

De San Agustín a Beda: la estética de la poesía rítmica

Eva CASTRO
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este trabajo analiza el empleo y la recepción de la poesía rítmica desde san Agustín hasta Beda. El término *post quem* está determinado porque el obispo de Hipona quiso utilizar este tipo de versificación en la obra *Hymnus contra partem Donati* para dar la réplica a través de una fórmula popularizante a la herejía donatista, que se servía de himnos de melodías y ritmos sencillos. Dado que esta obra fue desconocida en la Alta Edad Media, como pone de manifiesto el proceso de transmisión manuscrita de la pieza, la poesía rítmica carecía de prestigio porque no tenía una *auctoritas* en la que afirmarse. El término *ante quem* lo constituye el tratado *De arte metrica* de Beda, ya que por primera vez se define la poesía rítmica y se defienden sus cualidades estéticas. Además se analizarán los ejemplos empleados por el erudito inglés para comprobar el peso de la rítmica en la génesis de la versificación romance.

SUMMARY

This paper analyses the use and aesthetic valuation of the rhythmic poetry from Saint Augustin's era to Beda. The *post quem* mark is the Augustinian *Hymnus contra partem Donati*, because the writer wanted to employ the rhythmic composition as a rejoinder to the heretical hymns created by their bishops. They made use of catchy popular songs, because they was directed to simple people without any instruction. The rhythmic poetry didn't have prestige for the high Middle Ages from two reasons: the folk tone and the lack of a *auctoritas* that guaranteed its use, given that the Augustinian hymn was unknown until the IX Century, like its manuscript tradition proves. The *ante quem* mark is the chapter about *Rythmus* in the Beda's *De arte metrica*. This auctor defined for the first time the rhythmic poetry and he claimed the

aesthetic valuation for this. The texts employed by Beda to describe this versificatory method are very important, because they are connected with the origins of romance versification.

Hasta el siglo IX la poesía religiosa de libre inspiración escrita en latín estuvo dominada por la himnografía. El himno, utilizado ya en las civilizaciones hebrea y greco-romana, fue definido por san Agustín (354-430) en su obra *Enarrat. in Ps.* 148,17 (*CChr. Series Latina* 40, pp.2176-2177): *Hymnus scitis quid est? Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum; si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum; si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et cantum, et laudem, et Dei.* La consolidación de esta fórmula en la literatura cristiana latina tuvo lugar en la segunda mitad del siglo IV, gracias a la figura de otro insigne contemporáneo del de Hipona, san Ambrosio de Milán (c. 340-397). Desde este momento hasta el final de la Edad Media latina convivieron tres fórmulas métricas, que siempre tuvieron una estrecha conexión con la música; es decir, la versificación cuantitativa, poesía en prosa y la rítmica. El presente trabajo se va a centrar en esta última, para perfilar su uso, vicisitudes, valoración estética y consolidación, desde san Agustín, el primer Padre de la Iglesia que conscientemente quiso emplear esta fórmula métrica, hasta Beda, que fue quien por primera vez la definió en términos precisos y defendió su empleo. El término *ante quem* queda, pues, fijado a comienzos del siglo VIII, porque desde esta fecha hasta los siglos XII y XIII, sobre todo con la figura de Juan de Garland (J.J. Murphy 1986: pp. 166 ss.), no hubo nuevos «experimentos» en el ámbito del *rithmus o ars rithmica*.

En un primer momento la poesía latina cristiana siguió las normas de la versificación cuantitativa grecorromana, basada en la alternancia regular de sílabas largas y breves, siguiendo estructuras prefijadas. Una de las fórmulas con más éxito fue la estrofa ambrosiana, formada por cuatro dámetros yámbicos, si bien se utilizaron otros versos clásicos como el dístico elegíaco, el septenario trocaico, la estrofa sáfica, el adonio y otros que han sido recogidos en la magistral obra de Dag Norberg (1958) sobre la versificación latina medieval. Como es bien sabido, en el siglo IV esta versificación no se sustentaba ya en el latín hablado, puesto que la cantidad había perdido ya su valor fonológico, sino en los conocimientos aprendidos a través del estudio en la escuela, como afirma san Agustín en su famoso pasaje *De Musica* III,3,5 (Migne, PL. 32, col. 1118): *Bene quidem tu non multos pedes mihi propusuisti copulandos; sed uideris mihi non recordari, iam te satis discreuisse, quid inter grammaticum et musicum intersit, cum ego tibi respondissem, syllabarum longarum et breuium cognitionem me non habere, quae a grammaticis traditur: nisi forte permittis, tu non uerhis, sed aliquo plausu rhythmum istum exhiheam: nam*

iudicium aurium ad temporum momenta moderanda me posse habere non nego, quae uero syllaba producenda uel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio. La métrica cuantitativa pervivió a lo largo de todo el Medioevo y gozó de un enorme prestigio, en cuanto que estaba reservada a los poetas más hábiles y eruditos.

La poesía en prosa, que nada tiene que ver ni con la métrica cuantitativa ni con la rítmica, tuvo un uso temprano, ya que se encuentra en alguno de los himnos más antiguos y carismáticos de la oración cristiana, como el famoso texto de Maitines, *Te Deum*, atribuido a san Ambrosio y a san Hilario entre otros, pero cuya formulación actual es el resultado de un largo y complejo proceso (J. Fontaine 1981: 93); o el hermoso *Salve, regina misericordiae*, texto inspirado en un himno de origen bizantino, que durante mucho tiempo fue atribuido a Herman (m.1054; *vid.* Michel 1976: 149). Estas composiciones se sirven de una *Kunstprosa* o prosa de arte, asonantada y estructurada en *cola* y *commata*. Su punto de referencia se localiza precisamente en la poesía bíblica del Antiguo y Nuevo Testamento; es decir en los Salmos del rey David, los dos *cantica* de Moisés, recogido uno en Ex. 15 y otro en *Deut.* 32, y las tres canciones registradas en el evangelio de Lucas (1-2): *Magnificat*, entonada por María; *Benedictus* de Simeón y *Nunc dimittis* de Simeón. Su repercusión fue enorme, porque a partir de mediados del siglo IX se utilizó en dos de las grandes innovaciones poético-musicales de la Edad Media, los tropos y prosas.

Al lado de estas dos fórmulas se registra la poesía rítmica, que se caracteriza por tener en cuenta el número de sílabas y la posición del acento de palabra, sobre todo a final de verso, aunque pronto se le sumó un tercer rasgo, la homofonía en anáfora, aliteración o rima¹. Los versos rítmicos podían imitar la modulación de los ictus de un verso cuantitativo clásico, ya que se hacía coincidir acento de palabra con la posición correspondiente del ictus. De nuevo, la obra de Dag Norberg (1958) se convierte en un instrumento imprescindible para conocer cuáles fueron las imitaciones rítmicas más frecuentes,

¹ A este respecto es de enorme interés la epístola que envía el erudito príncipe Etelvaldo, futuro rey de Mercia (716-757), al abad de Malmesbury, Aldelmo. Dado que el abad murió en el año 709, esta carta, en la que se presentan tres poemas (dos métricos y el último rítmico) y se solicita del clérigo consejos de carácter literario, tuvo que ser anterior a esa fecha; por lo tanto fue contemporánea al tratado *De arte metrica* redactado por Beda, como se verá más adelante (además no se debe pasar por alto que la región de Mercia está situada al sur del monasterio de Jarrow, donde pasó su vida Beda). En uno de los pasajes de la misiva, Etelvaldo hace referencia a un procedimiento fono-estilístico utilizado en su poema rítmico, *Aethereus qui omnia*. El recurso no está claramente definido en la epístola, sin embargo puede ser identificado con la rima, la aliteración o con ambas a la vez: *Huic tamen nostrae paruitas epistulae trina cantati modulaminis carmina binis generibus digesta subidimus [...]; tertium quoque non pedum mensura elucubratum, sed octenis syllabis in uno quolibet uorsu compositis, una eademque littera comparis linearum tramitibus, aptata cursim calamo perarante caraxatum tibi, sagacissime sator, transmittens dicaui.* (*Auct.Antiq.* 15/2 MGH, pp.496-497).

como el verso de cinco sílabas con cadencia paroxítona (llana) que imitaba el adónico; el verso de siete sílabas con cadencia paroxítona a imitación del dímetro yámbico cataléctico, o cadencia proparoxítona (esdrújula) que reproducía el ritmo del segundo hemistiquio del septenario trocaico, etc. También se utilizaron versos rítmicos de una, dos, tres, cuatro, seis, nueve o diez sílabas, ya tuvieran terminación paroxítona o proparoxítona, que son esquemas novedosos que no tienen correlatos cuantitativos.

El empleo de la rítmica en la himnodia latina fue contemporáneo al de la métrica, y en ambos casos sus primeros testimonios proceden de insignes Padres de la Iglesia, como ya se ha señalado. La versificación cuantitativa en la himnodia la inicia san Ambrosio y la rítmica san Agustín, en concreto en su himno titulado *Psalmus contra partem Donati*, escrito a finales del año 393 contra la herejía donatista. El hecho de que esta versificación fue utilizada conscientemente por san Agustín se desprende de las propias palabras del autor en su obra *Retractationes I, XX* (*CChr.Series Latina* 57, p. 61); por tal motivo no cabe en nuestros días seguir afirmando, como sucede en trabajos recientes (Salvatore 1983: pp.100-101), que es un poema cuantitativo lleno de incorrecciones. Leamos las palabras de san Agustín sobre el himno compuesto por él hacía ya tiempo: *Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi uulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam peruenire, et eorum quantum fieri per nos posset inhaerere memoriae, psalmum qui eis cantaretur per Latinas litteras feci, sed usque ad V litteram. Tales autem abecedarios appellant. Tres uero ultimas omisi; sed pro eis nouissimum quasi epilogum adiunxi, tamquam eos mater adloqueretur ecclesia. Hypopsalma etiam, quod respondetur, et prooemium causae, quod nihilominus cantatur, non sunt in ordine litterarum; earum quippe ordo incipit post prooemium. Ideo autem non aliquo carminis genere id fieri uolui, ne me necessitas metrica ad aliqua uerba quae uulgo minus sunt usitata compelleret. Iste psalmus sic incipit: Omnes qui gaudetis de pace, modo uelum iudicate, quod eius hypopsalma est.*

Es posible que nuestro autor se viera obligado a hacer esta serie de precisiones para disipar las dudas de sus contemporáneos sobre la naturaleza métrica del poema. Este, desde comienzos del siglo XIX, pasando por la obra de Edelestand Du Méril (1843), fue reconocido como una obra de enorme importancia para la historia literaria de la poesía latina popular. Sin embargo, ni la *editio princeps* de Agustín Dodo (Bâle, 1506), ni las grandes ediciones oficiales más antiguas de los Lovainistas y Mauristas –esta última reproducida por Migne, PL 43, cols.23-32– o la más reciente del *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* de Viena recogían el texto tal y como lo había descrito san Agustín en sus *Retractationes*, ya que carecían del prólogo, las estrofas C y Q estaban incompletas e incluían un buen número de lecturas defectuosas que rompían el isosilabismo del verso. La edición completa fue realizada por

D.C. Lambot (1935), que localizó el principal testimonio del poema en la Biblioteca de Leiden, *Ms. Vossianus lat.* 8° 89. Este es un códice misceláneo de la primera mitad del siglo IX, de procedencia francesa o inglesa, que en los ff.68r-74v proporciona el mejor texto agustiniano. La significación del poema no se basa en su profundidad doctrinal ni en su valor literario, sino en ser testimonio de un tipo vivo de versificación de raíces populares, como señaló E. Tréhorel (1939: 309): «Ce chant populaire, ouvre de circonstances et de vulgarisation, ne prétendait qu'à la clarté et a la simplicité. Mais, pour atteindre son but, qui était de fixer, dans des mémoires incultes, des points de fait ou des notions élémentaires de doctrine, l'auteur fut amené a renoncer délibérément a la métrique classique, dont les exigences prosodiques lui eussent imposé une langue trop relevée et inaccessible aux simples, et a adopter une forme rythmique nouvelle qui se trouve être le premier exemple connu d'un genre de versification destiné a une si brillante fortune dans les langues modernes occidentales».

El *Psalmus contra partem Donati* es un poema abecedario que consta de 297 versos, con una estructura tripartita bien establecida. La primera parte consta de siete versos, de los cuales el primero y el séptimo funcionan como estribillo o *hypopsalma*; la segunda está configurada por 20 estrofas de la A a la V, que constan de doce versos seguidos del estribillo (w.8-267); la última es un epílogo de treinta versos (w.268-297), en la que se utiliza la figura retórica de la prosopopeya, dado que se personifica la figura de la Iglesia, que habla en estilo directo a sus hijos descarriados (C. Springer 1987). Para hacernos una idea más adecuada de la obra, vamos a reproducir el proemio, las dos primeras estrofas abecedarias y parte del epílogo:

<i>Omnes qui gaudetis de páce, modo uerum iudicáte.</i>	(9p+8p)
Foeda res est causam audíre et personas accipére.	(8p+8p)
Omnes iniusti non pössunt regnum dei possidére.	(8p+8p)
Vestem alienam conscindas nemo potest toleráre:	(8p+8p)
quanto magis pacem Christi qui conscindit dignus est mórté.	(8p+8p)
Et quis est ista qui fécit quaeramus hoc sine erróre	(8p+8p)
<i>Omnes qui gaudetis de páce, modo ueYum iudicáte.</i>	(9p+8p)
Abundantia peccatórum solet fratres conturbáre.	(8p+8p)
Propter hoc dominus nóster uoluit nos praemonére,	(8p+8p)
comparans regum caelórum reticulo misso in máre.	(8p+8p)
Congregauit multos píses, omne genus, hinc et índé,	(8p+8p)
quos cum traxissent ad lítus, tunc coeperunt separáre:	(8p+8p)
Bonos in uasa misérunt; reliquos malos, in máre.	(8p+8p)
Quisquis nouit Euangélium, recognoscat cum timóre.	(8p+8p)
Videt reticulum Ecclésiám, uidet hoc saeculum máre.	(8p+8p)
Genus autem mixtum píceis iustus est cum peccatóre.	(8p+8p)
Saeculi finis est lítus: tunc est tempus separáre;	(8p+8p)
Qui modo retia rupérunt, multum dilexerunt máre.	(8p+8p)

Vasa sunt sedes sanctorum, quo non possunt peruenire.	(8p+8p)
<i>Omnes qui gaudetis de pace, modo uerum iudicáte.</i>	(9p+8p)
[...]	
Bonus auditor fortásse quaerit qui ruperunt réte.	(8p+8p)
Homines multum superbi, qui iustos se dicunt esse.	(8p+8p)
Sic fecerunt conscissuram et altare contra altare.	(8p+8p)
Diabolo se tradiderunt, cum pugnant de traditione	(8p+8p)
et crimen quod commisérunt, in alios uolunt transférre.	(8p+8p)
Ipsi tradiderunt Libros, et nos audent accusare,	(8p+8p)
ut peius committant scélus, quam quod commiserunt ante.	(8p+8p)
Qui possent causam Librorum excusare de timóre,	(8p+8p)
quod Petrus Christum negáuit, dum terreretur de mórte,	(8p+8p)
modo quo pacto excusábunt factum altare contra altare?	(8p+8p)
Et pace Christi conscissa ut spem ponunt in homine,	(8p+8p)
Quod persecutio non fécit, ipsi fecerunt in pace.	(8p+8p)
<i>Omnes qui gaudetis de pace, modo uerum iudicáfe.</i>	(9p+8p) (w. 1-33)
[...]	
Audite fratres quod dico, et mihi irasci nolite,	(8p+8p)
quia non sunt falsa quae auditis, potestis considerare.	(8p+8p)
Quid si ipsa mater ecclesia uos alloquatur cum pace	(8p+8p)
et dicat: «O filii méi, quid querimini de mátre?	(8p+8p)
«Quare me deseruístis, iam uolo a uobis audire.	(8p+8p) (w.268-272)
[...]	
«Malos tantos tolerásti, sed nulla bona mercéde,	(8p+8p)
«quia quod debetis, pro Christo, pro Donato uultis férre».	(8p+8p)
Cantauimus uobis, fratres, pacem si uultis audire.	(8p+8p)
Venturum est iudex noster: nos damus, exigit ille	(8p+8p) (w.294-297)

Los versos son de dieciséis sílabas, cesurados en hemistiquios de ocho sílabas, ambos con cadencia paroxítona². El estribillo es un verso de diecisiete sílabas, cesurado en un primer hemistiquio de nueve y uno segundo de ochos sílabas, ambos también con cadencia paroxítona. Este verso agustiniano pudo estar inspirado –si buscamos una génesis cuantitativa– en el octonario trocaico, que, como es bien sabido, fue utilizado sólo en las partes cantadas y bailadas de la comedia y tragedia romanas; sin embargo, no se puede

² Los fenómenos prosódicos más frecuentes en este poema son la *sinalefa* (mejor que elisión, que sería el término aplicable en un poema cuantitativo, en el que deja de computarse la sílaba final de palabra) y la *sinéresis*, que permiten mantener el isosilabismo del verso. Como ejemplos del primer fenómeno citado cabe señalar *causam audire* (v. 2), *sine errore* (v. 6), *reticulum Ecclesia* (v. 15), *pacto excusabunt* (v. 30), etc.; entre los casos de sinéresis se puede citar *Euangelium* (v.14), *Ecclesiam* (v. 14), *retia* (v. 17), *Diabolo y traditione* (v. 23), etc.

pasar por alto que san Agustín con este poema está dando la réplica a los himnos de propaganda herética que circulaban en el norte de Africa. Ningún himno donatista ha llegado hasta nuestros días, sin embargo, por noticias indirectas, se sabe que estos cantos fueron elaborados por los obispos para la instrucción de la gente sencilla sin cultura, y que eran composiciones en las que la melodía (popular y popularizante) tenía un papel esencial. Aunque no conservamos la música del himno agustiniano, la pieza fue con toda seguridad cantada, si se tiene en consideración no sólo el título de la obra, *Psalmus*, sino también el penúltimo verso, *Cantauiumus uobis, fratres, pacem si uultis audire* (v.296), así como las indicaciones hechas por san Agustín en *Retractationes* I,XX, donde se afirma que el prólogo (así como las estrofas abecedarias y el epílogo) fue cantado ante el pueblo, mientras que el estribillo era interpretado por todos los presentes. Otro rasgo que abunda en el registro popular de este himno abecedario es el empleo del refrán, puesto que el *corpus* de poemas greco-romanos con estribillo son elaboraciones literarias de manifestaciones folclórico-populares (R. Schilling, 1990); así sucede, por ejemplo, con los epitalmios de Catulo (61 y 62), con las églogas pastoriles de Virgilio o con las celebraciones primaverales del *Peruigilium Veneris*.

A pesar de su temprano uso, la poesía rítmica no gozó del mismo prestigio que la métrica cuantitativa; baste, por ejemplo, recordar los dos testimonios recogidos por Norberg (1958, pp.92-93). El primero de ellos procede del poema rítmico, formado por 19 estrofas de cinco versos de doce sílabas, cesurados en dos hemistiquios 5p+7pp, escrito por el maestro Esteban sobre el Sínodo de Pavía en el año 698:

*Mihi ignósce, rex, quesu, píssime,
tua qui iússa nequiui, tu cóndecet,
pangere óre styloque contéxcere,
recte ut uálent edissere médrici,
scripsi per prósa ut oratiúnculam.*

(PLAC. IV, MGH, p. 731, Estr. 18).

El segundo testimonio es más tardío, y procede de un interesantísimo autor, Milón de San Amando (c.a 809-871). En su poema didáctico en dos libros, titulado *De Sobrietate*, señala que, si debido a los posibles errores prosódicos, su obra en hexámetros no puede recibir la denominación de *carmen*, al menos se le permita identificarlo como *rithmus*:

*Non puto grande scelus, si sillaba longa breuisque
altera in alterius dubia statione locetur;
quodsi, tu credo, nequit carmen iam iure uocari,
sit satis huic saltem censeri nomine rithmi.*

(De sobrietate, II, w. 1034-37. PLAC. III, MGH, p. 674)

Es posible que esta carencia de prestigio se debiera a la ausencia de una *auctoritas* que certificase su uso. El himno antidonatista de san Agustín, que bien hubiera podido desempeñar esta función, fue ignorado a lo largo de la Alta Edad Media, como pone de manifiesto el proceso de transmisión manuscrita descrito por D.C. Lambot (1935: pp.314-17). Salvo el testimonio del siglo IX, oculto en un códice misceláneo, la copia de este poema comenzó a realizarse a lo largo del siglo XV. Gracias a la labor de Beda (673-735) y al influjo de sus ideas a lo largo de todo el Medievo, la rítmica se situó, al fin, al mismo nivel estético que la versificación cuantitativa. No hay que olvidar que Beda fue una de las figuras más destacadas en la historia literaria de la Edad Media, como reconoció el propio Dante. Este afirmó que los tres pilares de la Edad Media habían sido Boecio, Isidoro de Sevilla y Beda; por este último tuvo una especial admiración, dado que, mientras los otros dos eruditos habían sido hombres de Estado y de mundo, que estuvieron en la cima del poder político y social de su tiempo, Beda, por el contrario, fue un sencillito monje, que a edad muy temprana se quedó huérfano y entró en el monasterio de Jarrow del que nunca se alejó, que no llegó a ser ni siquiera abad y que se dedicó sólo al estudio, a la enseñanza y a la escritura: *semper aut discere aut docere aut scribere dulce habui*.

Beda se formó en el programa educativo insular, que como se sabe, a través de la misión irlandesa, fue el modelo seguido tiempo después en las escuelas carolingias, cuyos conocimientos técnico-literarios se asentaron precisamente en los escritos del erudito anglosajón. Aparte de sus trabajos históricos (*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*), biográficos (*Historia Abbatum*), que le dieron fama universal, e incluso poéticos, los primeros tratados de Beda, escritos cuando todavía era diácono, fueron de carácter técnico y estaban destinados a sus discípulos, como ocurre con *De natura rerum*, *De temporibus*, *De ratione temporum*, así como *De orthographia* y *De arte metrica*. A partir del trabajo publicado por Robert B. Palmer (1959: 584), centrado fundamentalmente en el capítulo *De littera* del *De arte metrica*, se comenzó a reivindicar la figura de Beda como autor de manuales escolares, debido a su lucidez, precisión, y capacidad de síntesis: «He has taken the grammarians available to him and read them carefully and critically for the information they contain. With this as a background he has pieced together a new synthesis which can, I believe, be called a critical synthesis».

De arte metrica, escrito entre los años 691 y 703, según las diversas hipótesis, es un tratado sobre versificación cuantitativa, que recoge las normas, ideas y conceptos transmitidos por la rígida tradición escolar desde la Antigüedad. Este manual no sólo fue libro de estudio en las escuelas carolingias, sino que todavía en el siglo XI era la obra utilizada por Fulberto de Chartres. A pesar de su respeto a la tradición, el penúltimo capítulo de la obra, titulado

De rithmo (cap.xxiv), introduce modificaciones revolucionarias (damos en cursiva el texto de Beda que se asienta en la tradición meticológica anterior; vid., CChr., Series Latina 93A, pp. 138-139):

Videtur autem rithmus metris esse consimilis, quae est uerborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sint carmina uulgarium poetarum. Et quidem rithmus per se sine metro esse potest, metrum uero sine rithmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur: metrum est ratio cum modulatione, rithmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in rithmo, non artifici moderatione seruata. sed sono et ipsa modulatione ducente, quem uulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte. Quomodo instar iambi metri pulcherrime factus est hymnus ille preclarus:

Rex aëterne dómine,	(8pp)
rerum creator ómnium,	(8pp)
qui eras ante saécula	(8pp)
semper cum patre fílius	(8pp);

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum:

Apparebit repentína	(8p)
dies magna dómíni,	(7pp)
fur obscura uelut nócte	(8p)
improuisos óccupans.	(7pp)

El texto de Beda, como ha indicado D'Arco Silvio Avalle (1992: esp.pp. 111-114), sigue casi al pie de la letra el pasaje sobre el mismo asunto contenido en un tratado meticológico de comienzos o mediados del siglo IV, el *Ars Palaemonis*³. Las divergencias entre la redacción de Beda y la de su modelo son de suma importancia. En primer lugar, el erudito inglés afirma por primera vez en la historia meticológica que la rítmica es una versificación basada en el número de sílabas, *numero syllabarum*. En segundo lugar, hay que seña-

³ Obra es atribuida en la *editio princeps* (Basilea 1527) a Mario Victorino, si bien su autoría fue puesta en entredicho por A. Keil, *Grammatici Lahni* (1874), y negada abiertamente por I. Mariotti (1967, p.46). El texto del *Ars Palaemonis* que sirvió de fuente a Beda es el siguiente (Keil, Gram.Lat. VI, pp.206-207): *Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansionem ad iudicium aurium examinata, ut puta ueluti sunt cantica poetarum uulgarium. Rhythmus ergo in metro non est? Potest esse. Quid ergo distat a metro? Quod rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine rhythmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur, metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio. Plerumque tamen casu quodam etiam inuenies rationem metricam in rhythmo, non artificii obseruatione seruata, sed sono et ipsa modulatione ducente.*

lar una omisión significativa; mientras en el *Ars* del siglo IV se dice que el ritmo es una *modulatio sine ratione metrica* y que se puede encontrar *rationem metricam in rithmo*, Beda elimina de ambos pasajes el modificador *metrica*, utilizado en su fuente, ya que él, que está hablando de poemas silábicos, considera que esa *ratio* es algo diferente, aunque no lo llega a aclarar explícitamente. Con todo, la lectura del capítulo permite concluir que Beda asigna un doble significado al sintagma *modulata compositio*, que sirve para explicar el significado de *ratio*. Por una parte, nuestro autor, de acuerdo con la preceptiva clásica, emplea el sintagma para incidir en aspectos musicales; pero, por otra, enriquece su significado asignándole un valor acentuativo sobre las variaciones de intensidad de voz mediante la recurrencia regular de sílabas tónicas en un verso, caracterizado por el número fijo de sílabas y no ya por la alternancia de sílabas largas y breves. A nuestro juicio existen otros rasgos, que no fueron señalados por Avalle, pero tienen una importante significación, como son la valoración estética de la poesía rítmica hecha por Beda y la selección de textos que sirven para ejemplificar esa fórmula versificatoria de la que se está hablando.

Así, mientras el *Ars Palaemonis* se hace eco de la percepción estética romana de época clásica y considera peyorativamente como *cantica* las composiciones que no siguen criterios cuantitativos bien definidos, Beda sustituye esa palabra por el sustantivo *carmina*, que designa todo poema como obra de arte literario⁴. Esta variación léxica implica el reconocimiento explícito de los valores estético-literarios de la poesía rítmica, que Beda corrobora a continuación. La rítmica por sí misma no es mejor ni peor que la métrica cuantitativa, sino que dependerá de la capacidad del autor: un poeta popular creará poemas rítmicos rústicos, un poeta cultivado los hará de manera docta, *quem uulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte*. Con todo, los poemas escritos por el propio Beda siguen las normas de la métrica cuantitativa, ya que de los dieciocho textos completos conservados, trece emplean la cuarteta ambrosiana en dímetros yámbicos de ocho sílabas (nº I-XIII), tres el hexámetro dactílico (nº XIV, XVI, XVIII), y dos el dístico elegíaco. El resto de composiciones se sirven de la «poesía en prosa», ya que es una colección de reflexiones y pensamientos sobre el Salterio, denominada *Collectio Psalterii Bedae*, que reproduce los criterios compositivos de los versículos bíblicos (nº XV, XVII; *vid.*, *CChr. Series latina* 122, pp. 407-450).

Por último es necesario detenerse en la selección de textos hecha por Beda en su tratado métrico, que sirven para describir los rasgos más signifi-

⁴ Véase, en este sentido, la definición dada por san Isidoro, *Etym.* I,39,4: *Carmen uocatur quidquid pedibus continetur*; incluso la distinción hecha por Milón de San Amando entre *carmen* y *rhithmum*, vista más arriba.

cativos de la poesía rítmica. Las dos composiciones son de carácter religioso, dado que en este ámbito fue característico el empleo de *rithmi*, como se desprende del hapax *oratiuncula*, empleado por el maestro Esteban, en el pasaje del Sínodo de Pavía antes citado. La primera composición señalada, de la que sólo se da la primera estrofa, es un himno bien conocido en la Edad Media, que narra la historia de la Redención. El poema, escrito probablemente en el siglo VI, está compuesto por dieciséis cuartetos rítmicos ambrosianos; es decir, por estrofas de cuatro versos octosílabos con cadencia proparoxítona (4x8pp) y, generalmente, tres acentos principales de palabra por verso:

- | | |
|--|--|
| 1. Rex aëterne, dómine,
rerum creator ómnium,
qui eras ⁵ ante saécula
semper cum patre filius, | 2. Qui mundi in primórdio
Adam plasmasti hóminem,
cui tui imáginis
uultum dedisti símilem, |
| 3. Quem diabolus decéperat,
hostis humani géneris,
cuius tu formam córporis
adsumere dignátus-es ⁶ , | 4. Ut hominem redímeres,
quem ante iam plasmáueras,
et nos deo coniúngeris
per carnis contubérnium, |
| 5. Quem editum ex uírgine
pauescit omnis ánima,
per quem nos resúrgere
deuota mente crédimus, | 6. Qui nobis per baptismus
donasti indulgéntiam,
qui tenebamur uínculis
ligati consciéntiae, |
| 7. Qui crucen propter hóminem
suscipere dignátus-es,
dedisti tuum sánguinem
nostrae salutis prétium. [. . .] | |

(W. Bulst 1956: p. 92)

Esta cuarteta rítmica, que imita los dímetros yámbicos de san Ambrosio, fue utilizada ya el último cuarto del siglo V, puesto que hacia el año 475, Auspicio, obispo de Toul, escribió un poema de cuarenta y una estrofas rítmicas ambrosianas, dirigido a Argobaste, que acababa de ser elegido conde de Tréveris, en el que se contienen consejos para que el príncipe ejerza adecuadamente el poder:

⁵ Éste es un lugar variante, dado que algunos códices dan la lectura *es* en lugar de *eras*. Si se admite la segunda persona del presente del verbo *sum*, habría que entender que en *saécula* se produce una diéresis prosódica. Véanse las ediciones del texto de Beda, *CChr. Series latina* 93^a, p. 139 y la del poema completo en Bulst (1956: 92). Este último edita el poema en dísticos de dieciséis sílabas, en lugar de cuartetos.

⁶ Empleamos esta forma gráfica para indicar que *dignatus es* configura una palabra métrica, a la que corresponde un acento proparoxítono.

*Praeclso et spectábili
his Argobasti cómiti
Auspicius qui díligo
salutem dico plúrimam.*

(PLAC IV, MGH, pp. 614-15, Estr. I, vv.1-4)

El segundo ejemplo, un poema abecedario del que sólo se copian los dos primeros dísticos de la primera estrofa, es una composición también muy difundida en la Edad Media. Este poema sobre el día del juicio final consta de veintitrés estrofas, formadas por dos dísticos y un estribillo, que, curiosamente no llegó a reproducir Beda.

Estr. 1	Apparebit repentína	(8p)
	dies magna dómini	(7pp)
	fur obscura uelut nócte	(8p)
	improuisos occupans	(7pp)
	<i>In treméndo die iudícii</i>	(10:4p+6pp)
Estr. 2	Breuis totus tum parébit	
	prisci luxus saéculi,	
	totum simul cum clarébit	
	praeterisse saéculum,	
	<i>In treméndo die iudícii</i>	
Estr. 3	Clangor tubae per quatérnas	
	terrae plagas cónciens	
	vivos una mortuósque	
	Christo ciet óbuiam	
	<i>In treméndo die iudícii. [...]</i>	

(PLAC IV, MGH, p. 507)

Los dísticos, formados por un octosílabo paroxítono y un heptasílabo proparoxítono, constituyen la interpretación rítmica del primer y segundo hemistiquio respectivamente del septenario trocaico romano o *uersus quadratus*. Este verso fue propio de la poesía popular romana, ya que se empleó no sólo en las partes recitadas con acompañamiento musical de la comedia, sino también en las canciones infantiles, en los dichos y adivinanzas populares, y en las chanzas cantadas, por ejemplo, por los legionarios de César, cuando éste hizo su entrada triunfal en Roma. Por su parte el estribillo presenta un esquema rítmico de un decasílabo cesurado en un primer hemistiquio de cuatro sílabas con cadencia paroxítona y un segundo de seis sílabas con cadencia proparoxítona (4p+6pp). Esta formulación, que no se remonta a ningún esquema cuantitativo grecorromano, se empleó por primera vez en refranes, pero con el paso del tiempo se convirtió en un verso independiente, utilizado bien en *cursus* o series, bien formando estrofas, no sólo isosilábicas, sino también en combinación con otros versos rítmicos.

Los dos poemas seleccionados por Beda registran, por tanto, versos rítmicos de enorme difusión en la poesía latina medieval de los primeros tiempos, que además pueden tener relación genealógica con algunos de los versos románicos más populares. Así el octosílabo rítmico en cuartetos fue, a juicio de especialistas como D'Arco Silvio Avalle (1992, p. 410), el modelo sobre el que se forjó el octosílabo vernáculo. Este verso se utilizó, por ejemplo, en la *Passion* de Clermont-Ferrand de finales del siglo X, uno de los primeros testimonios literarios de las lenguas románicas, e, incluso, en la obra del primer trovador conocido, Guillermo IX de Aquitania, en concreto en la pieza *Pos de chantar m'es pres lalenz* (183, 10). El poema fue escrito en un momento crítico de la vida del duque, entre 1111 ó 1112 (Riquer 1, 1975: 139-141), ya que temía por su vida, a causa de las heridas recibidas en combate, y por el futuro de su joven hijo, si él fallecía. Guillermo, que se había enfrentado al poder eclesiástico y se había burlado de «su latín», recurre a la composición de una canción cuya melodía y estructura rítmica están modeladas sobre la música y poesía religiosa en general y litúrgica en particular.

El heptasílabo proparoxítono latino, derivado del segundo hemistiquio del septenario trocaico no sólo funcionó como elemento de un dístico rítmico, como vimos más arriba, sino que llegó a convertirse en un verso autónomo empleado en *cursus* o series, y en estrofas isosilábicas. Un excelente ejemplo de este empleo es el himno latino de Navidad *In hoc anni círculo*:

In hoc anni círculo (7pp) A
uita datur século (7pp) A
nato nobis páruulo (7pp) A
de uirgine Mária (7pp) Estribillo

La canción litúrgica se compone de cuartetos en las que los tres primeros versos emplean rima consonante en tercetos y el cuarto funciona como estribillo a lo largo de toda la composición. La pieza fue compuesta en la segunda mitad del siglo XI en la región de Limoges y tuvo inmediatamente un gran éxito. Tanto es así, que sobre la misma melodía, es decir empleando la técnica del *contrafactum* se creó casi de manera simultánea un poema religioso en romance interpretado por juglares. La canción vernácula sigue el mismo esquema rítmico y compositivo (Roncaglia 1944: 67-68), ya que se articula en cuartetos de siete sílabas con rima consonante en tercetos y estribillo latino:

Mei amic e mei fiel
laisat estar lo gasel
aprendet u so noel
 De uirgine Maria

El otro verso de enorme repercusión vernácula fue el decasílabo cesurado 4+6. El estiquio así construido fue la fórmula primordial y canónica de la poe-

sía narrativa románica, dado que se emplea por primera vez en la epopeya de la *Chanson de Rolan* y en el poema hagiográfico de *Saint Alexis*, ambos de mediados del siglo XI; además este verso, según pone de manifiesto el magnífico repertorio de I. Frank (1966), fue uno de los versos más utilizados en la lírica trovadoresca. Tanto en latín como en vernáculo pronto se utilizó la forma secundaria o derivada, que es la que presenta la disposición 6+4 sílabas. Cabe preguntarse la razón por la que Beda, al citar el segundo ejemplo de poemas rítmicos, omitió el texto del estribillo. La respuesta puede estar en una cuestión de coherencia expositiva. Beda cita composiciones que eran bien conocidas en su época y a las que dedica en algún caso encendidos elogios (*pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus*). El autor desea presentar sólo fórmulas rítmicas creadas a partir de versos cuantitativos clásicos, como eran los octosílabos proparoxítonos y el dístico de octosílabo paroxítono y heptasílabo proparoxítono. El decasílabo había de quedar necesariamente fuera de esta relación, porque no era un verso derivado de modelos grecorromanos, como ya se ha señalado. Sin embargo, el hecho de que estas piezas se presenten en el tratado metrológico como creaciones paradigmáticas de la poesía latina altomedieval (a pesar de la omisión del refrán), constituye un buen argumento probatorio de cuáles fueron los orígenes de algunos de los versos más difundidos de la lírica románica, como afirman Beltrami (1990: 465-513) o Menichetti (1994: 215-230), en contraposición a las tesis sobre el origen del decasílabo defendidas por F. D'Ovidio (1898, reimpr. 1932), que lo considera derivado del endecasílabo sáfico, o por A. Roncaglia (1970), que sostiene la hipótesis del metro almaniano o tetrámetro dactílico hipercataléctico. Hay que tener en cuenta que estas versificaciones clásicas, que fueron muy poco imitadas rítmicamente, se encuentran preferentemente durante el período carolingio en composiciones aúlicas de carácter erudito, lo que no encaja con las fórmulas popularizantes de los octosílabos rítmicos tanto latinos como vernáculos.

A modo de conclusión resumiremos de manera escueta los datos y los resultados expuestos en este trabajo. En primer lugar, la poesía rítmica fue utilizada conscientemente por san Agustín, al mismo tiempo que san Ambrosio elaboraba sus eruditos poemas cuantitativos. San Agustín empleó este tipo de versificación ajustándose al modo de recepción del público al que iba destinado su himno: las gentes más sencillas sin formación, que estaban cayendo en los errores de la herejía donatista, atraídos por el reclamo de los pegadizos himnos heréticos. A pesar de este empleo la rítmica no gozó de gran prestigio, puesto que el poema agustiniano no fue leído a lo largo de la Alta Edad Media, como demuestra el proceso de transmisión manuscrita, y porque la rítmica estuvo ligada en un primer momento a los usos más populares. Fue Beda, a comienzos del siglo VIII, el que reclamó su valoración estética como demuestra a través de ejemplos tomados de poetas doctos y hábiles. El análisis de sus palabras, así como de los poemas seleccionados para ejemplificar la versifica-

ción basada en el isosilabismo y posición del acento a final de verso, pone de manifiesto una vez más la lucidez, la capacidad para hacer una síntesis crítica y la coherencia expositiva de nuestro venerable autor. Los versos empleados en sus ejemplificaciones son versos que remiten a una estructura anterior de carácter cuantitativo (así, las cuartetos rítmicas de octosílabos proparoxítonos del poema *Rex aeternae domine* se inspiran en los dímetros yámbicos de la cuarteta ambrosiana; por su parte el poema abecedario *Apparebit repentina* se articula en estrofas formadas por dísticos que resultan de la división en hemistiquios del septenario trocaico). Por las razones antes expuestas, Beda omite el estribillo de este poema, que es un decasílabo cesurado (4p+6pp). A nuestro juicio esta omisión se debe a que el autor era consciente que ese verso no tenía ningún precedente métrico, sino popular. En cualquier caso, el octosílabo proparoxítono, el dístico de octosílabo proparoxítono y septenario proparoxítono, así como el decasílabo cesurado fueron versos rítmicos de enorme repercusión en la poesía románica. Todo apunta, pues, a que en el origen de la versificación en lenguas vernáculas, los versos latinos rítmicos funcionaron como modelos referenciales tanto aquellos de origen más culto como los de procedencia más popular, teniendo siempre en cuenta que la poesía rítmica latina tuvo una consideración estética determinada y que su campo de aplicación fue fundamentalmente la poesía religiosa. El influjo sobre el origen de la versificación románica tuvo que existir necesariamente, porque la oración, el estudio y el debate se expresaban en latín y en sus distintas fórmulas en prosa y verso.

Referencias Bibliográficas

- D' A. S. Avalle, «Dalla metrica alla ritmica», *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino I, I. La produzione del testo*, G. Cavallo (ed.), Roma 1992, pp. 391-476.
- P.G. Beltrami, «Endecasillabo, décasyllabe e altro», *Rivista di letteratura italiana*, 8 (1990) 465-513.
- W. Bulst, *Hymni latini antiquissimi LXXV. Psalmi III*, Heidelberg 1956.
- J. Fontaine, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, París 1981.
- I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols., París 1966.
- D. C. Lambot, «Texte complété et amendé du *Psalmus contra partem Donati* de Saint Augustin», *RBen.*, 47 (1935), 312-330.
- I. Mariotti (ed.), *Ars Grammatica Marii Victorini. Introduzione, testo critico e commento*, Florencia 1967.
- A. Menichetti, «Quelques considérations sur la structure et l'origine de l'endecasyllabe», *Mélanges offerts a M. Burger*, J. Cerquiglini-Toulet (ed), Ginebra 1994, pp. 215-230.
- E. Du Ménil, *Poésies populaires latines antérieures au XIIIe siècle*, París 1943.

- F. Michel, *In hymnis et canticis. Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Lovaina-París 1976.
- J. J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México 1986 (1ª ed. inglesa 1974).
- D. Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Uppsala 1958.
- F. D'Ovidio, *Opere di F. D'Ovidio IX: «Versificazione romanza. Poetica e poesia medievale»*, vol. I, Nápoles 1932, pp.131-261 (art. publicado por primera vez en 1898 con el título *Sull'origine dei versi italiani*).
- R. B. Palmer, «Bede as textbook writer: A Study of his *De arte metrica*», *Speculum* 34 (1959) 573-584.
- M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 2 vols., Barcelona 1975.
- A. Roncaglia, «Laisat estar lo gazel», *Cultura Neolatina* 9 (1944) 34-72.
- «Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta», *Atti del Conv. Intern.. La poesia epica e la sua formazione*, Roma 1970, pp.277-293.
- A. Salvatore, *Prosodia e metrica latina. Storia dei metri e della prosa metrica*, Roma 1983.
- B. Schilling, «Le refrain dans la poésie latine», *Festschr. V. Pöschl, Musik und Dichtung*; M. von Albrecht (ed.), Frankfurt 1990, pp. 117-131.
- C. Springer, «The prosopoeia of Church as mother in Augustine's *Psalmus contra partem Donati*», *AugStud.* 18 (1987) 52-65.
- E. Tréhorel, «Le psaume abécédaire de Saint Augustin», *REL*, 17 (1939), 309-329.