

MITTIT PENTAGONAS NERVO STRIDENTE SAGITTAS.
TEORÍA Y PRÁCTICA DE UN TÓPICO LITERARIO
EN LOS *CARMINA BURANA*

José Carracedo Fraga

Universidade de Santiago de Compostela

Leyendo a Ovidio, que se había convertido por aquel tiempo en autor favorito y en *magister amoris*, los poetas que florecen en la Europa del siglo XII pudieron aprender que el amor tiene su propia arte y sus propias leyes, y pudieron conocer que desde antiguo una de esas reglas establecía que cinco son las etapas naturales que se han de seguir en el avance amoroso. El vate de Sulmona no les había proporcionado explícitamente todos los detalles de ese lugar común¹, pero la tradición escolar de la tardía Antigüedad, representada principalmente en los gramáticos Pomponio Porfirión o Elio Donato, se había encargado de transmitir a los siglos venideros el esquema teórico específico del tópico literario². Durante la Baja Edad Media, cuando el tema del amor se convierte en uno de los principales motivos de la producción literaria, ese tópico, al igual que muchos otros, alcanza un éxito sin precedentes. Nada mejor para verificarlo que analizar cómo lo aprovechan y cómo lo tienen muy en cuenta los *vagantes poetae* que nos han dejado sus composiciones en la célebre colección de poesía lírica conocida como los *Carmina Burana*³ por llegar hasta nosotros en un códice de Beuron del siglo XIII hoy conservado con la signatura *C1m 4660* en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich.

En la descripción del dios Amor que nos deja un autor de la segunda mitad del siglo XII en el poema 154 leemos (en el verso 6, que cito en el título del presente trabajo) una expresiva referencia metafórica a las cinco fases de la relación amorosa establecidas por la tradición literaria. El propio poeta ofrece de inmediato en el verso 7 la explicación de su expresión alegórica,

¹ El uso que Ovidio hace del tópico es siempre de alusiones más o menos sutiles; véase, por ejemplo: *Met.* 10, 342-344; *Ars* 1, 482; *Ars* 1, 669-670.

² Sobre el tópico y su historia puede leerse: Helm (1941), Friedman (1965), Carracedo Fraga (1997).

³ En adelante abrevio CB. Salvo indicación expresa en contrario, cito siempre el texto de los CB por la edición de Hilka-Schumann-Bischoff (1930-1970).

antes de especificar con detalle en los tres versos siguientes cuáles son esas cinco fases:

quod sunt quinque modi, quibus associamur amori:
uisus, colloquium, tactus, compar labiorum
nectaris alterni permixtio, commoda fini;
in lecto quintum tacite Venus exprimit actum.

Los tres primeros “modos” son citados en enumeración asindética, rápida y directa con los tres términos que más a menudo aparecen en el enunciado formular del tópico. Al cuarto momento, el de los *oscula*, se alude, en cambio, con una sugerente perífrasis encabalgada entre los versos 8 y 9, como paso definitivo (*commoda fini*) hacia el estadio final, presentado en el último verso con más que suficiente precisión, puesto que la palabra *actum* que cierra el poema es eufemismo usado con frecuencia en la lengua erótica para nombrar el acto sexual por antonomasia⁴. Los dos últimos versos faltan en el *Codex Buranus*, lo cual, teniendo en cuenta el verso 7, es indudable que deja incompleta la composición; por fortuna podemos conocer el final gracias al manuscrito *Clm 17142* de la mencionada biblioteca múniquesa.

Menos explícita y más sorprendente es la alusión a la formulación epigramática del tópico que encontramos en la estrofa 3 del poema 144. Con la entrada de la primavera y con el despertar de la naturaleza llega también la estación propicia para el amor, del que el poeta invita a disfrutar a todos los jóvenes: *uisus et colloquia, // spes amorque trahant nos ad gaudia!* (vv. 3-4). Los mismos vocablos que leíamos en el poema antes comentado sirven aquí para mentar las dos etapas preliminares del proceso amoroso. El objetivo final queda claro en el sintagma *ad gaudia* con que concluye el poema, expresión no demasiado precisa, pero que en el lenguaje erótico implica generalmente el disfrute sexual último⁵. Sin embargo, en lugar de utilizar los esperables dos términos concretos para mencionar los pasos tercero y cuarto de la relación amorosa, el poeta rompe la serie convencional e inserta dos voces de significado abstracto y genérico, que aluden respectivamente a la esperanza en la progresión de la relación amorosa (*spes*, término muy frecuente en las lentas y siempre difíciles relaciones amorosas de tipo cortés⁶, que no parecen ser precisamente las recomendadas aquí) y a la relación amorosa en sí (*amor*).

Ingeniosa utilización del tópico supone el hexámetro que a modo de máxima fue copiado por el primer corrector en el margen inferior del folio 24'

4 Cf. Adams, 1982:205, y véase más abajo la cita de CB 63a; con el mismo valor es utilizado el correspondiente verbo *agere* en CB 88, 8, 5 (más adelante comentado) y en CB 95, 4, 2.

5 Véase Adams, 1982:197-198, y Montero Cartelle, 1991:184-185.

6 Véanse CB 59, 7; 70, 4c; 88, 7; 163, 1; 164, 2; 171, 1; etc.; y Andreas Capellanus, *De amore*, 1, 6A, 60-64 (Walsh, 1982:56); 1, 6C, 127 y 130 (Walsh, 1982:74 y 76); 2, 6, 34-35 (Walsh, 1982:248).

del código de Beuron y al que ahora se da en la colección el número 63a: *Ny fugias tactus, uix euitabitur actus*. Resulta evidente el juego verbal entre los dos vocablos con que se mencionan de forma habitual dos de los episodios principales de la relación amorosa o sexual.

Pero lo más frecuente no es encontrar en los *Carmina Burana* pura teoría sobre el lugar común literario que estamos considerando, sino la aplicación práctica de esa teoría, sea como marco estructural del desarrollo de la aventura erótica que se canta o describe, sea como formulación teórica incrustada en el correspondiente desarrollo práctico. Comencemos por ver esta segunda posibilidad de realización.

En el poema escrito por Pedro de Blois en el tercer cuarto del siglo XII e incluido en el *Cancionero* de Beuron con el número 72 tenemos un primer ejemplo de aprovechamiento teórico y práctico del tópico. No sin razón el poeta da las gracias a la diosa Venus por haberle permitido llegar al estadio final en su intento de seducción de la doncella nominada con el ovidiano seudónimo de Coronis. El amante ha superado ya con total éxito los cuatro primeros episodios de la seducción amorosa: *uisu, colloquio, // contactu, basio // frui uirgo dederat* (2a, 1-3)⁷; falta, sin embargo, el quinto y último y ahora más importante y necesario: *sed aberat // linea posterior // et melior // amori, // quam nisi transiero, // de cetero // sunt que dantur alia // materia // furori* (2a, 4-12)⁸.

A pintar con todo pormenor cómo se alcanza la deseada "meta" (*ad metam propero*; 2b, 1) dedica el trovador casi todo el resto del poema, continuando con las metáforas tomadas del estadio que ya anticipa la palabra *linea*⁹ y, sobre todo, recurriendo a una amplia alegoría militar, tópica pero apropiada, toda vez que, aunque no es muy habitual en este tipo de composiciones, no se rehuye la fuerza física para lograr el objetivo final. El fortín de Coronis acaba siendo asaltado (*sic regia // Diones reseratur*; 4b, 9-10)¹⁰, si bien se sigue la estrategia, usual en tales situaciones¹¹, de repetir antes del paso final los dos anteriores más propios de la relación sexual: *per amplexus* y *figo basia* (4b, 3 y 7-8).

7 En el manuscrito de Beuron se lee *Risu* en lugar de *Visu*, lectura ésta que tenemos en el manuscrito Londres BL Arundel 384 (que también transmite este poema) y que es a todas luces la correcta, dado que se alude explícitamente a los cuatro primeros pasos del tópico con los términos comunes del mismo.

8 Cf. Ov. *Ars* 1, 669-670, y más abajo nota 16.

9 Este término es el que usa el comediógrafo Terencio en *Eun.* 638-641 (posiblemente se trata de una metáfora tomada del circo o del estadio) y queda definitivamente unido al tópico, como sinónimo de *pars* o *gradus*, a partir de la explicación que de ese pasaje terenciano hacen los comentaristas Donato y Eugrafio.

10 Así el manuscrito Arundel 384; el manuscrito de Beuron ofrece una variante más prosaica: *nec talia quibus amor priuetur*.

11 Cf. Petronio 86, 5.

Un tipo de amor distinto al descrito por Pedro de Blois en la composición que acabo de comentar desea el autor del poema 88: un *amor purus* que no quiere saber nada de la *turpis uoluptas* (3, 6) y que no aspira en absoluto a la consumación sexual, tan sólo como máximo al beso¹², debido a la tierna e inocente juventud de la dulce amada Cecilia. Así de claro lo manifiesta el poeta en la estrofa 8 (la 2 en el manuscrito de Beuron) mediante el tópico de nuestro interés:

Volo tantum ludere,
id est: contemplari,
presens loqui, tangere,
tandem osculari;
quintum, quod est agere,
noli suspicari!¹³

El verbo *ludere* (utilizado otras dos veces más en el poema: 6, 1 y 9, 6) y el correspondiente sustantivo *ludus* (usado en 5, 2 y 9, 4) tienen entre sus significados en el latín erótico clásico el de coqueteo o juego amoroso, y en la lírica medieval son utilizados a veces, como en este poema, para nombrar esa relación de tipo cortés que no aspira a la unión carnal¹⁴. De todas formas, este poema termina con unos versos que, por la presencia en ellos del verbo *deceat* y del adverbio *tenere*, no dejan lugar a dudas sobre el significado con que están empleados aquellos dos términos que estamos considerando; dicen concretamente esos versos: *quem deceat fieri // ludum faciamus... // tenere ludamus!* (9, 3-4 y 6)¹⁵.

Es probable que, por contenido y por forma, el poema 167-II sea del mismo autor de la composición que acabo de comentar, o al menos de un imitador del mismo. Mientras la muchacha era demasiado joven, el pretendiente se conformaba con un *amor purus* (*diligebam tenere*, nos dice el poeta en el verso 1, 2, haciéndonos recordar el *tenere ludamus* con que se cierra el poema 88); pero ahora que la doncella ha llegado a edad madura, ya no puede el amante seguir sintiéndose satisfecho con ese mismo tipo de amor, sino que necesita ir más allá para completar la relación: *iam frustra complacuit, // nisi fiant cetera* (2, 5-6).

12 Semejante *concupitus sine actu* es el que propugna Andreas Capellanus, *De amore*, 1, 6H, 471 (Walsh, 1982:180); véase al respecto Dronke, 1968:48-49.

13 En lugar de la lectura *loqui* que nos da el códice de Florencia BLaur. Edili 197, el *Codex Buranus* transmite la variante *uolo*, repetición que rompe la sucesión de los cinco pasos a que está haciendo explícita referencia el trovador.

14 Otros ejemplos en CB 59, 7, y 83, 3, 3. Sobre los valores de las dos voces en el latín erótico véase Adams, 1982:162-163, y Montero Cartelle, 1991:187-188.

15 En el manuscrito de Beuron los dos primeros versos de esta estrofa dicen así: *quicquid agant alii, // ergo nos ludamus*; tenemos ahí una significativa oposición entre el significado de *agere* (cf. arriba nota 4) y el significado de *ludere* que estamos comentando.

La palabra final de la estrofa 2, *cetera*, aposiopesis frecuente en relatos amorosos desde el propio Ovidio¹⁶, evoca veladamente los distintos tramos del avance amoroso establecidos por el tópico, pero especialmente, por supuesto, el escalón final que no se había querido subir en el poema 88. Queda eso confirmado en las restantes dos estrofas de la composición, la tercera y la cuarta, en ésta de forma metafórica, en aquélla, en cambio, con expresiones exhortativas claras y directas situadas de forma paralela en los versos pares de la estrofa; leemos lo siguiente: *iungamur operibus!* (v. 2), *fruamur cum gaudio!* (v. 4), *colluctemur serio!* (v. 6). Los tres verbos, presentados en una gradación que va del más explícito al más metafórico¹⁷, implican unión carnal y los tres complementos que los acompañan refuerzan tal significado; en efecto, tanto *opus* como *gaudium* son eufemismos usados con frecuencia en latín para denominar el coito¹⁸, y el adverbio *serio* supone un manifiesto contraste con el juego inocente y pudoroso que denotan el adverbio *tenere* o el adjetivo *tenera* presentes en la primera estrofa (final de los versos 2 y 4 respectivamente).

Otra variante en la explotación del tópico es, como ya he avanzado, aprovechar el esquema establecido por el mismo como guía estructural de toda o parte de la composición, ajustando la narración de la historia de amor cantada a todos o a algunos de los pasos sucesivos que para una relación amorosa define la tradición literaria. Las realizaciones concretas pueden ser, como vamos a comprobar, diversas.

Uno de los ejemplos más representativos de lo que quiero decir lo tenemos en el poema 77. En un largo ejercicio académico estilizado y aparentemente artificial el poeta describe de forma completa una aventura amorosa. Dejando aparte el exordio a modo de himno con el tópico de lo increíble que ocupa las dos primeras estrofas, el relato propiamente dicho comienza situando la acción en el típico escenario del *locus amoenus*, donde el narrador medita su fracaso y desesperanza en el amor (estrofas 3-5). Allí y entonces se produce el inicio de la aventura amorosa, cuando el galán ve a una muchacha que atrae al momento su atención, tal como de forma gráfica se cuenta al final de la estrofa 5: *ecce, retrospecticiens... // audias, quid uiderim* (vv. 3-4). A esos dos verbos del campo semántico del *uisus* se viene a añadir la repetición ana-

16 Véanse *Ov. Am.* I, 5, 25, y *Carmina Ritipullensia*, 4, 22, y más arriba la nota 8. Cf. además Pichon, 1902:104.

17 *Iungere* es verbo explícito que como eufemismo puede significar la unión carnal; *frui* es verbo que alude al disfrute amoroso en general, aunque supone generalmente relación sexual; *colluctare* es imagen deportivo-militar, sinónimo de *coire*. Cf. respectivamente Adams, 1982:179, 198, y 157-158, y Montero Cartelle, 1991:202, 183-184, y 212.

18 Respetamos la lectura *operibus* del manuscrito y no la innecesaria y trivial enmienda propuesta por Schumann (1941:282), *corporibus*. De *gaudium* ya hemos hablado (cf. arriba nota 5); sobre *opus* véanse Adams, 1982:157, y Montero Cartelle, 1991:196-198.

fórica y asindética de *uidi* al comienzo de los tres primeros versos de la estrofa 6, así como al comienzo del segundo hemistiquio del primer verso de esa misma estrofa, con lo cual se pone de manifiesto el impacto emocional que la visión de la dama produce en el poeta. Tal repetición anafórica del verbo *uidi* sirve, por otra parte, para introducir detalles (por lo demás convencionales y con evidentes evocaciones bíblicas y litúrgicas relacionadas con la Virgen María¹⁹) de la extraordinaria belleza de la amada. El aspecto físico es, naturalmente, lo primero que deja patente el acto del “ver” y lo que atrae la atención de la correspondiente pareja, y es, por lo tanto, lo primero que el poeta debe y suele cantar.

Una nueva repetición del verbo *uidere* (*cum uidissem itaque quod semper optaui*; 7, 1) sirve de transición hacia la segunda etapa del avance amoroso, que, como ya sabemos, no es otra que la conversación entre la pareja, elemento básico de la seducción para establecer lazos de confianza que permitan hacer progresar la relación. En este poema un extenso diálogo ocupa los 81 versos de las estrofas 8 a 28. Esa larga charla es aprovechada para incidir en otros tópicos amorosos, como son la declaración de amor y la súplica de correspondencia o seguir insistiendo en las grandes, aunque (ya lo he dicho) tópicas, cualidades de la amada. Parece que el enamorado ya había tenido oportunidad de “ver” y apreciar esas cualidades de la dama en un anterior encuentro con la misma (*uidi, cum uidissem y uisus tuus* vuelven a repetirse respectivamente en el comienzo de los versos 12, 4; 13, 1; y 14, 1), y ya en aquel momento había quedado maravillado por las dotes de la chica y había querido, si bien sin éxito entonces, dar el segundo paso: *tibi loqui spiritus ilico sperauit; // posse spem ueruntamen numquam roborauit* (17, 3-4). Ahora, en cambio, una plática tan extensa y convincente sí consigue que la dama conceda sus favores y que el camino hacia las siguientes etapas quede abierto. Así lo sugiere ya la pregunta reticente, también de eco ovidiano²⁰, al comienzo de la estrofa 29 (*quid plus?*), pero el narrador da respuesta inmediata a ese interrogante y describe con detalle la ejecución de los dos momentos siguientes: *collo uirginis brachia iactaui, // mille dedi basia, mille reportaui* (29, 1-2).

Aunque basada en este caso en perífrasis eufemísticas, es también clarificadora la contestación, ya más amplia, a otra pregunta reticente²¹, igualmente más completa, que sirve para introducir el relato de la última y definitiva etapa (30, 1-4):

19 Puede leerse un análisis de esta descripción en Dronke, 1968:318-331.

20 Véase *Ov. Am.* I, 5, 23.

21 También ésta evoca *Ov. Am.* I, 5, 25.

Quis ignorat, amodo cuncta que secuntur?
dolor et suspiria procul repelluntur,
paradisi gaudia nobis inducuntur,
cuncteque deliciae simul apponuntur.

Como ocurre con frecuencia, el acto culminante aparece referido de forma eufemística, pero la repetición insistente, tanto sintáctica como semántica, de los tres últimos versos sirve para aclarar perfectamente la calidad e intensidad de ese acto. *Gaudia* y *deliciae* son términos que hacen referencia metafórica al disfrute del acto sexual y al acto sexual mismo²²; aquí van acompañados de sendos modificadores hiperbólicos y quedan aún más resaltados por la antítesis que suponen respecto a los dos sustantivos del verso 2, *dolor et suspiria* (nótese el juego con el doble sentido de este último término); ahora bien, como estos dos vocablos funcionan como sujeto de un verbo de valor negativo y, por el contrario, aquéllos dos lo hacen de verbos de significado positivo, los tres versos insisten, como decía, en la misma idea del disfrute sexual definitivo. El éxtasis emocional final del amante queda puesto de relieve con una nueva repetición anafórica y asindética, ahora del adverbio *hic*, en todos los versos de la estrofa 31; de este modo se cierra de manera circular la narración de la aventura amorosa, pues ya hemos visto cómo el estado emocional inicial del enamorado se hace también patente en la estrofa 6 con un juego literario similar. La conclusión gnómica de las estrofas 32 y 33 no viene más que a confirmar el carácter académico y teórico de la composición a que me he referido más arriba.

Posiblemente a Pedro de Blois hay que atribuir también la autoría del poema 84, si hacemos caso de las semejanzas de estilo y de contenido con el poema 72. De nuevo una cierta dosis de violencia, por no decir de sadismo, difuminada entre metáforas militares, acompaña la violación de una dama llamada Filis, a pesar de que el bucólico lugar en un día de primavera en que se produce el encuentro entre los protagonistas no hace sospechar tal desenlace. Lo cierto es que al ver a la doncella y apreciar, como es convencional, su excepcional belleza, el galán se siente metido inexorablemente en la carrera del amor; la importancia del encuentro está marcada una vez más por la repetición insistente en la primera estrofa de *uidi* (v. 5), *uidi* (v. 8), *inuideo*, // *dum uideo* (vv. 11-12), y como conclusión *uisa captus uirgine* (v. 17)²³. Adviértase además la significativa juntura del verso 1, 16, *cordis uenator oculus*, que resume con maestría la teoría tradicional de la importancia de la vista como ini-

22 Sobre *gaudia* véase lo dicho en la nota 5, y sobre *deliciae* léase Adams, 1982:196-197.

23 Añádase que en la estrofa 2 se repiten el juego etimológico de 1, 11-12, y la misma idea de 1, 17; dice así: *uidens*, // *inuidens* // *huc spe duce rapior* (vv. 5-7).

cio de los sentimientos y, en concreto, de los sentimientos amorosos²⁴. Los vocablos *blandior* y *blanditias* en el final respectivamente de los versos 10 y 17 de la segunda estrofa pueden también querer sugerir palabras del galanteador a la dama, si bien la naturaleza especial de las intenciones amorosas de aquél y de la relación consecuente hace prescindible e innecesario el segundo paso tradicional en el avance amoroso, que, como hemos venido observando, es siempre el diálogo entre los amantes para establecer o reafirmar confianza. El sintagma *respondendi metus*²⁵ referido a la zagala con que comienza la estrofa 3 anticipa ese carácter peculiar de la relación y confirma que no hay lugar para una conversación apropiada entre los protagonistas.

El resto del poema está ocupado por la narración de la “acometida” sexual. Varias son las expresiones que denotan los tocamientos: *meam // in eam, // ut pudoris tangere // queam // lineam*²⁶, // *manum mittit propere* (3, 5-10), *iungens collo brachium* (4, 7), *me toti totum insero* (4, 13). Con esos manoseos y con la “batalla” que suponen se busca alcanzar el estadio final, aludido de manera eufemística en 4, 2-3 (*ne tamen totum // frustret illa uotum*), pero mentado con toda la crudeza propia del caso en 4, 11-12: *ut uirginem // deuirginem*.

Es también la tópica llegada de la primavera (estrofa 1) la que hace despertar el amor de todos los jóvenes (estrofa 2) y singularmente el del poeta por otra Filis, cuya beldad pondera en las estrofas 3 y 4, y a la que dirige directamente sus ruegos en la estrofa 5 (*ergo fac, benigna Phyllis*; 5, 11), para que ella aplaque el ardor del enamorado; estoy hablando del poema 156. Después de alabar las excelencias de la amada (lo que se corresponde, como hemos estado examinando, con la fase del *uisus*) y después de cambiar bruscamente de la tercera persona descriptivo-narrativa a la invocación dirigida a la amada en 5, 11, antes citada (mínima representación del momento del *colloquium*), el trovador reserva exclusivamente los dos últimos versos de su canción para concentrar en ellos la concreción de sus deseos. Éstos no son otros que poder completar las tres últimas etapas del juego erótico, las sexuales por antonomasia: *ut iocunder in tranquillis, // dum os ori iungitur et pectora mamillis* (5, 12-13). Puesto que la voluntad del poeta es consumir los tres actos al mismo tiempo, su juego literario consiste en mencionarlos en orden correlativo inverso a como normalmente aparecen en el tópico: *iocunder*

24 Cf. CB 110, 2, 9-12, y Andreas Capellanus, *De amore*, 1, 1, 8-13 (Walsh, 1982:34); véase también Schleusener-Eichholz, 1985:923-924.

25 Vollmann (1987:1050) propone que, al igual que en Propertio (4, 8, 87-88), *respondere* tiene el valor de “corresponder”, “participar” en la relación amorosa. Sin negar tal valor, creo, sin embargo, que el verbo también implica aquí su significado concreto de “responder con palabras”, “continuar la conversación”.

26 Aparte de la metáfora militar implícita, ¿hay que ver aquí un uso intencionado de la palabra que, como hemos comentado (véase nota 9), suele aparecer en las formulaciones del tópico?

hemos de interpretarlo, pues, como referido principalmente al acto sexual en sí²⁷, el poliptoton *os ori* supone evidentemente los besos, las *mamillae* o *papillae* son la parte del cuerpo presente por excelencia en el acto de palpar²⁸.

También una pastorela puede adaptarse con distintas variaciones al esquema del tópico, tal como ocurre en la que leemos en la colección de Beuron con el número 158. Por casualidad (*fato dante*; 2, 1) el galán se encuentra con una joven pastora, cuya gran hermosura percibe al momento y nos pinta con breves pero precisas pinceladas (estrofas 1, 2 y 4). No produce el encuentro el mismo efecto en la zagala, cuya inesperada y espontánea espantada es lo suficientemente gráfica: *que me uiso festinante // grege fugit cum balante* (2, 4-5). El diálogo que sigue (estrofas 3 y 4) tiene, pues, más que nunca el objetivo de buscar la necesaria confianza, para tratar de tranquilizar y de convencer a la doncella. Como eso no se consigue y la aventura corre el riesgo de quedar truncada, la solución más efectiva es acometer las etapas siguientes recurriendo una vez más a la violencia, una solución, por otra parte, recomendada por teóricos contemporáneos del amor, como Andrés el Capellán²⁹, cuando se trata con mujeres del campo. En este caso no se detalla cómo se producen los tres pasos de la relación sexual, pero podemos intuirlo por lo que se dice en 4, 4 (*comprehensam ieci solo*), y en 5, 1-2 (*satis illi fuit graue, // michi gratum et suaue*).

Semejante en cierta medida a la vista en el poema que acabo de analizar es la condensada realización del tópico que apreciamos en la que es tercera estrofa del poema 90 en el manuscrito de Beuron. Aunque, rompiendo moldes, es ahora la zagala la protagonista principal³⁰, todos los ingredientes del esquema tradicional están también presentes en la pequeña estrofa: encuentro, diálogo y, en esta ocasión, invitación de la dama a continuar con los tres pasos siguientes, resumidos en el verbo final *ludere*, que aquí, al contrario de lo que hemos comentado para el poema 88, tiene el significado, también frecuente en la lengua latina erótica, de “tener una relación sexual completa”³¹. Este es el texto de la estrofa:

27 *locundari* (*tucund-*) es verbo del latín tardío-cristiano que tiene un significado próximo al de los verbos *delectari* o *gaudere* (cf. ThLL VII, 2, 591, 12 y ss.); en su uso en la lengua erótica adquiere, pues, también un valor similar al de estos dos últimos verbos (cf. Adams, 1982:197, y Montero Cartelle, 1991:184), es decir, sirve para designar el disfrute amoroso en general y la culminación sexual en particular, tal como podemos apreciar en otras apariciones del mismo verbo en CB 56, 2, 6; 79, 4, 2; 144, 1, 2; 150, 3, 3; y 217, 1, 1.

28 Cf. Pichon, 1902:225.

29 *De amore*, I, 11, 3 (Walsh, 1982:222).

30 Basándose en que posee una rima defectiva respecto al resto y en que el manuscrito de Munich *Cm* 5539 (que también transmite el poema) la omite, algunos estudiosos defienden que esta estrofa ha de ser tenida por un añadido (así Schumann, 1941:86, y Walsh, 1993:100; tesis contraria en Dronke, 1984:251-257). Aunque no es mi intención entrar ahora en la polémica, quiero manifestar que no me parece razón en contra (como también se ha aducido algunas veces) que sea la dama la que toma la iniciativa; otros ejemplos similares pueden verse en *Carmina Riipullensia*, 4 y 7.

31 Con ese mismo significado se utiliza el sustantivo *ludus*, por ejemplo, en CB 185, 7 y 10; véase la bibliografía citada en la nota 14.

Conspexit in cespite
scolarem sedere:
"quid tu facis, domine?
ueni mecum ludere!"

Hemos estado examinando ejemplos en los que el tópico en consideración sirve de pauta a toda o a casi toda la trama de la narración de una aventura amorosa completa. En otros poemas podemos encontrar simplemente el relato de algunas de las etapas amorosas o alusiones más o menos explícitas e ingeniosas al tópico; veamos algunos de estos casos.

Así, el varias veces mentado Pedro de Blois hace un uso más vago del tópico en la pieza que lleva el número 67. Toda la composición tiene por objetivo ensalzar completamente, desde la cabeza hasta los pies, la belleza sin par de su amada Coronis. Tan singular belleza debe provocar inevitablemente la entrada en la carrera del amor de cualquier amante (*omnes amantium // trahit in se uisus*; 3b, 1-2) y es singularmente lo que ha cautivado al poeta, junto con el hecho de que la dama sabe además desplegar sus redes en lo que atañe al segundo y al tercer grado del avance amoroso: *allicit uerbis dulcibus // et osculis* (4b, 1-2).

Según la opinión más admitida, es otro poeta francés, Hilario de Orléans (o algún otro autor de su círculo), quien en el poema 153 nos deja una defensa del *amor purus* análoga a la que hemos leído en el poema 88. Acaba su canción el enamorado confesando que ya ha llegado a la etapa de los besos (*quam dulcia // sunt basia // puelle, iam gustauit*; 4, 9-11); creo que debemos ver en esas palabras citadas y en el conjunto de toda la estrofa una clara referencia a que, de acuerdo con su ideal de amor, el cortejador sólo se ha permitido llegar hasta el cuarto peldaño en la escalera del amor, sin osar subir el último escalón, comportándose de modo idéntico que el amante del mencionado poema 88.

Alusión al tópico podemos advertir, tal vez, en dos versos de la larga confesión del Archipoeta incluida en el poema 191: *et quas tactu nequeo, saltem corde mechor* (6, 4), y *res est arduissima uincere naturam // in aspectu uirginis mentem esse puram* (7, 1-2). Y acaso también debemos tener presente el tópico al interpretar las palabras finales del enamorado que escribe el poema 78 (4, 3-7):

Dulcis fit labor in hoc labore,
osculum si sumat os ab ore.
Non tactu sanabor labiorum,
nisi cor unum fiat duorum
et idem uelle. Vale, flos florum!

Hemos de entender, pues, en estas últimas palabras de la estrofa que no es sólo unidad o correspondencia de sentimientos lo que pide el amante, sino algo más, de forma análoga a lo que se dice en los poemas 72, 2a, 4-12, y 167-II, 2, 5-6, más arriba comentados.

En algunos poemas se narra el encuentro con la dama y se describe, como es tópico, la hermosura extraordinaria en ese momento vista; es normal, pues, que aparezcan palabras o expresiones del campo semántico de "ver" (56, 3; 110, 2; 117, 7). En otros poemas lo anterior va acompañado de un diálogo de amplitud variable entre los amantes (70; 76; 79); encontramos entonces expresiones como: *fruebar eloquio, // colloquens de...* (70, 1, 5-6), *secundans colloquia in sermone leui* (76, 3, 3), *plura pertractauimus sermone polito* (76, 16, 4), etc. Puede el primer paso ir seguido de inmediato por los besos (69; 108; 186; *oscula* y *osculare* son las voces usadas) o puede ir acompañada la descripción pormenorizada de la figura desnuda de la amada por los correspondientes concienzudos tocamientos, como los que describe Pedro de Blois en el poema 83, especialmente en su estrofa 4, 5-10³²:

sinum tractans tenerum
cursu uago dum beata
manus it et uberum
regionem peruagata
descendit ad uterum
tactu leuiore.

O incluso el mero encuentro con la muchacha puede provocar que el galán piense directamente en el grado final, como sucede en el poema 151: *Quam dum cerno... // ...donec cerno // solam tenere. // Hanc desidero // ulnis plecti et subnecti, // loco leto in secreto* (5, 1 y 3-7)³³.

He dejado para el final otra controvertida composición de Hilario de Orléans, o quizá mejor de algún poeta de su círculo de influencia en París; me refiero a la pieza número 116 en el *Codex Buranus*, y que transmiten también los manuscritos París BN *lat.* 3719 y Munich *Clm* 4603. Fundamentando su decisión en que el manuscrito de París la omite, en que su métrica es supuestamente defectiva y en que su contenido resulta un tanto confuso e ilógico respecto a las dos estrofas anteriores, Schumann (1941:190-192) elimina de su edición la que en los dos códices muniqueeses es la tercera estrofa del poema. Dronke (1959) dedicó un artículo a refutar las objeciones de Schumann y a

32 En este caso se trata de una aventura entre amantes ya conocidos y, por lo tanto, existe ya entre ellos una confianza previa que hace suficiente como preliminar un mero "diálogo gestual silencioso", tal como indica con agudeza el poeta: *dum salutat me loquaci // Flora supercilio* (2, 6-7).

33 Así el códice de Beuron. Schumann (1941:256) edita (apoyándose en que la "c" de *cerno* está escrita sobre rasure y antes de la "t" de *tenere* hay un pequeño trazo borrado) *...donec sterno // solam Venere...*, lo cual supondría la consumación de lo que se está presentando como simple deseo en los versos que siguen.

defender como genuina esa estrofa, demostrando que su métrica no es en absoluto defectiva y que su contenido se adecua al de las dos estrofas anteriores; propugna, no obstante, Dronke que las estrofas segunda y tercera han de intercambiar su posición, teniendo en cuenta la progresión lógica y la intensidad de los deseos en ellas expresados³⁴.

Es precisamente el contenido de esas dos estrofas lo que a nosotros nos interesa ahora, puesto que, como ya el propio Dronke había advertido, parece evidente que en ellas se hace uso del tópico de los cinco niveles del amor. En la estrofa 2 el deseo manifiesto del amante es alcanzar el estadio final: *nocte cum illa si dormiero* (v. 3) y *tanta si gaudia recepero* (v. 8). Parece también claro, no obstante, que ambas condiciones, a pesar de su genérica e indefinida formulación, implican una relación sexual completa, es decir, incluyendo además los pasos previos a la unión carnal, al menos los dos anteriores más propios de tal relación sexual; el propio poeta hace referencia expresa en el verso 4 a uno de esos pasos previos: *si sua labra semel suxero*. Los manuscritos parisino y *CIm 4603* y, de acuerdo con ellos, Schumann alteran el orden de los mencionados versos 3 y 4, por adaptarlos al esperable orden lógico de los pasos sucesivos del tópico; sin embargo, la interpretación que acabo de hacer de que el verso 4 es la concreción en el penúltimo paso del deseo genérico expresado en el verso 3, junto con lo que a continuación voy a comentar de la estrofa 3, justifican a mi entender que se mantenga, precisamente por menos esperable, el orden dado por el manuscrito de Beuron.

En la estrofa 3 el poeta ya imagina en su mente sus deseos cumplidos (*sic cogitando sensi Venerem*; v. 4) y describe, siguiendo ya el orden tópico, las etapas finales de la relación sexual: primero y con más detalle los tocamientos (*ubera cum animaduerterem, // optaui, manus ut inuoluerem, // simplicibus mammis ut alluderem*; vv. 1-3), en segundo lugar los besos con una expresión indirecta similar a la usada en la estrofa anterior (*quod os lamberem*; v. 6), y por último parece que debemos ver en el ambiguo y oscuro último verso de la estrofa (*luxuriando per characterem*) una eufemística y vaga referencia a la culminación sexual. Tenemos así que entre las estrofas 2 y 3, deseo y sueño, se citan de forma circular las tres etapas fundamentales de la relación sexual: coito, besos, tocamientos, besos, coito. No veo, en cualquier caso, necesidad de alterar el orden de estrofas que ofrecen los testimonios manuscritos.

Experiencia personal o invención literaria, relación tierna o cruel violación, defensa de *amor purus* o alabanza de *amor mixtus*, todos esos son motivos presentes en la rica y única colección de poesía de Beuron. Pero sea cual

³⁴ Sigo en este caso en mi comentario el texto propuesto por Dronke en la página 169, aunque me refiero siempre al número de estrofa según el orden con que la estrofa en cuestión aparece en los manuscritos.

sea el carácter de la aventura amorosa cantada, hemos podido comprobar que es susceptible de ser contada recurriendo a las diversas variantes que permite un tópico literario que desde la Antigüedad clásica no había conocido momentos tan propicios y de tanto esplendor como éstos de la Baja Edad Media, no sólo en lírica amatoria, sino también en casi todos los géneros literarios entonces cultivados.

Referencias Bibliográficas

- ADAMS, J. N. (1982): *The Latin Sexual Vocabulary*, London, Duckworth.
- CARRACEDO FRAGA, J. (1997): "El tópico literario de los grados hacia la culminación del amor y el cuento del muchacho de Pérgamo (*Satiricón*, 85-87)", *Latomus* 56, 554-566.
- DRONKE, P. (1959): "The Text of *Carmina Burana* 116", *Classica et Mediaevalia* 20, 159-169.
- DRONKE, P. (1968): *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford, Oxford University, 2ª ed.
- DRONKE, P. (1984): *The Medieval Poet and his World*, Roma, Storia e Letteratura.
- FRIEDMAN, L. J. (1965): "Gradus Amoris", *Romance Philology* 19, 167-177.
- HELM, K. (1941): "Quinque lineae amoris", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 29, 236-247.
- HILKA, A.-SCHUMANN, O.-BISCHOFF, B. (1930-1970): *Carmina Burana*, 4 vols., Heidelberg, Carl Winter.
- MONTERO CARTELLE, E. (1991): *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios (hasta el s. I d. C.)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2ª ed.
- PICHON, R. (1902): *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris, Hachette.
- SCHLEUSENER-EICHHOLZ, G. (1985): *Das Auge im Mittelalter*, München, W. Fink.
- SCHUMANN, O. (1941)= Hilka-Schumann-Bischoff (1930-1970), vol. I, 2.
- VOLLMANN, B. K. (1987): *Carmina Burana*, Frankfurt am M., Deutscher Klassiker.
- WALSH, P. G. (1982): *Andreas Capellanus on Love*, London, Duckworth.
- WALSH, P. G. (1993): *Love Lyrics from the 'Carmina Burana'*, Chapel Hill, University of North Carolina.