

## QUANDO UER UENIT MEUM? EL PAISAJE INTERIORIZADO EN LA POESÍA LATINA TARDÍA Y MEDIEVAL

Eva Castro

Universidade de Santiago de Compostela

La lírica medieval encontró en el exordio primaveral un cómodo soporte para iniciar un poema de asunto amoroso, en el que se subrayaba la sintonía entre la estación feliz y el amor. El motivo, que se convirtió en elemento característico de aquel sistema poético, conoció dos curiosas variantes que incidieron en aspectos contrarios al tradicional; es decir, en el canto al amor independiente de la estación que se estuviera, incluso en pleno invierno, o en la tristeza por la falta de amor a pesar de la llegada de la primavera<sup>1</sup>. Cada una de ellas responde a un trasfondo intelectual preciso, pero en esta ocasión nos centraremos sólo en la última.

El motivo se localiza ya en un texto latino excepcional de época tardía (c.s. IV p.C.)<sup>2</sup> y autor desconocido, *Peruigilium Veneris*. La composición adopta la forma de un himno ritual en el que se describe la celebración romana de la fiesta nocturna primaveral en honor de Venus o *Veneralia* (Catlow 1980). Los últimos versos del poema, que consta de 93 tetrametros trocaicos, de los cuales once corresponden al famoso estribillo *Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet*, producen un giro inesperado en la obra, ya que en lugar de la preceptiva invocación a la divinidad de todo himno ritual se alza la voz del "yo" lírico:

<sup>1</sup> R. Dragonetti (1979: 163 ss.). Sobre el empleo de la naturaleza en el sistema poético de la lírica latina, vid. W. Offermanns (1970: 113 ss.).

<sup>2</sup> La datación ha oscilado entre los siglos II y IV, aunque la tesis generalmente aceptada hoy considera el P.V. una obra de comienzos del siglo IV; véase R. Herzog (1993: 297-98).

Illa cantat; nos tacemus. Quando uer uenit meum?  
Quando faciam uti chelidon uel tacere desinam? (vv.89-90)

Esa nostálgica tristeza es el inesperado contrapunto final de una pieza que canta la alegría de la vida y la espera anhelante del amor. Según F. Raby (1957: vol. I, 46), el v. 89 es la primera manifestación de un sentimiento romántico que cuajará en la lírica medieval, y que ya conocía también Pentadio, autor casi contemporáneo al P.V., en los dos versos finales de su poema de bienvenida a la primavera, *De aduentu ueris* (PLM IV, n° 409). El análisis comparativo entre el himno romano y los poemas medievales que cantan penas de amor en primavera pone de manifiesto semejanzas sorprendentes, las cuales podrían contribuir al esclarecimiento del proceso de recepción en época medieval del texto del P.V. (Hergoz 1993: 295-301; V. Paladini - E. Castorina 1984: 328 ss.).

I.- *La falta de sintonía con la alegría circundante.* Es un motivo que se encuentra en la poesía latina de todos los tiempos. Así, el poeta Cornelio lamenta ante Augusto la muerte de Virgilio y su deseo de que fueran quemados los libros de la Eneida (PLM IV, n° 185, v.1): *Temporibus laetis tristamur, maxime Caesar.*

La asociación explícita del motivo con la llegada de la primavera, como sucede en el P.V., se encuentra en algunos poemas medievales como:

- *Leuis exsurgit Zephirus*, poema del s. XI de origen francés o italiano, copiado en la colección de los *Carmina Cantabrigensia*, n° 40;

- *Axe Phebus aureo*, composición conservada en los *Carmina Burana*, n° 71, perteneciente al fondo "cultista" enraizado en la tradición de Pedro Abelardo de los siglos XII-XIII;

- *Clauso Chronos et serato* (CB, n° 73), pertenece a la misma tradición que el anterior; y

- *Partu prodit arida*, obra copiada en un ms. de Cambridge del s. XIII, cuya estructura y contenido lo ponen en relación directa con los dos poemas de CB<sup>3</sup>.

Otras piezas, por el contrario, sólo evocan la idea. Así, *Letabundus rediit auium* (CB, n° 74), describe la llegada de la primavera, aunque su punto culminante es el contraste entre el que ama y es amado y el que ha dejado de ser amado. Los mismos asuntos son desarrollados por la obra de Gualtero de Chatillón, *Verna redit temperies*<sup>4</sup>. La originalidad de este poema consiste en el reconocimiento de la hija como fruto de una pasión amorosa en primavera.

---

<sup>3</sup> Texto editado por F. Raby (1957: vol II, 353-54).

<sup>4</sup> K. Strecker (1925). Ambos poetas latinos pertenecieron al círculo literario de la corte de Leonor de Aquitania y Enrique II de Inglaterra; vid. P. Dronke (1984/1976: 285).

El P.V. llama la atención por la personificación empleada en *Quando uer uenit meum?*. Es sabido que la imagen de la juventud como “primavera de la vida” y época para el amor fue común a lo largo de toda la historia de la literatura en lengua latina. Una de las primeras formulaciones en poesía se encuentra precisamente en el testimonio más antiguo de una elegía, el *carmen* 68 de Catulo: *Tempore quo primum uestis mihi tradita pura est, / iocundum cum aetas florida uer ageret / multa satis lusi...* (vv.15-17). Entre los autores de lírica medieval fue Pedro de Blois el que tuvo una marcada predilección por la imagen de las “estaciones de la vida”, como señaló P. Dronke. Su canto a la edad juvenil se encuentra en numerosas composiciones como *Blandus aure spiritus, Dum iuuentus floruit* (CB, n° 30), *Hyemale tempus uale, Non carnis est sed spiritus, Non te luisse pudeat* (CB, n° 33), *Olim militaueram, Veneris prosperis, Vitam duxi iocundam sub amore o Vite perditte* (CB, n° 31)<sup>5</sup>. La imagen se encuentra asimismo en otros poemas de los *Carmina Burana*, que desarrollan argumentos muy del gusto de Pedro de Blois, como son el debate entre el estudio y la obligación frente al amor y al placer en *Omittamus studia* (CB, n° 75), o el tópico de la conjunción de la llegada de la primavera y del amor en *Omnia sol temperat* (CB, n° 136); en ambos casos la imagen utilizada remite a la personificación ya vista en el P.V.<sup>6</sup> Sin embargo, el himno dice algo distinto. “La primavera” del autor es un paisaje interior, un estado anímico, que alcanzamos a comprender cuando se revisa la descripción que de esa estación se hace en la propia obra.

II.- *El paisaje interior y la reutilización de los códigos literarios.* El tradicional sistema de investigación de la *Quellenforschung*, o búsqueda de fuentes, puso de manifiesto que la descripción primaveral del P.V. se sustentaba en imitaciones literarias de autores latinos anteriores al siglo II p.C. Versos como *Ver nouum; uer iam canorum; uer renactus orbis est!* (v.2), o *Rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt* (v.76) revelan tanto un trasfondo intelectual impregnado de estoicismo, como una forma de expresión que hacen a nuestro autor deudor, en última instancia, de Lucrecio y de su poema didáctico, *De rerum natura*. Esta obra se abre con un hermosísimo himno a Venus y a su poder generativo<sup>7</sup>, que nutrió las descripciones paisajísticas de la naturaleza primaveral de toda la literatura latina: tanto las de Virgilio en las *Geórgicas* (II, 325-39), como las de Ovidio en los *Fastos* (IV, 91-132) o las de otros muchos. El regreso de la primavera se convirtió, pues,

<sup>5</sup> Sobre las ediciones no contenidas en los *Carmina Burana*, véase P. Dronke (1984/1976).

<sup>6</sup> CB, n° 75, estr.3, 1-4: *Ver etatis labitur, / hiemps nostra properat, / vita dampnum patitur / cura carnem mecerat.*

CB, n° 136, estr.2, 6-8: *...et in tuo uere / fides est et probitas / tuum retinere.*

<sup>7</sup> Lucr., *De rerum nat.* I, 1-28; 250-61; II, 992-98.

en uno de los temas predilectos de los ejercicios escolares de la época tardía. Las frescas imágenes del *uer nouum* o *uer iocundum* de Lucrecio, Catulo, Virgilio, Horacio, etc., que habían surgido gracias a la *aemulatio*, se convertirán en lugares comunes esclerotizados en el ya mencionado *De aduentu ueris* de Pentadio, en los poemas sobre las cuatro estaciones de los XII sabios, o sobre los doce meses del año que tanto abundan en la *Anthologia Latina*<sup>8</sup>.

El paisaje del P.V. está impregnado también de motivos propios de la poesía bucólica como el *locus amoenus* (Cristóbal 1980: 143 ss; Kegel-Brinkgreve 1990). La referencia a las placenteras sombras de los árboles (v.5), al rocío de la mañana (v.20), al manto de flores que cubre el campo (vv.49-51) o el canto de las aves (vv.84-86) ubican la acción en un paraje similar a los descritos por Teócrito, Virgilio y sus continuadores. La asociación "primavera-lugar agradable" conduce de manera casi natural a la evocación de un paraíso y de una Edad de Oro<sup>9</sup>, en la que la bondad de la vida se manifestaba, por ejemplo, en la convivencia entre dioses y hombres. Por esta razón, los personajes que se describen en el P.V. son únicamente divinidades: Venus, las Ninfas de los campos, fuentes, selvas, bosques y montes, las Gracias, Amor, Ceres, Baco y Apolo.

La oposición entre la alegría circundante y la nostalgia personal se articula en el P.V. sobre la antítesis sonido/ silencio; en otras palabras, entre *loquaces*, *canoras*, *non tacere*, *adsonat*, *cantat* de los animales que dan la bienvenida a la primavera, y *tacemus* o *silentium*<sup>10</sup>. La imagen está tomada de la elegía erótica romana, donde "cantar" es sinónimo de estar enamorado, y "no cantar" lo es de no amar o haber dejado de amar.

En suma, el poeta trazó un paisaje ideal que surge de la fusión de motivos tradicionales (el nacimiento de la primavera, el *locus amoenus*, el arcadismo o la Edad de Oro), que habían vivido por separado en diferentes códigos literarios (en la poesía didáctica, la pastoril, la himnódica, etc.). Al mismo tiempo, recurre a la elegía erótica para manifestar sus penas de amor.

<sup>8</sup> *Poet.Lat.Min.* IV, E. Bährens (ed.), pp. 152 ss.

<sup>9</sup> V. Cristóbal (1979-80). El lugar ameno entendido como paraíso terrenal fue frecuente en la poesía encomiástica del período carolingio, MGH, *Poet.Lat.Aeu.Car.* I, 573; III, 159; V 275, etc. La relación con el amor se encuentra en CB, n° 92, *Anni parte florida*, estrs. 60-67 (Debate de Flora y Filis); CB, n° 111, *O comes amoris, dolor*, estr. 3, 4-5: *quam enutrit vallis quedam, / quam ut paradisum credam*.

<sup>10</sup> El silencio provoca además la inactividad creadora, *Perdidi Musam*, ya que sólo el poeta tranquilo, feliz o enamorado -según los casos- puede acceder a la inspiración poética. Esta idea se encuentra en Catulo, *Carm.* 68, 7-10; Horacio, *Carm.* III, 4,5; *Ars poet.* 455. Ovidio insiste en la idea en sus obras del exilio.

La asimilación de diversos códigos se encuentra también en la lírica latina medieval. Un buen ejemplo es *Leuis exsurgit Zephirus* (CC nº 40). El poema está puesto en boca de una doncella que observa la llegada de la primavera mientras su espíritu se encuentra en un estado de aflicción. Las tres primeras estrofas recurren a elementos típicos del exordio primaveral (soplo del céfiro, calor del sol, floración, etc), adornados con el toque original del empleo de un léxico épico en *quadrupedes* y *uolucres*. Las dos últimas estrofas (4 y 5) dan una descripción de los efectos físicos que produce el sentimiento amoroso. Safo, la poetisa griega del s.VII a.C. ya los había descrito, sirviendo de modelo a los autores de la elegía romana. Uno de los rasgos más característicos de este código era la palidez<sup>11</sup>, por eso Ovidio exclamaba en *Ars amatoria* (I, 727), *Palleat omnis amans! hic est color aptus amanti*. Empalidecer y languidecer es precisamente lo que le sucede a la protagonista del poema medieval:

Cum mihi sola sedeo .  
et hec reuoluens palleo... (estr.5)  
...  
nam mea languet anima (estr.6)

III.- *La estilización de rasgos popularizantes*. Ya se ha señalado que el P.V. presenta una cuidada combinación de elementos cultistas y rasgos popularizantes estilizados. De entre éstos últimos cabe señalar, por ejemplo, el empleo del estribillo y de un verso muy peculiar, el tetrametro trocaico.

La elección de este tipo de verso no parece debida al azar. El tetrametro trocaico en latín es un helenismo versificatorio, ya que en lugar de emplear el pie como unidad menor de medida, típico de la versificación cuantitativa adaptada latina, se emplea el metro al modo griego. Por otra parte, la forma puramente latina de este verso es el famoso *uersus quadratus* o septenario trocaico. Fue un verso de carácter popular ligado casi siempre a la recitación y el acompañamiento musical, como ponen de manifiesto las comedias de Plauto (Fränkel 1927; Questa 1967). Este tipo de ejecución fue propia de los himnos rituales latinos, según se desprende del texto del *Carmen Saeculare* de Horacio y de las actas conservadas del ceremonial organizado por Augusto. El autor del P.V. muestra una gran habilidad al emplear un tipo de versificación que le permite ser fiel a la tradición y al mismo tiempo hacer alarde de erudición.

<sup>11</sup> Ovid., *AA.*, II,435,446,450; III,703. *Prop.* I,3,1-2; I,5,21; I,9,17; I,13,7-8; I,15,20, etc.

El cuidado prestado a la versificación se aprecia asimismo en los poemas latinos medievales que nos ocupan. En todos los casos se emplean formas típicamente medievales, basadas en el ritmo y rima (Norberg 1958). Así, la pieza cantabrigense, *Leuis exsurgit zephirus* se articula en versos de 16 sílabas con hemistiquios de ocho con rima interna y acento en la antepenúltima:

Leuis exsurgit zéphirus et sol procedit tépidus (8pp+8pp)

Por su parte, *Axe Phebus aureo*, *Clauso Chronos* y *Partu prodit* se organizan al modo de las prosas o secuencias, porque se articulan sobre estrofas impares, normalmente divididas en semiestrofas y con estructura diferente para cada una de ellas. El ejemplo siguiente está tomado de las estrofas finales de *Axe Phebus aureo*, en las que además destaca el artificio de la responsión temática y léxica entre las semiestrofas:

- |  |     |  |
|--|-----|--|
| 5a. Quod michi datur,<br>expaueo,<br>quodque negatur,<br>hoc aueo<br>mente seuera. | ... | 5b. Que michi cedit,<br>hanc caueo;<br>que non obedit<br>huic faueo<br>sumque re uera. |
| 8a. Hinc michi metus<br>abundat,<br>hinc ora fletus<br>inundat.                    |     | 8b. Hinc michi pallor<br>in ore<br>est, quia fallor<br>amore.                          |

El segundo aspecto relativo a la estilización de formas populares es el empleo del estribillo. Por lo general, las obras latinas clásicas que incluyen refranes son ejercicios de estilo sobre códigos literarios tradicionales. Es el caso de los dos epitalamios o cantos de bodas de Catulo, *Carmina* 61 y 62, que pertenecen al grupo de los *Carmina docta*; es decir a las composiciones más artificiosas y que mejor plasman la estética neotérica. Lo mismo sucede en la *Egloga VIII* de Virgilio, donde el uso del *uersus intercalaris* puede tener una doble justificación. Por un lado, se rinde homenaje a Teócrito puesto que el autor griego se sirvió de él en alguno de sus *Idilios* –estableciendo así una marca formal más del género– y, por otro, Virgilio subraya el contenido popular del poema, puesto que se describe el empleo de la magia para atraer al amante infiel.

El estribillo de la “Velada de Venus” expresa la idea de la espera anhelante del amor tanto para los iniciados como para los que se van a iniciar en él, que,

según Plutarco, había sido desarrollada por primera vez por el poeta griego Alceo (Gagliardi 1972: 26 ss). El concepto se encuentra en latín en los grafitos pompeyanos (c.a. 60-79 p.C.): (*quis*)*quis amat, ualeat; pereat qui noscit amare*<sup>12</sup>. Es posible que el autor del P.V. elaborara poéticamente un concepto popular vehiculado en una forma también tradicional como es el refrán. En este empeño pudieron haberle influido los versos con los que Ovidio abre su *Ars amatoria*, con los que el himno guarda relación temática y léxica debido al empleo común de formas como *Siquis* y *amet*:

Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,  
hoc legat et lecto carmine doctus amet (A.A. I, 1-2)

El contenido del estribillo del P.V. se registra en dos obras diferentes entre sí, aunque emparentadas: al final del proemio de la novela pastoril *Dafnis y Cloe*, redactada en griego por el escritor latino Longo a finales del siglo II o comienzos del III; y en la última égloga de Nemesiano, poeta contemporáneo del P.V. En ella se cantan las penas de amor de dos jóvenes pastores en un *carmen amoebaeum*, donde el final de cada estrofa está señalado por el refrán, *Cantet amat quod quisque: leuant et carmina curas* (v. 19 *passim*), cuyo segundo hemistiquio presenta además similitudes de pensamiento y de lengua con Horacio, *Carm. IV, 11, 35-36: ... minuentur atrae / carmine curas*.

La estilización de formas y motivos populares fue también conocida en la lírica medieval, ya que no se puede olvidar la presencia de baladas, pastorelas, etc.. Por lo que se refiere al empleo del refrán, hay que señalar que sólo en la colección de los *Carmina Burana* se encuentran unas treinta composiciones que lo utilizan. La mayoría de ellas son piezas en las que se hace gala de gran erudición ya sea recurriendo al multilingüismo latín-alemán, latín-francés o latín-italiano (CB, n° 94, 95, 149, 184, 185), ya sea asimilando pensamientos y formulaciones léxicas de autores clásicos, como es el caso de *Ianus annum circinat* (CB, n° 56) con sus refranes: *Amor cuncta superat, / Amor dura terebrat* y *Vincit Amor omnia, / regit Amor omnia*; o *Nobilis, mei miserere, precor!* (CB, n° 115) con *Amor improbus omnia superat. Subueni!*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> CIL IV 4095. Vid. E. Montero (1981: 124, n° 99-101).

<sup>13</sup> Verg., *Ecl. 10, 69: Omnia uincit amor; et nos cedamus Amori*. Pudo haber utilizado un hemistiquio de un pentámetro de Galo. La idea se encuentra asimismo en Plauto, *Pers. 1,1 ss*. El verso virgiliano, fuera por cuestiones métricas (dado que presenta una escansión irregular), o literarias, fue muy citado en la Antigüedad; incluso, funcionó como *emblematum* a partir del s. XVI. Vid. A. Henkel (1967: cols 0386, 0514).

IV.- *La estabilización de motivos eruditos: Mitología y ritual.* El autor del P.V. realizó el tránsito entre la parte central de la obra, dedicada a la festividad religiosa, que es narrativa, descriptiva y objetiva, y el epílogo, que es lírico, subjetivo y doliente, mediante la leyenda de la transformación de las hijas de Pandión en golondrina y ruiseñor. La elección de esta leyenda demuestra un gran ingenio, porque se sirve de las dos caras de la historia. Una es positiva, en cuanto que la golondrina es el ave que anuncia el regreso de la primavera (Columela IX,2,21), y el ruiseñor se asoció con la música y el amor, a raíz de un famoso pasaje de las *Geórgicas* virgilianas<sup>14</sup>. Es decir, se contienen tres de los motivos esenciales en la primera parte de la obra: la llegada de la primavera, la música y el amor. Sin embargo, las metamorfosis fueron consecuencia de una lúgubre secuencia de violaciones, incesto y parricidio. Por lo tanto, este aspecto doloroso de la historia es el que conviene al estado de aflicción del poeta. La doble visión de la leyenda se recoge explícitamente en el poema, porque el canto de la golondrina, *chelidon* (v.90), se podía entender como canto de amor, *motus amoris* (v.87), lo que concuerda con lo descrito hasta ese momento, o como lamento, *queri sororem* (v.88) lo que puede ser entendido como una anticipación de lo que va a venir.

La versión de la leyenda utilizada en el P.V. es la que funcionó entre los autores clásicos, porque la expresión *Illa cantat* (v.89) remite tanto a *Terei puella* (v.86) como a *uti chelidon* (v.90); en consecuencia, se identifica la "esposa de Tereo" con la golondrina, hecho que no se ajusta ni a la tradición griega ni a la tradición latina tardía y medieval. Las interferencias entre los pares de relaciones de parentesco y las respectivas metamorfosis fueron debidas a una falsa etimología del nombre *Philomela*, difundida ya en el mundo griego y que dio lugar a numerosos conflictos entre los autores romanos<sup>15</sup>.

Poco a poco, tal vez por influjo del cristianismo, se fue fijando la imagen del ruiseñor o *philomela* como ave de primavera, cuyo canto era superior al de los

<sup>14</sup> Verg., *Georg.* IV,511. Se emplea la sinécdoque del ruiseñor, *Philomela*, para designar cualquier ave que llora la pérdida de sus polluelos, robados del nido por el labrador. El rasgo novedoso con respecto a la tradición es el amor maternal.

<sup>15</sup> *Philomela* con *e larga* era la forma original en griego y significa "amiga de los establos", por ser uno de los lugares preferidos por las golondrinas para anidar. Una falsa etimología interpretó el vocablo con *e breve*, que pasaba a significar, entonces, "amiga del canto", cualidad que correspondía mejor al ruiseñor que a la golondrina. Por eso, el nombre propio *Philomela* empezó a asociarse con la transformación en ruiseñor. Con todo, los autores latinos siguieron utilizando la forma con *e larga*, lo que daba lugar a inexactitudes y vacilaciones percibidas por los propios poetas. Así, Virgilio cayó en la contradicción interna de señalar como esposa de Tereo, una veces a *Philomela*, *Ecl.* VI,79, y otras a Procne, *Georg.* IV,15. Por su parte, Ovidio (*Metam.* VI, 426 ss.), Horacio (*Carm.* IV, 12, 5 ss.) y otros autores como Propertio o Estacio se sirvieron de perífrasis en las que no se arriesgaba identificación alguna.

demás (Lida de Malkiel 1975). Estos rasgos fueron enfatizados por los poemas sobre catálogos de aves y otros animales que proliferaron al final de la Antigüedad<sup>16</sup> y se mantuvieron a lo largo de la Edad Media. En ocasiones, son meros ejercicios retóricos de erudición como *Iam uernali tempore* o *Hic uolucres celi referam* (CB, n° 132-133); en otras, son auténticas piezas de ingenio como *Aurea personet lira* de Fulberto de Chartres (CC, n° 10), *Vestiunt siluae tenera ramorum* (CC, n° 23), o el hermosísimo *Anacreunti carmine*, obra del poeta italiano del siglo X Eugenius Vulgarius (Raby 1957: vol. I, 288), que empleó numerosos motivos literarios de la tradición clásica, entre los que destaca el elemento órfico del poder mágico del canto sobre la naturaleza.

En la lírica latina medieval el ruiseñor es uno de los elementos del *locus amoenus*. Ahora bien, la asociación con la primavera, la música y el amor se encuentra, sobre todo, en composiciones que reelaboran fondos populares, como son la balada primaveral de la colección de Ripoll, *Redit estas cunctis grata*<sup>17</sup>, *Philomela cantilena / Replet nemoris amena* (vv. 9-10); o el famoso *Tempus est iocundum* (CB, n° 179), cuya estr. 2 señala el canto del ruiseñor como un elemento más de la alegría primaveral, con el que competirá el enamorado en estr. 7:

Sile, philomena, pro tempore!  
Surge, cantilena, de pectore! O! O! Totus floreo...

El recuerdo de la desdicha del ave y los lamentos por los crímenes pasados son referencias que se localizan fundamentalmente en poemas amorosos de tipo más erudito<sup>18</sup>; ya sea en los que se cantan penas de amor como en *Axe Phebus aureo* (CB, n° 71, estr.2b): *Philomena querule / Terea retractat*; ya sea los que festejan el amor en primavera y hacen una concesión a la erudición, por ejemplo, *Iam uer oritur* (CB, n° 58, estr.1) o *Dum Diane uitrea* de Pedro de Blois (CB, n° 62):

Fronde sub arboris amena  
dum querens canit philomena (estr.6)

<sup>16</sup> *Dulcis amica ueni, Quis uolucrum species* y *Sum noctis socia*, *Poet.Lat.Min.* IV, E. Bährens (ed.), n° 61-63, pp. 363-70. *Sum noctis* juega con la falsa etimología y cristianiza el contenido mediante la súplica final.

<sup>17</sup> *Carm. Riup.* n° 17. La regla no es estricta, ya que este motivo se encuentra en poemas cultos de la tradición de Pedro Abelardo como *Clauso Chronos et serato* (CB, n° 73).

<sup>18</sup> *Musa uenit carmine* (CB, n° 145) es, en realidad, un catálogo de plantas, árboles y animales de primavera en el que destaca esa invocación inicial a la *siluestris musa* de la poesía pastoril. El ruiseñor es asimismo un elemento del paisaje paradisíaco descrito en la famosa *Altercatio Phillidis et Florae* (CB, n° 92, estr. 63). En *De ramis cadunt folia* la originalidad consiste en relacionar el canto triste del ruiseñor con la llegada del invierno.

Con frecuencia se han señalado las semejanzas de contenido y forma existentes en *Axe Phebus aureo* (CB, nº 71), *Clauso Chronos* (CB, nº 73) –ambos del grupo de poemas cultistas de la tradición de Pedro Abelardo contenidos en CB– y *Partu prodit arida*, obra localizada en un códice cantabrigense del siglo XIII (Raby 1957: vol. II, 353-354). Estas similitudes pueden ser prolongadas hasta el himno de la “Velada de Venus”. Aunque las dos primeras piezas utilizan referencias mitológicas de resonancias ovidianas para describir la estación primaveral, en tanto que la tercera se sirve de motivos naturales bien conocidos (*hyeme latente* que imita a Horacio; *flatu tepido, flos spirat odorem, uer nouum*), las tres, en cualquier caso, combinan motivos primaverales con el *locus amoenus* y ese arcaísmo ya conocido en el P.V.

Otros rasgos comunes son, por una parte la referencia al canto desgraciado del ruiseñor en *Axe Phebus aureo* y *Partu prodit arida*, y por otra la evocación del ritual pagano de la fiesta de Venus, que era el pretexto del que se sirvió la “Velada”. El poema no incorporó grandes novedades en este sentido, puesto que existen precedentes entre los grandes autores griegos y romanos. Safo, la poetisa de Lesbos, compuso una oda, hoy en estado fragmentario, en la que describía una *Pannuchis* o fiesta nocturna en primavera, de carácter femenino, en honor de Afrodita, al estilo de la festividad del P.V. No sería exagerado afirmar, por otro lado, que el himno puede ser entendido, en lo que al rito, la ubicación temporal (durante la noche) y espacial (en Sicilia) de la fiesta se refiere, como una paráfrasis exegética de la 2ª estrofa de la oda horaciana *Soluitur acris hiems* (*Carm.* I,4). Esta es una de las piezas líricas más hermosas de la literatura latina, en el que el autor, sirviéndose del motivo de la llegada de la primavera aconseja a su amigo Sestio gozar de la vida porque es breve y efímera:

Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna  
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes  
alterno terram quatiant pede, dum grauis Cyclopum  
Volcanus ardens uisit officinas. (vv.5-8)

Es de señalar que el P.V. inicia precisamente la descripción de la ceremonia sirviéndose del mismo adverbio, *Iam tribus choros uiders feriantis noctibus* (v.42), y que emplea el recurso de describir la ceremonia entre los dioses como modelo a seguir por los hombres en la fiesta del primero de abril.

La evocación del ritual pagano de los textos de Horacio y el P.V., con su recuerdo del canto y la danza ejecutados por las deidades, se convertirá en un rasgo identificativo más de la estación primaveral en la lírica más “culterana” de

la Edad Media. Así, *Axe Phebus aureo* dice en estr.2: *Iam Dionea leta chorea / sedulo resonat cantibus horum*. Por su parte, *Clauso Chronos* menciona deidades del P.V. en estr.3:

Satyrus hoc excitatur                      et Dryadum chorea,  
redivis incitatur                      hoc ignibus Napea.

La canción *Partu prodit arida* tiene la peculiaridad de realizar un magnífico sincretismo entre tradiciones diferentes:

Regnat proles per plateas  
Citheree regia,  
et inuitat hic choreas  
ad amoris studia    (estr. 5a)

El sintagma *per plateas* se hace eco de la tradición vernácula popular, en cuanto que remite a las danzas urbanas de primavera, conocidas, sobre todo, por la lírica romance que influyó en piezas latinas de los *Carmina Riuipullensia* y *Burana*<sup>19</sup>. Por contra, el gentilicio "Citerea" y el sustantivo "coros" son deudores de Horacio.

El paralelismo entre el himno y las tres canciones se manifiesta también en la disposición de las partes de los poemas, ya que a una sección final emotiva y subjetiva, le precede otra introductoria de tipo narrativo. Por otro lado, las secciones narrativas, con sus descripciones de la llegada de la primavera, el *locus amoenus*, el arcadismo y el correlato divino de la fiesta humana, son producto de la fusión de motivos de la poesía didáctica, de temática pastoril e himnódica; las secciones finales en sus lamentos de amor se declaran herederas de los códigos bucólicos y elegíacos.

El contenido elegíaco de los dos poemas de la tradición de Pedro Abelardo, *Axe Phebus aureo* y *Clauso Chronos* se expresa mediante el desarrollo de la idea ovidiana de que "se desea lo que se niega y se aborrece lo que se concede", que se encuentra en *Amores* (II, 19) y *Ars Amatoria* (I, 346-50; 715)<sup>20</sup>. En cambio *Partu prodit arida* incide en un aspecto distinto; es decir, en la lucha interior

<sup>19</sup> *Redit estas cunctis grata*, CR, n° 00; *Veris dulcis in tempore*, CB, n° 85; *Aves dulci*, CB, n° 151, etc.; vid. *Carmina Riuipullensia*, J. L. Moralejo (ed.), Madrid...

<sup>20</sup> *Axe Phebus*, CB, n° 71, estr.4: *Quod mihi datur expaueo, / quodque negatur hoc aueo / mente sereno.*

*Clauso Chronos*, CB, n° 73, estrs. 5-6: *Ignem alo tacitum; / Amo nec ad placitum / utquid contra libitum / cupio prohibitum. Que cupit / hanc fugio / que fugit, / hanc cupio. / Plus renuo debi- tum, / plus feror in uetitum, / plus licet illibitum, / plus libet illicitum.*

entre razón y estudio frente a amor:... *et amoris lex est data: / quisque cedat studio!* (estr.3b, 3-4), tan del gusto de Pedro de Blois que supo expresarlo magníficamente en *Vacillantis trutine*. Siguiendo las pautas que parecen ya fijadas desde el P.V., tanto *Axe Phebus*, como *Clauso Chronos*, *Partu prodit arida* o el estribillo de la canción de Pedro de Blois son deudores, en cuanto al léxico y los motivos, de la elegía erótica romana por expresar sus penas mientras empalidecen y languidecen: *Axe Phebus*, estr.7, 13-16; *Clausus Chronos*, estr.7; *Partu prodit*, est.7b.

Para concluir resumiendo, hay que señalar que la falta de sintonía con el medio circundante es casi un “universal literario occidental”, ahora bien, la lírica latina medieval empleó con profusión la variante nostálgica sobre el motivo del exordio primaveral. Ello no quiere decir que fuera una fórmula original e innovadora, sino que –como se ha tenido oportunidad de comprobar– remonta a usos de la latinidad tardía. Los motivos, estructuras y tratamientos registrados en el *Peruigilium Veneris*, poema en el que por primera vez se expresa la tristeza de amor en la estación feliz de la primavera, se encuentran en la poesía amorosa latina medieval que utiliza el exordio estacional modificado. Se repiten en uno y otro período la disposición en contraste entre una primera parte narrativa y una segunda parte de carácter lírico. Se combinan con destreza motivos tomados de diferentes códigos literarios y se recurre tanto a la estilización de rasgos popularizantes como al empleo de una esmerada erudición. Estas similitudes en formas y contenidos sugieren que el P.V., o al menos la estructura compositiva tardía no fueron desconocidos por los autores medievales. Su utilización; favorecida por unos conocimientos más cultos y profundos, parece producto de la revitalización de un proceso creativo de la Antigüedad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Ediciones

*Poetae latini aevi carolini*, Mon. Germ. Hist., Dümmler, E., Berlín 1881.

*Poetae latini minores*, IV, Bährens, E., Leipzig 1882.

*Carmina Cantabrigensia*, Winter, K., Heidelberg 1950.

*Carmina Burana*, Hilka, A.- Schumann, O.- Bischoff, B., Heidelberg 1970.

*Carmina Riuipullensia*, Moralejo, J. L., Barcelona 1986.

### Estudios

BOYANCÉ, P. (1950). "Encore le *Peruigilium Veneris*". *Rev.Étud.Lat.*, 28, 212-35.

CATLOW, L. (ed.) (1980). *Peruigilium Veneris*. Bruselas.

CRISTÓBAL, V. (1979-80). "Edad de Oro, lugar ameno y vida feliz en Fedra 483-564". *CFC*, 16, 155-76.

— (1980). *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid.

QUESTA, C. (1967). *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna.

DRAGONETTI, R. (1979). *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Ginebra.

DRONKE, P. (1976). "Peter of Blois and poetry at the court of Henry II". *The medieval poet and his world*, Roma; (*Medieval Studies*. 28 (1976), 185-235; artículo recogido posteriormente en *The medieval poet and his world*. Roma 1984, pp. 283-339.

FRÄNKEL, E. (1927). "Zur Vorgeschichte des *versus quadratus*". *Hermes*. 62, 357-70.

GAGLIARDI, D. (1972). *Aspetti della poesia latina tardoantica*. Palermo.

HENKEL, A. - SCHÖNE, A. (ed.) (1967). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 19. Jr.*, Stuttgart.

- HERZOG, R. (ed.) (1993). *Nouvelle histoire de la littérature latine, V. Restauration et renouveau: La littérature latine de 284 à 374 après J.-C.* Turnhout (1<sup>a</sup> ed. alemana, Munich 1989).
- KEGEL-BRINKGREVE, E. (1990). *The echoing woods.* Amsterdam.
- LIDA DE MALKIEL, M.R. (1975). *La tradición clásica en España.* Barcelona.
- MONTERO, E. (1981). *Priapeos. Grafitos amatorios pompeyanos...* Madrid.
- NORBERG, D. (1958). *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale.* Stockholm.
- OFFERMANN, W. *Die Wirkung Ovids auf die literarische Sprache der lateinischen Liebesdichtung des 11. und 12. Jahrhunderts,* Wuppertal.
- PALADINI, V. - CASTORINA, E. (1984, 2<sup>a</sup> ed.). *Storia della letteratura latina, vol. II. Problemi critici.* Bologna.
- RABY, F. (1957, 2<sup>a</sup> ed.). *A history of secular latin poetry in the middle ages.* Oxford.
- STRECKER, K. (1925). *Die Lieder Walters von Chatillon,* Heidelberg.