

EL CARÁCTER POÉTICO DE LA *PIZARRA DE CARRIO*.
NUEVAS REFLEXIONES EN TORNO A LOS ORÍGENES DE
LA LITERATURA POPULAR ROMÁNICA

Xulio VIEJO FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

1. SOBRE EL SENTIDO MITOGRÁFICO DEL TEXTO

En un reciente trabajo¹, se ha intentado desentrañar el sentido de la llamada *Pizarra de Carrio* (inscripción asturiana del siglo VIII) partiendo tanto de una relectura del texto y de un nuevo análisis lingüístico, como de una adecuada reubicación del mismo en el momento histórico y cultural en el que se produce. En aquel estudio se aventuraban algunas hipótesis que, con todas las grandes dificultades que, inevitablemente, ha de encontrar cualquier intento probatorio acerca de un aspecto puntual de la cultura tradicional de hace mil trescientos años, parecían tener los suficientes asomos de coherencia, si no para sentar ninguna formulación definitiva, sí para abrir una nueva vía de investigación que parece de cierto interés.

Toda aquella formulación se asentaba, en definitiva, en un sencillo análisis narratológico de las líneas centrales del texto (10-17), que se reproducen a continuación:

Adiuro te, Paloraso, p(er) issu d(o)min(um) n(ost)r(i)um fra[trum] qu(i) te plicuit in Cirbes ciuitate, ubi non noceas ne(que) arbori, ne(que) mensori- bus, ne(que) ameneis, ne(que) frautiferis ne(que) arboribus ne(que) coliuem obegiam : tiui ibi est m(eus) d(o)m(in)isim(us) scetru firmu cum arte furi- nea eferes oris [?] eius, ut eoden riduscad tradiri Auiene puella, p(er) in nomine d(omi)ni, Ruffilirijs. Tribuebis e(ius) egiurascio, igie Cri[s]tofori, pigritis eius, sine timore a gandinen et bracum, ad Puuigina.

¹ Viejo Fernández, X., "La Pizarra de Carrio. Estudio mitográfico y literario", *Actas del II Congreso Hispánico de Latin Medieval*, León, Universidad de León, 1998, vol. 2, pp. 895-902.

Orientado desde la mitografía romana, dicho análisis permitía intuir en este pasaje (en el que se concentraba la mayor dificultad para la interpretación del conjunto de la inscripción²) ecos del mito clásico del Rapto de Prosérpina, sin necesidad de suponer excesivas desviaciones respecto a su forma narrativa conocida salvo los onomásticos con los que se designan los personajes (Plutón = *Paloraso*, Prosérpina = *Puvigina*, Ceres = *Aviena*, Hermes = *Rufilirius*), alguno de ellos de un fuerte sabor prerromano. Así, se conjura al tal *Paloraso* (encerrado en una misteriosa ciudad de nombre *Cirbes*) para que permita a *Rufilirius* llevarle a *Aviena* la *puella* *Puvigina*, citada más abajo y supuestamente en su poder, cuya desgracia se atribuye a dejadez y a falta de temor, todo lo cual se vincula a la exhortación que se le hace a *Paloraso* para que no dañe las tierras y los cultivos.

Tal interpretación, según se ha dicho, resulta coherente tanto con el resto del texto, claramente relacionado con ritos agrarios de origen pagano en más o menos acusado sincretismo con las formas más popularizantes del Cristianismo (conjuros contra la climatología adversa, invocación a San Cristóbal como protector de las cosechas,...), como con un entorno cultural (el de la Asturias o la Europa antigua y altomedieval) en el que el Cristianismo aún coexistía, sobre todo en el mundo rural, con vigorosas formas de religiosidad primitiva, fundamentalmente de base romana en los países de cultura latina³.

² La más reciente y completa edición del texto, a la que remitimos para los detalles, se encuentra en Diego Santos, F., *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud, 1994, pp. 27-29.

³ Se citaban en nuestro primer trabajo algunas continuaciones populares europeas del mito de Ceres y Prosérpina, estudiadas por Robert Frazer, que contraponían la figura de la *vieja* (Ceres) a una *doncella*, *niña*, *novia*, o similares (por Prosérpina), y se reconocía el desconocimiento de figuras equiparables en la tradición asturiana. Actualmente, tenemos constancia de algunas tradiciones locales que pudieran guardar alguna relación con este tipo de ritos: en el pueblo de Turiezo (Quirós) se celebra tradicionalmente la fiesta llamada de la *Santa Moza*, coincidente con la pascua de Pentecostés (en el mes de mayo); la *Santa Moza*, según tradición popular lleva tal nombre porque la imagen actual de la *santa* fue, en algún momento que no se recuerda, la sustituta de otra imagen más vieja y carcomida. Sin embargo, la existencia de una *Santa Moza* vinculada a celebraciones pascales adquiere un cierto interés a la luz de la noticia ofrecida por Luis Alfonso de Carvallo, en el siglo xvii, del culto, en el concejo de Miranda, a cierta imagen de la virgen María, conocida popularmente como la *vieja*, cuyo favor solicitaban las mujeres enfermas de los pechos (Carvallo, L.A., *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, 1695 (ed. facs. Ayalga, Salinas, 1977), pp. 327). ¿Permiten estos dos datos sueltos suponer que existía en la tradición asturiana la dualidad *moza* /*vieja* identificadas, respectivamente, con el resurgir primaveral o con la maternidad, como en el mito greco-romano o en otras culturas europeas?

⁴ McKenna, S., *Paganism and Pagan Survivals in Spain up to the Fall of the Visigothic Kingdom*, Washington, The Catholic University of America, Studies in Mediaeval History,

Gracias a una lectura posterior de un ya lejano trabajo de Stephen McKenna⁴ creo que pueden ofrecerse ahora nuevos datos como aval de la identificación que entonces proponía entre la *Puuigina* del texto de Carrio y Prosérpina, en concreto su aparente parentesco con *Ataecina* o *Ataegina*, deidad al parecer céltica con notable culto en la Lusitania romana, en la que hacía las veces del mito latino estudiado. En mi primer trabajo, ya hacía referencia fugazmente al arraigo del culto a Prosérpina en torno a Mérida y, de manera meramente intuitiva, a su posible continuidad incluso en período cristiano, cuestión sobre la que vuelve McKenna, siguiendo a Fliedner⁵, afirmando el sincretismo tardío del culto a la diosa prerromana y el cristiano incipiente a la mártir Santa Eulalia de Mérida.

Tales datos reforzarían nuestra hipótesis sobre la *Puuigina* asturiana por varias vías. Primero, por tratarse de un nuevo testimonio de este tipo de cultos dentro un área culturalmente afin como Lusitania, de manera que ya no es el asturiano un ejemplo aislado. En segundo lugar, ayuda a explicar la continuación de este tipo de mitos mucho más allá de época prerromana o romana mediante la cristianización de los mismos, en este caso, a través de una figura (Santa Eulalia de Mérida) ampliamente venerada en Asturias desde época antigua. Finalmente, no es impertinente subrayar el notable paralelismo morfológico entre ambos onomásticos (*Puuigina* y *Ataegina*), ambos formados con el sufijo patronímico prerromano *-gina*, al que ya hicimos referencia en su momento.

2. ARTICULACIÓN TEXTUAL Y FORMAS POÉTICAS

Nuestro punto de vista, de aceptarse, realzaría, sin duda, el interés de la *Pizarra de Carrio* como testimonio de un período de la cultura occidental aún con más sombras que luces, fundamentalmente desde el punto de vista de la historia de las mentalidades y la religión. Pero, sobre todo para el filólogo, aún admitiría una interpretación en otra clave: la literaria.

Desde esta perspectiva, el texto ofrece dos dimensiones: su realidad como producto escriturístico (con todo lo que ello implica) en

1938. Una puesta al día en estas cuestiones, esenciales para comprender cabalmente el contexto sociocultural en el que surge la *Pizarra de Carrio*, puede verse en Hillgarth, J. N., "Popular religion in Visigothic Spain", *Visigothic Spain. New Approaches*, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 3-60.

⁵ McKenna, *ob. cit.*, pp. 5-6 y 26, Fliedner, G., "Das Weiterleben der *Ataecina*", *Theologische Studien und Kritiken*, CIV (1932), pp. 111-120. No he podido consultar este último trabajo.

el que deja sus huellas alguna pieza hagiográfica contemporánea (la *Passio Christophori*)⁶, y su condición de testimonio de un sustrato de oralidad que transmitía creencias y fábulas del pasado pagano en una continua reelaboración en la que, al tiempo, iría asumiendo las nuevas formas literarias, más ortodoxas, que se iban imponiendo⁷. Es esta línea de investigación, en el de la contextualización de la inscripción en el entorno ya estrictamente literario de su época, en la que una lectura detenida de la pizarra asturiana puede ofrecer aún apasionantes sugerencias.

La *Pizarra de Carrio*, según se ha dicho en su momento, es un texto claramente articulado en tres partes más o menos proporcionadas: las líneas 1-10 son un conjuro a los *patriarcas* (supuestos ángeles concebidos al modo de genios aéreos) para alejar las nubes y el granizo de las tierras del sujeto del texto, de nombre Auriolo; entre las 10-17, se trataría de conjurar a una divinidad subterránea (*Paloraso*, más o menos el Plutón romano) para conseguir la fertilidad de la tierra, según la interpretación alegórica del mito de Prosérpina (la *puella* Puvigina de Carrio); de la 17 a la 27 es el cristiano San Cristóbal el invocado para la protección de los frutos.

Las primeras líneas, aunque ya de lleno en la heterodoxa mentalidad popular, coinciden plenamente con otro tipo de testimonios europeos de la época en la paganización de los ángeles de la tradición bíblica⁸; la segunda parte es donde radica la mayor originalidad de la inscripción, mientras que el último pasaje, no exento de puntos oscuros, resulta, sin embargo, el más ortodoxo desde el punto de vista religioso, pues prácticamente no hace

⁶ Como ya dejó dicho Gil, J., "Epigrafía antigua y moderna", *Habis*, 12 (1981), pp. 161-163.

⁷ En este sentido, al hablar del texto de Carrio como reflejo de la cultura oral debe obrarse con la máxima prudencia. Obviamente, se trata de un texto escrito debido en último término a alguien que, pese a unos usos gramaticales manifiestamente heterodoxos, había asimilado en alguna medida la cultura clerical, como acreditan mismamente sus citas literales a la *Passio Christophori*. Pero, con la misma convicción, no cabe sino proclamar el carácter esencialmente popular de la inscripción, siempre entendiendo lo popular, no en el sentido de purismo e inmovilismo en el mantenimiento de los atributos esenciales que se presuponen en un determinado estrato social, sino como un fenómeno que implica a la generalidad de una sociedad, y en continua evolución y transformación por asimilación de nuevas formas y conceptos. En este contexto, sí es legítimo hablar de oralidad a propósito de un texto escrito, desde luego, pero que también refleja, en fondo y forma, en lo lingüístico y en lo conceptual, importantes elementos absolutamente ajenos a la tradición escriturística conocida en su época y al estamento clerical que por entonces la monopolizaba. En cualquiera de los casos, la hibridación cultural que aquí puede entreverse habrá de ser considerada, en sí misma, como un aspecto del máximo interés.

⁸ Giordano, O., *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos, 1995, p. 97, nota 20.

sino reproducir, junto a algo de la letra, el espíritu del capítulo 33 de la citada *Passio Christophori*, que vincula el culto a las reliquias del santo con la protección de la agricultura.

Entre las distintas partes establecidas, unidas, según se ha dicho, por un núcleo temático común, no se observan cortes bruscos, aunque sí es ostensible una cierta oscuridad en la transición (líneas 17-22) entre la supuesta referencia al mito de Prosérpina y la siguiente a la *Passio Christophori*, ya en los últimos renglones de la inscripción. Por el contrario, entre las dos primeras partes se sigue un discurso notablemente fluido: se invoca a los *patriarcas* para proteger las tierras del granizo (1-7) y se pide que se lleven las nubes a lugares yermos e inhabitados (8-10), donde, precisamente, habitaría el Paloraso invocado al inicio de la siguiente parte.

Así pues, estas líneas (8-10), claramente asociables en la, por lo demás, siempre arbitraria partición del texto, a su primera parte, guardarían asimismo una estrecha vinculación con su núcleo central, lo más relevante en la línea de estudio que se viene proponiendo, y merecen, en función de ello, una atención particularizada que, en principio, no se ve defraudada.

En definitiva, el texto de estas líneas es el siguiente:

p(er) montes uada et reuertan ubi ne(que) galus canta ne(que) galina ca/
cena ubi ne(que) [espacio en blanco] aratore ne(que) seminator semina ubui
ne(que) nula/ nominare sun

Ya Juan Gil consideró este pasaje como un *conjuro tradicional*, que aparecería bajo otra variante en otro texto hagiográfico de la época, la *Passio Bartholomaei: vade in deserta ubi nec auis volat, nec arator arat, nec umquam vox hominis resonat*⁹. Si bien no puede establecerse claramente ninguna suerte de dependencia genética entre el texto de esta nueva *Passio* y el de la pizarra, una cierta

⁹ Gil, J., *ob. cit.*, p. 176. El texto de esta *passio* está publicado en *Acta Apostolorum apocrypha*, Olms, 1959, v. II, 1, p. 143. En lo que se refiere a la última oración, el propio Gil, a la vista de este modelo, considera *incomprensible* la lectura *nula nominare sun* y supone que lo que se esconde en realidad detrás del confuso texto sería un *uox hominis resonat*; en la misma línea, otros autores han propuesto como posible lectura *ubui neque nula nomina resun* 'a (Velázquez Soriano, I., *Las pizarras visigodas: edición crítica y estudio*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 313), sobreentendiéndose, en tal caso, un clásico *nulla nomina resonant*. Aunque esta última lectura es posible (la siguiente palabra del texto comienza por *a: adiuuro*) también parece defendible la dada anteriormente, pues *nula nominare sun* no hace sino reflejar una construcción perifrástica (*ESSE + infinitivo*) de uso en latín para la expresión de la posibilidad y/o capacidad, por lo demás, en el origen de otros complejos romances similares (así, una traducción castellana *donde nada es de nombrarse*, o asturiana *onde nada ye de nomase o onde nada ye a nomase*). Sea una u otra la interpretación válida, poco o nada afecta a la línea argumental que se propone.

relación entre ambos parece bastante verosímil, como reflejos de una o parecidas tradiciones¹⁰; por otra parte, el carácter tradicional del conjuro, o de los motivos que en él se recogen, en particular el del canto del gallo (o más bien el no cantar el gallo como señal significativa de la desolación de un lugar) viene avalado por otros testimonios europeos de la época, según los cuales a éste se le atribuía la virtud mágica de ahuyentar los espíritus malignos de la noche, por lo que escucharlo era considerado un requisito indispensable para salir de casa a trabajar los campos o, más aún, para emprender un viaje. Tales creencias eran por entonces duramente condenadas por la Iglesia, conforme a los argumentos, por ejemplo, de Burcardo de Worms¹¹:

Credidisti quod quidam credere solent? Dum necesse habent ante lucem aliorsum exire, non audent, dicentes quod posterum sit, et ante galli cantum egredi non liceat, et periculosum sit eo quod immundi spiritus ante gallicinium plus ad nocendum potestatis habeant, quam post, et gallus suo cantu plus valeat eos repellere et sedare, quam illa divina mens quae est in homine sua fide et crucis signaculo.

Pero la naturaleza tradicional de este motivo también vendrían a corroborarla sus continuaciones en la tradición oral posterior, hasta época moderna. Ya el propio Gómez Moreno, en su edición de la pizarra asturiana¹², recogía algunas versiones similares en distintos lugares de la Península Ibérica, precisamente en distintos conjuros. Más recientemente, los ecos folclóricos del conjuro de Carrio fueron estudiados por Álvarez de Ponticiella¹³, y, sobre todo, por José Manuel Pedrosa en un muy documentado trabajo recientemente publicado¹⁴ en el que establece definitivamente una clara

¹⁰ También resultaría tentador, en este sentido, indagar una relación de estos fragmentos con los de otros himnos altomedievales europeos en lengua vernácula, que aluden a la nada del momento previo al inicio de la creación, como la bávara *Oración de Wessobrun* del siglo IX (*no había ni tierra ni cielo, ni árbol ni montaña, ni una estrella brillaba, ni el sol, ni la luna resplandecía*) o el noruego *Völuspá* (*no había ni arena ni mar, ni olas frías, no había tierra, ni cielo encima*), que Dronke considera ecos de un poema cosmogónico germano pagano (Dronke, P., *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 44-46).

¹¹ Giordano, O., *ob. cit.*, pp. 67-69.

¹² Gómez Moreno, M., *Documentación goda en Pizarra*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1966, pp. 95-101.

¹³ Álvarez de Ponticiella, A., *La Cayuela visigoda de Carrio I y esconxuros en retrón*, Colección Documentos 14, Uviéu, Conseyería d'Educación y Cultura, Principáu d' Asturias, 1994, p. 74

¹⁴ Pedrosa, J. M., "La pizarra latina de Carrio (siglo VIII) y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica y europea", en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, t. II, pp. 1147-1158

relación del texto de la pizarra con el problema de los orígenes de la lírica románica, premisa de la que se parte en este trabajo y que ya se había sugerido en la publicación anteriormente citada¹⁵.

La amplia difusión románica y europea del motivo del *lugar donde el gallo no canta* ya apunta por sí sola una notable antigüedad, corroborada, fuera ya del texto de Carrio, por su presencia en el cancionero sefardí, tanto en romances, como en *endechas* o cantos funerarios, de base medieval. Por ello, la importancia de este pequeño fragmento de la *Pizarra de Carrio* para el estudio de los orígenes de la tradición literaria oral peninsular se antoja de gran interés, considerando además tanto sus peculiaridades formales como el contexto en el que se inserta: en contigüidad, tanto física como temática, con otro fragmento de interés en el mismo sentido propuesto (el de *Paloraso y Puvigina*), con el que sería lícito, en principio, suponer una cierta relación.

De esta manera, aún sin llegar a satisfacer, por su parquedad y oscuridad, la exigencia positivista de composiciones poéticas adecuadamente contextualizadas y de sentido suficientemente explícito, el texto de Carrio (en tanto tal texto) podría venir a reactivar la búsqueda de unos orígenes líricos cuya inaccesibilidad provocara la prevención de Paul Zumthor al afirmar que “le médiéviste se trouve en effet sans cesse confronté à la profondeur d'un passé antérieur aux textes que nous possédons, et durant lequel les traditions dont ceux-ci relèvent se sont formées. D'où la perpétuelle et légitime tentation de remonter ces pistes... qui ne pourraient que nous écarter de notre objet: les textes mêmes”¹⁶.

En lo que respecta a las características formales de este fragmento, el primer aspecto notable sería el propiamente lingüístico, que ya de por sí, como en el conjunto de la pizarra¹⁷, delata una

¹⁵ En el momento de dar aquel estudio a la imprenta desconocía la importante aportación de José Manuel Pedrosa. Las conclusiones de uno y otro, creo, son perfectamente complementarias y, aun más, se refuerzan mutuamente. Por otro lado, el abundante material folclórico y literario aportado por Pedrosa, al que remito, me disculpa ahora de una mayor profundización en lo que respecta a la tradicionalización del motivo estudiado. Acaso merezca la pena considerar también las referencias a este mismo motivo y a su arraigo en la poesía española de M. Alvar, *Endechas judeo-españolas*, Ed. Refundida, Madrid, CSIC, 1969, pp. 59-68, y de M. Frenk Alatorre, “Supervivencias de la antigua lírica popular”, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 102-103, o el artículo “Endechas anónimas del siglo XVI”, *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1972, pp. 245-268 (con mención específica a estos versos en p. 262) que muestra que no cabe hablar, a propósito de los ejemplos comentados, de poemas unitarios, sino de series de estrofas independientes que aparecen en diferentes composiciones bajo una distinta agrupación.

¹⁶ Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, pp. 58-59.

¹⁷ Véase Gil, J., “Notas sobre fonética del latín visigodo”, *Habis*, 1 (1970), p. 46, Velázquez Soriano, I., *Ob. cit.*, pp. 649-650, Lapesa Melgar, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 111-128 y Cano González, A. M., “*Historia de la Llingua*

gran proximidad al registro oral: evolución del vocalismo hacia el sistema cualitativo románico, delatado por la forma *cacena* < CACINAT, rie a carcajadas (de donde, secundariamente, “cacarea”), caída de [t] final en formas verbales y de [m] en apelativos, o el indicio de la pérdida de la declinación latina que parece delatar la forma *aratore*, interpretable como un caso régimen formado sobre un acusativo lexogénico ARATOREM, frente al concertado *seminator* que, conforme a la sintaxis latina a la que pretende ajustarse el texto, se presenta bajo la forma de un nominativo (como el correlativo *galus*)¹⁸, si es que no esconde realmente el mismo caso régimen, con apócope de vocal final.

Más allá de lo lingüístico algunos aspectos estilísticos del fragmento resultan llamativos. En primer lugar, su articulación en series paralelísticas (*ubi ne(que) ... ne(que).../ ubi ne(que) ... ne(que) ...*), que imprimen un particular ritmo a este pasaje, descubriría, al mismo tiempo, una cierta disimetría. Efectivamente, en la sucesión de oraciones analizada, la designación de cada uno de los elementos señalados se acompaña de la indicación, mediante la forma verbal, de la acción que le es propia: el gallo canta, la gallina cacarea (*cacena*) y el sembrador siembra; pero con excepción de uno de ellos: el *aratore* (término precedido en la pizarra de un espacio en blanco), al que, en buena lógica, podría suponerse que ara, lo que, además, vendría confirmado por la variante recogida en la *Passio Bartholomaei*, anunciada por Juan Gil¹⁹. Y, si es lícito, como parece, proceder en ese punto a una reconstrucción textual del fragmento, el ritmo determinado por la construcción paralelística se vería complementado por otro elemento, ya no propiamente sintáctico o semántico, sino de naturaleza propiamente estilística o, si se quiere, literaria: la rima. Permítase, con esto, una nueva disposición del texto, en aras de una mayor claridad expositiva:

Ubi ne(que) galus canta // Ne(que) galina cacena
 Ubi ne(que) aratore [ara] // Ne(que) seminator semina
 Ubui ne(que) nula nominare sun

Asturiana”, *Orígenes. Arte y cultura en Asturias siglos VII-XV*, Oviedo, Principado de Asturias, 1991, pp. 559-567.

¹⁸ De hecho, tanto Juan Gil (*ob. cit.*, p. 161) como Velázquez Soriano (*ob. cit.*, p. 313) separan en sus lecturas la última “e” del vocablo precedente e interpretan esta secuencia como *ubi ne(que) arator e(st)*.

¹⁹ Véase, no obstante, lo dicho en la nota precedente.

O, si se prefriere:

Ubi ne(que) galus canta
 Ne(que) galina cacena
 Ubi ne(que) aratore [ara]
 Ne(que) seminator semina
 Ubui ne(que) nula nominare sun

Dejado aparte por ahora el quinto verso, aislado desde un punto de vista métrico²⁰, las dos series paralelísticas compondrían una tirada de cuatro versos de entre ocho y nueve sílabas (otro sería la exacta articulación oral de la secuencia) con rima *abab* y una distribución acentual regular.

Respecto a la supuesta rima de los versos pares, en principio terminados en sendos proparoxítonos (*cácena/ sémina*)²¹, y a su imperfección desde el punto de vista fonético, cabría considerar dos cuestiones: en primer lugar, en lo que respecta a las vocales átonas postónicas, pese a las diferencias en la grafía usada por el escriba, deberá suponerseles en su pronunciación coetánea un mismo timbre, siendo ambas continuadoras de una antigua /i/ latina (*cacena* < CACINAT y *semina* < SEMINAT); por otro lado, los resultados de /a/ tónica en proparoxítonos igualmente terminados en /a/ (sería el caso de *cacena*) parece que han debido conocer una cierta tendencia al cierre como aún hoy testimonian en el propio asturiano resultados como llégrima, éguila para étimos latinos LACRIMA, AQUILA, respectivamente, o mismamente el topónimo *Esla* < *Estula* < ASTURA²², con lo que aún podría conjeturarse una rima más ajustada para ambos versos.

Así las cosas, se impone un intento de situar este conjuro supuestamente rimado en el sistema y la praxis literaria de su época, en relación a una tradición heredada y a manifestaciones populares posteriores²³.

²⁰ ¿Alguna suerte de estribillo o *fiinda*?

²¹ Para una mayor operatividad también se ha prescindido de la oración introductoria del fragmento (*per montes uada et revertan*), que quedan fuera del esquema paralelístico. Sin embargo, y dado que, en latín, a *revertan* debería suponerse una acentuación proparoxítona, podría proponerse un modelo de reconstrucción que generalizase el empleo de la rima a una tirada más amplia:

per montes uada // et [per montes] revertan
ubi neque galus canta // neque galina cacena
ubi neque aratore [ara] // neque seminator semina.

²² García Arias, X. LL., *Contribución a la gramática histórica de la lengua asturiana y a la caracterización etimológica de su léxico*, Uviéu, Universidá d'Uviéu, 1988, p. 60.

²³ Debiendo tenerse muy presentes los supuestos ejemplos de verso popular altomedieval asturiano y el conjunto de la argumentación seguida por Wright, R. *Latin tardio y romance temprano*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 264-281.

Como se sabe, el empleo de la rima es raro en la poesía latina clásica, casi puramente accidental. Ciertos procedimientos de recurrencia sonora (así, la aliteración) habían sido, sin embargo, frecuentes en la poesía latina arcaica (particularmente en fórmulas mágicas, versos saturnios, ...), pero no tuvieron excesiva continuidad en período clásico, aunque sí se constatan, por ejemplo, en inscripciones hispanas en verso, sobre todo ya en época cristiana²⁴. En lo que respecta estrictamente a recurrencias fónicas localizadas al final del verso, es decir, la rima o la asonancia (la coincidencia exclusiva en las vocales finales), no se generalizarán en la poesía culta latina hasta los siglos XII y XIII, cuando el latín es ya una lengua sin uso oral, un instrumento erudito, y su métrica está fuertemente mediatizada por la fonética de las lenguas vernáculas, en los albores de su uso literario.

El triunfo de la rima como procedimiento métrico en la poesía latina no es, sin embargo, un hecho repentinamente acaecido en los siglos bajomedievales, sino que tiene sus antecedentes algunas centurias más atrás y se atiene a un proceso lento en el tiempo, no exento de fluctuaciones. De hecho, se había ido haciendo progresivamente más abundante desde Sedulio (siglo V); sin embargo, en el *corpus* de inscripciones hispano-romanas en verso, la rima sólo aparece en aquéllas de redacción "muy vulgar" y generalmente afecta a una sola sílaba, aunque sí hay una presencia significativa de versos leoninos. Los pocos ejemplos de rima bisilábica se dan exclusivamente en inscripciones cristianas²⁵. En épocas posteriores, la rima manifestará un cierto arraigo en el sur de la Galia en el VI; igualmente, en Irlanda y en la España visigoda alcanzó alguna frecuencia la rima monosilábica; la bisilábica, e incluso la trisilábica, no eran tampoco insólitas entre los poetas merovingios²⁶.

Por consiguiente, cabe pensar que la rima en la poesía latina es un fenómeno, aunque muy anterior al siglo XII, tardío, muy vinculado a la tradición poética cristiana y relativamente popular, en el sentido de no ser abiertamente asumido por la poesía de corte más erudito. En cuanto a los esquemas métricos bajo los que se presenta, la cuarteta con versos de 8 sílabas (modelo como el que parece reconocerse en el conjuro de Carrio), es ya común en el siglo IV en los himnos ambrosianos (esto es, composiciones religiosas cristianas orientadas al pueblo y frecuentemente inspiradas en melodías

²⁴ Mariné Bigorra, S., *Inscripciones hispanas en verso*, Madrid, CSIC, 1952, pp. 178-179.

²⁵ Mariné Bigorra, S., *ob. cit.*, pp. 180-183.

²⁶ Norberg, D., *Introduction a l'étude de la versification latine médiéval*, Acta Universitatis Stockholmiensis V, Stokholm, Almqvist & Wiksell, 1958, pp. 38-39.

preexistentes²⁷) si bien sólo en siglos posteriores se irá abandonando en ellos el metro clásico y fijándose el acento y la rima, apenas esporádica en las composiciones de San Ambrosio de Milán²⁸. De hecho, en un somero repaso a la himnodia hispánica altomedieval²⁹, sobre un millar de estrofas, apenas se advierte en una decena de ellas un esquema métrico similar (*abab*), con rima bisilábica³⁰.

Por otra parte, el arraigo de este esquema en la poesía tradicional hispánica es, huelga decirlo, notable ya desde sus más antiguos testimonios. Así se advierte en las *jarchas* mozárabes del siglo XI, con metros variables en lo que se refiere a su número de sílabas³¹.

Vaise mieo corachón de mib
 ¡Yá rab! ¿si se me tomarad?
 Tan mal me duoled li-l-habib,
 Enfermo yed, ¿cuand sanarad?

En el *corpus* de *cantigas* gallego-portuguesas del siglo XIII (en principio, representativas de un sustrato lírico tradicional noroccidental hispánico), este esquema métrico no carece tampoco de representación, como en el siguiente fragmento de Pero Meogo:

Tal vai o meu amigo
 con amor que lh'eu dei
 come cervo ferido
 de monteiro del-rei.

Tal vai o meu amigo,
 madre, con meu amor
 come cervo ferido
 de monteiro maior.

²⁷ Norberg, D., *ob. cit.*, p. 140. La estrecha vinculación entre los modelos poéticos difundidos por la liturgia cristiana y los esquemas métricos populares es un hecho generalmente admitido; sin embargo, es materia de debate qué es previo a qué: si la poesía romance que aflora desde la Edad Media es deudora de la himnodia litúrgica cristiana o si ésta no hace sino atenerse a modelos populares preexistentes, como sugiere Norberg, que a su vez, habrían podido tener su continuidad en plena autonomía. Sobre estas cuestiones puede verse igualmente Rodrigues Lapa, M., *Lições de literatura portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Ed., 1977, pp. 82-84.

²⁸ Dronke, P., *ob. cit.*, pp. 40-41.

²⁹ Tomando como referencia el *corpus* publicado por Blume, C. y Dreves, G. M., *Hymnodia gotica. Die mozarabischem Hymnen des alt-spanischen Ritus*, Analecta Hymnica Medii Aevii XXVII, Leipzig, 1892 [Frankfurt am Main, Ed. Facs. Minerva, 1961].

³⁰ Se trata en su mayor parte de composiciones procedentes de himnarios originales del siglo X, algunos conservados sólo gracias a ediciones más tardías, desde el XVI.

³¹ Galmés de Fuentes, A., *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994, pp. 126-131.

De hecho, las fórmulas estróficas más frecuentes en el repertorio de cantigas de amigo son precisamente aquéllas en las que intervienen tetrásticos de rima *abba, abab*; en lo que se refiere al último caso (el presuntamente presente en la *Pizarra de Carrio*), aparece hasta sesenta y cuatro ocasiones bajo el tipo *abab + cc* (el segundo más frecuente), sesenta y uno como *abab+ccb* y sesenta como *abab+cca*³².

Así pues, oralidad, lengua fuertemente arromanzada y esquemas y procedimientos métricos popularizantes (o en cualquier caso, asumidos por la lírica popular) convergerían en el pasaje de la pizarra en el que se ha centrado este estudio, todo ello ajustado a un principio compositivo básico rápidamente reconocible en la lírica hispánica más primitiva: el paralelismo, tanto en lo que se refiere a la reiteración de estructuras sintácticas (*Ubi neque... neque / Ubi neque ... neque*), como de tipo semántico (*galus canta/ galina cacena, aratore [ara]/ seminator semina*), profusamente utilizado, en particular, en el noroccidente de la Península, tanto en las cantigas medievales gallego-portuguesas³³, como en la propia lírica popular asturiana llegada hasta nuestros días, que ofrece muestras tan evocadoras como en la popular *Danza prima*:

Al pie d'una fonte fría // al pie d'una fonte clara
 Que por el oro corría // que por el oro manaba,
 Onde canta la culiebra // onde la culiebra canta³⁴,
 Per enriba d'una peña // per enriba d'una mata,
 Onde canta la culiebra // onde la culiebra canta.

3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y POSIBILIDADES DE REPRESENTACIÓN LITERARIA

Ahora bien ¿cómo explicar este supuesto fragmento poético en una inscripción como la de Carrio?, ¿cuál es la realidad de esta forma lírica primitiva en el contexto socio-cultural que produce la pizarra de Villayón; su funcionalidad, en definitiva? Para alcanzar

³² Para mayor detalle véase Tavani, G., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, o, resumidamente, Tavani, G., *A poesia lirica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991, pp. 82-85.

³³ Como referencias bibliográficas fundamentales véase, Rodrigues Lapa, M., *ob. cit.*, pp. 119-122, Asensio, E., *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1970, Lanciani, G. y Tavani, G., *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 509-511.

³⁴ La alusión conjunta al lugar donde el gallo no canta y al del canto de la culebra se registra en una versión canaria del romance *La Infantina*, recordada por J. M. Pedrosa, art. cit., p. 1150, n.7.

alguna base sobre la que luego poder avanzar, habrá que entrar, ya de lleno, en el terreno de lo puramente hipotético.

En principio, parece asumible que pueda considerarse este fragmento como una pieza, o parte de una pieza, independiente en sí misma de la pizarra, en el sentido de algo preexistente. Es evidente, en segundo lugar, el carácter religioso o ritual del texto de la pizarra, lo que induce a pensar en una funcionalidad similar para el supuesto fragmento poético, tomado, si es posible proceder así, como una unidad autónoma, con vida independiente fuera de su manifestación escrita.

Otra cosa es cómo se manifestaba externamente ese supuesto ritual asociable al texto, más allá del recurso a la palabra, pero que el canto (y la danza frecuentemente a él asociada) eran significativos elementos externos de cierto tipo de liturgias de base pagana en el mundo bajorromano y altomedieval, es, por lo demás, algo sobradamente conocido e, igualmente, que éstos, canto y danza, guardan una estrecha relación en las poéticas primitivas con el recurso, por ejemplo, al paralelismo como principio estructurador del texto³⁵.

Conjeturar, a partir del fragmento estudiado, tales cantos, con tal texto y de tal sentido, no ofrece, ni mucho menos, garantías o certidumbres plenas, pero tampoco parece excesivamente descabellado: del canto y la danza de sentido litúrgico aún en la Alta Edad Media y de su tendencia al sincretismo con los cultos genuinamente cristianos (como sucede, a otro nivel, en la pizarra), se conoce algún testimonio significativo, como el de Cesáreo de Arlés, que en el siglo VI informa de las danzas ejecutadas por los campesinos ante las mismas iglesias:

Isti enim infelicè et miseri, qui ballationes et saltationes ante ipsas basilicas sanctorum exercere nec metuunt nec erubescunt, et si christiani ad ecclesiam veniunt, pagani de ecclesia revertuntur; qui ista consuetudo ballandi de paganorum observatione remansit³⁶.

La misma práctica se documenta en tierras hispanas noroccidentales, donde el Concilio de Braga del año 572 establecía:

Non oportet psalmos compositos et vulgares in ecclesia dicere³⁷.

³⁵ Asensio, E., *ob. cit.*, p. 70; Deyermond, A. D., *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1994, pp. 60-61.

³⁶ *Sanctii Caesarii Arelatensis, Sermones*, ed. G. Morin, Corpus Christianorum CIII, Tornholt, 1953, p. 67. Véase igualmente Asensio, E., *ob. cit.*, p. 34, así como otros testimonios, en relación con tradiciones vivas aún hoy en la Asturias rural, en Fernández Conde, F. J. "Les fiestas de Carnaval n'Añu Nuevu. Les Kalendes de xineru", *Lletres Asturianes* 66 (1998), pp. 87-97; de este autor interesa también "Les fiestas del *Guirria* en San Xuan de Beleño (Asturies). Análisis etnolóxico-social", *Cultures* 2 (1992), pp. 135-154.

³⁷ Galmés de Fuentes, A., *ob. cit.*, p. 172.-

Y en el mismo sentido se reiteraba el concilio de Toledo diecisiete años después, censurando un hábito, al parecer, extendido en la generalidad de la Península:

Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo, quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit; ut populi, qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis; non solum sibi nocentes, sed et religiosorum officii perstreptentes: hoc enim ab omni Spania depellatur³⁸.

Ya a finales del siglo VII, y en el mismo *Conventum Asturum*, San Valerio se refiere a la práctica de danzas rituales nocturnas³⁹. El propio clero probablemente no era ajeno a este modo de proceder: en el mismo marco sociológico, y en fechas muy próximas a la de la redacción de la pizarra, el mismo Valerio condenaba duramente a un clérigo berciano, de nombre Justo, famoso como cantor y citarista, intérprete de temas más bien poco piadosos, que quizá puedan también entenderse en un sentido no muy alejado del que se entreveé de citas anteriores:

Hunc contra voluntatem meam perniciousiter resistentem ordinaverunt presbyterum. Qui pro nulla alia electione ad hunc pervenit honorem, nisi quia per ipsum multifariae dementiae temeritatem propter joci hilaritatem luxuriae petulantis diversam adsumpsit scurrilitatem, atque musicae comparationis lirae mulcente perducitur arte; per quam multarum domorum convivium voraci percurrente lascivia, canctilenae modulamine plerumque psallendi adeptus est celebritatis melodia ... Sic denique in amentia versus, injustae susceptionis ordinem oblitus, vulgali ritu in obscena teatrice luxurie vertigine rotabatur, dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circueus tricudio compositis, et tremulis gressibus subsiliens nefalia cantilena mortiferae ballimaciae dira carmina canens, diabolicae pestis exercebat luxuriam. Sic quippe exestuans mersus uino, temulentia sepultus, ut ebrius patjebatur sitim et esuriam uomens. Qui somno deditus, desidiosoque torpore obuolutus non erat inter crebro psalantibus ymnis Dei ducentibus noctes⁴⁰.

³⁸ Galmés de Fuentes, A., *ob. cit.*, pp. 172-173.

³⁹ Estudia este testimonio González Echegaray, J., "El monacato de la España nórdica en su confrontación con el paganismo", *Semana de historia del monacato cántabro-asturleonés*, Oviedo, Monasterio de San Pelayo, 1982, pp. 46-47.

⁴⁰ *San Valerio*, Obras, ed. R. Fernández Pousa, Madrid, CSIC, 1944, pp. 165-168. Comenta este pasaje Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 29, que imagina a este curioso personaje cantando en un incipiente leonés (*ibidem*, pp. 342-343). Sobre este personaje véase también Udaondo Puerto, F. J., "La figura de un juglar en la literatura hispano-visigoda", *Actas del II Congreso Hispánico de Latin Medieval*, León, 1998, vol. 2, pp. 875-879.

Ciertamente, interesa la constatación de este tipo de clérigos *aseglarados* (por seguir la expresión pidalina), seguramente tan próximos a la mentalidad y *modus vivendi* popular (al margen ya de unos hábitos o habilidades específicas) como alejados de la ortodoxia eclesiástica, entre cuyo colectivo podría buscarse también al escriba de la pizarra de Carrio, seguramente relacionado con el núcleo eclesiástico que presupone el topónimo *San Cristuobu* del lugar donde fue encontrada la pizarra. Lo llamativo es que este oscuro pasaje de Valerio parece sugerir que Justo fue ordenado *precisamente* por sus dotes como cantante y bailarín, si es que no hay en el texto una leve concesión a la ironía por parte del irrito asceta ástur. En todo caso, es de notar el contraste de este Justo con uno de sus discípulos favoritos, Máximo, *librorum scriptor, psalmodie meditator, ualde prudens et in omni sua actione compositus*⁴¹.

Aun asumiendo esto, quedaría por indagar en la naturaleza de tal canto ritual, en su finalidad, su trasfondo temático y las características de su interpretación. Ciñéndose al sentido más evidente de la Pizarra de Carrio, los versos de este supuesto canto serían directamente vinculables a cultos relacionados con la agricultura, en busca de un clima beneficioso y de la fertilidad de las tierras, máxima preocupación, como es natural, para toda sociedad eminentemente campesina como la europea altomedieval, y núcleo temático (más en concreto, el resurgir de la naturaleza con la primavera) reconocible en algunas cantigas de corte tradicional (caso de las *cantigas de mayo*)⁴².

Ahora bien, si se consideran los versos contenidos en las líneas 8-10 de la inscripción asturiana en estrecha relación con las líneas siguientes (10-17) en las que, siempre según esta interpretación, se podrían entrever ecos del relato mítico del Rapto de Prosérpina, directamente vinculable a todo lo que se viene diciendo, se abriría el camino para algunas nuevas consideraciones. Y si, admitida como punto de partida la validez de tal planteamiento, se procede a la identificación del *Paloraso* invocado a partir de la línea 10 con un numen infernal responsable de la infertilidad de la tierra, la continuidad semántica entre el fragmento que habla del *ubi neque nula nominare sun* con las circunstancias que rodean a tal personaje, así caracterizado, conferirían cierta legitimidad a la hipótesis de una efectiva unidad orgánica entre ambos pasajes.

Así pues, y ya de lleno en el terreno de lo indemostrable (el particular *ubi neque nula nominare sun* que amenaza permanentemente la solidez de estas reflexiones) quizá cabría imaginar un punto de

⁴¹ *San Valerio*, p. 110.

⁴² Asensio, E., *ob. cit.*, p. 35.

partida en un texto poético (supóngase un difuso *Carmen Proserpinae*, o un más asturiano *Carmen Puuiginae*), de sentido originariamente ritual⁴³ del que formasen parte los supuestos versos paralelísticos estudiados, de lo cual, según el propio relato legendario o las más convencionales interpretaciones del mito, podrían inferirse nuevas posibilidades interpretativas, sin duda muy aventuradas sobre tan parco material, pero bien avenidas, en general, con las hipótesis tradicionales sobre los orígenes de la lírica popular románica.

Desde el punto de vista temático, podrían reconocerse en el mito, en primer lugar, implicaciones de tipo sexual (junto al significado propiamente agrario y estrechamente vinculadas con él), igualmente sospechadas en el origen de la primitiva lírica románica desde que Gaston Paris o Jeanroy quisieran ver su punto de partida en las *mayas*, entendidas éstas como la pervivencia románica medieval de un antiguo culto, en este caso a Venus, en los *ludi florales* del mes de mayo. En este punto, cabe recordar que McKenna entrevé un notable paralelismo entre ciertas celebraciones paganas de la *Gallaecia* descritas y condenadas por San Martín de Braga y las antiguas *Paganalia* romanas en honor de Ceres, coprotagonista del mito que nos ocupa⁴⁴.

Pero más allá de la vinculación de estos versos a ritos primaverales con canto y danza, o del sentido puramente agrario o sexual (o ambos simultáneamente)⁴⁵ que pudiesen tener éstos, interesa el sig-

⁴³ Sin que deba olvidarse en ningún caso su posible parentesco con otros textos europeos, como los citados en la nota 9, cualquiera que sea el origen último o la funcionalidad efectiva de éstos, pagano y eclesiástica, a lo que parece. A este respecto, cabe aún decir que el motivo del *canto del gallo*, con las propiedades ya vistas fue en alguna medida asumido por la liturgia cristiana primitiva (Giordano, O., *Ob. cit.*, p. 68), y, de hecho, aparece en algunas piezas ambrosianas, como el *Aeterne rerum conditor*: "*Surgamus ergo strenue / Gallus iacentes excitat, // Et somnolentos increpat, / Gallus negantes arguit. // Gallo canente, spes redit, / Aegris salus refunditur*. Pero aún en un caso así (considerado el fragmento, por ejemplo, como un extracto de un himno litúrgico cristiano cuya existencia, en todo caso, se desconoce), en el contexto de sincretismo cultural que evidencia la pizarra, la presencia del motivo en un texto de inspiración, digamos, paganizante, aún dejaría un margen a la posibilidad que se sugiere, suponiendo la posibilidad de un motivo, en origen culto, asimilado luego en un discurso poético de tipo popular, de la misma manera que, por ejemplo, sería legítimo suponer que el relato contenido en la *Passio Christophori*, cuyo conocimiento revela el texto, fuese objeto de una cierta popularización en su momento. A este respecto, sin pretensión alguna de torturar el argumento, quizá tampoco sea del todo impertinente recordar la integración de citas literales de las *passiones* de los santos dentro de los himnos litúrgicos más ortodoxos (Díaz y Díaz, M.C., "Literary Aspects of the Visigothic Liturgy", *Visigothic Spain. New Approaches*, Oxford; Clarendon Press, 1980, pp. 64-65).

⁴⁴ McKenna, *ob. cit.*, pp. 96-97.

⁴⁵ O, aún podría añadirse, escatológico (*el viaje al más allá*) que igualmente se reconoce en el mito de Proserpina. En este sentido, cabe recordar que los cantos funerarios eran también duramente censurados por las autoridades eclesiásticas de la época; acaso sea sig-

nificativo protagonismo femenino que sería obligado suponer en un tal *Carmen Proserpinae*: el de la joven que simboliza la fertilidad de la tierra y el de la doncella arrancada de los brazos de su madre (la *Aviena* de la inscripción, la Ceres romana o la Démeter griega) que reclama su devolución, lo que sugiere difusamente un nuevo núcleo temático reconocible en las primitivas canciones de mujer hispánicas, muchas de ellas articuladas en torno a un diálogo confidencial madre-hija sobre los desvelos amorosos de ésta.

Aún dejando a un lado los aventurados extremos sugeridos en el párrafo que antecede, en lo que se refiere a las circunstancias de la *performance* del supuesto canto, cabe sospechar que temática femenina implicaría protagonismo femenino en su ejecución, lo que no desdice ni con las teorías más difundidas, ni con lo que refieren las distintas prescripciones eclesiásticas altomedievales sobre este tipo de cantos paganos, recopiladas y analizadas aún recientemente por Álvaro Galmés, como, por ejemplo, las del propio San Cesáreo de Arlés:

Quam multi rustici, quam *multae rusticae mulieres* cantica diabolica, amatoria et turpia, ore decantant.

De igual modo, en el concilio de Auxerre (573-603) se insiste en el protagonismo femenino en tales cantos, que recae más concretamente en las *puellae*:

Non licet in ecclesia chorus saecularium vel *puellarum cantica* exercere.

En la misma línea va el Concilio de Châlons (639-654):

Valde omnibus nuscetur esse decretum, ne per dedicationes basilicarum aut festivitatis martyrum ad ipsa solemnia confluentes obscina et turpe cantica, dum orare debent aut clericos psallentes audire, *cum choris foemineis*, turpia quidem, decantare videantur.

Entre otros testimonios, siempre en referencia a *cantica* reiteradamente definidos como *turpia*, *amatoria*, *obscaena*, *luxuriosa* e, incluso, *diabolica*, que, según otros testimonios, tendrían en algún caso estructura narrativa (a la que apuntan términos como *fabulae*, *cantilenae*)⁴⁶, lo que, nuevamente vuelve a ajustarse a lo que podría

nificativo, a tal efecto, la presencia de los motivos estudiados en ciertas endechas sefardíes como las ya citadas.

⁴⁶ Valga un ejemplo hispánico debido a San Isidoro de Sevilla: "nam chorum ludricum *cantilenae* vel saltationes classium sunt" (Galmés de Fuentes, A., *ob. cit.*, pp. 175-176). *Cantilenae* eran, en definitiva, algunas de las piezas que San Valerio atribuía, según se ha visto, a Justo del Bierzo (véase *supra*).

llegar a suponerse para el *Carmen Puuiginae* que quisiéramos imaginar tras la inscripción de Villayón.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, haciendo resumen, un vistazo a la inscripción de Carrio, arroja, desde el punto de vista del estudio de la literatura románica y sus orígenes, los siguientes puntos de interés:

- a) Su carácter *popular*, definido, cuando menos, negativamente, por la heterodoxia de su contenido y funcionalidad, ajena a la tradición clerical eclesiástica y abiertamente prescrita por ella. Al mismo tiempo, es perceptible el reflejo de un determinado nivel de sincretismo con formas cultas, básicamente en las citas a la *Passio Christophori* o, simplemente, por el hecho de tratarse de un texto escrito.
- b) En estrecha relación con el concepto esencial formulado en el párrafo anterior, aunque en salvable contradicción con su último aserto, puede suponerse su *carácter oral* o, cuando menos, su contigüidad con la expresión oral popular, hecho decididamente reflejado en las características lingüísticas de la pizarra, que prácticamente apuntan a una incipiente lengua romance.
- c) Su sentido *ritual*, más que evidente, en relación con el culto a la naturaleza, en busca de la fertilidad de la tierra.
- d) Su carácter *tradicional*, pues presupone remontar su origen al mundo precristiano, al tiempo que algunos de sus motivos, tanto formales como temáticos (*el lugar donde no canta el gallo*) tendrán continuidad en la tradición oral posterior y en un espacio geográfico más amplio.
- e) Formalmente, en lo que atañe en concreto a las líneas 8-10, es notable la estructura *paralelística* del fragmento y la rima bisilábica en un esquema métrico *abab*, de gran fortuna en la tradición popular posterior. Esto, al tiempo, haría pensar en un carácter *musical*, vinculado a la salmodia o al canto y, probablemente, a la danza.
- f) Su posible relación con una variante, más o menos difusa, del relato mítico del *Rapto de Prosérpina* permitiría vincularlo con un género popular *épico-lírico* (*fabula, cantilena*).
- g) Admitido, como hipótesis ciertamente aventurada, el argumento anterior, es notable el carácter *femenino* del

supuesto *carmen*, que engarza a su vez nuevos núcleos temáticos: el *amoroso*, con carácter general, y, finalmente, el protagonismo compartido entre *madre e hija* en la composición.

Con todo esto, y siempre en el nivel de la más precavida conjetura, parecería lícito suponer en la milenaria inscripción asturiana un testimonio indirecto o, cuando menos, un sugestivo punto de reflexión acerca de la génesis de la lírica popular románica, y ello unos trescientos años antes de las *jarchas* andalusíes, y en la Asturias del primer siglo de su monarquía: acaso un testimonio, en definitiva, de aquellos antiguos *carmina puellarum ex modo Gallaecia* (la antigua provincia romana que también comprendía el *Conventum Asturum*) que tanto indignaban en los concilios altomedievales de los obispos hispanos.