


# Sobre el ritmo jónico: enigmas y virtudes pedagógicas de un metro incomprendido<sup>1</sup>

Jorge Bergua Cavero

Universidad de Málaga. ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/cfcg.92748>

Recibido: 28 de noviembre de 2023 / Aceptado: 3 de enero de 2024

**Resumen:** Se defiende en el artículo, siguiendo los pasos de Agustín García Calvo, una interpretación rítmica del metro jónico que difiere sensiblemente de la comúnmente aceptada en los manuales de métrica griega y romana. Al mismo tiempo, se insiste en general en la importancia de distinguir siempre entre el esquema prosódico de un verso determinado y los valores duracionales que esas sílabas tendrían en la ejecución real del verso, ya fuera recitado o cantado; en el caso del metro jónico, se argumenta, esta distinción es vital para su buen entendimiento.

**Palabras clave:** métrica griega y romana; prosodia y métrica; jónicos; Catulo; Horacio.

## ENG On the Ionic rhythm: enigmata and pedagogical virtues of a misunderstood meter

**ENG Abstract:** The article defends, following in the footsteps of Agustín García Calvo, a rhythmic interpretation of Ionic meter that differs significantly from the one commonly accepted in handbooks of Greek and Roman meter. At the same time, the importance of always distinguishing between the prosodic scheme of a given verse and the durational values that those syllables would have in the actual execution of the verse (whether recited or sung) is generally insisted upon; in the case of Ionic meter, it is argued, this distinction is vital for its proper understanding.

**Keywords:** Greek and Roman Meter. Prosody and Meter. Ionics. Catullus. Horace.

**Sumario:** 1. Cuestiones generales. 2. El metro jónico. 2.1. Interpretación rítmica del metro en la poesía griega. 2.2. El metro jónico en Catulo y Horacio. 3. Consideraciones finales.

**Cómo citar:** Bergua Cavero, J. (2024). Sobre el ritmo jónico: enigmas y virtudes pedagógicas de un metro incomprendido. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 34, 37-45.

## 1. Cuestiones generales

Uno de los mayores obstáculos para el buen entendimiento de la métrica antigua, griega y latina, es la secular indistinción, o mejor, la confusión entre lo que pertenece a la esfera de la métrica —por tanto, de lo artísticamente elaborado, del tiempo medido—, y lo que tiene que ver con la mera prosodia, es decir, con una parte del sistema gramatical de una lengua, en este caso el

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D “LexiMus: Léxico y Ontología de la música en Español” (PID2022-139589NB-C31).

griego o el latín. Esta confusión se ve además favorecida por las grandes dificultades prácticas, de índole tipográfica, que supone tener que utilizar un doble sistema de notación gráfica para los fenómenos de uno y otro orden: me refiero en especial al uso de valores numéricos o, en su caso, de notación musical (negra/corchea, etc.) para la descripción del esquema métrico y de sus duraciones —pues si hablamos de ritmo métrico estamos hablando por fuerza de tiempo medido—, frente al uso de una notación distinta para los rasgos prosódicos de la lengua (en especial, para las sílabas pesadas/largas y ligeras/breves, o para el acento de palabra)<sup>2</sup>. Pero, por incómoda o aparatosa que resulte, quizá sea esa la única manera de entender cabalmente la naturaleza de la poesía métrica antigua.

Pongamos un par de ejemplos sencillos: cuando en un manual como el de Ceccarelli se mide un final de hexámetro de Ennio como *spīrītūs ēt grāvī tērrā*, no se está reflejando la duración real de la segunda sílaba de *terra* en la ejecución del verso, su valor métrico —pues un metro dactílico de ningún modo puede constar de solo tres tiempos—, sino la mera condición prosódica de esa sílaba en latín, que es en efecto ligera o breve (Ceccarelli 1999: 55). Más grave, por los serios malentendidos a que conduce, es la frecuente utilización de la tilde para marcar el tiempo fuerte del metro, de modo que, al usar un signo que debería reflejar tan solo un rasgo prosódico (el acento de palabra) para indicar un rasgo rítmico-métrico (tiempo fuerte, o βάσις / θέσις en la terminología griega clásica), se crea una innecesaria confusión entre una y otra realidad (así, en general, en Gentili 1977, en Ceccarelli 1999, etc.); confusión que además es fácilmente evitable marcando, por ejemplo, el tiempo fuerte con un punto o raya debajo de la sílaba en cuestión. La explicación de este peligroso uso gráfico hay que buscarla sin duda en el hecho de que, en lenguas modernas como el español, italiano, inglés, etc., el principal condicionante del ritmo sea el acento de palabra; pero aplicarlo sin más a las lenguas clásicas no tiene justificación alguna, más allá de la comodidad gráfica, y además puede llevar a formas muy aberrantes de leer los versos, y eso sin contar con que, en español por ejemplo, la relación entre acento de palabra y marca rítmica está muy lejos de ser simple y directa, como demuestra cualquier fragmento de poesía de ritmo acentual de mediana calidad, en la que a menudo el lugar de *ictus* o marca rítmica está ocupado por una sílaba átona: *los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas* (R. Darío, «Marcha triunfal», en ritmo dactílico acentual: *donde* es átono pero no por ello deja de tener marca rítmica)<sup>3</sup>.

En un orden de complejidad mayor, véase lo que sucede con las posiciones *anceps* en el esquema de los versos yámbicos y trocaicos: al presentar el esquema del trímetro yámbico, por ejemplo, se usa el signo x para las tres posiciones *anceps*, que podrán estar ocupadas indistintamente por una sílaba larga o breve (y que, en una medición estándar, tradicional, quedarán especificadas con los signos habituales, así en el trímetro yámbico de Horacio, *Epod. 7.9: sēd ut secundūm vota Parthōrum sua*); pero en la ejecución real, métrica, de ese verso o parte de canción, esas tres sílabas solo pueden en buena lógica ser breves y durar la mitad que las largas, pues de lo contrario el compás yámbico (6/8) quedaría desfigurado, y convertido el verso y el poema todo en una improbable sucesión aleatoria de metros de 6 y de 7 tiempos<sup>4</sup>.

En definitiva, habría que distinguir siempre entre el esquema de largas/breves del verso en general —es decir, la condición prosódica posible para cada una de las sílabas rítmicas—, o de un verso en particular, y el esquema métrico de las duraciones reales de cada uno de esos elementos; y es que las inveteradas costumbres, ya desde la Antigüedad tardía, propias de la “métrica

<sup>2</sup> Cf. García Calvo 2006: 9-12, y *passim*.

<sup>3</sup> Cf. al respecto García Calvo 2006: 224-230, entre otros muchos lugares.

<sup>4</sup> No podemos entrar aquí en discusiones detalladas sobre el asunto, en especial por lo que respecta a un pasaje de Aristóxeno (*Rythm.* II.20, cf. Pearson 1990) en que se habla de troqueos “irracionales” (cf. West 1992: 138; pero el contexto indica que Aristóxeno está hablando, no del ritmo en cuanto tal, sino de ρυθμοποιία [ritmopeya], es decir, del ‘aire’ o estilo particular con que puede ejecutarse un metro u otro, cf. García Calvo 2006: 649, con discusión de otros pasajes relevantes de Aristóxeno). Por otra parte, los documentos musicales griegos, como alguna de las breves canciones de Mesomedes (Pöhlmann & West 2004: 92-104), no nos ayudan en esta cuestión, pues carecen de notación específica del ritmo, cuya comprensión se daba casi siempre por descontada.

visual”, que deduce sin más de la cantidad “visible” de cada sílaba la duración en tiempo de la ejecución, puede resultar, como se ha visto, desastrosa para la comprensión del ritmo real de algunos versos.

Y ya que hablamos de “ritmo real”, ya se entiende con ello que nuestra posición teórica ante el estudio de la métrica clásica, inspirada en la de autores como A. García Calvo y otros, difiere radicalmente de otras actitudes, mucho más escépticas respecto a la posibilidad de comprender realmente la poesía antigua en su dimensión sonora. El representante más conspicuo de esta tendencia, y el más influyente sin duda, fue el alemán Paul Maas, que afirmaba que en el terreno de la métrica antigua no podemos experimentar el tipo de “empatía” que, en su opinión, sí nos es dado alcanzar con la literatura o el arte clásicos; es más, el ilustre helenista y bizantinista sostenía que no hay forma de leer, recitar o escuchar la poesía griega como realmente sonaba, «it may be possible for us to form a mental notion of it; but such a notion is too shadowy to serve as a basis for the scientific investigation of the subject» (Maas 1962: 3-4).

Tras los pasos de Maas, de una forma más o menos directa, se ha ido desarrollando toda una corriente teórica que, desentendiéndose de la realización o ejecución real de la poesía (*Vortrag*, en la terminología alemana), se fija tan solo en la estructura interna (llamada aquí *Vers*), basada únicamente en la oposición entre sílabas largas y breves; una exposición fácilmente accesible de esta aproximación teórica puede leerse, junto con un panorama general de los estudios sobre métrica griega en los últimos decenios del siglo XX, en el trabajo de García Novo (2008). Que los estudios de inspiración maasiana, caracterizados por una desnuda *observatio* de los datos visibles en los textos, hayan contribuido a una mejor comprensión teórica de algunos fenómenos métricos, e incluso hayan podido ser de ayuda en las difíciles tareas ecdóticas que presentan muchos textos de poetas griegos, es algo de lo que no cabe dudar. Ahora bien, respecto a la presunta falta de empatía con los versos y ritmos antiguos, solo puedo decir que es una idea o prejuicio categóricamente desmentido por la larga experiencia de muchos profesores y estudiantes de griego y latín, en España y fuera de ella, empeñados en la lectura en voz alta de los textos métricos antiguos (y eventualmente su canto, como se verá enseguida), el único tipo de *Vortrag*, o ejecución, no se olvide, para el que fueron creadas y concebidas dichas obras<sup>5</sup>.

En cualquier caso, y volviendo al argumento principal, ese distingo entre prosodia y metro se hace especialmente necesario, por no decir crítico, en el caso del ritmo jónico, del que tenemos abundantes muestras en la literatura griega, ya desde Safo, Alceo y Anacreonte, y también, en menor medida, en la romana.

## 2. El metro jónico

A simple vista, el metro jónico llamado *a minore* tiene la forma bien conocida de  $U \cup - -$ . Se nos dice, enseguida, que en él la parte débil (*ársis*) la constituyen las dos breves iniciales, mientras las dos largas son la *básis* o parte fuerte del metro. Pero, si esto es así, resulta ser un metro que incumple de forma escandalosa los principios generales de los metros griegos, pues presenta dos sílabas largas (o *principes*, en la nomenclatura de West) seguidas, ocupando la segunda parte del metro. En efecto, esto contraviene el más elemental sentido de lo que es el ritmo, basado en griego y latín en la alternancia reglada entre marca rítmica y su ausencia (ya sea en la forma  $... - U \cup - ...$  o en la de  $... - U - ...$ ), y para esta anomalía se busca, en el mejor de los casos, una explicación un tanto *ad hoc*, alegando que se trata de un ritmo de origen secundario, como los créticos, coriambos, y otros (West 1982: 19); pero nótese que, por ejemplo en los créticos, que en general no son otra cosa que yambos o troqueos sincopados, las dos largas pertenecen siempre a metros distintos ( $- U - , - U - ,$  etc.), lo que constituye ya una diferencia capital respecto al caso que

<sup>5</sup> Que, en una ejecución actual de un hexámetro homérico o una estrofa sáfica, haya un cierto elemento de distorsión, o de adaptación a condiciones prosódicas, y también sociales, pragmáticas, distintas de las originales, es algo que ningún estudioso se atreverá a negar. Pero, en última instancia, lo mismo podría decirse de cualquier aspecto de la cultura griega o romana que nos propongamos estudiar.

nos ocupa<sup>6</sup>. Además, en los esquemas de algunos metricistas que, como se ha dicho, colocan un acento sobre lo que consideran que son los tiempos fuertes del verso, el dímeter anaclástico (del tipo de Anacreonte PMG 356b 2: πατάγῳι τε κάλαλητῳι), que se supone es una mera variedad o alteración del dímeter “puro” (como ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις, *ibid.*, 5), resulta tener un tiempo fuerte más, o sea tres, lo que resulta chocante, por no decir incomprendible en términos rítmicos (así p. ej. Gentili 1977: 133). Con todo y con eso, el metro jónico, en su figura familiar de largas y breves (U U –), o en su versión con anáclisis, no parece despertar las sospechas de los metricistas, al menos de los que no se preocupan de ir más allá de esa simple notación (prosódica) para tratar de averiguar la realidad rítmica que pueda subyacer a esa extraña figura. Por la misma razón, y más allá de sus preciosas citas de diversos poetas, es poco lo que se puede aprender al respecto en manuales antiguos compuestos por los μετρικοί, como el de Hefestión (los jónicos *a minore*, en cap. XII, Περὶ τοῦ ἀπ’ ἐλάσσονος ἰωνικοῦ).

Hace ya bastantes años, la aparición de la monografía de M. West sobre música griega antigua (1992), seguida después de la edición y comentario de todos los documentos musicales griegos conocidos hasta entonces (con E. Pöhlmann, 2004), junto con algunos otros trabajos similares, pareció aportar un bienvenido contrapeso a las inercias mentales propias de la métrica tradicional, es decir, la que opera solo a base de los consabidos esquemas de largas y breves. En efecto, siguiendo los pasos de eruditos del siglo XIX como Rudolph Westphal, pero con presupuestos renovados y una decidida atención a los avances en el campo de la etno-musicología, en dicha monografía, en el capítulo dedicado al ritmo (West 1992: 129-153), los distintos metros y versos griegos eran interpretados y transcritos a nuestra notación musical estándar de compases, negras, corcheas, etc., lo que —dejando aparte el carácter inevitablemente especulativo de algunas de sus interpretaciones— sin duda pudo ayudar a muchos a entender de verdad lo que eran, en términos de ritmo métrico realmente “oído”, los metros griegos y por extensión los latinos (y, aunque sea incidir en una verdad de Perogrullo, no conviene olvidar que el ritmo es un fenómeno acústico, no visual). Sin embargo, cuando se aborda allí el ritmo jónico (págs. 145-147), el metro es interpretado en su forma regular como un mero 3/4, con las dos breves como *ársis* (dos corcheas) y las dos largas como *básis* o *thésis* (dos negras); y la versión anaclástica se refleja sin dificultad por medio de una síncopa entre compases. Dicho de otro modo, nos encontramos, de nuevo, con una mera traslación de la notación prosódica a la rítmica, en la que, por tanto, la anomalía antes señalada sigue intacta y sin explicación convincente<sup>7</sup>.

Por cierto que este tipo de traslaciones directas son las que se practicaron también cuando, a partir sobre todo del siglo XV, algunos músicos con formación humanística compusieron melodías (o música a varias voces) en las que pretendían conservar los ritmos originales de cada tipo de verso o estrofa antiguos, casi siempre tomando como referencia la poesía latina y muy especialmente la de Horacio. Así puede comprobarse, si se quiere, en el que es seguramente el primer ejemplo renacentista de versos jónicos puestos en música (Horacio, *Odas* III.12), a cargo de Petrus Tritonius, hacia 1507; solo que, como en las demás piezas de su colección, en su mayoría pertenecientes al género eolo-coriámbo, en el que no hay propiamente una sucesión de metros (compases), sino cómputo de sílabas, la pieza en cuestión no lleva notación alguna de compás, aunque suene claramente como un 3/4 (explicación y partitura en Bergua 2012: 94 y 251). Y lo mismo puede decirse del tratamiento expositivo del jónico en los libros de teoría musical y rítmica de la época, por ejemplo en el muy destacado de Francisco Salinas (*De musica libri septem*, Salamanca 1577)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Lo mismo podría decirse de los versos eólicos del tipo del asclepiadeo mayor o similares, si no fuera porque aquí no estamos ante versos métricos en sentido estricto (el coriambo no es un metro), sino en una versificación de sílabas contadas, en las que, por su propia lógica isosilábica, ya no operan resoluciones, contracciones ni aparecen largas *trísēmoi*.

<sup>7</sup> No hay ningún ejemplo de ritmo jónico entre los documentos musicales antiguos, por lo que West & Pöhlmann (2004) tampoco puede sernos de utilidad en este caso concreto.

<sup>8</sup> Puede verse en el libro V, cap. 10 (pág. 253) y, con ejemplos, en el VI, cap. 17 (págs. 352 ss., en la edición original). Debo esta referencia a mi colega el profesor y musicólogo Álvaro Torrente (ICCMU, Madrid).

## 2.1. Interpretación del metro en la poesía griega

En la gran monografía sobre ritmo, prosodia y métrica de A. García Calvo, publicada en 2006 y en la que se condensan los conocimientos e intuiciones de toda una vida dedicada a estas materias, y no solo en lo que afecta a las lenguas clásicas, se nos propone una interpretación bastante distinta del ritmo jónico; desconozco si dicha interpretación tiene algún antecedente en la amplia bibliografía sobre métrica clásica, pero lo que es seguro es que, dado lo voluminoso del tratado, su lugar de publicación y la propia dificultad de algunos de los asuntos tratados, el libro no ha tenido la repercusión que a mi juicio debería.

Se propone, pues, allí que el jónico no es más que una alteración peculiar del ritmo trocaico, consistente en que la dominancia rítmica del segundo pie sobre el primero, propia del troqueo, «se impone o hace notar hasta el punto de venir a repercutir también en la medida y manifestarse como una reducción del primer pie del metro a la mitad de su valor [...] El metro a la jonia que así resulta no solo no altera el carácter fundamental del *genus duplex*, sino que es doblemente fiel a ese carácter, ya que la razón de doble no rige solo entre la  $\beta$  y la  $\alpha$  de cada pie, sino también la misma, en el nivel de onda rítmica más amplia, entre los dos pies de la dipodia» (García Calvo 2006: 562). De tal modo que el compás trocaico estándar (6/8, con valores /2 1 2 1/) se convierte en uno de 9/16 con valores que podemos representar como /1 ½ 2 1/. Así, por ejemplo, un dímetro jónico consistirá en la mera repetición de dicho compás, mientras que su versión anaclástica (en notación prosódica convencional U U – U – U – –), en la que, por así decir, a mitad de verso se vuelve al modelo trocaico de 6/8, podemos describirla en términos rítmicos como /1 ½ 2 1 / 2 1 2 1 / . Y lo cierto es que este tipo de alteración de un compás «es frecuente también en la canción popular de muchas tradiciones y práctica rutinaria de los músicos» (García Calvo 2006: 562).

Aplíquese esta escansión rítmica, por ejemplo, al primer pasaje extenso que tenemos en jónicos en la literatura griega, la párodo de los *Persas* de Esquilo (vv. 65-139), que quizá no por azar concluye, dejando los jónicos, con dos parejas estróficas inequívocamente trocaicas (a partir del v. 120) —y termina en absoluto con un rotundo itifálico que describe el abandono de las mujeres persas tras partir sus maridos a la guerra:  $\lambda\epsilon\acute{\iota}\pi\epsilon\tau\alpha\iota\ \mu\omicron\nu\acute{o}\zeta\upsilon\zeta-$ ; aplíquese, decíamos, la mencionada escansión rítmica a las tres parejas estróficas con su mesodo (de colocación textualmente discutida), compuestas en su mayor parte de trímetros y tetrámetros jónicos, al menos según la que es colometría habitual en las ediciones, rematados con un verso con anáclasis (p. ej. 92:  $\sigma\tau\alpha\tau\acute{o}\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\kappa\acute{\iota}\phi\omega\nu\ \tau\epsilon\ \lambda\alpha\acute{o}\varsigma$ ), y se tendrá una perspectiva sonora bastante distinta de aquella, sin duda más insípida, a la que nos ha acostumbrado la traslación mecánica de largas y breves a valores rítmicos. No me atrevería a decir si con esta interpretación —que habría que imaginar, en todo caso, acompañada de su correspondiente melodía— resultan más justificadas las caracterizaciones habituales del ritmo jónico como «afeminado, lento, blando» ( $\mu\alpha\lambda\theta\alpha\kappa\acute{o}\nu\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \acute{\alpha}\nu\alpha\beta\epsilon\beta\lambda\eta\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \chi\alpha\acute{\upsilon}\nu\omicron\nu$ , según el *Anon. Ambrosianus*, citado por Gentili: 1977: 129). Y es que hay muchas razones para desconfiar de este tipo de tópicos valorativos sobre el *ethos* de ritmos o modos melódicos griegos, sobre todo si tenemos en cuenta el desprecio generalizado vigente en la Atenas de los siglos V-IV, y más tarde, hacia las cosas y las gentes de Jonia —aunque, por otra parte, en una caracterización paródica, como es la del poeta Agatón en las *Tesmoforias* de Aristófanes (vv. 101-129), lo que parece destacarse del jónico es precisamente lo notable, lo marcado de su ritmo, de los «pulsos acompasados al pie de la bailarina asiática» y los «cadenciosos meneos de las Gracias frías» ( $\kappa\rho\acute{\upsilon}\mu\alpha\tau\acute{\alpha}\ \tau\prime\ \acute{\Lambda}\sigma\acute{\iota}\acute{\alpha}\delta\omicron\varsigma\ \pi\omicron\delta\iota\ \pi\acute{\alpha}\rho\acute{\alpha}\rho\upsilon\theta\mu\prime\ \epsilon\acute{\upsilon}\rho\upsilon\theta\mu\alpha\ \Phi\rho\upsilon\gamma\acute{\iota}\omega\nu\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \nu\epsilon\acute{\upsilon}\mu\alpha\tau\alpha\ \chi\alpha\rho\acute{\iota}\tau\omega\nu$ , 120-121, aunque el texto no es seguro, ni su puntuación; cf. García Calvo 2006: 687-690)<sup>9</sup>.

Lo que es seguro es que esta interpretación rítmica del pasaje de Esquilo, o de los fragmentos de Anacreonte, confiere una sonoridad singularmente atractiva, más colorida y punzante, a los versos jónicos al tiempo que, como se ha dicho —y esto es lo importante, por ser menos

<sup>9</sup> Para un detallado comentario métrico-estilístico del pasaje mencionado de Esquilo, cf. Korzeniewski (1968: 172-182); comentarios recientes de la obra, como el de A.F. Garvie (*Aeschylus. Persae*, Oxford 2009), apenas se ocupan ya de este tipo de asuntos. Resumen sucinto de los jónicos cantados en el drama ateniense, en West (1982: 124-127); sobre su uso en Eurípides, en especial en *Bacantes*, cf. Lourenço (2011: 87-89).



subjetivo—, mantiene el metro jónico dentro de unos parámetros coherentes respecto a lo que sabemos del funcionamiento de los metros antiguos: como alteración, quizá con un origen popular en Asia Menor (también aparece, como se ha dicho, en Safo y Alceo), del ritmo trocaico, el metro o compás jónico sigue constando igualmente de dos partes, ahora desiguales, y por tanto de dos tiempos fuertes, con el primero subordinado al segundo. Solo se trata de, superando las inercias propias de la métrica visual, entender que debajo del esquema prosódico visible (U U —) subyace una realidad rítmica en la que tanto las sílabas breves como las largas representan dos valores distintos en cada caso (es decir, el compás ya explicado /1 ½ 2 1/, o cualquier otra notación que observe las mismas proporciones, como /½ ¼ 1 ½/, que es la que usa García Calvo, o /2 1 4 2/).

No vamos a detallar aquí las numerosas variantes que pueden presentar estos metros, especialmente en los llamados “sotadeos”, con sus diversas licencias; o en su uso, relativamente escaso, en la tragedia griega, sobre el que ya se ha hecho un breve apunte. Lo que quizá sí valga plantearse, por su especial relevancia literaria y por su cronología más tardía, es el modo de ejecución del ritmo jónico en las dos únicas muestras que han sobrevivido en la literatura latina del siglo I a.C., es decir, en el poema 63 de Catulo («Atis»), y en Horacio, *Odas* III.12 («*Miserarum est neque amori*»).

## 2.2. El metro jónico en Catulo y Horacio

Hay que tener siempre presente que buena parte del proceso de adaptación de los metros griegos al latín se verificó no de un modo predominantemente aural —como fue sin duda el caso de la tragedia y la comedia en el sur de Italia y Sicilia, en torno a comienzos del siglo III, con importantes consecuencias para los versos yambo-trocaicos latinos (de ahí que, por ejemplo, un setenario trocaico plautino sea bastante diferente de un tetrámetro cataléctico griego)—, sino de un modo puramente libresco: Horacio, cabe suponer, nunca oyó *cantar* las canciones de Safo o de Anacreonte con sus melodías y ritmos originales. Este hecho no debió de tener consecuencias demasiado importantes, al menos en apariencia, en el caso de la versificación eolo-coriámbica, integrada al fin y al cabo por versos de sílabas contadas y estrofas más o menos fijas en su estructura, por tanto relativamente fáciles de imitar. Ahora bien, los jónicos no son en principio versos isosilábicos, sino formados por verdaderos metros, en los que, en buena lógica, es posible tanto la contracción como la resolución de sílabas, y así es como los trata Catulo.

En efecto, si observamos detenidamente sus galiambos del exuberante *carmen* 63, veremos que su primera mitad consta de ocho sílabas en su forma canónica o más habitual (U U — U U — U —, *super alta uectus Attis* 1), y también en su variante (— — U U U U —, *tībīcen ubi canit Phryx* 22). Pero, como se ha señalado, se admite fluctuación en el número de sílabas, entre siete y diez, ya sea por contracción de las dos breves iniciales (— — U — U —, *et corpus ēuirastis* 17), ya por resolución de la primera larga (U U U U U — U —, *ubi capita Maenades uī* 23), de la segunda (U U — U U U —, *stimulātus ibi furentī* 4, tipo bastante frecuente) o, en una sola ocasión, de las dos, alcanzando las diez sílabas (U U U U U U U —, *ego mulier ego adulescens* 63).

Y el mismo principio para la segunda parte, cataléctica, del galiambo: ocho sílabas en su forma canónica, con mucho la más habitual, por resolución de la segunda larga (U U — U U U —, *celerī rate maria* 1), pero admitiendo también una variante de ocho sílabas con resolución de la primera larga y contracción de la segunda (U U U U — U —, *dea domina Dyndīmī* 91); así como dos variedades de siete sílabas, una por contracción de las dos breves iniciales (— — U U U —, *errōribus animum* 18), otra por contracción de la segunda (U U — U —, *velut exules loca* 14), y una de seis sílabas (— — U — U —, *iam iamque paenitet* 73).

Cabe hacerse algunas preguntas respecto a este sofisticado poema catuliano. La primera es si Catulo tuvo acceso directo, de forma auditiva, al tipo de ejecución del jónico que se ha propuesto más arriba, en el caso de que tal modalidad rítmica estuviera todavía en uso (por ejemplo, en la propia Asia Menor, en Frigia, lugar de origen del culto de Cíbele, o en Bitinia, regiones asiáticas donde sabemos que el poeta estuvo en torno al año 56 a.C.). La segunda, posiblemente relacionada con esta, tiene que ver con el propio carácter de la exótica pieza: ¿se trataba realmente,

como ha defendido J.K. Newman (1990: 348 ss.), de una verdadera pantomima trágica, destinada a una ejecución pública, cantada y actuada por un solo personaje que asumiría los distintos papeles de la pieza (Atis por dos veces, Cíbele, aparte del narrador-poeta)? ¿O se trata de un poema destinado a una mera recitación, más o menos dramatizada? No parece que sea posible zanjar la cuestión de forma definitiva, pero, incluso aunque fuera lo primero, se resiste uno a creer que la ejecución rítmica revistiera la notable complicación que propone García Calvo, teniendo en cuenta todas y cada una de las variantes antes reseñadas, y el carácter anaclástico o no de cada una de las mitades del verso, dependiendo de si la cuarta sílaba es una breve, seguida de larga (p. ej. *super alta uectus Attis* 1), o una larga resuelta en dos breves y seguida de breve (p. ej. *stimulātus ibi furentī* 4; cf. los detalles en García Calvo 2006: 570-72)<sup>10</sup>.

Frente a ella, creo que es posible al menos contemplar la posibilidad de que Catulo tratara ya el verso como susceptible de ser recitado (o cantado) en un simple compás de 12/8, en el que las dos primeras breves van en anacrusa, y así ambas mitades se engarzan sin solución de continuidad, o sea, digamos, para el tipo con mucho más frecuente (*super alta uectus Attis celerī rate maria*):

11 / 2 1 2 1 2 2, 11 / 2 1 1 1 1 2 () /,

con silencio final hasta rellenar el compás (si no se quiere enlazar directamente con el verso siguiente); un modelo al que se adaptan sin mayor dificultad cualquiera de las variantes antes señaladas, por ejemplo el verso 22 (*tībīcen ubi canit Phryx curuō graue calamō*):

2 / 2 1 1 1 1 2 2, 2 / 2 1 1 1 1 2 () /;

o el verso 23 (*ubi capita Maenades uī iaciunt hederigerae*):

11 / 1 1 1 2 1 2 2, 11 / 2 1 1 1 1 2 () /.

Y tal es la interpretación rítmica que, en tiempos muy recientes, nos ha ofrecido el grupo Tyrtarion, dirigido por Ó.A. Toth, en una excelente versión cantada de la primera parte del poema (vv. 1-26), rápida, llena de movimiento e incluso de algo de furia exótica: una vibrante introducción auditiva al sonido del jónico, o en todo caso a algo bastante cercano a él (cf. Bergua 2019: 98).

En cuanto al poema de *Odas* III.12 —la única vez en que Horacio se decidió a cultivar este metro, en su versión pura, sin anáclasis, formando estrofas de diez metros, o sea de 40 sílabas exactas dada la total ausencia de resoluciones o contracciones—, también se puede defender la posibilidad de que el poeta romano, adoptando el metro por vía libresca más que oral-auditiva, y quizá influido por alguna teoría métrica helenística, aparte de por las propias tendencias rítmico-acentuales del latín, equiparara de algún modo la sucesión de dos largas que caracterizan al metro (en su aspecto meramente externo) con lo que sucede en algunos versos eólicos, como, entre otros, el asclepiadeo mayor y el menor. De hecho, la ambigüedad o presunta indefinición entre uno y otro tipo de verso, desde un punto de vista puramente visual, ya se nos plantea en algunos fragmentos de los poetas lesbios, y constituye un problema nada simple en ciertos pasajes corales de la tragedia ática, pues una secuencia del tipo ... U U — — U U — — U U ... lo mismo podría interpretarse en un sentido o en otro (cf., entre otros, West 1982: 127, y García Calvo 2006: 680 ss.). Quizá por ello, de modo análogo a lo que sucede en sus asclepiadeos, en los que el cuidadoso Horacio siempre busca el final de palabra entre coriambos (p. ej. *Odas* I.11.1: *Tū nē quaesieris / scīre nefas / quem mihi quem tibi*), en el poema que nos ocupa habrá también final de palabra entre metros en la gran mayoría de los casos (*Miserārum est / neque amōrī / dare lūdum / neque dulcī* ...). Aparte de tres casos en que el final de metro coincide con un límite entre índice exento y núcleo de la palabra (*lauere aut ex-animārī* 2; *operōsae-que Mineruae* 5; *fruticetō ex-cipere aprum*

<sup>10</sup> Es quizá significativo que Catulo nunca use, en la primera parte del verso, la forma más común, es decir, el dimetro puro sin resoluciones ni contracciones, del tipo γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλῶς (Anacreonte PMG 395.5). Puede verse un excelente comentario literario del poema, a cargo de J.C. Fernández Corte, en Catulo (2006: 628-643).

12)<sup>11</sup>, solo se encuentran tres excepciones claras a lo dicho, y una de ellas es inevitable por tratarse de un nombre propio pentasílabo (*patruae uer-bera linguae* 3; *umeros lā-uit in undīs* 7; *melior Bel-Ierophontē* 8).

Si se acepta la interpretación mencionada, entonces habrá que suponer que el ritmo del poema, recitado más probablemente que cantado, era ejecutado no en la versión que se ha defendido como original del mundo jónico (un compás constante /1 ½ 2 1/), sino como el más habitual y prosaico 3/4 (/1 1 2 2/), que es el que podemos oír en la versión cantada del grupo Tyrtarion —no por ello exenta de interés, y que, a tenor de lo dicho, recuerda de forma inevitable a la versión renacentista de P. Tritonio, antes mencionada<sup>12</sup>.

### 3. Consideraciones finales

En definitiva, nos encontramos ante un metro grecolatino que reviste un interés especial, por varias razones. Una de ellas es su propio carácter singular, como alteración del ritmo trocaico, que lo aleja significativamente de las formas de metro más simples y estándar, tanto los de tipo anapéstico-dactílico (lo que los romanos llamaban el *genus aequale* o *par*) como de los yambo-trocaicos (el *genus duplex*), sin confundirse por ello con los epodos, ni tampoco con la versificación eolo-coriámbica, caracterizada por el isosilabismo. La otra razón, como hemos argumentado, es su especial utilidad para poner en entredicho, o mejor, para desmontar la tradicional y perezosa ecuación, arraestrada desde los μετρικοί antiguos hasta hoy mismo, que consiste en trasladar sin más el esquema prosódico de las posiciones del verso a la realidad rítmica, en tiempo medido, de la ejecución del poema en cuestión.

### Bibliografía citada

- ALBRECHT, M. von (1993), «Musik und Dichtung bei Horaz», en *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco. Atti del Convegno di Venosa*, 8-15 novembre 1992, Venosa, Osanna Edizioni: 75-100.
- ARISTÓFANES (1967), *Thesmophoriazousae*, ed. V. Coulon & M. van Daele, París, Belles Lettres.
- BERGUA CAVERO, J. (2012), *La música de los clásicos. Versiones de la poesía antigua, de la Edad Media al Renacimiento tardío*, Valencia, Pre-Textos.
- BERGUA CAVERO, J. (2019), reseña del CD Tyrtarion, *Verba socianda chordis*, dir. O. A. Toth, en *Estudios Clásicos* 155-56: 97-99.
- CATULO (2006), *Poesías*, ed., trad. y comentario de J.C. Fernández Corte & J.A. González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- CECCARELLI, L. (1999), *Prosodia y métrica del latín clásico*, trad. esp., Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ESQUILO (1998), *Tragoediae, cum incerti poetae Prometheus*, ed. M.L. West, Stuttgart-Leipzig, Teubner.
- GARCÍA CALVO, A. (2006), *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora, Lucina.
- GARCÍA NOVO, E. (2008), «Métrica griega (1984-2004)», en F. Rodríguez Adrados, J.A. Berenguer, E.R. Luján & J. Rodríguez Somolinos (eds.), *Veinte años de Filología Griega (1984-2004)*, Madrid, CSIC: 397-411.
- GENTILI, B. (1977), *La metrica dei Greci*, Mesina-Florenca, D'Anna.
- GENTILI, B. & LOMIENTO, L. (2003), *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milán, Mondadori.
- HEFESTIÓN (1906), *Enchiridion cum commentariis veteribus*, ed. M. Consruch, Leipzig, Teubner.
- HORACIO (1963), *Opera*, ed. H. W. Garrod, Oxford, Clarendon.
- KORZENIEWSKI, D. (1968), *Griechische Metrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LOURENÇO, F. (2011), *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

<sup>11</sup> Sobre este concepto de límite morfológico cf. García Calvo: 2006, 166.

<sup>12</sup> La versión de Tyrtarion, en el CD reseñado en Bergua (2019). La difícil cuestión de si la lírica horaciana estaba o no destinada al canto desborda con mucho los objetivos de este breve trabajo; para una visión autorizada, aunque discutible, del asunto, cf. von Albrecht 1993.



- MAAS, P. (1962), *Greek Metre*, trad. ing. de H. Lloyd-Jones, Oxford, Clarendon (original alemán: *Griechische Metrik*, Leipzig, Teubner, 1923).
- NEWMAN, J.K. (1990), *Roman Catullus and the Modification of Alexandrian Sensibility*, Hildesheim, Weidmann.
- PEARSON, L. (1990), *Aristoxenus. Elementa Rhythmica*, ed., trad. y comentario, Oxford, University Press.
- PMG (1962) = *Poetae Melici Graeci*, ed. D.L. Page, Oxford, Clarendon.
- PÖHLMANN, E. & WEST, M.L. (2001), *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford, Clarendon.
- SALINAS, F. (1983), *Siete libros sobre la música*, trad. de I. Fernández de la Cuesta, Madrid, Alpuerto.
- WEST, M.L. (1982), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon.
- WEST, M.L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon.