acto sexual. Es más, la descripción que en tales estrofas se hace es más bien un canto, *a posteriori*, expresando el gozo y la dicha del poeta por haber conseguido su deseo, todo ello precedido, como en el caso de Gautier, de una pregunta retórica: «Quis ignorat, amodo cuncta que secuntur?».

Gautier utiliza el verbo «premere» para referirse al acto sexual. «Premo» es un verbo no registrado, en ninguna de sus acepciones, en los repertorios medievales de Blaise, Niemeyer, Du Cange. Con el significado de ‘forzar sexualmente’, ‘copular’ (referido a hombres o animales) tenemos, con la primera acepción, ejemplos en Propertio, I, 13, 22, y Valerio Flaco, VIII, 256; con la segunda, en Marcial, III, 58, 17 y IV, 4, 4. (Otros dos ejemplos, registrados por el *Oxford Latin Dictionary* bajo la misma rúbrica, no ofrecen el mismo significado: en Suetonio, *Cal.*, 25, 1, y en [Séneca], *Octavia*, 764, la acción no llega más que a acariciar/sobar/oprimir con los dedos).

v. 4: «**sub pennula**». El mismo Strecker remite a Du Cange: «pennula» = «ramusculus» (‘matorral’/‘arbusto’). Los Diccionarios clásicos no ofrecen este significado.

vv. 5-final: Strecker hace notar cómo ya Mone, en su edición de 1838, había advertido que el final de la composición presenta una laguna (producto, sin duda, de una mano pudorosa), laguna que algunos autores han pretendido

82 Los editores de los *Carmina*, Hilka/Schumann, mantienen la tesis de que los cuatro poemas en cuestión (nn. 79, 90, 157 y 158) están incompletos, interpretación refutada por Dronke, 1975 (véase, por ejemplo, 127-8).

cubrir de distintas maneras. Tal como el texto es ofrecido por Strecker (verso 5 precedido de una +, ausencia total del v. 6, suplido por una línea de puntos, «prebente cubicula» como remate final) tiene en su contra, como lo reconoce el mismo editor en el aparato crítico, que el último verso tiene una sílaba más que en las otras siete estrofas (7pp en vez de 6pp). El mismo Strecker propone modificar los vv. 5 y último de la siguiente manera: «flores et herbula (...) prebent cubicula». K. Bate, al presentar el texto del poema⁸³ suprime la línea de puntos y ofrece una estrofa con sólo seis versos. El final ofrecido por Bate es (vv. 4-6): «sub pennula; / flores et herbula / praebent cubicula». El lecho de flores y hierba lo encontramos en Ovidio, *Epist.*, V, 14: («mixtaque cum foliis praebuit herba torum») y en XV, 143 ss.

FRANCISCO PEJENAUTE RUBIO

BIBLIOGRAFÍA

- Alford, John A., «The grammatical Metaphor: A Survey of its Use in the Middle Ages», *Speculum* LVII, 4 (1982) 729-60.
- Astell, W., *The «Song of Songs» in the Middle Ages*, Ithaca and London 1990.
- Bate, Keith, «Ovid, Medieval Latin and the Pastourelle», *Reading Medieval Studies* LX (1983) 16-33.
- Biella, Ada, «Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella», *Cultura Neolatina* XXV, 1-2 (1965) 236-67.
- Brinkmann, Hennig, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung in Mittelalters*, Halle/Saale 1925 [= 1979].
- , «Manerius», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, NF XLVII (1923) 194 ss.
- Brückmann, John - Couchman, Jane, «Du Cantique des Cantiques aux Carmina Burana: amour sacré et amour érotique», en *L'érotisme au Moyen Âge. Études présentées au Troisième Colloque de l'Institut d'Études Médiévales*, Paris (1977) 35-49.
- Cairns, Francis, «The Archpoet's Confession: Source, Interpretation and Historical Context», *MLJ* XV (1980) 87-103.

83 Kate, 1983, 21.

- Carmina Burana*: I Band: Text. 1. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*. II 1, Kommentar. Einleitung (Die Handschrift der «*Carmina Burana*»). *Die moralisch-satirischen Dichtungen*. Ed. Alfons Hilka/Otto Schumann. Heidelberg 1930. I Band: Text. 2. *Die Liebeslieder*. Ed. O. Schumann. Heidelberg 1941 (2.^a ed. 1971). I Band: Text. 3. *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen. Nachträge*. Ed. O. Schumann (+)/Bernhard Bischoff. Heidelberg 1970.
- , *Die Lieder Benediktbeurer Handschrift*. 2.^a ed. (El texto es el ofrecido en la edic. de Hilka/Schumann/Bischoff). Trad. alem. de Carl Fischer y Hugo Kühn. Notas y Apéndice de Günter Bernt. Munich 1979.
- Carmina Cantabrigiensia* (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi, 40). Ed. Karl Strecker. Berlín 1926 [= Munich 1978].
- Carmina Rivipullensia*: véase Nicolau D'Olwer, Latzke y Moralejo.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, I-II, México 1955.
- Cary, G., *The Medieval Alexander*, Cambridge 1956.
- Chiri, Giuseppe, *Poesia cortese latina (Profilo storico dal v al XII secolo)*, Roma 1954.
- Delbouile, M., «Trois poésies latines inédites tirées du manuscrit Bibl. Aedilium Florentinae ecc. 197 de la *Laurentienne*», *Mélanges Paul Thomas*, Brujas 1930, 174-186 (El poema «*Nescio quid sit amor*», en pp. 181-3).
- , «Tradition latine et naissance des littératures romanes», en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. I, *Généralités*. Heidelberg 1972, 7-56.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, I-II, Oxford 1968, 2.^a ed.
- , «Poetic Meaning in the *Carmina Burana*», *MLJ* X, 1975, 116-37.
- , «The *Son of the Songs* and the Medieval Love-Lyric», en *The Bible and Medieval Culture*. Ed. W. Lourdaux/D. Verhelst, Lovaina 1979, 236-262.
- , «La lirica d'amore in latino nel secolo XIII», en *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII*, Perugia/Florencia 1983, 29-56.
- Dümmler, Ernst, *Anselm der Peripatetiker* (Nebst andern Beiträgen zur Literaturgeschichte Italiens im elften Jahrhundert). Halle 1872. (Los «*Versus Eporedienses*», en 94-101).
- Engler, Winfried, «Beitrag zur Pastourellen Forschung (Literaturbericht und ergänzende Deutungen)», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* LXXIV (1964) 22-39.

- Faral, Edmond, *Les «Arts Poétiques» du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècle*, Paris 1924 [= 1971].
- Helin, Maurice, *La Littérature Latine au Moyen Âge*, Paris 1972.
- Hellegouarc'h, J., «Un poète latin du XII^{ème} siècle, Gautier de Lille, dit Gautier de Châtillon», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1967, 95-117.
- Jackson, William T. H., «The Medieval Pastourelle as a satirical genre», *Philological Quarterly* XXXI, 4 (1952) 156-70.
- Jones, William Powell, *The Pastourelle. A Study of the Origins and Tradition of a Lyric type*, N. York, 1931 [= 1973].
- Latzke, Therese, «Die Carmina erotica der Ripollsammlung», *MLJ* X (1975) 138-201.
- Lehmann, Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963, 2.^a ed.
- McDonough, C. J., *The Oxford Poems of Hugh Primas and the Arundel Lyrics*, Toronto 1984.
- Moralejo, José Luis, *Carmina Rivipullensia. Cancionero de Ripoll (Anónimo)*. Texto, traducción y notas. Barcelona 1986.
- Möldener, W., *Die Zehn Gedichte des Walther von Lille, genannt von Châtillon*, Hannover 1859.
- Nicolau D'Oliver, Lluís, «L'escola poetica de Ripoll en els segles x-xiii», *Anuari de l'Istitut d'Estudis Catalans*, VI (1915-1919) 3-84.
- Norberg, Dag, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo 1958.
- Offermanns, Winfried, *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts* (Beihefte zum «Mittelateinischen Jahrbuch», 3), Wupertal 1970.
- Otis, Brooks, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970.
- Paden Jr., William D., «The Literary Background of the Pastourelle», en *Acta Conventus Neolatini Lovaniensis*, Lovaina 1973, 467-73.
- Pollmann, Leo, «“Iam, dulcis amica, venito” und die Hoheliedtradition», *Romanische Forschungen* 74, 1/2 (1962) 265-280.
- Pittaluga, Stephano, «Alano di Lilla e la rimula Veneris», *Maia* NS, XXXI 2 (1979) 147-50.
- Raby, F. J. E., «Surgens Manerius summo diluculo», *Speculum* VIII (1933) 204-8.
- , «The Manerius poem and the legend of the Swan-Children», *Speculum* X (1935) 68-71.
- , *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, I-II, 1967 [= 1957, 2.^a ed.]. (1.^a ed., 1934).
- Rico, Francisco, «Un poema de Gautier de Chatillon: fuente, forma y sentido de *Versa est in luctum*», en *Études de Philologie Roma-*

- ne et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, Lieja 1980, 365-78.
- Schanz, Martin - Hosius, Carl - Krüger, Gustav, *Gedichte der Römischen Literatur*, IV, 2: *Die Literatur des fünften und sechsten Jahrhunderts*, Munich 1920 [= 1959].
- Spanke, Hans, «Die älteste lateinische Pastorelle», *Romanische Forschungen* LVI, 3 (1942) 257-65 [= *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, Hildesheim/Zürich/N. York 1983, 190-8].
- Strecker, Karl, *Die Lieder Walthers von Chatillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, Berlín/Zürich 1925 [= Berlín 1964].
- , «Walther von Châtillon und seine Schule», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, LXIV (1927) 97-125 y 161-89.
- , *Moralisch-Satirische Gedichte Walters von Châtillon*, Heidelberg 1929.
- Szöverffy, Josef, *Weltliche Dichtungen des Lateinischen Mittelalters. Ein Handbuch. I. Von den Anfängen bis zum Ende der Karolingerzeit*, Berlín 1970.
- Versus Eporedienses*: véase Dümmler.
- Vuolo, Emilio P., «*Iam, dulcis amica, venito*», *Cultura Neolatina*, X, 1 (1950) 5-25.
- Wilmart, André, «Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville», *Revue Bénédictine* XLIX (1937) 121-69 y 322-65.
- Watson, Patricia, «*Puella and Virgo*», *Glotta* LXI, 1-2 (1983) 119-43.
- Wright, F. A. - Sinclair, T. A., *A History of Later Latin Literature from the Middle of the Fourth to the End of the Seventeenth Century*, Londres 1931 [= 1969].
- Ziolkowski, Jan, «Avatars of ugliness in Medieval Literature», *The Modern Language Review* LXXIX, 1 (1984) 1-20.
- , *Alan of Lille's Grammar of Sex. The Meaning of Grammar to a Twelfth-Century Intellectual*, Cambridge (Mass.) 1985.