

Las cláusulas en el *De Ira* de Martín de Braga

GUADALUPE LOPETEGUI

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar el funcionamiento de la prosa rítmica en el opúsculo *De Ira* de Martín de Braga (¿510-580?). La obrita, un tratado-resumen de otra homónima de Séneca, nos ha permitido estudiar la pervivencia del sistema tradicional de las cláusulas y su «adecuación» al nuevo sistema rítmico basado en el uso del *cursus*. Por otro lado, se han empleado dos métodos estadísticos en el análisis: el tradicional «método de comparación externa» y el denominado «de comparación interna», aplicado ya al estudio del *cursus* medieval pero no a autores del denominado «período de transición».

SUMMARY

The purpose of this paper is to analyse the use of prose rhythm in the Martinus Bracarenensis' opuscle *De Ira*. The booklet, an abstract-treatise of another homonymous work by Seneca, has made it possible for us, to study the survival of the traditional clausulae system and its adequation into the new rhythm system based on the use of the *cursus*. On the other hand, we have used two statistical methods for this testing, the traditional «method of external comparison» and the so-called «method of internal comparison», already used in the study of medieval *cursus* but not applied yet to «transition age» authors.

1. INTRODUCCIÓN

Nos proponemos en estas páginas analizar el fenómeno de la prosa rítmica tomando como objeto de estudio el breve opúsculo *De Ira* de Martín de Braga.

La elección del autor está motivada fundamentalmente por el especial atractivo que ofrece un personaje como Martín, monje-misionero procedente, al parecer, de la lejana Panonia, nacido y formado, por tanto, en la parte oriental del viejo Imperio y llegado al extremo noroeste de Hispania para catequizar y desterrar el paganismo en la bárbara Gallecia sueva, poseedor además de un gran bagaje cultural, como ha demostrado A. Fontán¹ y buen conocedor de las letras latinas, a pesar y en medio de la general decadencia cultural de la época.

¹ A. Fontán, *Humanismo romano*, Barcelona 1974, p. 198.

Por otro lado, la obrita en cuestión es un tratado-resumen de otra homónima de Séneca en tres libros, tal como lo hicieron constar por primera vez Caspari², Haureau³ y, finalmente, E. Bickel⁴, quien identificó detalladamente la fuente senequiana de casi todas las frases y párrafos de la obrita del Bracarense. El hecho de que se trate de un tratado-resumen de otro anterior resulta, en nuestra opinión, un factor digno de tener en cuenta en el análisis métrico-rítmico y una razón que justifica la elección de ésta y no otra obra del mencionado autor.

Por fin, a los dos motivos mencionados habría que añadir además un tercero: la época en la que vivió y escribió nuestro autor (mediados del siglo VI).

Teniendo en cuenta las razones enumeradas, el estudio métrico del *De Ira* se revela interesante, porque:

1. El uso más o menos acusado de una prosa métrica o más bien rítmica⁵ sería, en primer lugar, y sobre todo, un reflejo de la sólida formación cultural clásica de nuestro autor.
2. Por otra parte, la época en la que escribe el Bracarense debe incluirse en un período denominado a menudo «de transición», por lo que hace al uso de las cláusulas ciceronianas y la formación del *cursus* rítmico medieval, un período en el que la pérdida de la cantidad y la preeminencia del acento de intensidad a nivel hablado habrían de reflejarse presumiblemente en la utilización de los mecanismos para la consecución del ritmo. En este punto parece oportuno recordar algunas de las ideas más sobresalientes que a este respecto expone Nicolau en su libro sobre el origen y la formación del *cursus* rítmico medieval⁶. Tras analizar numerosos estudios sobre prosa métrica y rítmica, los métodos empleados y las premisas sobre las que se fundan, piensa el citado autor que a la hora de establecer las nociones básicas sobre las que se ha de fundar cualquier planteamiento metodológico, debe concederse una especial atención a una fuente un tanto descuidada quizá por dificultades de terminología e interpretación: el testimonio de gramáticos y rétores tardíos. De acuerdo con ellos se puede afirmar que, ya a partir del siglo III el ritmo de la prosa viene marcado fundamentalmente por el acento, un acento de

² C. P. Caspari, *Martin von Bracara 'Schrift De correctione rusticorum*, Christiania 1883, pp. XXVIII-XXX.

³ B. Haureau, *Notices et extraits de quelques manuscrits de la Bibliothèque nationale*, París (1892) V, pp. 84-194.

⁴ E. Bickel, «Die Schrift des Martinus von Bracara formula vitae honestae», *Reinisches Museum*, LX (1905), pp. 535-542.

⁵ En cuanto a la terminología hemos de señalar que la denominación «prosa rítmica» hace referencia a aquella en la que el acento es el elemento rítmico, es decir, la que utiliza el *cursus* acentual frente a las cláusulas de la «prosa métrica».

⁶ M. Nicolau, *L'origine du cursus rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, París 1930.

naturaleza intensiva que se constituye en eje del ritmo y «alma de la palabra»⁷. Una consecuencia directa de estos cambios se refleja en la escansión: Sacerdos y otros gramáticos⁸ insisten en que debe respetarse la individualidad de las palabras —frente a lo que ocurre en textos clásicos, donde la unidad rítmica es el pie— y eliminar todo lo que puede impedir la separación neta de las mismas (elisión o sinalefa) en la pronunciación, así como hacer coincidir los acentos de palabra con los tiempos fuertes del verso (ya que el mantener ambos independientemente es ya imposible; no ocurría así en el período clásico cuando el acento era, al parecer, musical). Es también en esta época cuando en los tratados de retórica y gramática aparece el concepto de *ictus vocálico*, cuestión sobre la que volveremos más adelante.

3. Por último, el hecho de que se trate de un tratado-resumen de una obra anterior, puede influir también en el mantenimiento o no de una mayor o menor literalidad y dependencia con respecto al original de acuerdo siempre con las exigencias del ritmo.

2. CUESTIONES METODOLÓGICAS

Tras estas consideraciones referentes a la elección del autor y de la obra, y antes de exponer las conclusiones del estudio, queremos señalar también algunas observaciones con respecto a la metodología empleada. Realmente, la elección de la metodología ha constituido el principal escollo a la hora de emprender el análisis. No vamos a recordar aquí las discusiones y la abundante bibliografía sobre el tema⁹, simplemente nos limitaremos a señalar las consideraciones teóricas sobre las que se ha basado el análisis, teniendo en cuenta las aportaciones de los muchos estudiosos que han escrito sobre el tema.

Por un lado, parecía interesante y viable la aplicación del denominado «método de comparación interna», siguiendo las pautas marcadas fundamentalmente por T. Janson en su libro sobre la prosa rítmica medieval¹⁰. Sin embargo, teniendo en cuenta las reflexiones que el citado latinista expone en el prefacio de su estudio acerca de

⁷ M. Nicolau, *op. cit.*, p. 66.

⁸ M. Nicolau, *op. cit.*, p. 67.

⁹ Dos artículos que resumen y presentan el estado de la cuestión son: A. W. De Groot, «La prose métrique latine: état actuel de nos connaissances», *REL* 3 (1925), pp. 190-204; (1926), pp. 36-50; Fr. Novotny, «Le problème des clauses dans la prose latine», *REL* 4 (1926), pp. 221-229. Por otra parte, obras básicas generales y con abundante bibliografía son: M. Nicolau, *op. cit.*; G. Lindholm, *Studien zum mittellateinischen Prosarhythmus. Seine Entwicklung und sein Abklingen in der Briefliteratur Italiens* Stockholm 1963; T. Janson, *Prose Rhythm in Medieval Latin from the 9th to the 13th Century*, Stockholm 1975.

¹⁰ Vid. nota 9.

las dificultades y posibles deficiencias del método al ser aplicado a autores de la llamada «época de transición», una época en la que no se puede hablar a priori de prosa métrica o de un desarrollo pleno del *cursus* medieval, hemos decidido utilizar en primer lugar el tradicional método de comparación externa para posteriormente intentar aplicar el mencionado método de T. Janson y comparar los resultados.

2.1. *El método de comparación externa*

La corriente tradicional (De Groot, Hagendahl y otros) considera fundamental como premisa metodológica en el estudio de la prosa métrica y/o rítmica, el recurrir a la comparación manteniendo siempre la objetividad: «Pour examiner le rythme d'un texte donné il n'y a que la méthode statistique qui vaille»¹¹. Sin embargo, ha recibido numerosas críticas por parte de diferentes estudiosos¹², principalmente por el hecho de recurrir como punto de referencia para calificar un texto como métrico o amétrico a una cifra preestablecida que marcaría la frecuencia de aparición de las principales cláusulas en un texto considerado «neutro». De todas formas, sí resulta útil para demostrar la existencia o no de ritmo, es decir, del uso intencionado de determinados finales de período. Por tanto, en una primera parte hemos seguido el método estadístico tradicional o de «comparación externa» por las razones siguientes:

1. Si bien el partir de una cifra externa preestablecida es criticable por los motivos mencionados, una diferencia porcentual considerable por encima de dicha cifra puede demostrar suficientemente, en nuestra opinión, la búsqueda intencionada por parte del autor de cláusulas métricas y/o rítmicas.
2. Exceptuando la mencionada objeción, el método tradicional permite, entre otras cosas, un análisis pormenorizado de los distintos tipos de fin de

¹¹ H. Hagendahl, *La prose métrique d'Arnobé. Contributions a la connaissance de la prose littéraire de l'Empire*, Göteborg 1937, p. 9.

¹² Las objeciones pueden resumirse en los dos puntos siguientes (siguiendo a Nicolau):

— El método estadístico se funda en la suposición de que la prosa métrica se opone al ritmo natural de la lengua, es decir, un texto será tanto más rítmico cuanto más se aparte de la lengua corriente. Partiendo de las afirmaciones de los antiguos, Nicolau subraya precisamente la idea contraria, esto es, que no se han de oponer los dos ritmos: el ritmo de la lengua determina el de la prosa (que, por otro lado, es más libre y menos rígido que el de la poesía).

— Además, de entre los dos modos posibles de aplicación (a saber, comparación de los finales de período con el resto del texto de la obra, o bien, comparación de las cláusulas finales de un texto con otras obras) es criticable el hecho de comparar el ritmo de un texto con la frecuencia de las cláusulas en otro considerado neutro (por la dificultad y parcialidad que envuelven esta denominación de «neutro»). De hecho, las frecuencias para cada cláusula en un texto considerado neutro presentan una escala de variación considerable dependiendo en ocasiones de los rasgos estilísticos o características personales del autor, o del carácter del texto.

período, comprobar la presencia o ausencia de determinados fenómenos prosódicos tales como el hiato y la síníesis y observar el papel del acento de la palabra con respecto a la cantidad.

3. Por fin, se trata de una metodología que ha sido aplicada ya a escritores pertenecientes a ese período de transición con rigurosidad y minuciosidad por investigadores como Hagendahl, De Groot o Nicolau¹³, por lo que ofrece un modelo de aplicación más elaborado.

Por último, en cuanto a los principios métricos y prosódicos considerados en el análisis que hemos llevado a cabo, se ha de señalar que:

- a) Han sido incluidos en el mismo sólo los finales¹⁴ de período sin abordar la cuestión de la existencia o no de posibles cláusulas mediales, ya que las opiniones acerca de esta cuestión son más discutibles y hemos preferido limitarnos a un campo de trabajo más seguro y estudiado.
- b) Por otro lado, para establecer la extensión de las posibles cláusulas hemos considerado, siguiendo a Hagendahl y De Groot, las ocho últimas sílabas con el fin de no prejuzgar de antemano la prosa del tratado como rítmica y también para no desechar la posibilidad de que hubiera cláusulas métricas de considerable extensión. En la práctica, sin embargo, y a la vista de los resultados, puede decirse que la unidad rítmica es realmente la palabra y que los fines de período están constituidos por las sílabas comprendidas entre los dos últimos acentos y la/s que sigue/n al último. Es decir, tal como señala Nicolau, al comentar los textos de los gramáticos y los cambios producidos en el ritmo y en la lengua ya en el siglo III, la palabra pasa a ser la unidad de ritmo¹⁵.
- c) Han sido excluidos los finales de período con una extensión inferior a cinco sílabas. Por lo que hace a los fenómenos de prosodia tales como sinalefas, hiatos, grupos de *muta cum liquida*, etc., habría que decir que la aplicación de los mismos es, en principio, un tanto subjetiva. En general, hemos

¹³ Cf. Janson, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Para marcar los períodos, hemos seguido la puntuación de la mejor edición crítica de las obras completas de Martín de Braga, C. W. Barlow, *Martini Bracaraensis opera omnia*, ed. C. W. Barlow, New Haven 1950.

¹⁵ Vid nota 8. Por otro lado, algunos estudiosos como Novotny (*REL* 1926, p. 225) y Bornecque (*Mélanges L. Havet*, pp. 60 y ss.) piensan que la unidad rítmica natural es la palabra, y Havet, por ejemplo, lo aplica a la prosa métrica de Cicerón (Nicolau, *op. cit.*, p. 20); sin embargo, Nicolau no lo cree adecuado, ya que, es claro, en su opinión, que en la prosa métrica la unidad rítmica es el pie. Además, piensa que, el considerar como unidad de ritmo la palabra en textos de época clásica, puede ser un criterio teórico inadecuado que puede llevar a establecer a priori un acercamiento engañoso entre ritmo métrico y acentual.

respetado los hiatos, ya que, según afirma Norberg¹⁶ refiriéndose a la poesía, en la Antigüedad tardía y en la alta Edad Media los escritores no se preocupan en muchos casos de evitarlos. Más concretamente, Sergio Alvarez¹⁷, tras estudiar el ritmo de la prosa de los autores hispanos que escribieron entre los siglos III-IX, haciendo especial referencia a Potamio de Lisboa y su entorno, destaca entre otras características la existencia de una prosodia nueva y, precisamente, uno de los rasgos que la definen es la obligatoriedad del hiato: no está permitida la elisión.

d) También son importantes para fijar la longitud de las cláusulas los fenómenos de enclisis y proclisis. En cierto gramático medieval puede hallarse el término *consillabicitio* para referirse a la variedad de formas que podían presentar las diferentes cláusulas rítmicas teniendo en cuenta estos fenómenos¹⁸. Janson se muestra muy cauto en su ya citado libro al referirse al alcance y a la aplicación de estos fenómenos en textos de autores medievales escritos en un latín escolástico y no los considera en la aplicación de su método. Por lo que hace a este análisis hemos seguido a Hagendahl, que, por su parte, asume lo que dicen sobre esta cuestión los gramáticos antiguos, y considera como proclíticos:

- Los pronombres relativos.
- Los pronombres personales, excepto cuando son pronunciados con énfasis.
- Las preposiciones.
- Las conjunciones.
- La negación *non* cuando no aparece en posición enfática.
- Las formas monosilábicas de *esse* son consideradas como débilmente acentuadas, salvo cuando se emplean de forma absoluta con el significado de «ser, existir».

Tras estas observaciones preliminares, exponemos a continuación las conclusiones más relevantes del análisis llevado a cabo a partir del denominado «método de comparación externa», ofreciendo antes una serie de porcentajes relativos a todos los datos recogidos y unos cuadros que muestran los esquemas métricos de cada una de las cláusulas con sus correspondientes variantes¹⁹.

¹⁶ D. Norberg, *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958, p. 36.

¹⁷ S. Alvarez, «El ritmo prosaico de Potamio de Lisboa», *Eufrosyne*, XVII (1989) pp. 265-276.

¹⁸ T. Janson, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Los ejemplos concretos están tomados del análisis de la prosa de Arnobio (H. Hagendahl

2.2. Conclusiones del análisis a partir del método de comparación externa

Cuadro de formas y variantes de las cláusulas principales

CLAUSULA I: CRETICO + TROQUEO

Forma principal: ' v _ ' ~

Formas secundarias

pesada: ' _ _ ' ~

ligera: vv v _ ' ~ / ' vvv ' ~

coriámbica: ' vv _ ' ~

Variantes según las cesuras:

α *Fulguritorum*β *Invo]cant potestate*g *Sorte versari*d *Oppidum claudi*βγ *Habe]ant et horron*βδ *Corpo]ris minus fausta*γδ *Facta de pomo*γδε *Religi]onis in re sit*

CLAUSULA II: DICRETICO

Forma principal: ' v _ ' v ~

Formas secundarias

pesada: ' _ _ ' v ~ / ' v _ _ _ ~

ligera: 'v v _ ' v ~ / ' v vv ' v ~

coriámbica: ' vv _ ' ~

Variantes según las cesuras:

β *Admonitioni]bus recognoscere*γ *Vellet indicere*δ *Egerint oeteri*ε *Pannychismi graves*βγ *Seri]co det imponere*

op. cit., pp. 27, 31, 33, 44, 45, 66 y 67), incluimos este amplio número de variantes porque constituye una muestra de las diferentes formas que pueden presentar las cláusulas de acuerdo con las sustituciones de sílabas largas y la posición de las cesuras. Además, ofrece un punto de referencia para observar las características de la prosa del *De Ira* en relación a las posibilidades de variación de cada tipo de cláusula.

βε *Ad Latinum gradus*
 γδ *Submojvere de saeculis*
 γζ *Itse sortitus est*
 δε *Nominis non potest*
 δζ *Condicijonibus dicta sunt*
 γδε *Esse nec sic potest*

CLAUSULA III

Forma principal:

a) ~ ' ~ ~ ~ v ' ~

b) ' ~ v ' ~ v ' ~ ~

CLAUSULAS SECUNDARIAS

Heroica: ' ~ vv ' ~ ~

Troqueo + crético: ' ~ v ' ~ v ~

PORCENTAJES

Total de fines de período: 210

Total de cláusulas métricas y rítmicas: 175 (83,3%)

Cláusulas de extensión inferior a 5 sílabas: 31 (14,7%)

Cláusulas amétricas: 4 (1,9)

Cláusulas en que hay coincidencia entre ictus y acento: 100 (47,6%)

Cláusulas acentuales puras: 75 (35,7%).

CLAUSULA I

Cláusulas métrico-rítmicas²⁰: 36 (63,15%).

Cláusulas acentuales puras: 21 (36,8%)

Total de ambas: 57 (32,5% del total de fines de período incluidos)

CLAUSULA II

Cláusulas métrico-rítmicas: 34 (55,7%)

Cláusulas acentuales puras: 27 (44,2%)

Total de ambas: 61 (34,8%)

CLAUSULA III

Cláusulas métrico-rítmicas: 22 (51%)

Cláusulas acentuales: 21 (48,8%)

Total de ambas: 43 (20,4%)

²⁰ Denominamos cláusulas métrico-rítmicas a aquellas en que se observa una coincidencia casi total entre ictus métrico y acento de la palabra en tanto que en las acentuales puras o *cursus* el acento muestra una clara preeminencia sobre las alternancias cuantitativas. Por tanto, en este último caso se puede hablar de *cursus* I, II y III.

CLAUSULAS SECUNDARIAS

Número total de variantes: 8 (4,5%)

CURSUS DISPONDAICUS (O TRISPONDAICUS)

Número de ejemplos: 6 (3,4%)

A la vista de estos cuadros queda suficientemente demostrado el carácter rítmico de la prosa de este tratado; por lo que hace a los finales de período, la frecuencia de las principales cláusulas métricas y rítmicas se eleva, aproximadamente, a un 85 por 100, podríamos incluso decir un 90,5 por 100 si tenemos en cuenta también las secuencias ditrocaicas que no han sido incluidas en el análisis y que, en opinión de algunos, podrían considerarse formas de la cláusula III; frente a la frecuencia normal de aparición de las citadas cláusulas en un texto sin pretensiones literarias, frecuencia preestablecida y que, siguiendo a Hagendahl, ha sido cifrada en un 25 por 100, en nuestro tratado la casi totalidad de los finales de período pertenece a alguno de los esquemas más usuales de la prosa literaria métrica o rítmica; en rigor, sólo habría que exceptuar las cuatro secuencias amétricas que constituyen un 1,9 por 100 del total y los 31 finales de muy corta extensión excluidos del análisis.

En segundo lugar, también se puede afirmar que estamos ante un texto en el que el elemento prosódico predominante para la consecución del ritmo es el acento. Frente a lo que se puede apreciar en autores que escriben en una época «intermedia» (siglos III, IV, v...) con respecto a la evolución del sistema acentual y a la desaparición de las alternancias de cantidad en la lengua hablada, en esta obra de Martín se observa claramente el predominio del acento de intensidad propio ya del latín hablado de la época. Para demostrar esta afirmación parece oportuno recordar algunos datos que aparecen en la ya citada obra de Hagendahl sobre la prosa de Arnobio: el primer autor cuya prosa se considera rítmica es el historiador Amiano Marcelino²¹ (finales del siglo IV). Esto, sin embargo, no quiere decir que la prosa que utiliza sea indiferente a las alternancias de cantidad; de hecho, la frecuencia de las tres principales es de un 47,9 por 100, es decir, si bien su prosa es predominantemente acentual no deja de ser también, en cierto modo, métrica. Este hecho se aprecia más claramente en autores algo anteriores, así en Arnobio (muerto hacia el 295), la frecuencia de las tres cláusulas métricas es de un 74 por 100 y existe ya un número determinado de cláusulas acentuales²².

En este tratado de Martín de Braga, aunque es un resumen bastante literal de la obra homónima de Séneca y ello podría influir en la conservación de un ritmo

²¹ También en opinión de M. M. H. Draheim y A. W. de Groot, vid. M. Nicolau, *op. cit.*, p. 27.

²² También se advierte una fuerte presencia del *cursus* en Cipriano, Vegecio, Orosio y Casiodoro, según los trabajos de H. Bornecque, *Les clauses métriques latines*, p. 89, y A. W. de Groot, *La prose métrique des anciens*, pp. 24 y 53-59. Cf. M. Nicolau, *op. cit.*, pp. 128-129.

fundamentalmente métrico, el acento es el elemento rítmico predominante; del total de las cláusulas analizadas, un 35,7 por 100 son puramente acentuales y un 47,6 por 100 métrico-accentuales: estas últimas pueden denominarse así, como ya hemos dicho, porque en ellas hay una coincidencia total entre *ictus* métrico y acento gramatical, y las variantes más utilizadas respetan en su totalidad esa coincidencia. Llegados a este punto, parece oportuno recordar nuevamente las afirmaciones de Nicolau acerca de las dos nociones de *ictus* (mecánico y vocálico) que aparecen en los gramáticos latinos, y especialmente la definición y naturaleza del *ictus* vocálico. Tras analizar las fuentes originales latinas, Nicolau concluye que el *ictus* vocálico tiene la misma naturaleza y los mismos efectos que el acento de intensidad, por lo que es, a veces, confundido con aquél. Dicho término comienza a aparecer aproximadamente en la misma época en que el acento ha adquirido naturaleza intensiva, es decir, en el siglo III; por tanto, es lógico pensar que el *ictus* vocálico fue creado a imagen del acento de intensidad, o lo que es igual, que era, en definitiva, un reflejo de aquél: «Appliqué a la scansion des vers métriques, l'*ictus* a eu pour résultat de superposer au rythme quantitatif un rythme d'intensité. C'est là sa raison d'être: il a été créé, peut-être inconsciemment, pour adapter le vers métrique au nouvel état linguistique du latin: on a remplacé ainsi la quantité, presque oublié, en complétant le rythme quantitatif par un rythme dynamique calqué lui même sur le rythme accentuel»²³. La búsqueda de esta coincidencia permite recoger la herencia de las cláusulas tradicionales y adaptarla a los cambios fonéticos producidos ya en el latín de la época.

Por lo que hace al empleo de cada una de las cláusulas (excluyendo las puramente acentuales) se puede observar que el orden de preferencia de acuerdo con la frecuencia absoluta es: cláusula I, II y III (36, 34 y 22, respectivamente); pero también hay que advertir lo siguiente: el número de cláusulas acentuales puras domina más o menos en cada uno de los tres casos, con respecto al número de cláusulas métrico-rítmicas; así, según lo alto que sea el porcentaje de aquellas sobre éstas, se puede deducir, a nuestro parecer, hasta qué punto un tipo determinado de cláusula es más o menos favorecido e «integrado» por el autor en el nuevo sistema rítmico basado en el *cursus* acentual. Aunque en los tres casos las cláusulas métrico-rítmicas son más numerosas que los *cursus* correspondientes, es significativo comparar la diferencia de uso de unas y otras; si en cada grupo esa diferencia disminuye en favor de una mayor utilización de las cláusulas acentuales puras, eso indicaría que dicha cláusula acentual o *cursus*, es favorecida por el autor. Así, por ejemplo, la cláusula III, con un 24,5 por 100, es la menos empleada de las tres, si tenemos en cuenta la frecuencia absoluta, pero es también la que presenta un mayor porcentaje de uso de cláusulas acentuales puras (del conjunto de ejemplos que pertenecen a este esquema, constituyen un 51

²³ M. Nicolau, *op. cit.*, p. 79.

por 100, frente a un 48,8 por 100 de cláusulas métrico-rítmicas), es decir, supera el número de las cláusulas métricas correspondientes y sus variantes. Es en el uso de esta cláusula donde el autor muestra menos «apego» a la conservación de las cláusulas métricas y donde parece favorecer el uso del *cursus velox* por encima de la cláusula III.

En cuanto a la cláusula II, el número de secuencias acentuales o *cursus tardus* frente a las métricas es también alto —44,2 por 100—, pero no tanto como en el caso anterior; por lo que hace a la cláusula I, es en ella donde el autor conserva un porcentaje mayor de cláusulas métrico-rítmicas —63,15 por 100—. Por tanto, con respecto al predominio de cláusulas acentuales, el orden de más a menos es: *velox*, *tardus*, *planus*. En una época en que ya el acento se había constituido en la lengua hablada como elemento prosódico fonológicamente pertinente es lógico que el ritmo acentual sea más o menos predominante en el orden indicado: en primer lugar, porque en la cláusula III la primer parte podía ya considerarse rítmica debido a las grandes posibilidades de variación que ofrecía, variación que hace suponer, según cree Hagendahl²⁴, que la cantidad de las sílabas era, en cierto modo, indiferente para su formación; en segundo lugar, porque, en conjunto, la variedad de tipos posibles según las alternancias de cantidad y las sustituciones era mayor en las cláusulas I y II (por su mayor longitud) y resultaba más difícil respetar dichas alternancias buscando la coincidencia entre el ritmo acentual y el cuantitativo.

En resumen, se puede finalizar este análisis diciendo que se trata de una prosa predominantemente rítmica, aunque respeta también los presupuestos del sistema métrico tradicional, compaginándolo con el acentual en un importante porcentaje; es una prosa además caracterizada por la tendencia a la uniformidad (hay un claro predominio de los tipos principales γ y δ en las cláusulas métrico-rítmicas) y una presencia destacable del *cursus dispondaicus*.

Para apoyar las conclusiones de este análisis, sería oportuno citar nuevamente las afirmaciones de Sergio Alvarez sobre el ritmo prosaico de Potamio de Lisboa. En el ya citado artículo —y como primicia de las conclusiones de su libro *Historia del ritmo hispanolatino (siglos III-IX)*— destaca los siguientes criterios para el estudio del ritmo en la prosa de los autores hispanos comprendidos en esa época:

1. *La trivalencia rítmica*: ante las frecuentes polémicas acerca de las características del ritmo en un mismo autor en cuanto a si es métrico, rítmico o mixto, Sergio Alvarez ha hallado que en la práctica casi universal de Hispania, los escritores pretenden alcanzar en la mayoría de los casos las tres cimas literarias: a) aprovechar como rica herencia antigua, especialmente ciceroniana, las cláusulas métricas, únicas estudiadas y codificadas por los gramáticos y retóricos; b) preferir el ritmo acentual o curso, excluyendo paulatinamente

²⁴ Hagendahl, *op. cit.*, pp. 33, 45, 46 y 47.

ya desde el siglo I aquellas cláusulas métricas que, pronunciadas con creciente acento intensivo, no se acomodaban al gusto de la nueva latinidad; c) mantener la longitud del vocable último componente de las cadencias.

2. *Una nueva prosodia.*
3. *La tipología cuaternaria:* uso cada vez más extenso en el tiempo de los cuatro tipos de *cursus* acentual ya citados.
4. *Una forzosa arbitrariedad* a la hora de establecer los momentos rítmicos o lugares de forzosa eufonía.

Nuestras conclusiones coinciden básicamente con los criterios expuestos; es sobre todo interesante destacar lo que Sergio Alvarez denomina «trivalencia rítmica», es decir, el afán de adoptar y adecuar en lo posible la rica tradición de las cláusulas métricas al nuevo sistema acentual, excluyendo para ello el uso de determinadas variantes y tipos: podría decirse que se sacrifica la variedad de tipos métricos en aras de una uniformidad que busca dicha adecuación entre ambos sistemas, adecuación que resulta más fácil en el caso de la cláusula I y el *cursus planus*, pero no tanto entre la cláusula II y el *cursus tardus* y menos aún entre la cláusula III y el *cursus velox*.

En este sentido, es importante señalar que, si bien el ritmo acentual se impone claramente por encima de la influencia que podía haber ejercido el modelo, sin embargo, esa influencia se deja notar en otro aspecto. Fontán, en un artículo publicado en *AEM*²⁵, donde se refiere a Martín como ejemplo palpable de la pervivencia de la cultura clásica escolástica, aduce como una prueba más de lo que afirma, el dominio que nuestro autor muestra tener en el manejo de las cláusulas acentuales. El *cursus* aparece empleado en las Actas de los Concilios de Braga (al igual que en otros de la misma época, visigodos, galos y africanos) y también en sus otras obras —exceptuando las traducciones—, tanto en las más originales como en las que dependen de escritores tardíos cultivadores del *cursus*, o en las que tienen por modelo a Séneca (cuya obra y época, como dice Fontán, son muy anteriores al reinado del *cursus*); en este último caso la particularidad más destacable en el uso del *cursus* «se halla en las fórmulas verbales en que se realizan los esquemas del *cursus tardus* y del *velox*. Es sabido que «(...) en el latín tardío y alto-medieval existe una abundancia de polisílabos mucho mayor que en los autores clásicos. No debía resultar tan fácil a Martín, cuando trabajaba sobre un texto de Séneca, cerrar habitualmente sus períodos con una palabra de cuatro sílabas y además hacerla preceder de otra que tuviera también cuatro o por lo menos tres. Por ello en estos escritos cuyo modelo es Séneca, es frecuente que las fórmulas del *cursus tardus* estén realizadas mediante un proparoxítono de cuatro sílabas precedido por un bisílabo paroxítono (...). Otras fórmulas sustitutorias de los esquemas más regulares del *cursus tardus* son las series de dos proparoxítonos

²⁵ A. Fontán, «Martín de Braga, un testigo de la tradición clásica y cristiana», *AEM* 9 (1974-79), pp. 331-341.

—trisílabo el segundo— (...). Algo semejante ocurre en finales de *cursus velox*²⁶. Estas interesantes observaciones de Fontán nos permiten advertir de qué manera ha influido el modelo literario en el uso de las cláusulas acentuales (son raros, efectivamente, los finales constituidos por dos polisílabos en los ejemplos de *cursus tardus* y *velox* que hemos recogido).

En cuanto a la nueva prosodia, se ha podido constatar el mantenimiento del hiato en prácticamente todos los casos, así como la relativamente abundante utilización de la sínicesis y algún caso de escansión especial.

En lo referente al último punto, precisamente por esa arbitrariedad que dificulta a veces el establecimiento de las posibles cláusulas o secuencias rítmicas, nos hemos limitado, como ya hemos dicho, a los finales de período (aunque en este tratado, los momentos rítmicos se dan también claramente en otros lugares de la frase).

Puesto que Martín escribe aún en una época temprana en relación a la consolidación del *cursus* medieval, sería precipitado intentar situar estos rasgos de su prosa en relación con el uso del *cursus* que se observa en las obras de otros muchos autores dispersados por las distintas zonas de lo que fue el Imperio Romano. Tore Janson pretende probar en su libro que el uso del *cursus* no sólo no se extinguió en el período comprendido entre los siglos VI-IX, sino que pervivió sin interrupción en la tradición de las distintas escuelas; en el lapso de tiempo estudiado por Janson (fines IX-XIII), éste distingue dos tradiciones: una de ellas se encuentra en el norte de Italia y es similar a la de todo el siglo IX; se caracteriza por su riqueza de formas —variantes proclíticas y enclíticas— y el predominio del *cursus planus*. La otra tradición (Germania, Francia) presenta una mayor uniformización y el uso del dispondaico. Quizá, con todas las reservas, la prosa de Martín estaría más acorde con este segundo tipo y éste podría ser un dato que permitiría situar las escuelas o focos culturales en los que se formó.

2.3. *El método de comparación interna*

Teniendo en cuenta las críticas y objeciones que se han lanzado contra el tradicional método de comparación externa, nos ha parecido interesante aplicar a la prosa del *De Ira* el denominado «método de comparación interna», a pesar de las reservas que Tore Janson muestra sobre su validez cuando se ha de aplicar a escritores de la época de transición. Si bien, Janson ofrece este método para el estudio del *cursus* medieval y abarca el período comprendido entre los siglos IX-XIII, en el texto que nos ocupa puede aplicarse también si tenemos en cuenta, como se ha demostrado en el punto anterior, que el elemento rítmico dominante es el acento y

²⁶ A. Fontán, *Humanismo*, p. 339.

que incluso las cláusulas métrico-rítmicas se adecúan al ritmo acentual de las secuencias acentuales puras o *cursus*.

Tal como afirma el autor, con este nuevo método se pretende eliminar las principales desventajas teórico-prácticas del sistema tradicional, a saber, el recurrir a cifras preestablecidas que indicarían el grado de frecuencia de cada una de las cláusulas o *cursus* en textos amétricos o arrítmicos, cifras cambiantes y con un margen de variación además elevado que depende del carácter de los textos «neutros» elegidos. A continuación, explicamos brevemente en qué consiste este método, siguiendo siempre a T. Janson.

En primer lugar, hay que aplicar un sistema de notación gráfica para representar los distintos finales de período; para ello, el autor se limita en principio a los casos en que las cadencias están formadas por dos palabras gráficas: en la primera (nos referimos a la penúltima) lo relevante, según opinan mayoritariamente todos los estudiosos, es su acento, y así, dependiendo del lugar en que aparezca en el interior de la palabra, ésta será paroxítona, proparoxítona o, si es un monosílabo, oxítona: por tanto, simbolizaremos el primer componente de la secuencia mediante p (paroxítona), pp (proparoxítona) y l (monosílabo). En cuanto al segundo componente, lo pertinente es no sólo el acento, sino también el número de sílabas: así, los simbolizaremos del modo mostrado anteriormente haciendo preceder cada símbolo de una cifra (para indicar el número de sílabas de la palabra).

El primer paso consiste en recoger todas las secuencias de fin de período empleando el sistema de notación explicado. Seguidamente, hay que partir de la certeza de que cada tipo de secuencia puede expresarse como una función de la frecuencia general del primer componente y del último: lo que vamos a denominar «frecuencia esperable» para cada cláusula será la frecuencia de aparición que podemos esperar si la combinación de los dos elementos componentes de la misma no es deseada ni evitada por el autor. Vamos a ejemplificar lo que acabamos de decir con el tipo p4pp (*cursus tardus*):

- El número total de finales 4pp en el conjunto de finales incluidos en el análisis es 32; considerando que hay un total de 210 secuencias, el porcentaje es de 15,2 por 100, aproximadamente, o lo que es igual, 0,152.
- El número total de secuencias cuya primera palabra es p se eleva a 120, es decir, un 57 por 100 ó 0,570.
- En tercer lugar, una elemental ley de probabilidad dice que la probabilidad de que dos hechos inconexos aparezcan juntos es el producto de las probabilidades para cada uno de ellos de aparecer separadamente, es decir, el producto de los resultados obtenidos anteriormente, por tanto:

$$0,570 \cdot 0,152 = 0,086$$

- Finalmente, la «frecuencia esperable» de la combinación p4pp en un total de 210 secuencias será:

$$0,086 \cdot 210 = 18,06$$

Si contabilizamos ahora la «frecuencia observada» para esta combinación, es decir, cuántas veces aparece en nuestro texto, 27, podemos afirmar que se trata de una secuencia buscada deliberadamente por el autor.

Esta operación ha de realizarse con todos los tipos de combinaciones deseados; sin embargo, el método no acaba ahí; es preciso comprobar si las diferencias señaladas entre las «frecuencias esperadas» y las «frecuencias observadas» son significativas o se deben al azar. Para comprobarlo se realiza el denominado test χ^2 : en cada tipo de secuencia la frecuencia esperada se resta a la observada, el resultado se eleva al cuadrado y se divide entre la frecuencia esperada: $\frac{(o-e)^2}{e}$.

Sumando los resultados correspondientes a cada par obtenemos el valor χ^2 : dicho valor hay que compararlo con lo que se denomina «critical value», un porcentaje que indica la posibilidad debida al azar y que depende del número de pares considerados. Según los métodos estadísticos, para cuatro pares y para un margen de error de 0,05, este valor es 7,81: si el valor χ^2 es superior a esta cifra, el carácter rítmico queda probado.

2.4. La aplicación del método al texto

Para empezar, y en lo referente a la notación, queremos señalar que, aunque Janson considera las secuencias de fin de período como simples combinaciones de dos palabras gráficas²⁷ acentuadas, es posible, en nuestra opinión, recoger a través de esta forma de notación los fenómenos de enclisis y proclisis; efectivamente, secuencias como *venit ad Marcum* o *amplius est invis*a se representarían como p 1 2 y pp 1 3p, es decir, anotando las palabras gráficas como tales en una secuencia que comprende los dos últimos acentos de fin de período. En este sentido, al realizar la notación de las palabras gráficas componentes de la secuencia, hemos tenido en consideración como partículas enclíticas y proclíticas las señaladas en la primera parte del análisis, siguiendo el criterio de Hagendahl²⁸. De esta forma, es posible advertir la longitud de los componentes de las secuencias y la utilización predominante o no de polisílabos o, en caso contrario, de fórmulas sustitutorias²⁹. Una cuestión que hay que tener en

²⁷ T. Janson, *op. cit.*, pp. 28-29. En su opinión, los fenómenos de enclisis y proclisis no han sido estudiados en detalle y además en latín medieval el alcance de los mismos puede haberse extendido. Por esta razón, Janson anota en todos los casos las secuencias finales como combinaciones de dos unidades gráficas con acento.

²⁸ Vid. p. 7. Por otro lado, en algún caso aislado de acentuación dudosa, nos hemos atenido a las normas clásicas para decidir la posición del acento. Además, hemos tenido en cuenta la puntuación de la edición utilizada para establecer si una partícula en principio enclítica o proclítica ocupaba o no posición enfática.

²⁹ Vid. nota 26.

cuenta en el manejo de esta notación es que resulta necesario adoptar, en nuestra opinión, un criterio para distribuir las diferentes secuencias gráficas en cada uno de los tipos de *cursus*, es decir, cómo saber a qué tipo de *cursus* hay que adscribir combinaciones gráficas como p 12, p 13p o pp 13pp. El criterio que hemos seguido ha sido considerar, según la ley de Meyer, el número de sílabas átonas entre las dos últimas sílabas acentuadas —número siempre par en los tres *cursus* principales— y tras la última:

- *cursus planus*, 2/1, respectivamente.
- *cursus tardus*, 2/2, respectivamente.
- *cursus velox*, 4/1 ó 2, respectivamente.
- *cursus dispondaicus*, 3/1, respectivamente.

Por tanto, teniendo en cuenta los acentos y esta distribución de sílabas tónicas y átonas, las distintas variantes que hemos manejado para cada tipo de *cursus* son las siguientes:

<i>CURSUS PLANUS</i>	p 3p (3,12 <i>Causa coepisse</i>) pp 2 (3,1 <i>In contrarium mutat</i>) p 12 (10,4 <i>Enim et amens</i>)
<i>CURSUS TARDUS</i>	p 4pp (1,4 <i>Libello digererem</i>) pp 3pp (1,10 <i>Oppreserit frangitur</i>) p 13pp (3,17 <i>Derisumque non effugit</i>)
<i>CURSUS VELOX</i>	pp 4p (2,14 <i>Manifestius exardescit</i>) pp 13p (3,15/16 <i>Amplius est invisita</i>)
<i>DISPONDAICUS</i>	p 4p (10, 1/2 <i>Iram leniamus</i>) pp 3p (6, 17/18 <i>Extraneum libertas</i>)

Seguidamente, ofrecemos los resultados obtenidos tras aplicar este método antes de señalar las conclusiones pertinentes; como se puede observar, para cada combinación aparecen tres datos: la frecuencia esperable, la frecuencia observada o real y el denominado «critical value».

	FREC. ESPER	FREC. REAL	CRIT. VALUE
<i>C. PLANUS</i>			
p 3p	15,75	20	1,14
pp 2	2,94	17	67,2
p 12	1,65	8	24,4

C. TARDUS

p 4pp	18,06	27	4,42
pp 3pp	4,83	11	7,88
p 13pp	4,41	7	1,53

C. VELOX

pp 4p	9,24	17	6,51
pp 13p	3,36	7	4,14

DISPONDAICUS

p 4p	16,8	10	2,75
pp 3p	8,6	5	1,5
Total	210	210	121,47 ³⁰

Valor χ^2 para 0,05: 18,3³¹

A la vista de los resultados, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1. El carácter rítmico queda sobradamente demostrado mediante este método, ya que por lo que hace a los tres *cursus* principales, la frecuencia real es claramente superior a la esperable o probable y ello se refleja también en los resultados del test χ^2 ; realizadas las operaciones pertinentes, puede afirmarse que las diferencias entre las frecuencias son realmente significativas, ya que el valor crítico es muy considerablemente superior al valor χ^2 o posibilidad debida al azar. Ello demuestra una búsqueda deliberada por parte del autor de determinadas secuencias rítmicas para la consecución del ritmo.

2. Un dato que llama la atención es que, en el caso del dispondaico, la frecuencia real no supera a la esperable. Sin embargo, para valorar adecuadamente este dato, hay que recordar lo que T. Janson denomina «neighbour effect», refiriéndose precisamente y sobre todo, a la baja frecuencia real de este tipo de *cursus* en relación a la probable³²: cuando una secuencia es muy favorecida por un autor, esto eleva la frecuencia probable no sólo de dicha cláusula, sino también de aquellas que contienen alguno de los elementos de dicha secuencia en común; los elementos 3p y 4p, constituyentes de la segunda parte de las combinaciones correspondientes al *cursus*

³⁰ Cuanto más se acerca la frecuencia esperable a la unidad, menos fiable resulta el valor de χ^2 , por lo que hay que aplicar la corrección de Yates: $((\text{frec. obser.} - \text{frec. esper.}) - 0,5)^2$. En este caso lo hemos aplicado en tres casos cuando la cifra no era 4 ó >4. De todas formas, la diferencia no es considerable, ya que el resultado es 112,5.

³¹ Como señala Janson, el valor χ^2 indica el porcentaje debido al azar y depende de los pares o combinaciones contabilizados; para 10 pares y un margen de error de 0,05 dicho valor es 18,3 (vid., por ejemplo, J. M. Raso-J. Martín Vide-P. Clavero, *Estadística básica para ciencias sociales*, ed. Ariel, Barcelona 1987, p. 276).

³² T. Janson, *op. cit.*, pp. 27, 51, etc.

dispondaicus, forman también el segundo elemento de las formas básicas de los *cursus planus* (p 3p) y *velox* (pp 4p), ambas muy favorecidas por el autor, lo cual hace elevar la frecuencia probable por encima incluso de la real. Janson considera esto como un «fallo» del método que puede subsanarse con ayuda del método tradicional, es decir, observando la frecuencia absoluta de uso de dicha secuencia en relación al total de secuencias incluidas en el análisis y en relación también a la frecuencia de los otros tipos de *cursus*. En nuestro caso, hay que señalar, en primer lugar, la presencia en el tratado del *cursus dispondaicus* frente a otros autores que prescindían de él, aunque es, con diferencia, el menos utilizado.

3. Por último, de acuerdo con los resultados obtenidos en la primera parte de nuestro análisis, las diferencias entre frecuencias, así como las frecuencias absolutas en relación con el total de secuencias, permiten afirmar que los *cursus* preferidos son el *planus* y el *tardus* seguidos del *velox*. Además, también hay que señalar que las variantes proclíticas y enclíticas no son favorecidas, sino que se observa una acusada preferencia por las formas básicas y principales de cada *cursus*: p 3p y pp 2 (*c. planus*); p 4pp y pp 3pp (*c. tardus*); pp 4p (*c. velox*); p 4p y pp 3p (*c. dispondaicus*).

3. CONCLUSIONES

En resumen, en el análisis de la prosa rítmica del *De Ira* ha quedado suficientemente demostrada:

1. La operatividad y fiabilidad que, en nuestra opinión, ofrece el método de comparación interna aplicado a un autor y a una obra de la llamada «época de transición»; si bien, el seguimiento de las pautas marcadas por Janson ha sido llevado a cabo de forma un tanto específica, puede decirse que, en general, la validez del método ha quedado demostrada en este caso, con todas las ventajas que ello conlleva al intentar subsanar las deficiencias del método tradicional.

2. La existencia de una prosa rítmica basada fundamentalmente en el acento como elemento prosódico predominante y en la palabra como unidad de ritmo; prosa rítmica, por otro lado, que Martín conjuga hábilmente con las exigencias de la métrica tradicional. La elevada frecuencia de los finales de período más usuales de la prosa métrica y rítmica es una muestra significativa de la vasta cultura literaria del Bracarense.