

Walter Redmond

**RITMO Y RIMA  
de la  
poesía latina medieval**

Editorial Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, Pue. 1981

Universidad Autónoma de Puebla  
Rector, licenciado Alfonso Vélez Pliego  
Secretario general, doctor Daniel Cazés Menache  
Secretario de rectoría, licenciado José Dóger Corte  
Director de la editorial, Oscar Walker Cornejo

PA8051  
R42



DEPARTAMENTO DE  
Bibliotecas, Selección  
y adquisiciones U.A.P.

Cuidado de edición, Praxis, artes gráficas  
Diseño de portada, Ramón Cruz



CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
JOSE REVUELIAS  
B. U. A. P.

JR-26266

Primera edición, enero de 1982  
© Universidad Autónoma de Puebla  
Calle 4 sur, número 104  
Puebla, Pue.

Impreso y hecho en México

Para mi hijo Curtis



CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
JOSE REVUELIAS  
B. U. A. P.

Esta obrita nació de una conferencia que dicté en un curso impartido por el profesor Raúl Dorra en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Universidad Autónoma de Puebla. Conociendo mi interés y mi amor por la poesía latina medieval, Raúl me pidió que esbozara una historia para sus alumnos, prestando atención especial a los aspectos formales que habrían de influir en la literatura castellana. Pues es cierto que el ritmo acentual y la rima —dos rasgos originales de esta poesía, la cual se desenvolvía antes y al lado de la incipiente literatura romance— tuvieron un impacto decisivo en la versificación no sólo de las lenguas románicas sino también de las germánicas y célticas. La intención de mi conferencia —como también, con más envergadura, de este librito— era simplemente trazar el desarrollo de estos dos rasgos, ilustrarlo con ejemplos y explicar los conceptos lingüísticos y prosódicos necesarios para comprenderlos.

Por lo tanto la finalidad de esta obra es pedagógica. Es un pequeño "manual" que proporciona escuetamente datos fundamentales de su tema principal, sin presuponer muchos conocimientos ni del latín ni de la métrica. Y porque la discusión es a veces compleja, puse al final un glosario de los términos técnicos.

Toco, pues, más la forma que el fondo de la poesía latina medieval. Sin embargo, en la parte antológica —claro, sin desear competir con las excelentes colecciones y traducciones



que ya existen en varios idiomas— trato de ofrecer una idea de la variedad temática, de la riqueza de estos poemas que se encuentran en dos mundos distintos o, mejor, pares de mundos: el secular y el religioso, el moderno y el medieval.

Recibirán sobreabundante recompensa mis humildes esfuerzos si algún lector se anima a estudiar la literatura latina más profundamente o bien si lee su propia literatura con más satisfacción.

Walter Redmond  
Universidad Autónoma de Puebla  
Marzo de 1980

Fue suerte de los poetas latinos de la edad media —dice el poeta Robert Frost— haber nacido “a la vez demasiado temprano y demasiado tarde.”<sup>1</sup> Ya no compartían la cosmovisión de los romanos y, si bien empleaban su lengua, generalmente no seguían los principios de su prosodia para expresar sentimientos propios. “Inauguraron el mundo moderno para nosotros —dice Frost—, pero ellos mismos no podían saber hecho tan monumental, y durante muchos siglos los críticos literarios no justipreciaban su importancia (malentendido ligado al desdén general de los académicos de antaño por lo ‘gótico’ ”. El logro de estos poetas al que alude Frost, fue la elaboración del ritmo acentual y de la rima, características poéticas que pasaron como legado a la mayoría de las literaturas europeas modernas y llegaron a ser los elementos esenciales de su versificación. La cadencia regular de acentos fue el principio rítmico de la mayor parte del verso latino medieval, como lo es del español, inglés, alemán, etcétera. Y la elegancia de la rima es común a la poesía de estos idiomas. En cambio, el latín clásico no contribuyó al fundamento métrico del verso moderno. El ritmo de *La eneida*, de Virgilio, no dependía del acento de sus palabras sino de una sucesión regular de sílabas que duraban más o menos un tiempo en su pronunciación. El largo silábico para él era más importante que el número de sílabas (varía entre trece y diecisiete en sus hexámetros). Tampoco se usaba la rima

1. “The lesson for Today”.



en la poesía clásica sino de manera esporádica. Además el contenido y el estilo mismo del verso latino medieval —como también el clásico— ejercieron un influjo en las letras vernáculas de Europa y sus dependencias. En esta breve obra comentamos el desarrollo del metro acentual y de la rima en el latín medieval y, más escuetamente, el temario de los poemas que encarnaban tales rasgos, contra el trasfondo de la historia lingüística y literaria.

Suelen distinguirse en el medievo dos periodos divididos por el siglo XI, especialmente por su final. El siglo es un tiempo de gran efervescencia. Los europeos comienzan a salir de sus tierras en pos de lo que para ellos es un gran ideal: las cruzadas. Están a punto de crear la maravilla arquitectónica de las catedrales góticas. Surge la filosofía escolástica con una extraordinaria vitalidad, que será sentida aún después de novecientos años. Se afianzan las lenguas románicas tras separarse definitivamente del latín popular, y los dialectos germánicos occidentales (alemán, inglés, franco . . .) terminan su historia "antigua" y están por entrar en su época "media". Brota el milagro de la poesía romance y empieza a tener un influjo en las letras germánicas que, con el tiempo, casi acabará con sus formas tradicionales de versificación.

Pero el siglo XI también marca el florecimiento del verso latino medieval, que comienza antes de la poesía lírica provenzal y francesa y continúa al lado de ella. El ritmo acentual y la rima marcan el pleno desarrollo de los principios prosódicos de este verso.<sup>2</sup> Es un mundo moderno, efectivamente, pues la poesía latina, en forma y fondo, como la poesía de las nuevas lenguas vernáculas, forma parte de nuestra experiencia cultural.<sup>3</sup>

En la primera parte de la edad media —antes del siglo XI— llamada frecuentemente la edad "oscura", ocurrió el desarrollo de la rima y del ritmo acentual, sobre todo dentro de la himnología cristiana; fue, en efecto, el aporte literario más

2. F. E. Raby, *History of Christian-Latin Poetry*, 1927, p. 22.

3. Véase C. H. Haskins, *The Renaissance of the 12th Century*, 1933; M. De Wulf, *Histoire de la Philosophie Médiévale*, 1934; etcétera. Estudios conocidos de la poesía latina medieval son: M. Manitius, *Geschichte des lateinischen Literatur des Mittelalters*, 1911-1931, la historia de la poesía cristiana, de J. F. E. Raby (nota anterior), y su *History of Secular Latin Poetry of the Middle Ages*, 1934.

importante de la edad oscura.<sup>4</sup> Durante el mismo tiempo, las nuevas formas de la poesía latina influían decisivamente en la literatura germánica y céltica. Decayeron los estudios entre Gregorio el grande —segunda mitad del siglo VI— y el renacimiento carolingio —alrededor del año 800— principalmente en Francia e Italia. Sin embargo no caracterizó a Irlanda la misma "oscuridad" (en el siglo VI los irlandeses eran los sabios más famosos de Europa) ni, un poco después, a Inglaterra ni, desde luego, la Iberia Islámica o Bizancio, aunque el siglo VIII de Constantinopla es más "oscuro". Pese a los altibajos de la historia, la tradición clásica continuaba en la educación.

Resumamos. Desde el siglo IV, principalmente dentro de la tradición himnica cristiana, se elaboran nuevos elementos básicos para la versificación europea moderna: acento (y regularidad silábica), como principio rítmico, y rima. Los poetas latinos experimentan tanto con versiones acentuales de los antiguos metros clásicos como con nuevas medidas que ellos inventan. Estas formas influyen en la formación de las literaturas modernas de Europa, tanto románicas como célticas y germánicas. Por lo demás, el apogeo de los himnos latinos —siglo XIII— y de los poemas líricos seculares un siglo antes, constituye una fascinante producción literaria, la cual, fuera de sus influjos, merece una lectura entusiasta y un estudio cabal.

Primero explicaremos algunos detalles lingüísticos y prosódicos —necesarios para comprender la índole de esta literatura— y esbozaremos el desenvolvimiento de la lengua latina, ateniéndonos a los aspectos relacionados con nuestro propósito. Luego presentaremos, a modo de una miniantología, varios ejemplos de las obras que manifiesten los fenómenos que deseamos describir.

Sin embargo debemos advertir que hasta ahora nadie ha escrito el libro definitivo sobre la métrica comparada de la poesía lírica medieval en latín y en las lenguas vernáculas. Hay lagunas en la reconstrucción histórica de los estudiosos e incertidumbre en varios de sus juicios. Una cosa, no obstante, no admite controversia: "el latín fue el maestro de las lenguas tanto románicas como germanas."<sup>5</sup>

4. W. P. Ker, *The Dark Ages*, 1958, pp. 129-130.

5. Helen Waddell, *The Wandering Scholars*, 1968, p. 236; ver pp. 234 y ss.



## El ritmo. Antecedentes lingüísticos

En las literaturas de varios idiomas, ciertos fenómenos fonéticos han servido como principios rítmicos de la versificación. Tales principios crean una serie de pautas cadenciales ideales que el poeta puede utilizar en su arte. Decimos "ideales" porque el bardo casi nunca imita monótonamente la pauta que escoge en cada verso de su poesía, ni el declamador expresa necesariamente la pauta en aquellos versos que la incorporan. La pauta rítmica es ideal en el sentido de que es *abstraible* del promedio de los versos cuyo trasfondo rítmico es la pauta.

Los principios rítmicos son los fenómenos cuantificables, en primer lugar del contraste entre sonido lingüístico y silencio y, en segundo, de las modificaciones "suprasegmentales" del sonido: su fuerza relativa (acento), su duración relativa (cantidad) y su tono relativo.<sup>6</sup> Se hallan en todas las lenguas los rasgos suprasegmentales, por lo general complejamente entretejidos entre sí,<sup>7</sup> pero varían en intensidad y en su nivel de percepción. Ordinariamente, para que un factor fonético sea un principio métrico, su nivel de percepción debe ser alto, es decir, debe ser un factor que el hablante pueda "sentir" fácilmente. Por ejemplo, la cadencia del verso chino depende del tono, y las personas que hablan chino son mucho más sensibles a la variación del tono que un hispanohablante, pues en su idioma el tono es importante para determinar el significado de las palabras. En cambio el japonés —lengua en que no destaca ni tono ni acento— emplea el número de sílabas para delimitar los grupos rítmicos en su poesía. En español es relativamente baja la percepción del tono y del largo de los sonidos, pero no del acento; no es sorprendente pues que uno de los principios de su poesía, junto con el recuerdo silábico, sea el acento. Conviene notar, sin embargo —y esto se recalca mucho en los estudios recientes— que si bien algún fenómeno, o más de uno, juega un papel principal en la métrica de una lengua,

6. Usamos "suprasegmental" en el sentido de K. L. Pike, *Phonemics*, 1968, véase pp. 63a y 65b. Prescindiendo de su fonematicidad, definimos los rasgos suprasegmentales como modificaciones de un sonido que no alteren la estructura de las ondas sonoras: ampliándolas más o menos (acento), prolongándolas más o menos (cantidad) o repitiéndolas en distintos tonos.

7. W. A. Smalley, *Manual of Articulatory Phonetics*, 1967, pp. 159 y 499.

los otros fenómenos están presentes y pueden contribuir al ritmo percibido.

Para entender los sistemas de la versificación latina, debemos examinar los dos fenómenos fonéticos que han servido como principios métricos durante su larga historia: la cantidad y el acento o cualidad.<sup>8</sup> Si el ritmo es cuantitativo, existe una variación más o menos regular de sílabas largas y cortas, es decir sílabas que tardan más o menos tiempo al pronunciarse, y tal variación determina la cadencia. La diferencia cuantitativa de sílabas es como la distinción entre "rayas" y "puntos" en la clave de Morse; esta distinción, junto con la distinción entre sonido y silencio, es lo que permite comunicar la información. En cambio, si el ritmo es acentual o cualitativo existe una variación más o menos regular de sílabas fuertes ("apoyos") y débiles; es decir sílabas pronunciadas con mayor o menor fuerza o volumen. Es como el ritmo que el tambor podría crear tocando algunos golpes con más fuerza que otros, sin variar el tiempo entre los golpes.

El español, el inglés, el alemán, el hebreo y otras lenguas usan el acento como un principio rítmico de su poesía. El sánscrito usó la cantidad como principio.<sup>9</sup> El griego ha empleado los dos fenómenos como principios de versificación, así como también el latín. El latín clásico, bajo influjo helénico, usó el *metrum* (principio métrico cuantitativo), pero el latín posclásico —y tal vez preclásico y paraclásico— se sirvió del *rhythmus* principio acentual y algunos poemas permiten una doble escansión.

La cantidad silábica no es objeto de alta percepción para los que hablan español, inglés y otros idiomas; es difícil para esta gente "oír" el ritmo cuantitativo de la poesía clásica. Puede ser más fácil para personas en cuyas lenguas existe una distinción fonémica entre las vocales y/o consonantes largas y cortas. En todos los idiomas, los sonidos pueden proferirse con más o menos detención, pero se llama "fonémica" la distinción entre sonidos largos y cortos si tal diferenciación conlleva una diferencia de significado. Por ejemplo, cuando el hispanoha-

8. Seguimos aquí la explicación tradicional de la prosodia latina y del carácter de cantidad y acento.

9. J. Brough, *Poems from the Sanskrit*, 1968, pp. 41 y ss.



blante pronuncia la primera vocal de "leve" rápida y lentamente (leve y leeve), no dice sino una sola cosa. En cambio en el romano antiguo, según los gramáticos, al pronunciar "leve" y "leeve" se decía "ligero" y "liso", respectivamente. En latín había una distinción fonémica entre sonidos largos y cortos, y la percepción de la distinción era relativamente alta. En estonio, hay tres grados de largura vocálica: "sada" puede significar, según la cantidad de la primera vocal cien, manda (imperativo) o tener permiso. En italiano hay una diferencia fonémica entre consonantes largas y cortas: *fato* significa hado, pero *fatto* hecho. Las consonantes "dobles" también se pronunciaban en latín, pero la distinción podía afectar la cantidad de la vocal precedente. El sistema fonológico del finés incorpora una distinción fonémica tanto entre vocales como entre consonantes: *tuli*, *tulli*, *tuuli*, y *tuulla* significan fuego, aduana, viento y hacer aire, respectivamente.<sup>10</sup> Agréguese que el hecho de tener en un idioma una diferencia cuantitativa fonémica no implica que tal fenómeno funcione como principio importante en su poesía. El francés posee tal distinción: "bet" y "beet" (*bette* y *bête*) que significan acelga y bestia, pero el principio fundamental de su versificación es el recuento silábico. Pero, sí, la distinción entre sílabas largas y cortas era esencial en la poesía clásica.

En muchas lenguas el acento no es fonémico, porque varía libremente o porque se asigna automáticamente a una sílaba. Por ejemplo, generalmente se pronuncia con más fuerza la primera sílaba de la palabra en checo, la penúltima en polaco y quechua, y con gran frecuencia la última en el hebreo (sefárdico). En francés se acentúa la última sílaba del grupo fonético. En cambio, el acento ejerce una función fonémica en muchas lenguas; es decir la variación del acento, por sí sola, puede distinguir el sentido. El acento es fonémico, por ejemplo, en español, alemán e inglés, como muestran estos pares de palabras: "ira" e "irá", "übersetzen" e "übersétzen" (atravesar y traducir), "insert" e "insért" (inserción e insertar). El latín es un caso especial. El acento cae en la penúltima sílaba (una palabra paroxítona o llana) o en la antepenúltima (palabra proparoxítona o esdrújula). Pero la colocación del acento depende,

10. B. Malmberg, *Phonetics*, 1963, pp. 76 y 79.

a su vez, de la cantidad de las sílabas: si la penúltima es larga, el vocablo es llano, pero es esdrújulo si la penúltima es corta. Por ejemplo, si la segunda vocal de *jacere* es corta, la sílaba también es corta, y el acento cae en la primera sílaba: "jácere" (echar). Pero si la segunda sílaba es larga, se acentúa esa sílaba: "jacéere" (yacer). En latín clásico, entonces, el acento depende de la cantidad silábica, y por ende su fonemática es derivativa. Ahora bien, al menos durante la edad media no se observaba la distinción fonémica entre sílabas largas y cortas, y el acento llegó a ser plenamente fonemático. Es decir, la única diferencia entre *echar* y *yacer* llegó a ser el acento y no la cantidad silábica.

No es sorprendente pues que el principio de la versificación latina dejó de ser cuantitativa y se hizo acentual. Y fue este principio acentual lo que influyó en la prosodia de las lenguas de Europa moderna. Repitamos de paso que el sistema cuantitativo de la poesía latina y griega no fue incorporado en la versificación vernácula. Es cierto que las pautas métricas fueron y siguen siendo imitadas; veremos abajo dos imitaciones, en español y en alemán, de los hexámetros clásicos. Pero las pautas en realidad son distintas: una sucesión de sílabas largas y cortas no es lo mismo que una sucesión de sílabas fuertes y débiles. Se trata, más bien, de una "traducción" métrica. Ha habido varios intentos, sobre todo en el siglo XVI, de imitar en lenguas vernáculas la largura clásica, pero se han juzgado, en general, como infelices.<sup>11</sup>

Examinemos un ejemplo de la poesía cuantitativa, el primer verso de *La eneida*, de Virgilio (m. 19 a. C.). Subrayamos las vocales o los diptongos de las sílabas largas; si una vocal no está subrayada, es corta la sílaba a que corresponde.<sup>12</sup> Marcamos el acento con el signo acostumbrado en español. La duración —ideal— de una sílaba corta se llamaba en latín *mora* y la duración de una sílaba larga se calculaba como dos *morae*. Por ejemplo, si la primera sílaba de *latus* mide una *mora*, significa lado; si mide dos, significa llevado. La unidad temporal básica es la *mora*. Usaremos la notación musical para in-

11. *Dictionary of World Literature*, editor J. T. Shipley, 1964, p. 324.

12. Por regla general, una sílaba es larga en latín si contiene una vocal larga, un diptongo o una vocal corta seguida de dos consonantes (menos un oclusivo más l o r).



dicar la pauta métrica abstraíble del verso, conviniendo en que la corchea hará las veces de una *mora*. Al servirnos del simbolismo musical, evidentemente no hacemos caso del tono, y debemos recordar que lo que representa es la pauta rítmica ideal, la cual es variable, según antojo del declamador. El metro es el hexámetro dactílico.<sup>13</sup> Las líneas sesgadas marcan los pies y la línea punteada la cesura.<sup>14</sup> Tengamos en cuenta que un espondeo puede remplazar un dactilo en los primeros cuatro pies y que el último pie se trata como espondeo.

$\frac{2}{4}$     
 ár-ma vi-rúm-que cá-no, Tró-jae qui pri-mus ab ó-ris.<sup>15</sup>

Vamos a abstraer del verso el ritmo cuantitativo y también la secuencia de acentos. Indicaremos las sílabas cuantitativamente largas y cortas mediante rayas y breves y las sílabas acentualmente fuertes y débiles mediante equis con acentos y ceros.

Cantidad:  $\overset{\cup}{-} \overset{\cup}{v} \overset{\cup}{v} \overset{\cup}{-} \overset{\cup}{v} \overset{\cup}{-}$  :  $- - - \overset{\cup}{-} \overset{\cup}{v} \overset{\cup}{-}$   
 Acento:  $\acute{x} o o \acute{x} o \acute{x} o$  :  $\acute{x} o o \acute{x} o o \acute{x} o$ .

Es claro que el ritmo cuantitativo se conforma con la pauta ideal, pero la secuencia de sílabas fuertes y débiles es irregular, ni se toma en cuenta en la escansión del verso. Pero el lec-

13. Hexámetro significa que cada verso consta de seis pies o "cláusulas"; dactílico que los pies son básicamente dactilos. Un dactilo cuantitativo es una sílaba larga (en latín, la *thesis*, la cual lleva el *ictus* o prominencia, temporalmente igual a dos *morae*) seguida de dos sílabas cortas (el *arsis*, en la medida dactílica temporalmente equivale a la *thesis*). Un dactilo acentual es una sílaba fuerte ("apoyo") seguida de dos sílabas débiles. En *La eneida*, un espondeo (pie de dos sílabas largas) equivalente temporalmente a un dactilo, puede tomar el lugar de un dactilo en cualquier pie, menos el quinto. El último pie se considera como un espondeo aun cuando la última sílaba es técnicamente corta —esta sílaba es *anceps*, medible como larga o corta.
14. La cesura es un "corte" o una división prominente dentro del verso, una pausa que no cuenta en la escansión. En el hexámetro, la cesura cae generalmente después de la *thesis* del tercer pie, como en el verso de Virgilio que citamos. También puede haber dos cesuras, tras la *thesis* de los pies dos y cuatro.
15. "Canto las armas y el hombre [Eneas], el primero que [vino a Italia] de las costas de Troya . . ."

tor cuyo oído está más acostumbrado a la poesía acentual no apreciará justamente el ritmo cuantitativo de la línea; aún más, tratará de imponer una cadencia acentual que está ausente del texto latino. Sentirá un choque en los pies dos y tres. Equivocadamente querrá acentuar *cano* en la última sílaba (para hacer un dactilo acentual -rúmque ca-), compensar con una pausa la falta imaginaria de dos sílabas débiles después de *cano* (*nó* o *o*) e interpretar *Trojae qui* como un dactilo acentual en vez de un espondeo y medio. El ritmo fantasma que oye es:

$\acute{x} o o \acute{x} o o \acute{x} . \vdots \acute{x} o o \acute{x} o o \acute{x} o ;$

al tiempo que debería oír las cantidades esquematizadas arriba.

Cuando empleamos el término cantidad para referirnos a la duración temporal de la sílaba, no queremos dar a entender que el ritmo acentual no pueda medirse temporalmente. El mismo tiempo mide tanto los acentos como las cantidades del verso de Virgilio, pues evidentemente son rasgos suprasegmentales de la misma oración. La diferencia en la medida temporal de la serie de sílabas largas y cortas y la serie de sílabas fuertes y débiles consiste en que aquélla es compatible con la pauta rítmica y ésta es irregular. Pero si el principio métrico de un verso es acentual, la secuencia de acentos debe ser también escandible temporalmente. Los prosodistas aceptan siempre más el dicho de Quintiliano: "el tiempo es lo que se mide".<sup>16</sup> Existe en teoría una regularidad temporal como pauta rítmica ideal, abstraíble del verso. Por ejemplo, hay una sucesión regular ideal de apoyos (la primera "nota" de cada compás) en estos hexámetros dactílicos acentuales de Salvador Rueda (m. 1933) y J. W. Goethe (m. 1832):

el / nido amo/roso de / granzas y / plumas del / árbol col/gado  
 denn wer /lange be/denkt, der /wählt nicht /immer das /beste.<sup>17</sup>

16. *Dictionary of World Literature*, p. 326. Quintiliano fue un retórico hispano-latino del primer siglo d.C.
17. "La tronada", de Rueda, consta de octodecasílabos con anacrusis. La anacrusis refiere a la sílaba o sílabas antes del primer apoyo. *Hermann und Dorothea*,



Hay también una regularidad en aquellas formas de poesía en que la secuencia de apoyos es regular pero puede variar el número de sílabas débiles. Tenemos, por ejemplo, esta posible lectura de un verso de "ritmo quebrado" de G. M. Hopkins (m. 1889):



Los cinco apoyos —marcados por el autor con acentos— se leen al compás, a pesar de que el número de sílabas débiles intercaladas puede variar (aquí, de cero a dos). La poesía acentual es medible temporalmente, admite una escansión "cuantitativa" por cuanto que existe una pauta de una sucesión regular de sílabas fuertes o también débiles. Además, la duración silábica desempeña un papel en la poesía acentual, pues el apoyo tiende a prolongarse más tiempo que las sílabas débiles, sobre todo cuando no hay sílabas débiles que circunden el apoyo del grupo cadencial, como en el último ejemplo.<sup>19</sup> El largo de las sílabas varía en una lengua, como el inglés, cuyo principio de versificación es acentual; sólo que no se conforma necesariamente con la pauta abstraible. Y varía el acento en una len-

de Goethe, IV, 105. Como Virgilio permite que un espondeo —cuantitativo— reemplace a un dáctilo, así Goethe permite que un troqueo —acentual— reemplace a un dáctilo. El troqueo acentual es un pie que consta de un apoyo seguido de una sílaba débil; un troqueo cuantitativo es una sílaba larga seguida de una corta. Nótese que el último pie de los dos versos es un troqueo, así como en *La eneida* puede considerarse como un espondeo. El verso alemán, en español dice: quien titubea mucho no siempre escoge lo mejor.

18. "The Wreck of the Deutschland", 1,5. Para la escansión, consúltese *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, ed. Gardner y Mackenzie, 1969, pp. 45 y 257. Para la cantidad en el verso germánico, véase W. P. Lehmann, *Historical Linguistics: an Introduction*, pp. 73-74. El verso significa: has unido huesos y venas en mí, para mí fijado la carne. La poesía hebrea antigua emplea el mismo principio de sucesión regular de apoyos; la salmodia de Gelineau ejemplifica tal sistema.
19. Ver, para la poesía española, Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, 1965, pp. 25-27. En el verso español, el número de sílabas débiles es generalmente regular, porque el recuento silábico funciona como principio prosódico fundamental, junto con la acentuación.

gua, como el latín clásico, cuyo principio de versificación es cuantitativo; que tampoco se conforma necesariamente con la pauta abstraible. Agréguese que algunas formas de poesía carecen de ritmo regular, como el verso "libre"; también para este tipo de versificación existe un precedente en la literatura latina medieval: la letra de canciones, como las secuencias, en la cual el ritmo era marcado por la música.

#### Antecedentes históricos

Se inaugura la literatura romana tradicionalmente con Livio Andrónico, alrededor de 240 a.C., y discernimos inmediatamente un conflicto cultural.

Los romanos, rudos en comparación con los griegos —cuya cultura brillante culminó en los siglos V y IV— se asombraron al descubrir la civilización helénica en el siglo III. Livio Andrónico, liberto griego de Tarento, usó dos tipos de medida en su verso latino: la cuantitativa, de su herencia griega, para sus dramas (una introducción novedosa), y para su traducción de *La odisea*, un metro que ya era tradicional en Italia. Este metro, llamado hoy saturnio porque se empleó en los himnos de Saturno para la siega, probablemente —los sabios siguen discutiendo su índole exacta— incorporó la acentuación como principio prosódico. Livio, pese a ser "el pionero del helenismo" en la literatura latina, también respetó, como Gnaeus Naevius en su epopeya sobre la primera guerra púnica, las cadencias antiguas. Sin embargo Quinto Ennio (m. 169 a. C.), griego de nacimiento, habló peyorativamente del estilo anticuado de Naevius: "otros escribieron el asunto en versos que antaño cantaban los faunos y vates". Así como Chaucer, mil quinientos años más tarde en Inglaterra, ridiculizará, a nombre de las bellas letras francesas, la aliteración venerable de la poesía anglosajona como "rom ram ruf".<sup>20</sup>

De entonces en adelante, el carácter griego impuesto a la literatura latina destinó ésta a una élite educada.<sup>21</sup> Su historia continuó en edades de oro (81-14 a. C.) y plata (14-180

20. W. P. Kerr, *ob. cit.*, p. 131. La aliteración o rima inicial es la repetición del mismo sonido, generalmente inicial y en el mismo verso.
21. "Literatura latina antigua", en *Encyclopaedia Britannica*, 1975, vol. 10, p. 1095.



d.C.) hasta agotarse en los principios de la cristiandad. Ausonio y Claudiano, al fin del siglo IV, son los últimos autores latinos que escribieron una poesía clásica en forma, y pagana en sentimiento. Su coetáneo, Prudencio, usaba ya la medida clásica para proponer el mensaje cristiano. Al mismo tiempo, la versificación latina comenzaba a asimilar un principio acentual dentro de la tradición himnica de san Ambrosio (m. 397). Algunos filólogos han opinado que, al lado de la poesía clásica de inspiración helénica, sobrevivía en lugares apartados el antiguo verso italiano, conservado por la gente indocta que hablaba un latín "vulgar". Como sea, lo cierto es que el principio rítmico acentual seguía desarrollándose durante la edad media a partir del siglo IV e influía en la versificación de los idiomas vernáculos.<sup>22</sup>

Alrededor del 700, Beda el Venerable (m. 735) reconocía dos clases de verso de su *De arte metrica*: el cuantitativo, al cual llama, usando el término clásico de Quintiliano, *metrum*, y el acentual, *rhythmus*. Le gustaba el verso acentual, aunque fuese "incorrecto", y creyó que "los poetas doctos han de hacerlo doctamente como los comunes rudamente". Beda, en efecto, tuvo un aprecio del nuevo sistema acentual raro en los sabios clásicos, incluso en los del siglo XVI.<sup>23</sup>

Algunos estudiosos detectan una tendencia hacia el ritmo acentual en la poesía clásica tardía. Citan un poema de Tiberiano, quien floreció alrededor de 335 d.C. Lo interesante de esta obra es que permite una *doble* escansión: cuantitativa y acentual. Es decir, tiene dos ritmos regulares; no sólo el cuantitativo como en el verso de Virgilio, arriba. Menos de seis por ciento de los pies de esta poesía de veinte versos son acentualmente irregulares. El metro que será usado también por Gui-

22. J. A. Symonds, *Wine, Women and Song*, 1966, p. 9, dice: "Hay razón para conjeturar que los romanos, aun durante el período clásico de su literatura, usaban ritmos acentuales para la poesía popular, al tiempo que las medidas cuantitativas formadas al instar de los modelos griegos eran los modos artificiales empleados por los escritores cultos." G. F. Whicher, *The Goliard Poets*, 1949, p. 2, asienta: "Los poetas cristianos (. . .), durante varios siglos de experimentación, volvieron el verso latino a las pautas naturales del metro acentual o rítmico" Kerr, *ob. cit.*, escribe: "Lo cierto es que los antiguos ritmos latinos, antes de introducidas las formas griegas, se asemejaban más que el verso griego a la poesía moderna, por el acento."

23. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 42.

lermo de Poitou en provenzal, es el tetrametro trocaico catalectico.<sup>24</sup>

ámnis / íbat / ínter / árva / válle / fúsus / frígi- / da  
lúce / rídens / calcu- / lórum / flóre / píctus / hérbi- / do.<sup>25</sup>

El ritmo acentual también se encuentra en el *Pervigilium verneris*, poema del segundo siglo d.C., y en una canción de marcha de las legiones romanas.<sup>26</sup>

Pero fue dentro de la cristiandad donde la métrica acentual recibió su principal desenvolvimiento. Se observa ya en los himnos de san Ambrosio cierta regularidad de cadencia acentual. La forma que empleó, la "ambrosiana", eran cuartetos de dímetros yámbicos cuantitativos, pero después de su tiempo se hicieron acentuales.<sup>27</sup> Por ejemplo, un poco más de dos tercios de los versos y de los pies en su *Veni, Redemptor gentium* —veintiocho versos sin la doxología— son acentualmente regulares. Notamos que la pauta yámbica acentual se establece suficientemente en los dos primeros versos para que el lector sienta un "contrapunto" en el último verso acentualmente "incorrecto", pero regular cuantitativamente:

Véni, / Redém- / ptor gén- / tium,  
ostén- / de pár- / tum vír- / ginis;  
mirá- / tur óm- / ne sáe- / culum,  
tális / décet / pártus / Déum.<sup>28</sup>

24. Para evitar la confusión, hay que entender exactamente los términos de la prosodia latina. Si el metro es dactílico, se cuentan los *pies* del verso para decir si es hexámetro, tetrametro, etcétera. Por ejemplo, hexámetro dactílico significa que cada verso consta de seis pies, los cuales son dáctilos o espondeos. Pero si el metro es trocaico, yámbico o anapéstico, se cuentan las *dipodias* o pares de pies. Un yambo cuantitativo es un pie de una sílaba corta seguida de una larga; si es acentual, es una sílaba débil más una fuerte. El anapesto cuantitativo es un pie de dos sílabas cortas y una larga; el acentual, de dos sílabas débiles y una fuerte. Tetrametro trocaico significa que cada verso consta de ocho troqueos. Catalectico indica que falta una o más sílabas al final del verso; acatalectico, que el último pie es completo o regular.

25. "El río iba entre los campos fluyendo por el frío valle, riendo en la luz de sus guijarros, pintado de flores de la hierba."

26. Kerr, *ob. cit.*, p. 132; Waddell, *ob. cit.*, p. 16.

27. Se permite la sustitución espondeica en los pies nones. Dímetro significa que hay cuatro pies en cada verso, si no es dactílico. El metro es acatalectico, porque el último pie es completo. Cuartetos son estrofas de cuatro versos.

28. "Ven, Redentor de los pueblos, / manifiesta el parto de la Virgen; / se maravilla



Escandamos el tercer verso cuantitativa y acentualmente, notando que existe una doble regularidad (compárese con la abstracción de cantidades y acentos del verso de *La eneida*, arriba):

Cantidad:	--	v-	v-	v-
Acento:	óx	óx	óx	óx

Después de Ambrosio, los himnistas observaban la regularidad acentual generalmente, descuidando la cuantitativa, si bien había quienes seguían la métrica clásica. Los poetas experimentaban con versiones acentuales del repertorio de los versos clásicos e inventaron nuevos metros, como el goliárdico, el trímetro trocaico cataléctico, etcétera.<sup>29</sup> En el siglo ix apareció la secuencia, una forma irregular que se ha comparado con el verso libre. Era originalmente la letra acomodada a las complejas melodías que prolongaban el aleluya de la misa, para ayudar la memoria de los cantores, pero más tarde adquirió metro regular y rima. Este género entró en las lenguas vernáculas: por ejemplo, la secuencia de santa Eulalia, la cual es uno de los ejemplos más antiguos del verso francés. Algunos poetas emplearon el principio cuantitativo en sus secuencias. En realidad, se escribieron obras tan hábiles en el estilo clásico, que filólogos del siglo pasado pudieron equivocarse por más de mil años al fecharlas.

La gente común iba dejando el latín durante las migraciones germánicas (siglos vi y vii) y venían emergiendo las lenguas románicas. Pero la intelligentsia, identificada prácticamente con los clérigos y monjes, seguía usando el latín en sus comunicaciones, práctica que duró hasta después del renacimiento. Al lado de la himnología religiosa, en el siglo xi empezó a desarrollarse una poesía secular en latín. En las cancio-

toda edad, / tal parto conviene a Dios." Usamos contrapunto en el sentido de Hopkins. Véase "Author's Preface" de los poemas 1876-1889, p. 46, en la edición de Gardner y Mackenzie. En cambio, en el *Aeternae rerum Conditor*, menos de la mitad de los versos y menos de tres cuartos de los pies son acentualmente regulares. Ver J.F.E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry*, p. 33, nota 3 y p. 36.

29. Trímetro trocaico cataléctico significa que hay seis pies en cada verso pero falta la última sílaba.

nes de Cambridge —colección de poemas de mediados del siglo xi, y alemana en su mayoría— hay cantos de amor y de la primavera. En el siglo XII, Abelardo (m. 1142) escribe poemas religiosos y amorosos —infelizmente, éstos no son indentificables.

Al mismo tiempo florece el movimiento de los "goliardos". No se sabe a ciencia cierta el origen del nombre, pero parece asociarse con Goliath, gigante de los filisteos, enemigo de David. Los seguidores de Goliath eran clérigos sin obispo y monjes sin abad, vagos que con humor y *pathos* casi chaplinescos cantaban con extraordinaria alegría sus propias desgracias y los deleites del vino, de la mujer y de la naturaleza. Sedulio el Escoto, estudioso irlandés refugiado en Lieja en el siglo ix, se ha considerado como un precursor de los goliardos, por sus versos, escritos en metros clásicos, en los cuales pedía provisiones a su obispo.<sup>30</sup> Los más grandes fueron "el Primado", autor del chistoso diálogo del manto, y "el Archipoeta", quien escribió la famosa *Confesión de Goliath*. A pesar de ser doctos y versificadores de talento, los goliardos escribían una poesía "proletaria" que carece por completo de la caballería de los trovadores romances.<sup>31</sup> Autores como Galtero de Châtillon escribían sátiras contra la avaricia y la laxidad del clero. La colección más famosa de la poesía secular medieval son las canciones buranas, recopiladas alrededor de 1275 y redescubiertas al principio del siglo xix en el Monasterio de Benedictbeuern, en Baviera. Carl Orff puso música a varias de estas canciones.

Cuando los poetas comenzaron a cantar en las lenguas vernáculas, en Provenza y Francia, los latinistas tiempo hacía ya que habían cantado, El mismo poeta, en efecto, pudo escribir sus versos en latín y en la lengua vernácula —a veces el mismo poema. La poesía latina, en sus formas clásica y acentual, seguía componiéndose hasta mucho después del fin del romance antiguo y de la etapa media de los idiomas germánicos.

### La rima

El segundo legado del latín medieval a las literaturas europeas modernas es la rima. Y como en el caso del ritmo acentual,

30. Ver G. F. Whicher, *ob. cit.*, p. 4.

31. "Un tono democrático, un tono del proletariado, está mezclado, de manera



"puede que la rima forme parte del genio original de la lengua latina: el Ariel lírico encarcelado en el roble partido de los metros griegos".<sup>32</sup> La rima es rara en la poesía griega y latina helenista, pero se encuentra en la china, la árabe, etcétera. Como sea, su último desarrollo en latín comenzó en el himnario cristiano. Pueden verse los comienzos de la rima en la estrofa de san Ambrosio, ya citada arriba.<sup>33</sup> Se encuentra en Hilario (m. 369), y evoluciona durante la edad oscura en formas siempre más regulares y complejas.<sup>34</sup> Fortunato (m. 610) empleó la rima asonante y consonante de manera consciente pero irregular. San Columba (m. 597) escribió coplas rimadas en Irlanda. Los irlandeses, en efecto, eran grandes innovadores en el uso de la rima; la hicieron más exacta en los siglos VII y VIII, e introdujeron la rima interna (leonina) y la aliteración, inclusive en su poesía cuantitativa. La rima en el verso gaélico parece deberse al influjo latino, porque no se encuentra en las formas más primitivas existentes de la lengua. La rima latina influyó en el verso germánico, contribuyendo así al debilitamiento de su carácter tradicional. Estaba presente ya para el tiempo de Otfrid, quien en 868 terminó su historia evangélica en franco. En la literatura inglesa la rima entró más tarde; se usó en *Brut*, por ejemplo, alrededor de 1200. Algunos críticos opinan que antes de la *terza rima* de Dante (m. 1321), ningún uso de la rima puede compararse con la del *Stabat Mater* y del *Dies irae*, escritos en el siglo XIII.<sup>35</sup>

bastante extraña, con la ostentación de su erudición y con su descomún destreza aparente en su obra." J. A. Symonds, *ob. cit.*, p. 42.

32. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 62.

33. Ver F. E. Raby, *ob. cit.*, p. 24.

34. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 21.

35. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 1952, p. 390.

Presentamos ahora, en aproximado orden histórico, extractos de poesías latinas medievales que ejemplifican los puntos explicados anteriormente en torno a la nueva métrica: ritmo acentual y rima. Las selecciones muestran al mismo tiempo la variedad de los temas tratados por esta literatura y su desenvolvimiento a través de mil años. Las restricciones del espacio nos han limitado a extractos, pero esperamos que el lector se anime a leer, en su entereza, las poesías escogidas aquí y las otras muchas valiosas que no hemos podido incluir. Usamos la ortografía clásica del latín, pero recuérdese que AE rima con E.

El siguiente himno vespertino y anónimo del siglo V en la tradición de san Ambrosio —cuartetos de dámetros yámbicos—, puede escandirse cuantitativa o acentualmente:

O lux / beá-/ ta Trí-/ nitas  
et prin-/ cipá-/ lis ú-/ nitas,  
jam sol / recé-/ dit íg-/ neus;  
infún-/ de lú-/ men cór-/ dibus.

Te má-/ ne láu-/ dum cár-/ mine,  
te de-/ precá-/ mur vés-/ pere;  
te nos-/ tra súp-/ plex gló-/ riá  
per cún-/ cta láu-/ det sáe-/ cula.



Oh luz beata, Trinidad,  
 y unidad primordial,  
 se retira el sol brillante;  
 infunde tú la luz en nuestros corazones.  
 Con canción de alabanza en el alba  
 y en el poniente te rezamos;  
 que nuestra gloria suplicante  
 te celebre por todos los siglos.

Y este himno anónimo, de forma ambrosiana —entre 450 y 650—, tiene una medida cuantitativa semiacentual, pero con considerable rima, rasgo que puede apreciarse de la primera estrofa:

Auróra lúcis rútilat,  
 cáelum láudibus íntonat,  
 múndus exsúltans júbilat  
 gémens inférnus úlulat.

Resplandece de luz el alba,  
 resuena el cielo con alabanzas,  
 el mundo grita de alegría,  
 ulula de gemidos el infierno.

El ritmo yámbico acentual de este himno irlandés, con coplas rimadas, tal vez de san Columba, permite mucha variación trocaica. Hay veintitrés estrofas de doce versos.

Áltus prósató, vetústus  
 díerum et ingyénitus  
 érat ábsque orígine  
 primórdii et crepídine,  
 est et érit in sáecula  
 sáeculorum infiníta; . . .

El prístino engendrador sublime,  
 el anciano de días,  
 era ingyénito y carecía  
 de origen, principio, fundamento;  
 es y será por los siglos  
 infinitos de los siglos; . . .

Ejemplo de la rima asonante (u-u, o-o) es este himno ambrosiano cuantitativo que Fortunato escribió para la recepción de una reliquia de la cruz, en Poitiers, en 569. Llegó a ser el himno favorito de los cruzados y se ha llamado el procesional más grande de la edad media.<sup>36</sup>

Vexilla regis prodeunt,  
 fulget crucis mysterium  
 quo carne carnis conditor  
 suspensus est patibulo.

Ondulan los estandartes del rey,  
 reluce el misterio de la cruz  
 en que el creador de la carne en la carne  
 fue colgado del madero.

Más adelante examinaremos el *Pange lingua* de Fortunato.

Las sílabas iniciales de cada hemistiquio del siguiente himno, probablemente escrito por Pablo el Diácono (m. 800), historiador de los lombardos y amigo de Carlomagno, dieron sus nombres a los tonos musicales del sistema continental. Cada medio verso en la melodía comienza en un tono más alto (*ut* y *san* se cambiaron más tarde a *do* y *si* o *ti*). Son sáficos horacianos cuantitativos.<sup>37</sup>

Ut queant laxis : resonare fibris

mira gestorum : famuli tuorum

solve polluti : labii reatum,

sancte Johannes.

Satisface la culpa de labio impuro,  
 para que puedan cantar tus siervos  
 con corazón rebosante, san Juan,  
 tus maravillosas hazañas,

36. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 28.

37. La frase "sáficos horacianos" indica la versión del poeta romano Horacio (m.

El siguiente himno irlandés, de la primera mitad del siglo IX o más temprano, es un ejemplo de la rima interna regular. Además, imita con bastante regularidad el esquema aliterativo del verso teutónico. En éste, donde cada verso se divide por la cesura, hay dos apoyos en cada hemistiquio (las sílabas débiles pueden variar), y se ligan en aliteración tres de las cuatro sílabas fuertes, como en esta inscripción en un cuerno de oro, la cual es, a propósito, uno de los ejemplos más antiguos de las lenguas germánicas (h. 300 d. C.):

ek Hlewagastir Holtijar : : : horna tawido.<sup>38</sup>

El metro del himno es dímeter trocaico acentual:

Sáncte sátor, : : : suffragátor,  
 légum látor, : : : lárghus dátor,  
 júre póllens, : : : es qui pótnens,  
 nunc in áethra : : : fírma pétra,  
 a quo créta : : : cúncta fréta,  
 quae aplústra vérrunt, flustra,  
 quándo célox : : : cúrrit vélox,  
 cújus númen : : : crévit lúmen,  
 símul sólum, : : : súpra pólum, . . .

Santo creador, sustentador,  
 legislador, dador generoso,  
 justo, poderoso señor,  
 firme piedra, ahora en el cielo,  
 por ti fueron creados todos los mares

8 a. C.) de una forma, asociada con la poeta griega Safo (m. 580 a. C.): cuartetos de tres versos - v - v̄ - : ; v v - v v̄, y uno final - v v - v̄. Hemistiquio significa la mitad de un verso.

38. Yo, Hlewagastir de Holt, hice el cuerno.

que recorren los buques, las calmas  
 por las que la barca se desliza veloz,  
 fuerza que ha creado la luz  
 a la vez que la tierra y el cielo arriba, . . .

La mezcla de griego y latín en las poesías no era rara en la tradición irlandesa. Estas líneas son de la oda dedicatoria a la vida de san Germán, por Heirico de Auxerre (m. h. 876), un temprano "nominalista" en la filosofía, quien aprendió griego de sus maestros irlandeses.<sup>39</sup> Sus versos son endecasílabos cuantitativos.<sup>40</sup>

O fecunda τριάς μονὰς que simplex,  
 seu te distribuant ἑμηνὰς κάτα  
 οὐσίαν μίαν εἰς τρεῖς ὑπδστασεις  
 seu secut latius fatetur orbis,  
 μίαν ὑπόδτασιν τρία πρόσωπα;  
 idem semper es, idem ipse constas.

¡Oh fecunda Trinidad y simple Unidad!  
 Visto ya sea, según los griegos,  
 como una *cosía* en tres hipóstasis,  
 ya sea, como más generalmente confiesa el mundo,  
 una hipóstasis en tres personas:  
 siempre eres el mismo, permaneces tú mismo.

*Jam dulcis amica venito* es la primera canción de amor en el latín medieval; se encuentra en manuscritos del siglo X junto con su melodía. El joven enamorado invita a su amiga a una cena primorosa, con vino y flores y cantos; ella protesta por que lo único que desea es su compañía. Las últimas estrofas de la obrita constituyen una secuencia que será común en el género lírico latino: el *Natureingang* (puesta en escena natural) y el drama amoroso que se representa en ella: naturaleza

39. E. R. Curtius, *ob. cit.*, p. 389, nota; F. E. Raby, *ob. cit.*, p. 200.

40. El endecasílabo puede escandirse así: - / - v v - / v - / v - ; la cesura cae generalmente después de la sexta sílaba o a veces después de la quinta, como en la selección citada.



y amor.<sup>41</sup> Las cuartetos constan de troqueos o dáctilos acentuales, rimados aabb.

Jam nix / glaci- / ésque li- / quéscit,  
fóli- / um et / hérba vi- / réscit;  
philo - / mela jam / cántat in / álto,  
árdet / ámor / córdis in / ántro.

Caríssima, nóli tardáre,  
studémos nos nunc amáre;  
síne te non pótero vívere,  
jam décet amorem perfícere.

Quid júvat différre, elécta,  
quae sunt támen post faciénda?  
fac cíto quod éris factúra;  
in me non est áliqua móra.

Derretidos la nieve y el hielo,  
ya verdean hoja y hierba,  
arriba canta el ruiseñor,  
arde el amor en el fondo del corazón.

Queridísima, no tardes,  
apresurémonos a amarnos ya;  
no puedo vivir sin ti,  
es bueno ahora culminar nuestro amor.

¿Para qué retardar, mi electa,  
lo que inevitablemente ha de ocurrir?  
haz aprisa lo que harás de todos modos,  
en mí no hay demora.

La primera *aubade* también es del siglo x, sin embargo no sabemos si el guardián grita a los amantes dormidos o a las almas fieles.<sup>42</sup> El estribillo provenzal es difícil de interpretar.

41. Sigo el texto de S. Gaselee, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, 1937, pp. 61-63.

42. *Aubade* o alba es una canción de los amantes en el alba. Para la interpretación véase H. Waddell, *ob. cit.*, p. 81.

Son endecasílabos trocaicos (trímetros trocaicos catalécticos) acentuales.

Phóebi cláro nóndum órto júbare  
fert auróra lúmen térris ténue;  
spiculátor pígris clámat "súrgite";  
l'alba par umet mar atra sol  
poy pasa vigil miraclar tenebras.

No levantado todavía el claro esplendor de Febo,  
el alba trae una luz tenue a las tierras;  
el guardián a los perezosos grita "levantaos";  
el alba, cerca, por el mar oscuro se inclina  
y aclaran las tinieblas...<sup>43</sup>

Entre las canciones de Cambridge se encuentra la anécdota de Juan el Monje, escrita por Fulberto, fundador de la escuela de Chartres (990). Juan, "corto en estatura pero no en virtud", comunica a su padre espiritual su intención de vivir "seguramente" como los ángeles, y éste le aconseja la prudencia. Juan decide salir al desierto, pero después de una semana de comer sólo pasto, vuelve hambriento de noche a la ermita de su amigo y le pide ayuda. El anciano replica que si es ángel, no le importa lo de los hombres, por lo tanto Juan tiene que hacer la penitencia involuntaria de pasar la noche en el frío. Al día siguiente se pone a escardar humildemente el jardín. El escarmiento:

Castigátus angústia  
de levitáte nímia,  
cum ángelus non pótuit,  
vir bónus ésse dídicit.

Le reprendió su propia pena  
por su gran ligereza;  
ya que no pudo ser un ángel,  
aprendió a ser un buen hombre.

En el primer verso el autor dice que nos contará el cuento *rithmice*, en versos acentuales, que son dímetros yámbicos acatalécticos.

43. Ver W. P. Kerr, *ob. cit.*, p. 139.



Una de las canciones de Cambridge mejor conocidas son estas cuartetas de dímetros yámbicos acentuales rimados aa-bb. Hay un *Natureingang* en el que la doncella canta la alegría primaveral y luego le contrasta su propia soledad:

Lévis exsúrgit zéphyrus  
et sol procedit tépidus;  
jam térra sínus áperit,  
dulcóre súo díffluit . . .

Cum míhi sóla sédeo,  
et haec revólvens, pálleo,  
si fórtē cáput súblevo,  
nec áudio nec vídeo.

Tu sáltem, véris grátia,  
exáudi et consídera  
frón-des, flóres et grámina;  
nam méa lánquet ánima.

Corre ya suave el céfiro  
y calienta más el sol;  
la tierra abre sus pliegues,  
mana su dulzor.

Al sentarme sola conmigo  
y ponderar estas cosas, empalidezco;  
si por ventura levanto la cabeza,  
nada oigo, nada veo.

Gracia de la primavera,  
al menos tú oye y mira  
hojas, flores y hierbas,  
pues desfallecé mi alma.

He aquí selecciones de dos poemas religiosos que combinan un metro clásico con un esquema complejo de rima. Los autores son Marbod (m. 1123), obispo de Rennes, y Bernardo Morlanense, moneje de Cluny alrededor de 1135. Ambos constan de hexámetros dactílicos (cuantitativos) con rima externa (riman los fines de cada par de versos) e interna.

Pero su rima interna (o leonina) es distinta: en el primer himno, riman las dos sílabas que preceden las cesuras y en el *Hora novissima* riman las *arses* de los pies dos y cuatro. En la poesía de Morlanense, además, no hay sustitución espondeica: todos los pies son dáctilos, menos el último del verso.

Stella ma- / ris, : quae / sola pa/ ris : sine / conjuge / prolem,  
justiti- / ae : cla- / rum specie - / e : super / omnia / solem,  
gemma de- / cens, : rosa / nata re- / cens, : per- / fecta de- / core,  
mella ca- / vis in- / clusa fa- / vis imi- / tata sa- / pore . . .

Estrella del mar, que sola, sin cónyuge, pares tu prole,  
el sol de justicia, en belleza más claro que todo,  
tú, hermosa joya, rosa recién nacida, perfecta en tu beldad,  
sabiendo a aguamiel en hueco panal . . .

Hora no- / vissima, / tempora / pessima / sunt, vigi- / lemus;  
ecce mi- / naciter / inminet / arbiter / ille su- / premus . . .

Es la última hora, los tiempos son malos; vigilemos;  
he aquí, cerca está aquel supremo juez amenazador . . .

Entre los *carmina burana*, *Filis y Flora*, como *Elena y María* en español, ventila la cuestión de quién es mejor amante, el caballero o el clérigo. Puede datar de la primera parte del siglo XII.<sup>44</sup> El metro es el goliárdico: cuartetas de versos rimados aaaa de troqueos acentuales con una cesura, de esta forma:

× o × o × o × : × o × o × o .

*Filis y Flora:*

Nec stírpe nec fácie : nec ornátu víles

44. Ver S. Gaselee, *ob. cit.*, p. 222, sin embargo también véase M. Alvar, *Antigua poesía española lírica y narrativa*, 1974, p. 162.



et ánnos et ánimus ; hábent juveníles,  
sed sunt páres impáres ; et páres hostíles,  
nam huic plácet cléricus, ; ílli plácet míles . . .

Destacadas en carácter, belleza y atavío,  
jóvenes son en años como en espíritu,  
pero las semejantes son desemejantes y enemigas,  
pues Filis ama a un orador y Flora a un defensor.

Las distingue, pues, sólo su "modo de amor". Filis acusa al clérigo de Flora de no desear más que "sueño, comida y bebida" y, además, de ser gordo. Flora responde que el soldado de Filis es muy magro para sentir los golpes del amor. También —dice— es pobre, mientras que el clérigo es rico y tiene un futuro más prometedor. Por fin cabalgan hasta el paraíso del amor para que Cupido mismo decida el caso. Los jueces del dios, Uso y Natura, fallan en favor del clérigo. Esta es la moraleja:

Párum érgo praecávent rébus nocitúris  
quí seqúuntur mílitem et faténtur plúris.

Poco se guarda de lo que causa daño  
quien a caballero sigue, creyéndolo mejor.

El filósofo genial, Abelardo (m. 1142), escribió poesía religiosa y secular. Son identificables algunos restos de aquélla, pero pese a los esfuerzos de los sabios por ligar su nombre a ciertas canciones buranas, quizá nunca sabremos con seguridad cuáles son sus poemas de amor. El profesor P.S. Allen seleccionó algunas poesías excepcionales de las canciones buranas y se las atribuyó, osadamente, a Abelardo.<sup>45</sup> Presentamos extractos de dos de ellas. M. Manitius supuso que la referencia a Febo en la segunda estrofa de "Hebet sidus laeti visus" puede ser una alusión a Eloísa, porque sol (Febo) en griego es

45. Véase G. F. Whicher, *ob. cit.*, p. 28 y P. S. Allen, *Medieval Latin Lyrics*, pp. 243 y ss.

ηλλος. Métricamente, el poema es acentual, con alternación de dímetros trocaicos acatalécticos y tripodias trocaicas catalécticas en estrofas de ocho versos. El esquema de la rima es ab-abccddc.<sup>46</sup> El poeta lamenta que se le arrebatase a su amada "la estrella de su feliz vista" que ya "se empaña por las nubes de su corazón":

In amóris haec choréa  
cúncctis páenitet;  
cújus nómen a Phoebéa  
lúce rénitet,  
et pro spéculo  
sérvit pólo; íllam cólo,  
éam vólo nútu sólo  
in hoc sáeculo . . .

En la danza de amor  
a todas oscurece;  
su nombre esplende  
de luz febea,  
espejo de estrellas  
refleja su luz; la quiero,  
como único afán en este mundo  
la deseo . . .

El *Dum Dianae vitrea* puede ser de Abelardo; al menos se ha llamado una de las "cumbres gemelas del parnaso medieval": el *Dies irae* es el mejor himno religioso y el *Dum Dianae vitrea* es la mejor poesía latina medieval secular.<sup>47</sup>

Dum Diánnae vítreá  
séro lámpas óritur,  
et a frátris rósea  
lúce dum succénditur,  
dúlcis áura zéphyri  
spírans ómnes áetheri,  
núbes tóllit;

46. Tripodias son grupos de tres pies.

47. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 163.



sic emóllit  
vi chordárum pectora,  
et ímmutat  
cor, quod nútat  
ad amóris pígnora.  
Láetum júbar hésperi  
gratiórem  
dat humórem  
róris soporíferi  
mortálium géneri . . .

Post blánda Véneris  
commércia  
lassátur cerébri  
substántia.  
Hinc caligántes  
míra novitáte  
óculi nántes  
in palpebrárum ráte!  
Hei, quam félix tránsitus  
amóris ad sopórem,  
sed suávior regréssus  
sopóris ad amórem! . . .

Frónde sub árboris amóena,  
dum quérens cánit philoména,  
suáve est quiéscere,  
suávius lúdere  
in grámíne  
cum vírgine  
speciósá.  
Si variárum  
ódor herbárum  
spiráverit,  
si déderit  
tórum rósa,  
dúlciter sopóris  
alimónia

post Véneris  
deféssa commércia  
captátur,  
dum lássis instillátur . . .

Mientras se levanta tarde  
la lámpara cristalina de Diana,  
encendida de la luz rosada  
de su hermano,  
la dulce aura del céfiro,  
soplando, despeja el cielo  
de toda nube;  
suaviza así los pechos  
por sonido de cuerdas  
y transforma  
corazón que vacila  
ante las pruebas de amor.  
El brillo alegre  
de héspero  
da el más grato humor  
del rocío del sueño  
a la raza de los mortales . . .

Tras el cariñoso trueque  
de Venus  
se fatiga  
la sustancia del cerebro.  
Luego los ojos,  
oscurecidos ya  
en maravillosa novedad  
nadan en una barca de párpados.  
¡Ay! Cuán feliz pasar  
del amor al sueño;  
pero más dulce aún volver  
del sueño al amor . . .

Bajo ameno follaje,  
mientras canta lastimero  
el ruiseñor,  
agradable es reposar,  
y más aún jugar  
en la hierba  
con una moza bella.  
Al soplar  
el olor



de varias hierbas,  
 al darse la rosa  
 como lecho de amor,  
 dulcemente,  
 tras agotarse  
 el trueque de Venus,  
 se toma manjar de sueño,  
 en los agotados  
 se distila . . .

Es seguro que pertenece a Abelardo este bello lamento de David por la muerte de Saúl y Jonatán.<sup>48</sup> En el poema, Abelardo muestra su virtuosismo en la métrica, que es una compleja variación de metro acentual, rima y estructura estrófica. Hay dieciocho estrofas en total, las cuales representan seis combinaciones distintas. Las tres que hemos escogido constan de dímetros trocaicos catalécticos dispuestos en estrofas de seis versos rimados aabccb, doce versos rimados aaabbccdde seis versos monorrimos.<sup>49</sup>

Dolórum solácium,  
 labórum remédium,  
 méa míhi cíthara  
 núnca, quo májor dólora est,  
 justiórque máerora est,  
 plus est necessária . . .

Hëu, cur consílio  
 acquiévi péssimo,  
 ut tíbi praesídio  
 non ésem in próelio?  
 Vel confóssus páriter  
 mórerer felíciter,  
 cum, quid ámor fáciat,  
 május hoc non hábeat,  
 et me post te vívere  
 móri sit assídue,  
 nec ad vítam ánima  
 sátis sit dimídia . . .

48. Ver II Samuel, cap. 1.

49. Monorrimo significa que los versos tienen la misma rima.

Do quiétem fídibus;  
 véllem ut et pláncibus  
 sic póssem et flétibus;  
 láesis púlsu mánibus,  
 ráucis pláncu vóciibus,  
 déficit et spíritus.

Consuelo en mi desconsuelo,  
 remedio de mi congoja,  
 ahora es mi lira;  
 cuánto mayor es mi tristeza,  
 cuánto más justo mi pesar,  
 tanto más me es necesaria . . .

¡Ay! ¿Por qué asentí  
 al perverso consejo?  
 Pues no luché a tu lado  
 para defenderte  
 o no morí feliz  
 contigo traspasado.  
 Pues de las hazañas del amor  
 es el más grande,  
 y vivir después de ti  
 es un constante morir;  
 una mitad del alma  
 no basta para vivir . . .

Callo las cuerdas;  
 ojalá pudiera callar así  
 mis llantos y gemidos;  
 por tañer duelen mis dedos,  
 de gemir enronquece mi voz,  
 y desfallece mi espíritu.

Hilario —alumno de Abelardo— empleó en cuatro versos de su drama religioso *Suscitatio Lazari* (h. 1130) un metro que era popular en el griego medieval: el tetrámetro yámbico cataléctico acentual. Pues el verso griego en la edad media, como el latino, adquirió un nuevo principio acentual que reemplazó las cantidades clásicas.<sup>50</sup> El metro se llamó *político*, es

50. W. P. Kerr, *ob. cit.*, pp. 219-220; S. Gaselee, *ob. cit.*, p. 226, nota.



decir popular o burgués, y ya para el siglo x es regular, como en esta canción:

Ἰδὲ τὸ ἔαρ τὸ γλυκὺ ἡάλιν ἐπανατέλλει

Mira, vuelve a surgir la dulce primavera.<sup>51</sup>

En la obra de Hilario, súbitamente ocurre esta medida yámbica después de un ritmo trocaico o dactílico:

Jesús dicet:

Nunc cómprimas has lácrimas et lúctum qui te úrget: fráter túus est mórtuus, sed fácale resúrget.

Et illa ad eum :

Resúrgere et vívere frátrem méum affírmo tunc dénique cum útique resúrget ómnis hómo.

Dirá Jesús:

Calma ya estas lágrimas y el llanto que te agobia:  
tu hermano está muerto, pero resucitará sin dificultad.

Le contesta [Marta]:

Doy por cierto que mi hermano resucitará y vivirá  
cuando por fin resuciten todos los hombres.

Del mismo tiempo es la queja de una monja "salaz y lasciva": *Plangit nonna fletibus*. El metro es combinación de dímetros trocaicos cataléctivos y monómetros trocaicos regulares (acentuales) en estrofas de nueve versos rimados aaaabcdef.<sup>52</sup>

51. La canción es citada por Constantino Porfirogénito.

52. Monómetro es un verso de dos pies.

Sóno tintinnábulum,  
répeto psaltérium,  
grátum línquo sómnum  
cum dormire cúperem;  
heu misélla!  
pernoctándo vígilo  
cum non véllem;  
júvenem amplécterer  
quam libénter! . . .

Toco la campanilla,  
rezo el salterio,  
dejo mi querido sueño  
cuando mejor dormiría  
¡Ay, pobre de mí!  
sin quererlo  
me desvelo toda la noche;  
¡con qué ganas la pasaría  
abrazada de un joven! . . .

Hugo de Orleans, apodado paradójicamente "stet Primado", fue un poeta intelectual vagante del norte de Francia, en la primera mitad del siglo xii.

El poeta pudo versificar sobre temas clásicos, pero por preferir lo depravado se ha llamado un precursor de François Villon. Causó mucha risa —nos dice un monje de Cluny alrededor de 1142— el siguiente diálogo sobre el manto que le regaló un obispo. Son hexámetros cuantitativos leoninos (es decir con rima interna) y hay mucha rima en coplas. El Primado se queja:

Pontificum spuma, faex cleri, sordida struma,  
qui dedit in bruma mihi mantellum sine pluma . . .

Hez de obispos, escoria del clero, tumor miserable,  
quien me dio un manto sin forro en el invierno . . .

Un viandante le dice:

Qui dedit / hoc my-/ mus, dedit / hoc in / munere / funus,  
quid valet / in bru-/ ma chlamys / absque pi-/ lo, sine / pluma?  
Cernis ad-/ esse ni-/ ves: mori-/ ere ge-/ ly neque / vives. . .



Quien te regaló esto, te regaló un funeral;  
¿Para qué sirve en invierno una capa sin pelo ni plumón?  
¿Ves? cerca está la nieve: morirás de frío, ni vivirás . . .

Luego el manto mismo entra en la conversación, y, al oír resollar de frío al Primado, le dice:

Scis, quid ages, Primas? Eme pelles, obstrue rimas!  
Tunc bene depellam, juncta mihi pelle procellam.  
Compatior certe, moveor pietate super te,  
et facerem jussum, sed Jacob non Esau sum.

¿Sabes qué harás, Primado? Cómpreme pieles, tapa las grietas.  
Entonces con pieles te libraré bien de la tempestad.  
Pena me da, por supuesto, de ti me apiado,  
y haría lo que pides; pero soy Jacob, no Esaú.

En una denuncia muy rítmica, supuestamente ante los canónigos de Orleans, *stet* Primado describe cómo el capellán de una pensión manda expulsar a un hospiciario cojo por desobedecer una regla de la casa, y también al Primado cuando trata de ayudarlo. Las estrofas son monorrimas, entre cuatro y catorce dímetros trocaicos acentuales. Al principio del poema el autor se describe a sí mismo de la siguiente manera:

Díves éram et diléctus  
ínter páres praeeléctus;  
módo cúrvat me senéctus  
et aetáte sum conféctus . . .

Rico era y estimado,  
favorito de mis pares;  
ahora me encorva la vejez  
y estoy por la edad agobiado.

Pero admite que él mismo es causa de sus dolores, pues:

Qui vos línquens praeelégi  
ut servírem áegro grégi,  
víli málens véste tégi,  
quam servíre súmmo regi,  
ubi lústra tot perégi . . .

Yo opté por dejaros,  
para servir a los enfermos,  
prefiriendo cubrirme de vil vestido  
a servir al rey supremo  
con quien tanto tiempo pasé.

Cuenta cómo Guillermo, paniaguado del capellán:

Provolútus est in lúto  
fráter péde praeacúto,  
quem clamántem dum adjúto  
et putábam sátis túto,  
fúi cómes provolúto  
et pollútus cum pollúto . . .

Hizo rodar en el lodo  
al hermano de pie deforme;  
cuando clamó yo le ayudé,  
creyéndome bastante seguro,  
pero fui echado a rodar,  
su compañero en el barro.

Y se queja de su suerte, aludiendo quizá a su mote, al decirse "primero" (*primus*; *primas* es *stet* Primado):

Paupertátis féro pónus  
méus áger, méus fúndus,  
dómus méa: tótus múndus  
quem perérro vagabúndus.

Quóndam félix et fecúndus,  
et facétus et facúndus,  
móvens jócos, et jucúndus,  
quóndam prímus nunc secúndus,  
víctum quáero verecúndus . . .

El peso de la pobreza llevo;  
mi campo, mi caudal,  
mi hogar: el ancho mundo  
que recorro como vagante.  
Una vez fui feliz y fecundo,  
gracioso y ocurrente,



donoso, bromista;  
una vez fui el primero, ahora el segundo,  
avergonzado de buscar sustento . . .

Pide justicia al fin, pues el capellán es indigno de su puesto: el bribón

Qui exclúsa charitáte  
nos in tánta vilitáte,  
quórum fáma pátet láte,  
sic tratávit; judicáte.

Que nos trató así  
sin caridad y con tanto desprecio,  
pues lejos ha corrido la voz  
de nuestra desgracia; juzgado.

El más famoso de los goliardos, el "Archipoeta" o "Goliat", se vinculó a la corte de Reginaldo von Dassel, arzobispo electo de Colonia y archicanciller de Federico I Barbarroja, durante la campaña de éste en Italia (1161-1162). Su apodo —"Archipoeta"— parece ser un remedo de los títulos de su patrón. Según las referencias autobiográficas en sus poesías, era pobre y enfermo como el Primado, y pese a ser hijo de un militar, por miedo prefería la poesía a la guerra. Se dirige a su patrón en hexámetros leoninos cuantitativos en este poema *Omnia Tempis habent*, para lamentar su infortunio y pedir una ayuda:

Frigore / sive fa- / me tol- / latur / spiritus / a me,  
asperi- / tas bru- / mae necat / horrife- / rumque ge- / lu me,  
continu- / am tus- / sim pati- / or, tam- / quam phthisi- / cus sim;  
sentio / per pul- / sum, quod / non a / morte pro- / cul sum.

Frío y hambre me quitan el espíritu,  
me matan el rigor del invierno y el temible hielo,  
sufro una constante tos de tísico;  
por mi pulso siento que no ando lejos de la muerte.

La *Confesión de Goliat* es la poesía mejor conocida del movimiento goliárdico. El Archipoeta la dirige a su patrón. El metro es goliárdico.

Æstuans intrínsecus íra veheménti  
in amaritúdine lóquar méae ménti;  
fáctus de matéria lévis eleménti,  
fólio sum símilis de quo lúduunt vénti . . .

Vía láta grádior móre juventútis,  
ímplico me vítiis ímmemor virtútis,  
voluptátis ávidus mágis quam salútis,  
mórtuus in ánima cúram géro cútis.

Ardiendo íntimamente de gran indignación,  
con amargura a mi mente hablaré;  
hecho de ligero elemento  
cual hoja juguete del viento soy . . .

Como los jóvenes, ando por la vía ancha,  
olvidando la virtud, me enredo en vicios,  
más afanoso del placer que de la salud,  
muerto en el alma, cuido de mi piel.

A continuación el Archipoeta confiesa tres fallas: la mujer, el juego y el vino. En estas estrofas ofrece excusas por su primer desliz, la salacidad. La corte de Reginaldo von Dassel en Pavía atraía a muchas mujeres de fácil virtud. En la mitología griega, Hipólito fue muerto por rechazar los avances amorosos de su madrastra Fedra.

Res est arduíssima víncere natúram,  
in aspéctu vírginis méntem ésse púram;  
júvenes non póssumus légem séqui dúram  
leviúmque córporum non habére cúram. . .

Si pónas Hyppólytum hódie Papíae,  
non érit Hyppólytus in sequénti díe;  
Véneris in thálamos dúcunt ómnes víae,  
non est in tot túrribus túrris Alethíae.

Harto difícil es vencer la naturaleza,  
mantener la mente pura al ver una virgen;  
los jóvenes no podemos seguir la ley dura  
descuidando nuestros tiernos cuerpos.



Si hoy traes Hipólito a Pavía,  
ya no será Hipólito mañana;  
todo camino allí lleva al tálamo de Venus,  
entre tantas torres no se halla la de Aletia.

Su segundo defecto —el juego— por lo menos trae una consecuencia buena:

Secúndo, redárguor étiam de lúdo;  
sed cum lúdus córpore me dimíttat núdo,  
frígíduS extérius, méntis áestu súdo,  
tunc vérsus et cármina melióra cúdo . . .

Segundo, me acuso de jugar,  
pero al dejar mi cuerpo desnudo  
frío por fuera, sudando con calor mental,  
puedo acuñar mejores versos y canciones . . .

Sentimiento comparable a una estrofa posterior sobre su tercera flaqueza:

Táles vérsus fácio, quále vínum bíbo;  
níhil póssum scríbere nísi súmpto cíbo;  
níhil válent pénitus quae jejúnus scríbo:  
nasónem post cálices cármine pareíbo.

Mi verso sale como el vino que bebo;  
puedo escribir algo sólo si como;  
no vale nada lo que escribo en ayunas;  
tras unas copas, en poesía a Ovidio gano.

La segunda de estas estrofas se ha llamado "la canción báquica más grande del mundo":<sup>53</sup>

Tértio capítulo mémoro tabérnam;  
íllam núllo témpore sprévi néque spérnam  
dónec sánctos ángelos veniéntes cérnam,  
cantántes pro mórtuis "réquiem aetérnam".

53. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 233.

Méum est propósitum in tabérna móri,  
úbi vína próxíma moriéntis óri;  
tunc cantábunt láetius angelórum chóri:  
"si Déus propítius huíc potatóri".

Capítulo tercero: la taberna;  
nunca la desprecié ni la despreciaré  
hasta ver venir a los saritos ángeles,  
cantando "que en paz descanse".

Es mi propósito morir en la taberna,  
con el vino cerca de mi boca moribunda;  
entonces con más gozo cantarán los coros angélicos:  
"Dios tenga piedad de este bebedor".

Naturalmente, en el último verso se espera *peccatori*: pecador en vez de bebedor.

Variación interesante de la estrofa goliárdica es la que contiene tres versos acentuales y una *auctoritas*, una cita de algún poeta clásico que rima con los otros versos. Demos un ejemplo de Galtero de Châtillon, clérigo humanista de la segunda mitad del siglo XII. Además de una epopeya sobre Alejandro, Galtero compuso sátiras morales en las que denunciaba los vicios de la nobleza y la plebe, del clero y del laicado. La "autoridad" es de Horacio, epístola 1, 2, 14, en hexámetros.

A praelátis défluunt : vitiórum rívi,  
et tántum paupéribus : irascúntur dívi;  
implétur versículus : illíus lascívi:

"quicquid / deli-/ rant re-/ ges, plec-/ tuntur A-/ chivi".

De los prelados fluyen ríos de vicios,  
y los ricos sólo se enojan de los pobres;  
se cumple el verso de aquel lascivo [Horacio]:  
"los delirios de los reyes los pagan los griegos".

Un precioso poema de un manuscrito del siglo XIII sigue la pauta naturaleza/amor, pero el *Natureingang* describe una es-



cena no de la primavera sino del otoño. La obra consta de estrofas de seis versos acentuales: dímetros yámbicos catalécticos (versos 1, 2, 3, y 5) y monómetros yámbicos (versos 4 y 6).

De rámis cádunt fólia,  
nam víror tótus périit;  
jam cálor líquit ómnia  
et ábiit;  
nam sígna cáeli última  
sol pétiit . . .

Módo frigéscit quícquid est  
sed sólus égo cáleo;  
ímmo sic míhi córdi est  
quod árdeo;  
hic ígnis támen vírgo est,  
qua lángueo.

Caen las hojas de las ramas,  
pues perdióse todo su verdor;  
el calor ya dejó todo  
y se ha ido;  
pues el sol a las últimas estrellas del cielo  
se acerca . . .

Ya cuanto hay, frío se queda,  
y el calor es sólo para mí;  
pero al ardor, lo tengo  
en mi corazón;  
mi fuego es la doncella  
que anhelo.

Citamos dos estrofas del muy conocido *Dies irae*, secuencia de la misa de los difuntos, probablemente escrito por Tomás de Celano (m. 1250), biógrafo de san Francisco. Los versos son dímetros trocaicos acentuales.

Recordáre, Jésu píe  
quod sum cáusa túae víae,  
ne me pérdas ílla díe.

Quáerens me sedísti lássus,  
redemísti crúcem pássus.  
tántus lábor non sit cássus.

Acuérdate, buen Jesús,  
de que soy la causa de tu camino,  
no me arruines en aquel día.

Buscándome te sentaste cansado,  
me redimiste sufriendo en la cruz;  
Que no sea vana tanta labor.

Puede que el autor del *Dies irae* se inspirase en el *Apparebit repentina dies*, un himno alfabético mucho más antiguo (entre 300 y 700) que describe el juicio final.<sup>54</sup> El metro de este poema es tetrámetro trocaico cataléctico, y de sus seiscientas noventa sílabas, sólo siete no permiten una escansión acentual regular.

Mágnus íllis dícet júdex "cum juvístis páuperes,  
pánem, dómum, véstem dántes, me juvístis húmilem . . ."

Ydri fráudes érgo cáve, infirmántes súbleva,  
áurum témne, fúge lúxus, si vis ástra pétere . . .

El gran juez les dirá: 'cuando ayudabais a los pobres,  
dándoles pan, casa, ropa, me ayudabais a mí que soy humilde . . .'

Evita, pues, los fraudes de la Hiena, alivia a los enfermos,  
desprecia el oro, huye el lujo, si quieres alcanzar las estrellas . . ."

Cuando santo Tomás de Aquino (m. 1274) escribía su oficio para la fiesta del corpus, imitó un himno al espíritu santo de Fortunato. Las dos poesías comienzan con las palabras *pange, lingua, gloriosi* y constan de estrofas de tres tetrámetros trocaicos catalécticos; pero difieren en dos aspectos: 1) el principio métrico de Fortunato es cuantitativo y el de Aquino es acentual; y 2) santo Tomás empleó la rima. En su

54. Las letras iniciales del primer verso de cada copla forman el alfabeto. Véase S. Gaselee, *ob. cit.*, pp. 205-206.



himno, no sólo riman los tres versos sino también los primeros hemistiquios, de manera tal que si se dividen los versos en la cesura, consistirá la estrofa de tres pares de dímetros trocaicos alternadamente acatalécticos y catalécticos, rimados ababab. El himno de Fortunato:

Pange, / língua, / glori- / osi / proeli- / um cer- / tami- / nis,  
et su- / per cru- / cis tro- / paeo / dicitri / umphum / nobi- / lem,  
quali- / ter re- / demptor / orbis / immo- / latys / vice- / rit.

Canta, lengua, la batalla, gloriosa lid,  
y proclama el noble triunfo en el trofeo de la cruz,  
cómo el redentor del mundo, inmolado, venció.

El himno de santo Tomás:

Pänge, língua, gloriósi ∴ cörperis mystérium  
sanguínisque pretiósi ∴ quem in mún-di prétium  
frúctus véntris generósi ∴ rex effúdit géntium.

Canta, lengua, el misterio del glorioso cuerpo  
y la sangre preciosa que para rescate del mundo  
derramó el fruto del vientre noble, rey de los pueblos.

El autor de una de las poesías de los *carmina burana* está en un dilema: tiene que decidir entre su libro y su Florita, alternativa que pondera filosóficamente: razón y pasión. Usó varios esquemas de rima y estructura estrófica, y combinaciones de yambos y troqueos acentuales.

Vacillántis trútinae  
librámine  
mens suspénsa flúctuat  
et áestuat  
in tumúltus ánxios . . .

Sub líbra pón-dero:  
quid mélius, et dúbius

mécum delíbero;  
nunc ménti réfero  
delícias venéreas  
quae méa míhi Flórula  
det óscula,  
qui rísus, quae labéllula,  
quae fácies,  
frons, náris aut caesáries . . .  
His ín-uitat et írritat  
amor me blandítiis,  
sed áliis  
rátio sollícitat  
et éxcitat me stúdiis.

Nam solári me scholári  
cógitat exíllio;  
sed, rátio,  
prócul ábi; víncris  
sub Véneris império.

Oscilando cual fiel  
de balanza,  
suspéndese mi mente dudosa  
vacilando  
entre pasiones que atormentan . . .

Lo peso en la balanza:  
¿cuál es mejor? e indeciso  
consulto conmigo mismo;  
ahora presento a mi mente  
las delicias de su amor,  
los besos  
de mi Florita,  
su risa, sus delicados labios,  
su cara,  
su frente, su nariz, su largo cabello . . .

El amor me invita provocante  
con estos halagos;  
pero con otros  
me llama la razón,  
incitándome al estudio.



Pues piensa consolarme  
con destierro escolar;  
bueno, razón,  
aléjate; serás vencida  
por el reino de Venus.

En el *Salve ver optatum*, de las canciones buranas, el poeta saluda la primavera y describe a Filis, su enamorada. Las estrofas de catorce líneas rimadas aabbcddeecffgf, admiten cinco clases de ritmo acentual; en la selección de abajo el metro es trocaico, menos en el último verso, en el que es yámbico.

Véneris ancílla  
si non cúrat  
árdor dúrat  
móritúr qui vívit;  
érgo fac, benígna Phýllis,  
ut jucúnder in tranquíllis  
dum os óri júngitur,  
et péctora mamíllis.

Si no me sana  
mi sierva de Venus,  
el ardor permanece  
y quien vive se muere;  
concede, pues, amable Filis,  
favores en buen camino,  
uniéndonos boca a boca,  
pecho a pechos.

Casi como *haiku*, esta estrofa de una de las canciones buranas pinta toda una escena, toda una pasión. El metro es básicamente dactílico, acentual.

Stétit puélla rúfa túnica;  
si quis éam tétigit,  
túnica crépuit.  
Eja!

Túnica roja  
viste la moza; cruje  
al tocarla. ¡Ay!

El *Tempus instat floridum*, de los *carmina burana*, se destaca por su sencillez y *pathos*. Consta de estrofas de seis dímeters trocaicos catalécticos rimados aabccb —menos el *Naturingang*, el cual rima aaabb y carece de un pie en el cuarto verso—. Notemos que *callide* (astutamente), en la segunda estrofa, puede sugerir *calide* (con calor), la única diferencia fonética, además de la doble consonante, entre las dos palabras sería que la primera sílaba de aquélla es larga y la de ésta es corta. Observemos la ironía de la doble ocurrencia de *instat*.

Témpus ínstat flóridum,  
cántus créscit ávium,  
télus dat solátium;  
éja, quália  
sunt amóris gáudia!

Huc úsque, me míseram,  
rem béne celáveram,  
et amávi cállide;  
réa tándem páduit,  
nam vénter intúmuit;  
pártus ínstat grávidae . . .

Cum fóris egrédior,  
a cúnctis inspíciór,  
quási mónstrum fúerim;  
cum vídent hunc úterum  
álter púlsat alterum;  
sílent dum transíerim . . .

Hoc dolórem cúmulat:  
quod amícus éxulat  
própter íllud páululum.

Ob patris saevítiam  
recéssit in Fránciam  
a fínibus últimis;  
ex éo vim pátiór,  
jam dolóre mórior,  
sémpet sum in lácrimis.



Ya viene la sazón de las flores,  
crece el canto de los pájaros,  
la tierra da solaz.  
¡Ay, cómo son  
las alegrías del amor!

¡Pobre de mí! Por algún tiempo  
lo ocultaba bien  
y astutamente amé;  
mas al cabo mi culpa quedó clara,  
pues se me hinchó la barriga,  
y cerca está el parto . . .

Cuando salgo a la calle  
la gente me mira  
como si fuera un monstruo;  
al ver este vientre  
se codean uno a otro;  
mientras paso se callan . . .

Y el colmo de mi pena es  
que mi amigo está desterrado  
por aquel pequeño desliz.

Por la dureza de mi padre  
se alejó a Francia  
a los lindes más lejanos;  
por él sufro ultrajes,  
muero ya de pena  
y lloro sin cesar.

La alegría del momento presente se manifiesta hasta en el fuerte ritmo de estos dímetros trocaicos rimados en pares. La canción báquica, de los *carmina burana*, es sólo inferior al *Meum est propositum* del Archipoeta.<sup>55</sup>

In tabérna quándo súmus,  
non curámus quid sit húmus,  
sed ad lúdum properámus,  
cúi sémpér insudámus . . .  
Ibi nállus tímet mórtem,  
sed pro BÁCcho míttunt sórtém . . .

55. H. Waddell, *ob. cit.*, p. 233.

Cuando estamos en la taberna  
no nos importa de la tierra,  
aprisa vamos al juego  
por el que siempre sudamos . . .  
Allí nadie teme la muerte  
y jugamos por ver quién paga . . .

Tras enumerar los brindis y las clases de bebedores —algunas frases parodian el *Lauda Sión*, himno de Aquino— termina con este comentario sobre los que no sufragan sus gastos.

Sic nos ródunt ómmes géntes,  
et sic érimus egéntes;  
quic nos ródunt confundántur  
et cum jústis non scribántur.

Si convidamos a todos  
así seremos indigentes;  
confúndanse los pedigüños  
ni se cuenten entre los justos.

*Denudata veritate*, canción sobre el debate entre el vino y el agua —una tradición en la edad media— puede compararse con la *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* en la literatura española. Esta obra consta de estrofas de seis versos: dímetros trocaicos acatalécticos (versos 1, 2, 4 y 5) y catalécticos (3 y 6), rimados en aabccb. Exclama el vino al sentir entrar el agua en la copa:

“Súrge, éxi, váde foras,  
nec eódem lóco móras  
mécum débés fácere . . .”

“Levántate, sácate, sal,  
tu morada no debes hacer  
en el mismo lugar que yo . . .”

Y comienza la altercación. El vino —más soez que en la poesía castellana— acusa al agua de producir en el estómago gases que enferman a la gente que la bebe.



"Sed cum vénter est inflátus,  
tunc divérsos réddit flátus  
ex utróque gúttre;  
et cum íta dispensátur  
vénter, áer perturbátur  
a corrúpto múnere . . ."

"Y cuando la panza está henchida,  
expele los varios soplos  
por ambas gargantas;  
y arreglándose así la barriga  
se altera el aire  
por su corrupto don . . ."

Una función importante suya, agrega el vino, es facilitar el crecimiento demográfico:

"Per me múnus reparátur;  
per te núnquam generátur  
fílius vel fília . . ."

Se renueva el mundo con mi ayuda;  
por ti nunca se concibe  
hijo o hija . . ."

El agua se escandaliza cuando el vino "calla" como las aguas "negras" cuando reciben los desechos del retrete; pero al oír esto:

"Múlti sáepe te bibérunt  
quí per sórdes períérunt  
per diéi spátium . . ."

"Muchos al beberte  
por tus porquerías perecieron  
en un solo día . . ."

rehúsa hablar. El vino sigue su ventaja y clama:

". . . Quáre táces?  
jam pátet quod vícta jáces,  
ratiónis néscia . . ."

". . . ¿Por qué callas?  
ya es evidente que yaces vencida,  
no teniendo con qué contestar."

El narrador concluye:

Ego práesens disputátor,  
hújus cántus terminátor,  
ómni díco pópulo  
quod haec míscens exsecrétur  
et a Chrístó separétur  
in aetérno sáeculo.

Yo, autor de esta disputa,  
término declarado  
a todo pueblo:  
maldígase quien los mezcle,  
sepárese de Cristo  
por los eternos siglos.

El *Cum in orbem universum* de los *carmina burana* es la "regla" de la "orden de los vagos". Estas "nuevas decretales" constan de estrofas de ocho versos trocaicos, rimados abcbdbb, en que dímetros catalécticos alternan con tripodias. Un ejemplo de la nueva legislación:

Ordo nóster próhibet  
matutínas pláne;  
sunt quáedam fantásmata  
quae vagántur máne,  
per quae nóbis véniunt  
visiónes vánae;  
sic qui tunc surréxerit,  
non est méntis sánae . . .

Nuestra orden prohíbe  
totalmente maitines;  
hay ciertos fantasmas  
que andan en la mañana,  
por los que nos vienen  
visiones vanas;  
conque quien se madruga  
no es de sano juicio . . .



Más bien, cuando se levantan, deben tomar vino y comer; lo único que tienen que temer son las amenazas del juego.

Otro género de la literatura latina medieval son las poesías estudiantiles. Estas, constando de estrofas de diez versos de tripodias trocaicas acentuales, rimados ababaabaab, celebran el último día de clase. Antes de describir los gozos de las vacaciones, los jóvenes se quejan de ser "tiernas" víctimas en la cárcel de la escuela.

Et isti doctóres  
sunt tam sceleráti  
quod éssent tortóres  
pótius vocáti,  
per quórum rigóres  
et díros terróres  
súmus calcáti;  
Déus his languóres  
míttat et dolóres  
ut sint cíto stráti!

Y estos maestros  
son tan perversos  
que mejor sería  
llamarlos verdugos,  
por cuyas durezas  
y crueles terrores  
somos tan hollados;  
que Dios les mande  
malestar y dolor  
y los postre pronto.

Es más ventajoso ser cura que herrero, carpintero, zapatero o noble pues siempre están en guerra según el *Vide fabrum*, una sátira graciosa de alrededor de 1300 y en la cual el metro es goliárdico. De los negociantes dice:

Mercatóres vídeas, quáli cum labóre  
vívunt, ut famíliæ práesint cum honóre . . .

Mira a los mercaderes, con qué angustia viven  
para que sus familias tengan el honor más grande . . .

Y la conclusión:

Víde, fíli, cléricos púrpura splendétes;  
ípsi sunt divítias vére possidéntes;  
ad dolóres áliquos non appónunt méntes,  
ípsi cántant áltius númmos possidéntes.

Ves, hijo, a los clérigos luciendo púrpura;  
son los que de verdad poseen riquezas;  
ni siquiera piensan en algunas aflicciones,  
y más alto cantan por tener monedas.

Este poema de origen inglés —hacia 1300— describe una fiesta en un monasterio. El latín, intencionalmente, no es gramatical: hay un promedio de un error por verso. Son cuartetas de dímetros trocaicos acatalécticos en los primeros tres versos y catalécticos en el cuarto, rimados aaab (el último verso de todas las estrofas termina en 'a').

Quóndam fúit fáctus féstus,  
et vocátus ad coméstus  
ábbas, príor de Leycéstris  
cum tótus famíliá.

Abbas est sedére súrsum  
et prióris júxta ípsum;  
égo míser stétiť dórsum  
ínter rascabíliá.

Vínum vénit sanguinátis  
ad prióris et abbátis;  
níhil nóbis paupertátis  
sed ad díves ómnia.

Abbas bíbit ad prióris,  
príor véro tótum hóris;  
égo páuper stábat fóris  
nil hábens delcíá.



Díxit ábbas serviátis:  
"dáte vínnum nóstris frátris;  
béne légunt et cantátis  
ad nóstra solémnia".

Díxit príor ad abbátis:  
"béne bíbunt, hábent sátis;  
non est bónum ebriátis  
éant ad claustrália . . ."

Se hizo una vez una fiesta  
y al banquete se convidaron  
el abad y el prior de Leicester  
con toda su familia.

Al abad le toca sentarse arriba  
y al prior a su lado;  
yo desdichado me quedo atrás  
entre lo "rascable".

Llegó el vino encarnado  
para el prior y el abad;  
nada para nosotros, pobres,  
sino todo para los ricos.

El abad bebió por el prior  
y el prior bebió a toda hora;  
yo pobrecito estaba fuera  
sin sus deleites.

Dijo el abad a los servidores:  
"dad vino a nuestros hermanos;  
pues leen y cantan bien  
para nuestras solemnidades".

El prior respondió al abad:  
"beben bien, tienen bastante;  
no es bueno que borrachos  
se vayan al claustro . . ."

Un canónigo joven se enoja y acusa a los superiores de  
tacañería y termina con esta súplica:

"Rógo, Déus majestátis,  
qui nos fécit et creátis,  
ut hoc vínnum quod bibátis  
póssit vos strangúlia . . ."

Te ruego, Dios de majestad,  
que nos hiciste y creaste,  
que el vino que bebéis  
pueda ahogaros . . ."

Continúa la refriega pero al final hacen las paces, con el  
situante resultado:

Post haec ómnes bibiérunt  
et in véstes dormiérunt;  
matutínas neglexérunt  
úsque díem clária.

Tras esto todos bebieron  
y durmieron con su ropa puesta:  
descuidaron los maitines  
hasta lo claro del día.



Las definiciones se relacionan con el empleo de los vocablos en el texto.

**Acataléctico:** contrasta con cataléctico: Verso o pie completo.  
**Acento:** rasgo lingüístico suprasegmental. Es la mayor fuerza o volumen con que se pronuncia una sílaba.

**Acentual:** contrasta con cuantitativo. Verso que emplea el acento como principio métrico. (Véase cualitativo.)

**Aliteración:** repetición del mismo sonido (generalmente inicial, dentro del mismo verso).

**Aliterativo:** verso que emplea la aliteración con regularidad.

**Ambrosiano:** metro. Estrofa de cuatro dímetros yámbicos cuantitativos (o, después, acentuales).

**Anacrusis:** sílaba o sílabas débiles adicionales antes del primer acento de un verso.

**Anapéstico:** verso que consta de anapestos.

**Anapesto:** pie cuantitativo que consta de dos sílabas cortas y una larga. Pie acentual que tiene dos sílabas débiles y una fuerte.

**Anceps:** sílaba final que se mide como larga o corta.

**Apoyo:** sílaba fuerte o acentuada.

**Arsis:** contrasta con *thesis*. Parte del pie que no lleva el *ictus* o prominencia cuantitativa.

**Asonante:** rima (asonancia vocálica) semejanza de vocales pero no de consonantes, al final de las voces.



**Cantidad:** rasgo lingüístico suprasegmental. Duración o tiempo que tarda un sonido en pronunciarse.

**Cataléctico.** contrasta con acataléctico. Verso o pie que carece de una o más sílabas en el último pie del verso.

**Cesura:** pausa en un verso que no afecta la escansión del mismo.

**Cláusula:** grupo rítmico dentro del verso. (Esta definición es más amplia que la acepción estricta que da Tomás Navarro Tomás; véase p. 23.)

**Consonante:** rima. Semejanza de todos los sonidos al final de las voces.

**Contrapunto:** montadura breve de un nuevo ritmo sobre el ya establecido. (Véase G. M. Hopkins, p. 46).

**Corto:** contrasta con largo. Sonido lingüístico que dura menos tiempo en pronunciarse, en relación con otros sonidos.

**Cualidad:** contrasta con cantidad. Acento.

**Cualitativo:** su contraste es cuantitativo. Verso que emplea el acento como principio métrico. (Véase acentual.)

**Cuantitativo:** está contrastado con cualitativo. Verso que emplea la cantidad como principio métrico.

**Cuarteta:** cualquier estrofa de cuatro versos.

**Dáctil:** pie cuantitativo que consta de una sílaba larga y dos cortas. Pie acentual que tiene una sílaba fuerte y dos débiles.

**Dactílico:** verso que consta de dáctilos.

**Débil:** contrasta con fuerte (apoyo). Sílaba pronunciada con menos fuerza o volumen en relación a otras sílabas;

**Dímetro:** verso latino que consta de cuatro pies no dactílicos.

**Dipodia:** grupo (o verso) de dos pies.

**Diptongo:** combinación estrecha de vocales.

**Endecasílabo:** verso de once sílabas. Endecasílabo común en latín, escandible como — — / — v v — / v — / v — —, con la cesura después de la sexta o quinta sílaba.

**Escandible:** medible métricamente.

**Escandir:** medir el verso métricamente.

**Escansión:** acto o resultado de escandir.

**Esdrújulo:** proparoxítono. Vocablo acentuado en la sílaba antepenúltima;

**Espondaico:** relativo a los espondeos.

**Espondeo:** pie cuantitativo que consta de dos sílabas largas. Pie acentual que tiene dos sílabas acentuadas.

**Externo:** rima de los fines de los versos.

**Fuerte:** contrasta con débil. Sílaba pronunciada con más fuerza o volumen en relación con otras sílabas. Apoyo, sílaba acentuada.

**Goliárdico:** verso. Estrofa de cuatro versos de la forma

x o x o x o x : x o x o x o

**Haiku:** poesía japonesa de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, respectivamente.

**Hemistiquio:** medio verso.

**Hexámetro:** verso latino que consta de seis pies dactílicos.

**Ictus:** prominencia cuantitativa de la sílaba larga de un pie.

**Interno:** rima dentro del mismo verso. Rima leonina.

**Largo:** contrasta con corto. Sonido lingüístico que dura más tiempo en pronunciarse en relación con otros sonidos.

**Leonino:** rima interna.

**Libre:** verso sin número constante de sílabas ni ritmo regular.

**Llano:** paroxítono. Vocablo acentuado en la sílaba penúltima.

**Métrica:** arte de la estructura de los versos.

**Métrico:** relativo al metro poético.

**Metro:** medida del verso.

**Metrum:** contrasta con *rhythmus*. Poesía latina cuantitativa.

**Monómetro:** verso latino que consta de dos pies no dactílicos.

**Monorrimo:** verso que tiene una sola rima.

**Mora:** unidad temporal de la poesía latina clásica, igual a una sílaba corta.

**Natureingang:** introducción de una poesía que describe la puesta en escena natural del drama amoroso.

**Oclusivo:** sonido lingüístico producido por la detención del aire.

**Octodecasílabo:** verso de dieciocho sílabas.

**Paroxítono:** ver llano.

**Pie:** unidad fundamental del ritmo poético.

**Proparoxítono:** ver esdrújulo.

**Prosodia:** estudio de la estructura de la versificación clásica.

**Rhythmus:** su contraste es *metrum*. Poesía latina acentual.



Saturnio: verso latino arcaico, probablemente anterior al influjo helénico.

Suprasegmental: los rasgos fonéticos: acento, cantidad y tono.

*Terza rima*: estrofas de tres versos con rima entrelazada (aba, bcb, cdc . . .)

Tetrámetro: verso latino que consta de ocho pies no dactílicos).

*Thesis*: su contraste es *arsis*. Sílabas largas, la cual lleva el *ictus* o prominencia temporal de dos *morae* en la poesía latina.

Trímetro: verso latino que consta de seis pies no dactílicos.

Tripodia: grupo o verso de tres pies.

Trocaico: verso que consta de troqueos.

Troqueo: pie cuantitativo con una sílaba larga y una corta.

Pie acentual: consta de una sílaba fuerte y una débil.

Yámbico: verso que consta de yambos.

Yambo: pie cuantitativo con una sílaba corta seguida de una larga. Pie acentual con una sílaba débil seguida de una fuerte.

## índice

Prefacio	9
Introducción	11
(El) Ritmo	14
Antecedentes lingüísticos, 14	
Antecedentes históricos, 21	
(La) Rima	25
Jalones	29
Glosario	67