

LA POESÍA LATINA COMO FUENTE DE DOCTRINA MÉTRICA¹

M^a DEL CARMEN HOCES SÁNCHEZ
Universidad de Granada

SUMMARY

Latin poetry also represents an interesting source in order to study the ancient metrical doctrine not only for what the making praxis can say about this matter but also for the numerous references more or less theoretical found in poetic texts. From concepts such as vox or sonus to more specific metrical ways or even musical instruments, the evidence about the fulfilment of poetic activity and its relation with the music is of a great value.

No es algo nuevo que los textos poéticos constituyen un material indispensable para el estudio de la métrica, como tampoco es nuevo que para este estudio directo de los textos contamos con la ayuda de la teoría doctrinal heredada de la Antigüedad.

Desde Bentley los estudiosos se han agrupado principalmente en torno a dos posturas, la una que descalifica y la otra que valora positivamente las teorías antiguas; también existen posturas intermedias; y, en función del valor que se conceda a una de las dos fuentes para el estudio de la métrica, aumenta o disminuye la atención que se presta a la otra.

Es, pues, obvio que el estudio de la métrica se mueve entre esos dos ejes: el estudio de los datos positivos que ofrece la obra de los poetas y la interpretación que de ella hicieron los tratadistas. Pero, ya que

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "La doctrina métrica de los romanos", DGICYT (PS90-0240) que dirige el Dr. J. LUQUE MORENO en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada.

desde siempre se ha hablado conjuntamente de ambos aspectos, y ya que es innegable (aunque de formas distintas) el valor testimonial de ambos, convendría cuestionarse -muchos lo han hecho²-, de forma global, si ambas vertientes de la cuestión estuvieron tan estrechamente relacionadas y si se puede hablar de influencia de la una en la otra.

Ése es nuestro objetivo en este trabajo, de forma especial por lo que respecta a la posible influencia de la doctrina en la poesía, pero acercándonos al problema desde una perspectiva quizá nueva como es la de considerar los testimonios doctrinales que aparecen a lo largo de la poesía latina; es decir, no vamos a atender a la influencia de determinadas doctrinas en la praxis versificatoria sino que intentaremos encontrar los posibles rásquicios por los que la doctrina métrica, como tal, pudo infiltrarse en la poesía latina, y, para ello, la mejor forma que se nos ocurre es atender al léxico técnico³ que ofrecen los poetas latinos y que, adelantamos, ha resultado abundantísimo.

Una primera aclaración se impone respecto al concepto de "poesía latina" que hasta ahora hemos utilizado: nos referimos con él a la poesía latina anterior al s. VIII d. C., límite temporal fijado por el proyecto⁴ dentro del cual se ha realizado el estudio lexicográfico que servirá de base material para este trabajo, y en el que se incluyó todo aquello que estuviese escrito en verso, en el caso de los autores paganos, y los "poetas cristianos" más relevantes (y dentro de ellos los textos de autoría más o menos cierta). Partiendo de este corpus, constituido por unos doscientos autores, hemos buscado dicho tipo de léxico, labor que ha dado como resultado una concordancia donde se recogen unos dieciséis mil contextos y unos tres mil lemas, que, de forma más o menos cercana, se refieren a la métrica o a algún campo relacionado con ella.

² Así W. CHRIST, "Die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Überlieferung", *Sitzungsberichte der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften*, 1868/1, pp. 5 y ss., donde interpreta las innovaciones de Horacio en los versos eólicos como fruto de su adscripción al llamado "sistema varroniano". Sobre la existencia de dos escuelas de métrica, cf. F. Leo, "Die beiden metrischen Systeme des Alterthums", *Hermes. Zeitschrift für classische Philologie* XXIV (1889) pp. 280-301.

³ Para todas las cuestiones relacionadas con el léxico técnico de métrica en la poesía latina, cf. M.C. HOCES SÁNCHEZ, *Scriptores Latini de Re Metrica*, vol. XIII, *Poetae*, Granada, en prensa.

⁴ Cf. F. FUENTES MORENO-C. LÓPEZ DELGADO, La doctrina métrica de los romanos: confección de un corpus de autores y obras, *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Málaga, 1984, pp. 41-45.

La complejidad del hecho métrico obliga a atender a una gran variedad de ámbitos cuando se trata de estudiar el léxico técnico relacionado con él. La calificación de "técnico" resulta problemática, ya que dicho léxico no se puede reducir a la terminología consagrada por la tradición doctrinal, que, aun siendo el de mayor importancia, no es el único a tener en cuenta, ya que hay muchos otros términos que, sin ser comúnmente técnicos, funcionan como tales en un contexto determinado, lo cual es aplicable tanto a escritos técnicos como, y sobre todo, a los textos poéticos.

Por otra parte, el calificar de "técnicos" a algunos de los términos tomados de los poetas puede ser aún más problemático que en el caso de los autores técnicos; para este estudio hemos actuado con criterio amplio en la recopilación de términos.

Los términos propiamente técnicos en los poetas son escasos: tan sólo alguna referencia a un verso concreto, a un ritmo o a un metro determinados, a algún elemento del verso, y poco más. En cambio, son abundantísimos los términos que adquieren carácter técnico en un contexto determinado, y en ellos se puede establecer una línea divisoria que define dos tipos de términos, o mejor, dos niveles distintos: por un lado, hay términos, o contextos dados de un mismo vocablo, que el poeta usa de forma técnica conscientemente, y ello, por lo general, para referirse a su propia poesía; un segundo nivel constituido por los términos referentes a ámbitos de la vida que tienen alguna relación con la métrica, como son la música o la danza, que no responden a una mención del fenómeno métrico consciente por parte del autor.

Disponemos, pues, para nuestro estudio de un material que, si bien hemos considerado técnico, difiere considerablemente del material técnico que se desprende de los tratadistas, y no sólo por su naturaleza distinta, sino también por la forma en que aparece en los textos. Según Eratóstenes la finalidad de la poesía es "ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας"; esto implica una ausencia de exposición teórica, de tono doctrinal o didáctico, de ahí que en la poesía se encuentren básicamente contextos aislados, esporádicos, que en raras ocasiones⁵ superan los dos o tres versos.

⁵ Por ejemplo AUSONIO, *Technopaegnon* XIII o *Cento Nuptialis*, prefacio en prosa; ALDHILMO, *De Virginitate*, 45-52; o la composición que figura con el número sesenta y seis en los *Poetae Latini Minores* V, pp. 375-378, editados por Baehrens.

Lugares especialmente ricos en términos suelen ser los prólogos a poemas o libros de poemas, tanto en prosa como en verso. En forma, a menudo, de epístola que presenta la obra que sale de sus manos, el poeta aprovecha la ocasión para hablar del metro usado, o para describirlo, constituyendo así una fuente de gran valor para el conocimiento del grado en que la doctrina métrica se hace presente en la poesía, ya que es aquí donde el tono puede ser más didáctico o teórico.

Como rasgo general en parte del léxico recopilado podemos citar el uso metafórico⁶ de algunos términos, que, sin pasar desapercibido, no ha sido considerado motivo de peso para excluir este tipo de léxico, interesante por partida doble: de un lado, es indudable que, si bien no de forma directa y unívoca, hace referencia al hecho métrico, al fenómeno poético; de otro, el hecho de que un autor opte por utilizar *cano* en lugar de *scribo*, *compono*, o *dico*, entre otros, indica que el autor no olvida el fuerte vínculo entre poesía y música.

Pocos son los autores que no contienen alguna referencia a la métrica, de los cuales casi todos son fragmentarios. De los autores con material destacan por su abundancia en léxico métrico Ausonio, Claudiano, Horacio, Lucrecio, Paulino de Nola, Propercio, Prudencio, Séneca, Sidonio Apolinar, Estacio, Virgilio y, sobre todo, Ovidio, el más rico, con diferencia. Plauto, en cambio, autor de dilatada producción, al igual que Ovidio, destaca por la escasez de referencias a la métrica, al igual que Terencio, excepción hecha de las didascalias, que, al informar de los aspectos técnicos de la obra, hacen referencia a la música que acompañaba la representación.

En líneas generales, el tipo de obra, o sea, el género literario parece conllevar cierto nivel, por así decir, cultural. En este sentido, la lírica ofrece abundantes testimonios sobre métrica, así como la elegía; la épica

⁶ Esta objeción hace H.I. MARROU en su reseña de G. WILLE, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, en *Revue des Études Latines* XLV (1967) pp. 610-612. Según Marrou, Wille cita cuidadosamente los términos técnicos relativos al canto o a los instrumentos en los poetas líricos, y añade: "mais avant d'annexer ces oeuvres à l'art musical peut-être eût-il fallu examiner de façon plus critique si l'emploi de termes comme *carmen*, *cantare* n'était pas déjà souvent largement métaphorique..." Estamos de acuerdo en el uso metafórico de dichos términos, pero no creemos que deban despreciarse como términos técnicos, ya que con ellos los poetas, en nuestro caso, se hacen eco de una realidad que la tradición ha mantenido, al menos terminológicamente: la unión entre poesía y música.

seguiría en este orden decreciente que reserva el último lugar para el teatro, la comedia concretamente. Ya hemos dicho que Plauto y Terencio son autores escasos en referencias a la métrica, y creemos encontrar la causa de ello en el hecho de que ésta es una literatura "popular", rasgo que se expresa a través de su lengua y estilo⁷, frente a una poesía más culta o docta, como puedan ser la elegía, la lírica o la épica. Además, la terminología recogida de la comedia es más prosódica que métrica, referida usualmente a la *vox* y a modulaciones de la misma⁸, terminología que es la más frecuente, a su vez, en los textos épicos (donde comparte frecuencia con términos referidos a instrumentos musicales de ámbito guerrero), y en un caso muy concreto, Lucrecio, que expone en su *De rerum natura* una verdadera teoría fonética sobre la voz, su naturaleza, su propagación, etc. Son, en cambio, la lírica y la elegía⁹ las que proporcionan mayor número de términos más propiamente métricos.

Atendiendo al criterio cronológico, a posibles cambios en los términos usados, o en su significado, el léxico recogido de los autores "cristianos" no difiere sustancialmente del léxico correspondiente a los autores "no cristianos", salvo en dos aportaciones exclusivas de aquéllos, elementos de su nueva cultura: *hymnus* y *psalmus*.

En general, se observa en la poesía una mayor autorreferencia a medida que nos alejamos de la época clásica; si la poesía fue siempre algo ligado a la escuela, al aprendizaje y a la tradición, lo es en mayor medida en una época en que la cantidad, elemento básico en la poesía latina, ha desaparecido como rasgo pertinente del sistema de la len-

⁷ Esta característica ha sido expresada desde la Antigüedad. Uno de nuestros autores, precisamente, reflexiona sobre ello: HORACIO, *Satirae* I, 4, vv. 45-48 "*idcirco quidam comoedia necne poema/ esset quaesivere, quod acer spiritus ac vis/ nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo/ differt sermoni, sermo merus*". Cf. también CICERÓN, *Orator* 20, 67: "...*potius poema putandum quam comicorum poetarum; apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud quotidiani dissimile sermonis*".

⁸ Con el propósito de atender a todas las parcelas que guardan cierta relación con la métrica y a todos los elementos que intervienen en el fenómeno del verso, en sus distintos niveles, debemos descender hasta el campo de la segunda articulación martinetiana, y a través de ella, a la *vox* y el *sonus*. Cf. J. LUQUE MORENO, *Scriptores Latini de Re Metrica*, Granada, 1987, pp. 164-165.

⁹ La variedad temática que caracteriza a ambos géneros incluye la reflexión sobre la poesía. Cf. J. LUQUE MORENO, "Consideraciones en torno a la lírica latina", *Cuadernos de Filología Clásica* XI (1976) pp. 199-218. Véase también P. GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, Paris, 1960, introd.

gua; en una época en que las oposiciones cuantitativas que la poesía tomaba como elemento generador de ritmo deben ser aprendidas en la escuela, pues ya no son perceptibles para el hablante¹⁰. La poesía es ya algo para la vista y no para el oído, como muestran los "juegos métricos" de autores como Optaciano Porfirio; o los versos ropálicos de Ausonio; o los versos ecoicos de Pentadio¹¹; o la proliferación, en fin, de acrósticos, telésticos y poemas abecedarios en los autores cristianos, entre otras composiciones artificiosas¹². Es, por así decir, momento propicio para que las normas métricas, que ahora tienen que ser aprendidas más que nunca en la escuela, entren en la poesía, como ya lo hicieron en la praxis versificatoria (recuérdese el caso de los coros polimétricos de Séneca, o de los *poetae novelli*).

Partiendo de todas las premisas expuestas, y teniendo en cuenta que la información que proporcionan los poetas es muy distinta de la que ofrecen los tratadistas, y que no hay en los poetas verdadera "doctrina métrica", pues faltan la finalidad didáctica y el plan establecido de exposición así como el tono teórico (salvo escasísimas excepciones), vamos a abordar a grandes rasgos la organización del material recopilado y el estudio del mismo, intentando articularlo en torno a los puntos de doctrina métrica a que remiten, para lo cual vamos a seguir lo que pudo ser el principio organizativo de cualquier tratado, ordenando el material de forma jerárquica, comenzando por la *vox*, y siguiendo con las *litterae*, la *syllaba*, etc.

Como disciplina directamente relacionada con la Métrica que es la Prosodia, interesa atender no sólo a los rasgos estrictamente prosódicos (acento, entonación, cantidad) sino también descender a la segunda articulación martiniana y, a través de ella, a la *vox* (y al *sonus/sonitus*), a su articulación, entidad acústica, propagación y percepción.

Términos de este tipo se encuentran en todos los poetas, pero destaca el testimonio de Lucrecio, ya que es el único que, en este campo, contiene verdadera doctrina. Enmarcada en el materialismo epicureísta que anima toda la obra, expone Lucrecio una teoría sobre la voz y el sonido,

¹⁰ Cf. H. I. MARROU, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, 1958, p.14.

¹¹ Cf. V. CRISTÓBAL, "Los versos ecoicos de Pentadio y sus implicaciones métricas", *Cuadernos de Filología Clásica* XIX (1985) pp. 157-167.

¹² Cf. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, pp. 54-63.

sobre su articulación, propagación y percepción. Tanto una como otro son considerados corpóreos, formados por átomos de cuya forma dependerá su timbre, y muestra de su corporeidad es que "*possunt impellere sensus*" (IV, 527), o que "*ergo corpoream vocem constare necessest, multa loquens quoniam amittit de corpore partem*" (IV, 540-541). También se ocupa de aspectos de la emisión de la voz y de su propagación, explicando que puede atravesar cuerpos sólidos y que se expande en todos los sentidos. Y así toda una serie de cuestiones teóricas acerca de la voz¹³.

Los demás autores hacen también referencia a la voz, a su emisión, modulación (términos como *gemitus*, *clamor*, *fremitus*, *ululatus* o *strepitus*, y los verbos correspondientes; así como verbos del tipo *tollo*, *cieo*, *edo*, con la voz como complemento; adjetivos como *clara*, *summissa*, *magna*), etc. pero ninguno a su naturaleza y menos aún en un tono tan decididamente teórico y doctrinal como Lucrecio.

Encontramos, asimismo, referencias a la materia lingüística, desde la perspectiva métrica como desde la prosódica y la fonética: en efecto, *elementum*, *littera*, *syllaba*, *monosyllabon*, *verbum*, así como reflexiones sobre el alfabeto¹⁴ en las que aparecen las letras y su descripción, o sus atributos y curiosidades; o expresiones referidas al lenguaje en general, como *sermo*; a los órganos fonadores con *lingua*, *os*, etc.

En este terreno es de nuevo Lucrecio el que expone verdadera teoría. Por lo que respecta a los órganos fonadores, aparecen desde *guttur*, pasando por *dens* o *lingua* hasta *os* o *fauces*, interviniendo en la emisión de la *vox* o los *verba*, alguno incluso caracterizando o definiendo un rasgo fónico de un fonema¹⁵.

En el nivel de la segunda articulación martinetiana informan los poetas acerca de los *elementa*, las *litterae* o las *notae*, términos que, de forma más evidente unos que otros, se refieren al fonema, al sonido, o a su expresión escrita, si bien la distinción entre uno y otro no es para los poetas tan clara como para nosotros. Efectivamente, hay tres términos que son usados en contextos similares y que parecen signi-

¹³ Para este tema, cf. G. WILLE, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, 1967, pp. 420-423.

¹⁴ Cf. *Poetae Latini Minores*, 66, vol. V, pp. 375-378; o AUSONIO, *Technopaegnon* XIII.

¹⁵ Así ocurre con *dens* en PLM 66, 67, donde define a la letra Z como sonido dental: "*Z...Deficio currens per carmina sicuti simplex;/ Saepe...sibilans inter dentes morientium*", que además es caracterizada como silbante.

ficar lo mismo, *elementum*, *littera*¹⁶, *nota*, si bien una lectura atenta desvela que, en ocasiones, cada término se inclina más hacia un significado concreto. De los tres, *elementum* y *littera* designan tanto sonidos, como las letras que los representan¹⁷, y en este último sentido, no difieren del tercer término citado, *nota*¹⁸, que se refiere siempre a la grafía¹⁹. El hecho de que en algún contexto aparezca junto a *littera* pone de manifiesto tanto el significado de *nota*, en el sentido de grafía, o incluso de grafema, como el del otro término, que en ese caso se refiere más al fonema.

Por último, en este apartado dedicado a los fonemas y a su representación mediante las letras, es importante señalar que también el alfabeto es objeto de la atención de los poetas, y no nos referimos ya a su uso en la práctica versificatoria, como punto de partida formal para la elaboración de poemas o himnos²⁰, sino a dos composiciones²¹ que reflexionan, una, sobre el alfabeto completo, sus elementos, su forma, su fonología, el nombre de las letras y curiosidades varias relacionadas con ellas, (y que podría desempeñar en la poesía el lugar que el apartado "*De littera*" o "*De litteris*" desempeñaba en los tratados de gramática) y, la otra, sobre las letras que en latín y en griego tienen nombre monosilábico²², y que, junto con Lucrecio, son las únicas muestras de

¹⁶ Cf. M. MERELLO, "Il termine littera nella tradizione grammaticale", *Studi e ricerche dell'Istituto di Latino IV* (1981), p.101: "Sappiamo, infatti, che *littera* può significare "lettera dell'alfabeto" intesa sia come segno grafico che come suono". Y p. 102: "Nella tradizione grammaticale propriamente detta, il termine ha la più vasta applicazione".

¹⁷ Son numerosos los ejemplos: LUCRECIO *De rerum natura* I, 197; 824, para *elementum*; OVIDIO *Fasti* V, 482 o CLAUDIO MARIO VÍCTOR, *Alethia* III, 116, para *littera*.

¹⁸ Cf. OPTACIANO PORFIRIO, *Carmina* 3, 35, donde *elementum* parece referirse más exclusivamente a la letra; MANILIO, *Astronomica* II, 755, donde *littera* designa a las letras del alfabeto, que son objeto de estudio en la escuela, comenzando por su forma y su nombre. Con todo, en ningún caso estos términos dejan de referirse, igualmente, al fonema que representan.

¹⁹ Ejemplos de ello se constatan en OPTACIANO PORFIRIO, *Carmina* 1, 4; 2, 24; en AUSONIO, *Epitaphia* 32, 2; etc.

²⁰ Por ejemplo S. AGUSTÍN, *Psalmus contra partem Donati*; COMMODIANO, *Instruktionen per litteras* II, 15; EUGENIO DE TOLEDO, *Carmina* 20; VENANCIO FORTUNATO, *Carmina* I, 16; BEDA, *Hymni* IX; y muchas otras composiciones de Fulgencio, Celio Sedulio, Hilario de Poitiers, Avito. Cf. igualmente, D. NORBERG, *op. cit.*, pp. 54-63.

²¹ Cf. nota catorce.

²² Sobre el nombre de las letras en latín, cf. F. V. MARES, "De litterarum latinorum nominibus", *Wiener Studies* XI (1977) pp. 219-224.

exposición teórica, o doctrinal, sobre este tema, sin olvidar, por supuesto, el tono de juego que, ya en el título, contiene una de ellas.

Ascendiendo otro peldaño en este estudio de la doctrina métrica contenida en los poetas, llegamos a la *syllaba*. No entran los poetas en la definición de un concepto que tan polémico ha sido a lo largo de la historia de la lingüística, ya que, si bien con cierto aire doctrinal, aluden siempre a ella en un nivel práctico, más de realización que de concepto abstracto. Así encontramos alusiones a sílabas concretas, y, en ellas, a cuestiones de cantidad de sus componentes vocálicos, a cuestiones de su formación a base de *elementa* (Lucilio, *Sat.* IX, 345; 364 y ss.; Manilio, *Astron.* II, 757), aunque en ningún contexto aparece junto a este término; también se constatan cantidades concretas de una sílaba, como condicionante de su presencia en un verso (Ovidio, *Ex Ponto* IV, 12, 9 y ss.); o como parte de la definición de un pie (Horacio, *Ars Poet.* 251), mostrando así su condición de unidad mínima rítmicamente pertinente; como elemento que interviene en la formación de palabras, nombres propios concretamente, y en el cambio de las mismos a través de alteraciones en ella (Prudencio, *Psychom.* 3; Claudio Mario Víctor, *Aleth.* III, 606).

Es, pues, una de las pocas cuestiones que es tratada, casi sin excepción, en un tono teórico, pero siempre en conexión con la realización concreta de la sílaba y su presencia en las palabras, en el verso y en el canto.

Otra de las cuestiones de prosodia que abordan nuestros autores es la de la palabra, el *verbum*, como unidad fónica. Como tal es utilizada en numerosas ocasiones, si bien cabe distinguir un doble uso del término: uno, como materia fónica, emitida y articulada por la voz; el otro, como materia fónica que interviene en el verso, como ῥυθμιζόμενον²³. Ejemplo claro de esto último puede ser, entre otros, el siguiente texto:

"poema est lexis enrythmos, id est verba plura modice in quandam coniecta formam", Varrón, *Sat. Menip.* 398, 1.

De nuevo es Lucrecio el único autor del que se puede decir con propiedad que expone doctrina: al igual que ocurría con la *vox* y el *sonitus*, también el *verbum* es según él algo corpóreo

²³ Aristóxeno de Tarento distinguió entre ritmo abstracto y materia que informa ese ritmo, reproduciendo así en la rítmica la distinción εἶδος/ὑλη de su maestro Aristóteles. Cf. J. LUQUE MORENO, "Sistema y realización en la métrica: bases antiguas de una doctrina moderna", *Emerita* LII/1 (1984) pp. 33-50.

("haud...dubiumst quin voces verbaque constant/ corporeis e principiis", IV, 533), materia fónica compuesta de *elementa* (I, 642; 912), y la forma en que la *vox* se distingue y percibe *articulatim* (IV, 554). Así pues, el *verbum* comparte su forma de articulación, sus elementos constitutivos y su modo de propagación con la *vox* y el *sonus*, pero se diferencia de ellos en que es inteligible, encierra un significado del que carecen los otros (IV, 561).

Pero no es Lucrecio el único autor que considera corpóreo, o material, al *verbum*, como parece inferirse de frases como "*fructus verborum aures aucupant*" (Ennio, *Medea* 245) por el uso de un verbo tan extraño en este tipo de contextos, que significa literalmente "cazar".

En general hablan los poetas de la emisión y la percepción de palabras, aunque destacan algunos por su asiduidad en hablar del *verbum* como componente del verso (tal es el caso de Propertio, Horacio, Ovidio o Tibulo), situándose de este modo en el nivel de la composición y la ejecución²⁴, de forma evidente sobre todo en Horacio, que lo mezcla con cuestiones como la *iunctura*, o que habla del volumen de palabras, "*sesquipedalia verba*" (Horacio, *Sat.* I, 54 y ss.), dentro del verso.

No faltan en la poesía latina referencias al ritmo, con términos cuyo estudio se presenta difícil de abordar debido, principalmente, a la falta de claridad terminológica, no sólo en los poetas, a la falta de acuerdo entre los estudiosos a la hora de definir un concepto fundamental como es el propio ritmo²⁵, y a la casi permanente unión entre los conceptos rítmicos y su realización lingüística, métrica.

²⁴ Cf. J. LUQUE MORENO, "Niveles de análisis en el lenguaje versificado", *Athlon, Saturata grammatica in honorem F. R. Adrados*, vol. 1, Madrid, 1984, pp. 287-299.

²⁵ Muchas han sido, en efecto, las definiciones de ritmo. Quizá la más satisfactoria sea la de E. BENVÉNISTE (cf. La notion de "rythme" dans son expression linguistique, en *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, 1966, pp. 327-335) como "manière particulière de fluer", relacionando *ῥυθμός* con el verbo *ῥέω*, y partiendo del primer significado de "forma" que, aplicado a la danza, llegó a ser "forma del movimiento". Cf. igualmente R. WALTZ, "ῥυθμός" et "numerus", *Revue des Études Latines* XXVI (1948) pp. 109-120, quien coincide con Benvéniste en relacionarlo con *ῥέω* y en que el término se aplicó, con el significado de ritmo, primero a la danza, si bien, para él, no significaba "forma" en principio sino que era "le caractère fluide du mouvement, du glissement continu de toute eau courante: source, ruisseau, rivière, fleuve.", p. 112. Entre los antiguos, fue Aristóxeno el primero en aislar la idea de un ritmo abstracto, desligado de cualquier realización material; lo definió como *τάξις ῥυθμῶν*. Cf. J. LUQUE MORENO, *Sistema y realización en la métrica...*, en especial pp. 36 y ss.

Cuatro son los términos con que se alude al ritmo: *metrum*, *modus*, *numerus* y *rhythmus*. Éste último va a quedar excluido del comentario dada su escasez en los textos poéticos: con diferentes grados de adaptación al latín, es utilizado en tan sólo diez ocasiones, en las que se refiere al ritmo tanto del lenguaje versificado como de la música.

Sin entrar en la definición del ritmo en abstracto, ni del ritmo del lenguaje, y dejando de lado la polémica sobre la adecuación o no adecuación del término latino *numerus* para expresar el concepto que el griego expresó con ῥυθμός²⁶, interesa atender al uso de estos tres términos, a los ámbitos a los que se asocian y a su significado.

Si hubiese que hacer una distribución funcional de los tres términos en relación con las tres artes musicales, a saber, danza, música y poesía, encontramos una gradación que comienza en *numerus*, como el término de uso más amplio y extendido, pues aparece aplicado al ritmo de la danza, al musical y al poético; en segundo lugar, *modus* que es aplicable sólo a la música y a la poesía, y finalmente *metrum* que se refiere únicamente al ritmo poético.

Explicándolo desde el eje de las artes musicales, vemos que el ritmo poético puede estar expresado por tres términos, en principio, intercambiables entre sí: *numerus*, *modus*, *metrum*; el ritmo de la música por *numerus* y *modus*²⁷; y el ritmo de la danza sólo por *numerus*.

Ahora bien, hay determinados contextos en los que se presentan dos de estos términos. *Numerus* es el más general y más abstracto de ellos en la medida en que aparece ligado a los tres ῥυθμιζόμενα, lo cual indica que se tiene de él un concepto más abstracto, que permite acoplarlo a una u otra arte, y *metrum* el más concreto.

El *metrum* conlleva la idea de medida, e implica por tanto un cierto esquema rítmico definido cuantitativamente, tanto en el número de pies cuanto en las cantidades que los forman y en su ordenación den-

²⁶ Por ejemplo, R. Waltz considera que con el término latino se introdujo, "expressément -et frauduleusement- dans l'esprit l'idée de "nombre", c'est-à-dire de mesure...". (Cf. "ῥυθμός" et *numerus*, p. 116). Sin este tono crítico, C. CASTILLO (cf. "Numerus" qui Graece "ῥυθμός" dicitur, *Emerita* XXXVI (1968) pp. 279-308) afirma "con anterioridad al año 55 a.C, el término *numerus* se había implantado en latín para expresar nociones de cantidad y orden, y además como designación de la cadencia propia de la danza y referido al ritmo de la versificación poética", pp. 284-285.

²⁷ Salvo en dos o tres ocasiones, en que se refiere al ritmo de la danza, por ejemplo, TIBULO, *Elegiae* I, 7, 38.

tro de él; ritmo producido por el retorno de unidades que producen el ritmo y que son, a la vez, unidades de medida, y está vinculado indeliblemente a la lexis, al lenguaje.

También para *modus* podemos hacer una precisión, de la mano de E. Cocchia²⁸: es el término que designa la armonía musical, de ahí que esté ligado especialmente al ritmo de la música.

Por tanto, podemos suponer que tanto *modus* como *metrum* son formas especiales del *numerus*, una en la poesía y la música, y la otra sólo en la poesía y, en consecuencia, intercambiables en los contextos en que aparecen, desde el término más especializado al más general.

En los contextos en que aparece solo, *metrum* se refiere a "una forma rítmica concreta del lenguaje versificado". Y en algunos casos denota la propia unidad de medida²⁹. No se emplea, por ejemplo, para el ritmo del lenguaje no versificado (cf. Ausonio, *Comm. prof.* 3, 3), donde es *modus* el que designa el ritmo de la prosa.

Ahora bien, se podría pensar en el *metrum*, en su significado de "forma rítmica concreta del lenguaje versificado", como equivalente puro y simple del *versus*, y si bien esto puede ser así en algunos contextos³⁰, la mayoría de ellos deja entrever que existe cierta diferencia, por cuanto ambos términos están, a menudo, presentes en un mismo contexto, y denotan entonces, respectivamente, la "forma" y la "estructura" o "esquema" de dicha forma rítmica.

Una última observación queda por hacer respecto al uso de *metrum*: salvo Varrón, sólo emplean este término autores tardíos, desde Marcial, que sólo lo emplea una vez, en adelante: Optaciano Porfirio, Ausonio, Prudencio, Sidonio Apolinar, Enodio, Venancio Fortunato, Aldhelmo. Precisamente, en el s. IV una de las cuestiones que con más asiduidad repiten los teóricos en el capítulo dedicado al ritmo es la dis-

²⁸ Cf. " 'Numerus' e 'carmen' nell'antica poesia latina", *Rivista indo-greco-italica* III (1919) p. 1: "I Latini usarono un termine loro proprio, per significare l'armonia musicale. La chiamarono *modus* "modulazione", adattando al nuovo concetto una parola, che aveva in origine il valore generico di "misura". Tale accezione è insita anche nella idea fondamentale del ritmo, che vale propriamente "successione di tempi".

²⁹ SIDONIO APOLINAR, *Carmina* 23, 25-26: "*misisti et triplicis metrum trochaei/ spondeo comitante dactyloque,/ dulcesque hendecasyllabos*"

³⁰ Cf. AUSONIO, *Epistulae* 21, 22: "*paucis iambicis praeludendum putavi, dum illud, quod a me heroico metro desideras, incohatur*", donde *metro* significa, o mejor, podría ser sustituido por *versu*.

tinción entre *rhythmus* y *metrum*. En estos autores parece haberse generalizado el uso de *rhythmus*, al contrario que los poetas, que prefieren el término latino *numerus*, pero lo que sí parece haber calado en la conciencia de los poetas es el significado específico de *metrum*.

Modus designa tanto el ritmo del lenguaje versificado como del no versificado, pero también el de la música, y en estos casos suele implicar también la melodía, o la armonía musical (por ejemplo en las didascalias de las comedias de Terencio, "*modos fecit...*"), a juzgar por los adjetivos que lo acompañan, sobre todo *dulcis*, que parece aludir más a la melodía que al ritmo, y que en ningún caso acompañan a los términos *numerus* o *metrum*.

Siguiendo con la Rítmica, se documenta en los poetas, al menos terminológicamente, la relación entre ῥυθμός y ῥυθμιζόμενον, la distinción entre canto, poesía y danza, y los elementos de los tres ῥυθμιζόμενα: λέξις, μέλος y κίνησις σωματική.

En efecto, se constata la distinción primera en los términos *cantus* o *cano*, *carmen* o *poema* y *saltus* (*saltatus*, *salto*) o *chorea*, y los tres elementos en los términos *verbum*, *melos* y *motus*. Ahora bien, ¿cuál es el grado de independencia entre ellos?, ¿se presentan aislados unos de otros o, por el contrario guardan estrecha relación todavía en una época en que la antigua comunidad de la μουσική queda ya lejana?

Por lo que respecta al canto, sí parece concebirse entre los poetas como algo desligado ya de la danza. Por su parte, la poesía también se ha desligado ya definitivamente de la danza, si bien es posible encontrar algún contexto en que ambos conceptos están unidos, pero siempre con el elemento musical presente, de modo que habría que pensar más en el canto que en la poesía.

De los elementos de los tres ῥυθμιζόμενα se puede decir que *motus* se encuentra en relación con el *verbum* (Juvenco, *Evang.* III, 56; Coripo, *In laudem Iust.* II, 317; etc.) a través del canto, y, en una sola ocasión, con el *verbum*, sin componente musical (Virgilio, *Georg.* I, 350), como también de forma aislada (Horacio, *Carmina* III, 6, 21). Por otro lado, el *melos* aparece tanto en solitario (Draconcio, *Romulea* I, 5; Sidonio Apolinar, *Carm.* 1, 14; Ausonio, *Parent.* 11, 6; etc.) como en conexión con el *verbum*, y también con *motus* a través del canto (Horacio, *Carm.* III, 4, 2; Prudencio, *Carm.* 5, 123).

Entrando ya en el terreno propiamente de la Métrica, uno de los principales puntos es el de las relaciones entre ésta y la Poética, que es la única relación entre Métrica y demás artes musicales que se puede

constatar fehacientemente en la poesía latina, sobre todo si tenemos en cuenta que la única *ars poetica* conservada es una obra en verso; nos referimos, evidentemente, al *Ars Poetica* de Horacio.

Es comúnmente aceptado que se distinguen dos partes, la primera (versos 1-294) en torno al arte poética y la segunda (versos 295-476) en torno al poeta.

La primera parte es la que más nos interesa pues es la que presenta referencias más técnicas a la métrica, especialmente en los pasajes de los versos 73 a 85, a propósito de la *compositio verborum*, 202 a 219, sobre la música en el drama, y del 251 al 274, sobre los versos del diálogo del drama. Éstos son los pasajes totalmente técnicos, pero hay muchos otros, sobre todo de la segunda parte que lo son de forma menos estricta.

El primer pasaje técnico (vv. 73-85) sucede a una serie de reflexiones sobre la combinación de las palabras, una vez elegidas sabiamente, lo que obliga a hablar, en el caso de la poesía, de la métrica³¹ y, como con el resto del pasaje general, en el que se habla de lo conveniente en cada arte o composición humana, de la necesidad de que las partes estén en consonancia con el todo, se citan los metros propios de varios géneros, que aparecen acompañados, algunos, del nombre de su *auctor* (vv. 73-74 y 79), y de los que se hace incluso una pequeña historia, como en el caso de los *elegi* (vv. 75-78). A la vez, trata del tono o los temas propios de cada género y metro. Parece, pues, que Horacio alude a cuestiones métricas en este pasaje siguiendo la línea de "lo adecuado", de "lo conveniente" para cada obra.

El segundo pasaje métrico (vv. 202-219) se enmarca en la reflexión general sobre el drama y trata de la música en las representaciones. De nuevo aquí las consideraciones sobre el tema van impregnadas por la idea de lo adecuado, de lo conveniente a cada obra, pero esta vez incluso con más marcado tono normativo. También en este contexto ofrece una breve historia, esta vez acerca de la *tibia*, sus características, su función y su evolución hasta llegar a ser el acompañamiento de las piezas teatrales.

El tercero, y último (vv. 251-274) de los pasajes sobre métrica corresponde también a un estudio del drama, que comienza con la

³¹ Así las palabras de QUINTILIANO, IX 4, 116: "*quem in poemate locum habet versificatio, eum in oratione compositio*".

definición de yambo y la descripción del metro usado en el diálogo dramático: el trímetro yámbico.

Se puede concluir, pues, que la métrica ocupa en el *ars poetica* (teniendo en cuenta que sólo se puede establecer este estudio en una obra conservada) un lugar de importancia a la hora de tratar los aspectos formales, como era de esperar, y que, al menos en el *Ars* de Horacio, se presenta en dos nivel, uno más técnico, el correspondiente al estudio de los versos del diálogo dramático, y otro más en la línea métrico-literaria, a través de los géneros y su unión indisoluble con determinados metros, y a través de la ejecución de dichos metros, de nuevo en el caso del drama.

Por lo que expone sobre el trímetro yámbico, Horacio se muestra conocedor no sólo de la praxis sino también de la teoría métrica romana y griega, aunque es difícil determinar cuál puede ser la fuente de dicho conocimiento. Quizá sea Varrón, dada la gran repercusión de las teorías varronianas en el mundo romano, dado también que Varrón se ocupó de poética y de métrica y, finalmente, dada la supuesta militancia de Horacio en la doctrina "varroniana". Pero no se puede afirmar con seguridad la dependencia de la "teoría" de Horacio respecto de ninguna fuente ya sea griega o romana.

Entramos, pues, en el estudio de la "doctrina métrica", y para ello comenzamos por la unidad mínima rítmicamente significativa, el *pes*, unidad que por lo general es contemplada por los poetas desde la métrica, no desde la rítmica; es decir: no es objeto de definición como unidad rítmica, sino que aparece ligado a su expresión lingüística, a un pie concreto o a un número concreto de pies que define un tipo de verso o incluso de género literario. Algunos ejemplos se pueden aducir, no obstante, en los que *pes* es utilizado en sentido puramente rítmico (así Lucrecio IV, 791).

Pero lo más frecuente es que vaya unido a algún adjetivo que restrinja su significado y lo defina (de este modo se constata el dáctilo *herous pes*, Ovidio, *Fast.* II, 126; *dactylicus pes*, Prudencio, *Perist.* 3, 209), o que aparezca ligado a un tipo concreto de composición o género literario, mediante la alusión al número concreto de pies o a algún rasgo peculiar del mismo (así los *quinos pedes*, Sidonio Apolinar, *Carm.* 23, 24), referidos claramente al dáctilo en el pentámetro, donde la idea de "cinco medidas" -que proceden de los dos hemistiquios compuestos por dos dáctilos y medio cada uno- que encierra el nombre de *pentameter* ha pasado al número de pies; los *undenis pedibus* (Marcial, *Epigr.*

X, 9, 1-3; Ovidio, *Amores* I, 1,30), con que Marcial y Ovidio se refieren al dístico elegíaco; y los *lyrici pedes* (Arator, *Epist. ad Vig.* 24).

A veces el significado de *pes* apunta más al sentido de "verso" que al de "pie métrico". Varios son los ejemplos, entre los que destacan Ovidio, *Fasti* II 568, donde *alternus pes* se refiere a la alternancia entre hexámetro dactílico y pentámetro dentro del dístico elegíaco.

Finalmente, queda hacer recuento de los nombre de pies citados por los poetas, teniendo en cuenta que en ningún momento se hace una enumeración de los mismos, lo cual imposibilita descubrir la teoría o concepción de los mismos que subyace, y que sólo en muy contadas ocasiones el *pes* es objeto de una reflexión teórica en sentido estricto.

Los nombres de pies usados por los poetas siguen la terminología consagrada y más común en los tratadistas latinos³². Se documentan el yambo, el espondeo, el pariambo y el troqueo, por lo que respecta a los pies de dos sílabas; el anapesto, antibaqueo, crético, dáctilo y tríbraco, de tres sílabas; el coriambo, el hipio segundo y el jónico *a maiore* y *a minore*, de cuatro sílabas. De entre ellos merece atención el *antibacchus* que utiliza Ausonio (*Epistulae* XII, 93), que parece seguir la terminología que proporciona la primera enumeración de pies, la de Dionisio de Halicarnaso, que procede del ámbito de la retórica.

No son frecuentes las referencias al ῥθος de los pies, pero curiosamente se centran en el yambo, mediante adjetivos que apuntan todos en la misma dirección: *acer*, *criminosus*, *ferus*, *pugnax*, *ultor*.

Dentro de la general escasez de referencias a pies concretos y a sus nombres es de destacar Ausonio, sobre todo en las *Epistulae*: de los once pies citados por los poetas, cuatro se documentan sólo en Ausonio (*antibacchus*, χορίαμβος, *hippius secundus* y ἰωνικός), de los siete restantes, no se documentan en su obra tan sólo el *anapaestus*, *creticus* y *tribrachys*, como tampoco la denominación *herous* para el dáctilo.

Entre la unidad "*pes*" y el verso se documentan otras unidades, aunque no de forma tan frecuente como éstas dos. Así, encontramos citados el *metrum*, frecuentemente, y el *colon*, o *comma*, en cuatro ocasiones cada uno.

Del *metrum* ya hemos hablado al tratar las cuestiones rítmicas pues, en realidad, el término alude en más ocasiones a un ritmo determina-

³² Cf. J. LUQUE, "De pedum nominibus II: los nombres de los pies en los tratadistas de métrica griegos y latinos", *Florentia Iliberritana* I (1990) pp. 233-243.

do de un verso, a un patrón rítmico más que a la unidad métrica denominada metro.

Ausonio cita el *colon* producido por la cesura penthemímeros en el hexámetro dactílico, del que habla cuando explica las diferentes formas de componer endecasílabos. Pero no son suficientes las escasas ocasiones en que son citados *colon* o *comma* (siempre dentro de una misma composición) como para descubrir si era un concepto claro para los poetas, o si eran conscientes de su existencia a la hora de componer poesía o a la hora de hablar sobre su labor de composición. La escasez parece hablar en sentido negativo.

Con el *versus*, unidad rítmica que es al sistema métrico como la frase al sistema gramatical, y que está claramente definida por determinadas marcas formales nos situamos ante uno de los términos más frecuentes en la concordancia. La unidad verso es contemplada, como viene siendo habitual en los demás conceptos, siempre desde el punto de vista de la praxis; no se encuentra, pues, definición del verso, ni alusión a sus marcas formales sino cuestiones de composición y de ejecución.

En efecto, se alude a la composición de los versos en contextos en los que *versus* es el complemento de verbos que van desde los de significado neutro, que poco indican acerca del modo de composición de la poesía (entre ellos *compono*, *edo*, *facio*³³), hasta otros que denotan con claridad una composición escrita (tal es el caso de *scribo*³⁴), pasando por aquéllos que aluden a aspectos más concretos de la composición, como son *cludere* o *emendare*. En este sentido se puede citar toda una serie de cuestiones de composición como son las cesuras (*penthemimeris*), el final del verso (*finis*, *cludere*, etc.), el tipo de palabras que componen un verso (*sesquipedalia verba*, *monosyllabon*), y adjetivos que acompañan al término *versus* y que implican una especial forma de composición (*concinrior*, *politus*, *incultus*, *longus*, *brevis*, *incomptus*, *rudis*, *intextus*, *bipedalis*, *acephalus*, *fractus*, *rhopalicus*, entre otros muchos), que aluden al ἥθος (*mollis*, *docilis*, *famosus*, *suavidicus*, etc.), o, finalmente, que lo definen como un verso concreto.

Prácticamente todos los autores hablan del verso, desde Plauto hasta Aldhelmo, es decir, desde el s.II a.C. al VII d.C.

³³ Cf. entre otros PROPERCIO, *Elegiae* I, 7, 19; OPTACIANO PORFIRIO, *Carmina* 22, 1; PLAUTO, *Trinummus* 707, para cada uno de los tres verbos.

³⁴ Cf. HORACIO, *Epistulae* II, 1, 111; MARCIAL, *Epigrammata* I, 35, 1.

Encontramos los siguientes versos, que son citados por los poetas, bien por su nombre, bien mediante algún adjetivo que los define: el *anapaestus choricus*, de esquema vv-vv-v, citado por Ausonio en su *Cento nuptialis*; el *fescenninus*, citado en varias ocasiones, en contextos de fiesta, de celebración nupcial, como corresponde a su carácter lascivo y al hecho de ser versos que se improvisaban en el momento del festejo, aunque Ausonio los cita como versos de Aniano; el *galliambos*, citado sólo una vez, por Marcial, que lo califica de *mollis*; el *hendecasyllabus* (o *endecasyllabus*); el *hexameter*, que aparece con otros nombres que aluden no a su forma o medida sino a su funcionalidad³⁵: *heroicus*, *herous*. También se lo denomina *homericus*. Términos como *hexameter* implican una interpretación y, en ese sentido, se pueden considerar específicamente técnicos, frente a éstos, que no conllevan análisis alguno y que hacen referencia al género literario al que dichos versos están ligados.

Lo encontramos también citado como *syracosius versus*, término que sitúa al hexámetro en el género bucólico a través de una referencia al origen de dicho género, y que puede implicar así mismo peculiaridades formales de este verso en dicho género.

Encontramos igualmente el *iambus*, también citado como *iambicus*, *trimeter iambeus/iambus* o simplemente como *trimetrum*. Horacio trata de este verso en su *Ars Poetica* al hablar del diálogo dramático, situándose -algo tan extraño en los poetas, aunque no se debe olvidar el carácter, por así decir, técnico de la obra- en el nivel más abstracto del lenguaje versificado, pues describe su forma y uno de sus posibles cambios esquemáticos³⁶.

Otra variante esquemática del trímetro es citada por Ausonio: el *τρίμετρον σκάζον*. Marcial se refiere a él sólo con el término *scazon*. Finalmente, se documenta también la variante latina, *senarius*, citada por Pedro.

El adjetivo *tragicus* con que es calificado en dos ocasiones hace referencia a su funcionalidad, a su participación en el drama.

El *pentametrum* es citado por este nombre tan sólo por Próspero de Aquitania. Se alude a él, en cambio, en otras ocasiones al hablar de *qui-*

³⁵ CfJ. LUQUE MORENO, "La denominación de los versos en la métrica grecorromana", *Estudios Clásicos XXVIII* 90 (1986), pp. 47-65.

³⁶ Concretamente la presencia de una *longa irrationalis* en los pies primero y tercero. Dice Horacio textualmente: "*spondeos stabilis...recepit (sc. trimeter iambeus)/ commodus et patiens, non ut de sede secunda/ cederet aut quarta socialiter*", vv. 256 ss.

*nos pedes*³⁷. También con expresiones como *alternus pes* o *alternus versus* se alude, indirectamente, al pentámetro, pues el adjetivo se refiere a la alternancia entre hexámetro y pentámetro en el dístico elegíaco.

Son citados puntualmente el *saturnius numerus*, calificado de *horridus* por Horacio; el *σοταδικός*, citado por Ausonio y calificado de *κί-
ναδος*; el *trimetrum ionicum*.

En cuanto a la ejecución de los versos, se constatan las tres formas posibles, a saber: el canto, el recitado o lectura en voz alta y la lectura en voz baja, a través de verbos como *cano/canto*, *dico* y *lego* respectivamente.

La ejecución cantada no es la más frecuente y se presenta por lo general en contextos en los que *versus* está relacionado con *carmen*. Tampoco es frecuente el acompañamiento musical en la ejecución del verso, aunque es significativo el hecho de que se concentre esta forma de ejecución en los términos recogidos de la poesía bucólica, concretamente de Virgilio y Nemesiano, con el acompañamiento de la *tibia* y el *calamus*.

Pocas son las unidades superiores al verso de las que dan cuenta los poetas, y ello en consonancia con una tendencia, ya advertida en los tratadistas, a prescindir en la doctrina de todo aquello que no tiene suficiente arraigo en la práctica.

Hablan los poetas de *epodus*, *elegi* (con variaciones en la forma: *elegeon*, *elegeum*, *elegion*, *elegus*), *distichon* y *tetrasticha*. Tan sólo en una ocasión el *epodus* parece estar en relación con los metros eólicos³⁸. Los *tetrasticha* son citados por Ausonio, Eugenio de Toledo o Marcial.

Los *disticha* que se mencionan coinciden con los *elegi* en lo que a forma se refiere, pues uno y otro están formados por hexámetro y pentámetro. En cambio, su funcionalidad difiere, y ello se deduce ya desde el momento en que se atiende a los autores que citan una y otra forma. En efecto, el *distichon* está ligado al epigrama, y es citado, sobre todo, por Marcial. Por su parte, el término *elegeon* (o *elegi*, o cualquiera de las otras formas) se utiliza para hablar del dístico en el género elegíaco, sobre todo por parte de Ovidio, y como forma natural de expresión de la queja o el lamento³⁹, por parte de Ausonio. Es importante, así mismo,

³⁷ SIDONIO APOLINAR, *Carmina* 23, 22 y ss.: "*Ibant hexametri superbientes/ et vestigia iuncta, sed minora./ per quinos elegi pedes ferebant*", donde parece llamar *elegi* a los pentámetros.

³⁸ Cf. VENANCIO FORTUNACIANO, *Carmina* IX, 7, 42 y ss.: "*disputans multum variante milto/ quaeque sunt rythmis vel amica metris./ Sapphicum quantum trimetrumve adornet/ dulcis epodus*".

³⁹ Como afirma HORACIO, *Ars Poetica* 75 ss.: "*versibus impariter iunctis querimonia primum./ post etiam inclusa est voti sententia compos*".

atender a la adjetivación que acompaña al término o algún otro indicio que en el contexto pueda hablar del carácter de dicho metro; los adjetivos (*leves, exigui, molles, maesti, incompti*), los caracterizan como un tipo de poesía menos seria que la épica (Ovidio, *Fast.* II, 125), por ejemplo, y algunos, como *molles*, revelan una visión de esta forma métrica en consonancia con contextos del tipo "*lascivus elegis an severus herois?/ an in cothurnis horridus Sophocleis?*", Marcial, *Epigr.* III 20, 6.

En lo referente a la estrofa, los datos son aún más escasos: tan sólo en una ocasión aparece el término *strophæ*, y en otra *tetrapstrophos*, en un contexto en que se habla de Píndaro.

Ninguna otra referencia a estrofas se encuentra en la poesía latina, que ha reservado sus referencias a la métrica para algo superior a la estrofa, y que siempre está contemplado desde el punto de vista de la praxis: el *carmen*.

El término más frecuente, con diferencia, es *carmen*, que aparece con sentido más o menos técnico en algo más de mil quinientas ocasiones.

También frecuentes son términos que significan, al igual que *carmen*, "algo expresado con forma métrica", como *canticum, hymenaeus, hymnus, nenia, nugæ, poema, psalmus, scriptum* o *titulus*.

De todos ellos nos interesa *carmen*, que, como indica Nougaret:

"À l'époque classique, le nom de *carmen* a servi a désigner toute sorte de poésie, qu'elle ait été ou non destinée à être mise en musique"⁴⁰.

Al margen del polémico significado y origen del término, cuestiones que, por otra parte, no encuentran lugar en las reflexiones de los poetas, *carmen* aparece siempre ligado a la praxis, a la expresión lingüística y a la música⁴¹, al nivel de la realización.

Quizá la forma más productiva de estudiar el concepto de *carmen* entre los poetas sea atender a los verbos que lo acompañan y que designan por lo general el proceso de creación (=composición) de la poesía o el de ejecución.

⁴⁰ Cf. L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, 1956, párrafo 35.

⁴¹ El término puede designar tanto la poesía como el canto; en palabras de G. WILLE, "Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz", *Eranion. Festschrift für Hildebrecht Hommel*, Tübingen, 1961, (pp. 169-184) p. 178: "Gedicht und gesungenes Lied begegnen unter derselben Benennung *carmen*".

Se pueden distinguir tres grupos: los ligados a la composición (*carpo, coerceo, condo, compono, deduco, edo, effundo, exprimo, facio, fingo, formo, fundo, intexo, inscribo, necto, pango, polio, scribo, texo*); los ligados a la ejecución (*dico, dicto, duco, lego, modulator, recito, sono*); y los que pueden referirse tanto a uno como a otro momento (*cano, canto, cantito* y compuestos).

Los dos primeros grupos son, en su mayoría, verbos de significado "neutro", pues sólo indican el hecho de "dar salida" o de "crear" una composición poética. Destaca, eso sí, el verbo *scribo*, que caracteriza a la poesía como algo ligado, en su proceso de creación, a la escritura. Nada, pues, en este nivel hace pensar en una posible relación con la música, si no se atiende al otro verbo que puede indicar el hecho de "componer", nos referimos a *cano*.

Bien distinto es el caso de los verbos que hablan de la realización física, de la ejecución de la poesía: entre ellos tan sólo *modulator* indica sin lugar a dudas una ejecución cantada, si bien una mirada más atenta revela que, aun cuando el verbo empleado es otro, hay en el contexto algún instrumento musical o algún elemento que aporta a la ejecución un tinte musical. Sólo dos verbos escapan a esta circunstancia, *recito* y *lego*, el primero de los cuales indica una "lectura en voz alta, más o menos acompañada" y el segundo parece indicar la lectura silenciosa.

Podemos, pues, establecer una primera y aventurada conclusión en el sentido de que la poesía está, en su proceso de creación por parte del poeta, desligada de la música a la que, sin embargo, parece que suele unirse para su ejecución.

Y con ello llegamos al más problemático punto de cuantos puedan plantear los términos que como "técnicos" han sido incluidos en la concordancia. En primer lugar, se deben distinguir dos tipos de contextos en los que los poetas usan el verbo *cano*: aquéllos en los que el sujeto del verbo es el propio poeta de aquéllos otros en los que el sujeto es distinto. Esto que, en principio, puede parecer irrelevante, es imprescindible para una aproximación al verdadero significado de *cano* (y de *carmen*, pues muy frecuentemente van unidos) y, por ende, a la naturaleza de la poesía (si bien no hay que olvidar que operamos con autores de varios siglos, a lo largo de los cuales la práctica versificatoria, en cuanto a composición y a ejecución se refiere, puede haber cambiado enormemente; de ello da idea, por ejemplo, la existencia en el mundo cristiano de algo que los romanos no adaptaron -salvo en el caso del *Carmen Saeculare* de Horacio- de la literatura griega: la lírica coral, que se verá realizada en los himnos y los salmos).

De acuerdo con esos dos tipos de contextos se organiza el doble uso que anteriormente citábamos para el verbo *cano*, que puede referirse tanto a la composición como a la ejecución⁴². En efecto, (y citaremos tan sólo algunos ejemplos) al primero de los niveles se refieren contextos del tipo⁴³:

*"semper maesta tua carmina morte canam,
qualia sub densis ramorum concinit umbris
Daulias..."*

Catulo, *Carmina* 65, v. 12 y ss.

o este otro:

*"carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto"*

Horacio, *Carmina* III 1, v. 2 y ss.

o, en época más tardía:

*"Da, puer, plectrum, choraeis ut canam fidelibus
dulce carmen et melodum, gesta Christi insignis.
Hunc camena nostra solum pangat, hunc laudet lyra"*

Prudencio, *Cathemerinon* 9, v. 1 y ss.

Una duda surge tras la lectura de estos pasajes: ¿significa *cano* en ellos realmente "cantar"?; si es así, ¿cómo hay que entender ese canto?; y, si no es así, ¿por qué los poetas utilizan precisamente ese verbo?

Se puede citar otra serie de contextos en los que está igualmente presente el carácter musical⁴⁴, pero parece más evidente que se trata, en realidad, de una ejecución musical, si se puede hablar todavía en estas épocas de una poesía cantada.

⁴² *Ibidem*, p. 178: "*canere* kann also 'dichten' heißen, besitzt aber schon vor jedem Gedanken an die Wiedergabe der späteren Lyrik eine große Bedeutungsbreite bis hin zum wirklichen Singen", si bien añade, en la línea seguida en todo el artículo, el componente musical.

⁴³ Cf. entre otros OVIDIO, *Ex Ponto* I, 2, 132 y ss.; VIRGILIO, *Georgica* II, 176; LUCANO, *Bellum civile* VI, 707; CORIPO, *Iohannidos seu de bellis Lybicus*, prólogo, 2; ENODIO, *Carmina* I, 8, 33.

⁴⁴ Cf. CATULO XXI, 11 y ss; TIBULO, *Elegiae* II, 3, 20; VIRGILIO, *Bucolica* 1, 77; 9, 67; SÉNECA, *Oedipus* 499; DRACONCIO, *Romulea* 1, 2 (con el verbo *cantito*); 7, 64; ENODIO, *Carmina* I, 3, 23; ALDHELMO, *De Virginitate* 223.

Para el primer tipo de contextos creemos que es acertada la explicación de Allen respecto a algunos pasajes similares⁴⁵ en Horacio, al afirmar "for these Horatian passages do connote more than poetical composition, retaining the flavor and illusion of an era when the poet undertook both composition and performance without reliance upon written publication" (p. 3), que contrasta con la imagen de Horacio como cantante y músico en los *Carmina* que presenta Wille⁴⁶, aunque no es desdeñable la explicación que propone para contextos en los que el elemento musical parece estar unido a la composición de la poesía, como Horacio, *Carmina* I 32, 3 y ss. y III 11, 7:

"Mag ein *age dic Latinum, barbite, carmen* Text und Musik umfassen, so ist Fiktion nicht die Leier, sondern die Komposition des Ganzen durch das real vorhandene Begleitinstrument" (p. 182).

Creemos, pues, que la forma de referirse al hecho de "componer algo en forma poética" con los verbos *cano*, y compuestos, se debe a la reminiscencia de una etapa lejana en que poesía y música estaban íntimamente unidas o a la idea de estar componiendo algo que está destinado a una ejecución musical o cantada, no necesariamente a una actividad musical del poeta. El carácter musical de la poesía, en nuestra opinión, si es que aún existe, ha quedado relegado a la ejecución de la misma, y este carácter, a pesar de los verbos usados, no siempre incluye el canto, y puede limitarse a un acompañamiento musical sin más. La poesía, creemos, no es escrita "para ser cantada", excepción hecha de la poesía dramática y, en opinión de algunos, de las *Heroides* de Ovidio⁴⁷.

⁴⁵ Los pasajes que cita W. ALLEN, "Ovid's *cantare* and Cicero's *cantores Euphorionis*", *Transactions and Proceedings of the American Phonological University* CIII (1972), pp. 1-14, son *Carmina* III, 1, 2-4; I, 22, 10; I, 6, 17-19; II, 9, 19; *Ars Poetica* 137. No coinciden exactamente con el tipo de contextos que estamos comentando pues, salvo en III, 1, 2-4, el verbo no va acompañado del sustantivo *carmen*, pero es evidente que el sentido del verbo en uno y otro casos es el mismo.

⁴⁶ Cf. G. WILLE, "Singen und Sagen..."

⁴⁷ Cf. M.P. CUNNINGHAM, "The novelty of Ovid's *Heroides*", *Classical Philology* XLIV (1949) p. 100: "I wish to suggest that the *Heroides* were originally written as lyric-dramatic monologues to be presented on the stage with music and dancing".

Pero no hay, en principio, razón para dudar de la ejecución cantada de los *carmina* citados⁴⁸; de hecho, es más frecuente el verbo *cano* que ningún otro, y parece claro que aún en los casos en que no es cantada sí es, al menos, acompañada por algún instrumento musical.

Hasta tal punto el término *carmen* va unido en la poesía a conceptos musicales que se pueden aducir ejemplos del uso del término para significar tan sólo la música, el sonido musical de un instrumento⁴⁹.

Debemos repetir aquí una consideración hecha anteriormente acerca del uso metafórico de algunos de los términos estudiados (ver nota 6), en el sentido de que quizá todos estos usos de *cano* en conexión con *carmen* o de forma aislada, no sean más que un uso metafórico de dichos términos, con el significado de "componer poesía". Distinto es el caso de este mismo verbo con substantivos como *hymnus* o *psalmus*, aun cuando el autor lo emplee en el sentido de "componer un himno", pues no cabe duda de que dichas composiciones nacían destinadas al canto.

Falta una última precisión respecto al significado de *carmen* entre los poetas: al menos en dos casos es sinónimo de poesía lírica⁵⁰, en contraposición a la poesía elegíaca que es designada mediante el término destinado a su forma métrica: *elegi*.

Como se ha indicado, es innegable la vinculación que, al menos terminológicamente y en los textos poéticos, existe entre el término *carmen* y las cuestiones musicales, y ello, sobre todo, por la presencia de numerosos instrumentos musicales en la ejecución de los *carmina*, bien de forma cantada, bien de forma recitada con acompañamiento musical. También es interesante atender a los instru-

⁴⁸ Para A. BAUDOT (*Musiciens romains de l'Antiquité*) la poesía era cantada en la Antigüedad, y opina que el célebre "*Verba loquor socianda chordis*" de HORACIO (*Carmina* IV, 9, 4), debe ser entendido en sentido literal, y continúa diciendo. "Le public cultivé de l'époque lisait Horace, un peu comme nous pouvons lire Racine o Büchner, en chambre, mais il préférât à une telle désincarnation de l'oeuvre une exécution musicale qui n'en laissât rien perdre". Cf. p. 102.

⁴⁹ ENNIO, *Annales, incertae sedis* 485: "*carmen tuba sola peregit*"; LUCRECIO, *De rerum natura* IV, 981: "*videantur...citharae liquidum carmen chordasque loquentis/ auribus accipere*"; PROPERCIO, *Elegiae* II, 1, 9: "*sive lyrae carmen digitis percussit eburnis,/ miramur, facilis ut premat arte manus*"; CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae* I, 205: "*nulla lucos agitante procella/ stridula coniferis modulantur carmina ramis*".

⁵⁰ Cf. HORACIO, *Epistulae* II, 2, 59 ss.: "*carmine tu gaudes, hic delectatur iambis,/ ille Bioneis sermonibus et sale nigro*" y 91 ss.: "*carmina compono, hic elegos. 'mirabile visu/ caelatumque novem Musis opus!*".

mentos musicales en contextos desligados de la poesía, como testimonio de la separación entre ambas artes. En cualquier caso, son muy numerosos los instrumentos de los que hablan los poetas, quizá no siempre de forma denotativa sino más bien como una ficción estilística, o como un rasgo formal que en otro tiempo pudo haber sido pertinente en la caracterización de un género poético, como el caso de la *lyra* para la poesía lírica⁵¹. Hablan los poetas de instrumentos de todo tipo⁵², del género en el que intervienen, aunque en la mayoría de los casos tan sólo se especifica que acompañan a un *carmen*, de los ámbitos a los que aparecen asociados fuera de la poesía y, finalmente, de su ἦθος, pues en Roma como en Grecia se tiende a ver en la música un arte de sensaciones capaz de actuar directamente sobre los sentidos⁵³, de ahí que se considere que los instrumentos tienen un carácter concreto y un poder de influencia en los ánimos, que, según Baudot no son propios del instrumento sino del ámbito en que actúa⁵⁴.

No faltan en la poesía latina referencias a distintas composiciones y, por extensión, a formas y géneros literarios o musicales, sin olvidar que muchos de los versos citados por los poetas no tienen otra función que la de referirse al género globalmente y no sólo a la forma métrica.

En primer lugar no siempre es fácil distinguir cuándo un autor se refiere a una composición concreta y cuándo al género, sobre todo en casos como *epigramma* que puede designar tanto a una como a otro, por lo que parece más indicado hablar conjuntamente de géneros y composiciones. Además, hay otra serie de términos que difícilmente pueden incluirse en un género determinado.

Hablan los poetas acerca de la poesía bucólica, la dramática (y dentro de ella de la *comoedia*, la *atellana*, el *mimus*, la *tragoedia*), de la fábula

⁵¹ Cf. J. LUQUE MORENO, "Consideraciones...", pp. 209-211.

⁵² Resulta útil el glosario que G. COMOTTI ofrece en su libro *La música en la cultura griega y romana*, trad. R. FERNÁNDEZ PICCARDO, Madrid, 1986, p. 55-67; allí se encontrarán descritos instrumentos como el *hydraulis*, los *cymbala*, la *lyra* (y demás instrumentos emparentados), la *salpinx*, la *sambuca* o el *tympanum*.

⁵³ Cf. A. BAUDOT, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁴ *Ibid.* p. 121: "Pour les Romains, la *tibia* phrygienne avait un son délirant et les chants phrygiens étaient sauvages; mais ce sont en réalité les religions orientales du temps qui présentent ces caractères".

la, de la épica, de géneros "menores" (*ineptiae, nugae*), de la lírica, de la elegía, del epigrama, y de toda una serie de composiciones circunstanciales como el *hymenaeus*, el *epithalamius*, el *titulus*, la *nenia*, etc.

Para finalizar, hemos de citar dos términos que también designan composiciones en verso: el más general *scriptum*, que en principio no informa acerca del género a que se refiere, pero que posee gran valor al denotar claramente que la poesía está ya ligada a la escritura en su proceso de composición. El segundo término es más específico, se trata de *poema*. Es citado con mucha menor frecuencia que *carmen*, con el que comparte significado. Ahora bien, el uso de *poema* se enmarca en un nivel más teórico, en una reflexión sobre su naturaleza o en un contexto que promete la enumeración de los *genera poematorum (sic)*⁵⁵. Pero también aquí lo más frecuente es su contemplación desde el nivel práctico de la composición y la ejecución, y es aquí donde se observa la mayor diferencia respecto a *carmen*, pues predominan los verbos neutros como *facio* o *pango*, o, el más restringido, *scribo*; en pocas ocasiones se utiliza el verbo *modulor*, o aparecen sustantivos como *modulamen*, y en ninguna ocasión se cita un instrumento musical en concomitancia con un *poema*.

Queda otra serie de términos, más amplios, que también se documentan en los poetas, como son las referencias a la obra poética en general, con *liber/libellus*, *opus/opusculum*, y a la figura del poeta con *poeta*, *scriptor* o *vates*. De ellos interesa resaltar la oposición entre obra seria y obra menor en los primeros, que se observa incluso en los autores que los citan: así en Catulo y Marcial, sobre todo, es frecuente el uso de *libellus* para referirse a su propia obra, frente a *liber*; en cambio, la diferencia entre *opus* y *opusculum* parece radicar sólo en la extensión de la obra.

De los términos utilizados para designar al poeta interesa el segundo, *scriptor*, por lo que del proceso de composición de la poesía indica, como ligado exclusivamente a la escritura.

Quedan algunas cuestiones sin tratar en este breve bosquejo, pero no se ha pretendido aquí más que ofrecer las claves de las cuestiones métricas que tratan los poetas y una especie de guía para un futuro estudio detallado de los conocimientos métricos de los poetas latinos, que, como se ha podido comprobar, se articulan fundamentalmente en torno a su propia labor versificatoria, a la ejecución de la poesía, y a los aspectos más prácticos y materiales relacionados con ambas cuestiones.

⁵⁵ Decimos que "promete" porque el texto es fragmentario: ACCIO, *Didascalica* IX, 13, 1.