

JESÚS LUQUE MORENO

CONSPECTVS METRORVM
GUÍA PRÁCTICA DE LOS VERSOS LATINOS

GRANADA

© JESÚS LUQUE MORENO
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
CONSPECTVS METRORVM. GUÍA PRÁCTICA DE LOS VERSOS LATINOS
ISBN 978-84-338-6349-2. Depósito legal: GR./1313-2018
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. 18071 Granada
Maquetación: Raquel L. Serrano / Atticus Ediciones. atticusediciones@gmail.com
Diseño de cubierta: Alfonso Perreraro
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

mi canción
a quien conmigo va

PRESENTACIÓN

En la Grecia antigua la “música” (μουσική τέχνη: el arte/la ciencia de las Musas) era una compleja estructura en la que el habla, la palabra, la voz –sus patrones tonales (armónicos) y rítmicos– se concertaba con los movimientos corporales, así como con los instrumentos que ocasionalmente podían subrayar y apoyar el conjunto; era en definitiva un rico sistema de comunicación en una sociedad, que, según se entendía, reproducía en sí la propia entidad del ser humano y del universo entero, ambos (el micro- y el macrocosmos) regidos por un mismo principio, el número (ἄριθμός, ῥυθμός), que, a fin de cuentas, se hacía perceptible, sensible, a través de dicha μουσική.

Parámetro importantísimo en ese sistema musical, las formas rítmico-métricas –su origen y naturaleza interna, su empleo, su ejecución– nos llevan, así, en último término, al corazón de aquella sociedad y resultan un instrumento eficaz para comprender la realidad humana, tal como se la concebía, de aquella cultura¹.

El valor, por tanto, de dichas formas métricas, en sí mismas y en virtud de la historia de su empleo², no ofrece lugar a dudas; su significación literaria³, su importancia para comprender cualquier género de expresión poética son evidentes.

Este es el horizonte en que se mueven las ideas que aquí voy a exponer. Pretendo ofrecer una sencilla introducción a los versos latinos, abordándolos tanto en sentido diacrónico (origen, procedencia, evolución) como sincrónico (distribución en el sistema de cada época: en lo popular y en lo literario, en los distintos géneros) y funcional.

1. Atenderé, por supuesto, a los distintos “niveles”⁴ de funcionamiento del sistema versificatorio: ante todo y sobre todo, a las *formas* (regularidad / irregularidad,

1. Cf., por ejemplo, Gentili-Lomiento 2003, p. IX.

2. Morgan 2010.

3. Cf., por ejemplo, Sheets 2007, pp. 199 ss.

4. Cf. §§ 876 ss.; Luque 1982; 1984; 1984b; 1998d; 2002c.

anomalías, accidentes) y a su sentido poético/literario; pero también al comportamiento de dichas formas en el nivel de los *esquemas* (uniformidad/variedad, regularidad), en el de la *composición* (sonidos, fonemas, sílabas, palabras, frases en el entramado del verso)⁵ e incluso en el de la *ejecución* (oral siempre, en principio, aunque hoy solo tengamos acceso a su versión escrita). De nada de ello se puede prescindir, aun cuando, como es nuestro caso, no entremos a estudiar sistemáticamente las peculiaridades al respecto de cada forma en cada época, género, autor, etc.; no es un tratado de métrica lo que aquí se ofrece⁶.

Será mi exposición cronológica, pero también, en mayor o menor medida según los casos, literaria, por géneros; quisiera atender a las principales formas métricas (*metra*) en su trayectoria a través de las distintas épocas y en su presencia en los distintos ámbitos literarios: géneros, obras, autores. Por esto en ciertos casos de especial relevancia añadiré el correspondiente *conspectus metrorum*.

Al final, entre los índices, incluiré uno “de autores” y uno “de formas métricas” (*index metrorum*) desde el que se remitirá a los lugares en que son objeto de especial atención.

2. Consciente de su progresiva transformación al aire de la mutación prosódica de la lengua latina, me ocuparé exclusivamente de la versificación cuantitativa viva, espontánea (no de la artificial o artificiosa, que nunca ha dejado de practicarse) desde sus orígenes hasta su desaparición. Llegaré, así, hasta el entorno de Boecio, el último de los filósofos antiguos y el primero de los teólogos medievales, generalmente reconocido, en lo que a nuestra cuestión atañe, como el último representante de las letras clásicas.

Aunque en más de un caso haya que contar con irregularidades o faltas en dichos versos cuantitativos y aun cuando no desatenderé a la “herencia” por ellos dejada, no me detendré en ella; como representante destacado de dicha herencia, incluiré a Eugenio de Toledo (†657)⁷, cuyos versos, lengua y artificios formales muestran el rumbo que ya había tomado nuestra versificación latina.

Aunque sin afán de exhaustividad, trataré de atender a todos los textos en verso conservados; al menos, a los más representativos, a mi juicio. En cuanto a los conocidos sólo fragmentariamente, recogeré todos los incluidos en colecciones como las de Ribbeck 1871-83; Mattiacci 1982; Courtney 1993; Carande 2003-04; Hollis 2007;

5. Las enormes posibilidades abiertas por las técnicas y medios informáticos en este tipo de análisis (cf., por ejemplo, Luque 1984d; 1987b) son de todos conocidas.

6. Sobre la métrica latina y sus principios básicos (Luque 1977; 1991; 1994c; 1997c; 1999e) volveré en la segunda parte del libro.

7. En la perspectiva de la herencia española de Prudencio o Merobaudes, tendría que incluir también, por ejemplo, a Sisebuto († 621), a Isidoro de Sevilla (ca. 570-636), a Braulio, el obispo de Zaragoza († 651) o a Ildefonso, el sucesor de Eugenio en la sede toledana; la escasez de los versos en algún caso o, en otros casos, el reducido mérito de sus epigramas, epitafios, himnos (los del himnario mozárabe están recogidos en *AHMA* XXVII) creo que me dispensan de incluirlos en este libro.

Blänsdorf 2011. Sin desatender otras clásicas, superadas o subsumidas por las mencionadas, como los *Poetae Latini Minores* de Baehrens o la *Anthologia Latina* de Riese y Shackleton Bailey, y sin olvidar, por supuesto, los versos epigráficos: Courtney 1995; Cugusi 2012; Fernández Martínez 1998-99; 2007.

Me ocuparé ante todo y sobre todo de los versos “reales”, sin prescindir por completo de los “ficticios”, a los que recurren con frecuencia los artífices para ejemplificar sus doctrinas⁸.

En cuanto a la denominación de las formas, cuestión métrica importante en sí misma, pues refleja, en cierto modo, la propia entidad de cada una⁹, respetaré la consagrada por una tradición multiseccular, aun cuando en ocasiones suponga una interpretación arbitraria o incluso errónea¹⁰ por parte de los artífices antiguos.

Salvo indicación en contra, para autores y obras empleo las abreviaturas del *ThLL* y del *DGE* y me atengo al *CGL* (*Corpus Grammaticorum Latinorum: kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/text.jsp*).

3. Directa o indirectamente tendré que hablar de métrica, de medidas, de *metra*, de esa superestructura teórica sobrevenida a los propios versos, hasta el punto de haber constituido una especie de segunda naturaleza que pudo en su día y puede aún llevar a oscurecer la verdadera entidad de dichos versos o a entorpecer nuestra comprensión de los mismos. No tengo, por tanto, más remedio que recordar aquí, de entrada, y hacérselo recordar al posible lector, que detrás de toda la compleja estructura teórica, técnica, sistemática, terminológica consolidada entre los filólogos y gramáticos estaban, están, vivos, los versos (cf. § 891), esa apasionante realidad del canto, del recitado, del lenguaje oral.

No se debe, por tanto, perder el horizonte: son los versos la meta final, el difícil objetivo a alcanzar a través de toda esa tramoya de las doctrinas métricas. Ese y no otro es el objetivo básico del presente libro, al menos, la intención con que lo he planteado: una ordenación y sistematización de las distintas formas métricas latinas.

El estudio orgánico de dichas formas corresponde a la “Métrica”, una disciplina esencial en la filología y en la lingüística latinas; una asignatura indispensable en cualquier plan de estudios que se precie. No es este, como he dicho, un manual de métrica; el objetivo de mi trabajo queda cubierto con la presentación sistemática de las formas. Aun así, he considerado útil adjuntar unas nociones sobre el estudio de dichas formas, unas orientaciones sobre “Métrica latina”.

El libro queda de este modo dividido en dos grandes partes: una primera y fundamental, centrada en las formas de versificación latinas, y una segunda, dedicada al estudio de dichas formas, al menos a algunos de sus puntos básicos.

8. Cf. *SLRM*, “*Indices exemplorum*”.

9. Cf. Luque 1986.

10. El caso del “pentámetro”, sin ir más lejos: Luque 1994b.

4. De muchas de estas cuestiones que aquí se suscitan me he ido ocupando a lo largo de mi vida universitaria; iré haciendo referencia a dichos escritos no tanto por lo que tengan de valor en sí mismos, sino en cuanto que reflejan lo que han sido o son mis puntos de vista al respecto.

Me serviré en este sentido de las siglas, símbolos y abreviaturas (cf. Índice) que he venido usando en mis trabajos.

No albergan estas páginas novedades relevantes, sino más bien un simple estado de la cuestión más o menos ordenado y sistemático. Escritas, como digo, muchas de ellas hace años, requerirían sin duda ahora una actualización y puesta al día, sobre todo en cuanto a información bibliográfica. Pero a estas alturas, sinceramente, no tengo más remedio que ofrecerlas así, tal como quedaron en su momento, o dejarlas sin publicar en los ficheros o en el disco duro de mi ordenador. Los lectores sabrán disculparme y completar y actualizar¹¹ lo que aquí ofrezco, si lo estiman en algo.

El trabajo que aquí presento es deudor, por supuesto, de mi añorado maestro Sebastián Mariner, que guió mis primeros pasos por estos caminos, de mis alumnos universitarios, con los que he ido aprendiendo a lo largo de tantos años, y de los colegas con los que he compartido la docencia. Lo es de cuantos últimamente me han asistido en la preparación inmediata, entre ellos los profesores Juan Luis López Cruces y Pedro Pablo Fuentes González, que me han ayudado con los autores y textos griegos. Lo es, sobre todo, de Raquel Serrano, que ha derrochado primor y eficacia en la ardua composición de un libro como este, y de mi querido amigo y colega Francisco Fuentes, que ha tenido la infinita generosidad y la paciencia bíblica de revisar el original y de corregir conmigo las pruebas de imprenta.

11. Tienen a su disposición informes como los de Cupaiuolo 1995, Ceccarelli 1991 o Stroh 1999.

PARTE PRIMERA:
LAS FORMAS

PREMISAS

Advertencias mínimas sobre las formas y sus medidas (*metra*)

0. LOS SISTEMAS VERSIFICATORIOS

1. Como cualquier otro fenómeno, el que un hecho de métrica o versificación se constate a la vez en varias comunidades lingüísticas, aunque excepcionalmente podría ser fruto de la casualidad, responde, en principio, o bien a un origen común o bien a un fenómeno de adstrato cultural, es decir, a que una de dichas comunidades ha tomado en préstamo algo de la otra.

2. No cabe duda tampoco de que la configuración y desarrollo de una determinada forma versual en una determinada lengua es fruto de la interacción del propio sistema lingüístico y de otra serie de factores culturales de la propia comunidad hablante o incluso de otras instancias superiores, “internacionales”, por así decirlo, en que dicha comunidad se halla inserta.

La fuerza de dichas posibles influencias externas depende de las circunstancias históricas y viene determinada por la índole de los vínculos existentes entre las culturas en contacto y, sobre todo, por la jerarquía en el prestigio cultural de dichas comunidades, que es la que, por lo general, determina el sentido del préstamo.

3. Por otra parte, la configuración y desarrollo de una determinada forma versual es fruto de la interacción de lo popular y lo literario: formas surgidas del pueblo son luego asumidas por la literatura culta y, viceversa, formas asentadas en dicha poesía culta descienden a los estratos populares, sobre los que influyen a la vez que ellas mismas se transforman.

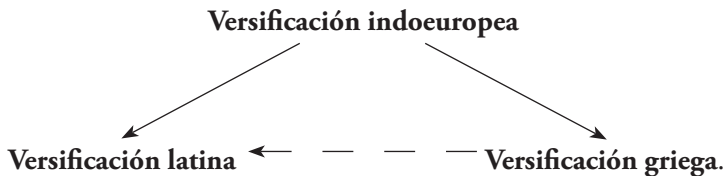
4. Todo esto es aplicable al desarrollo de la métrica y la versificación en cualquier cultura, época o lugar¹. Como lo es el hecho de que, en último término, todo deriva del lenguaje, del habla, del sonido del habla: *in principio vox*².

1. VERSOS LATINOS, VERSOS GRIEGOS, VERSOS INDOEUROPEOS

5. Los versos latinos, como la propia lengua latina, son versos indoeuropeos; remontan en último término a la herencia que dichos pueblos dejaron en la península itálica; sus rasgos básicos son los mismos que los de otros muchos pueblos de la misma familia, desde la India hasta el occidente de Europa.

Pero además de dicha entidad hereditaria o genética, que se remonta a la noche de los tiempos, los versos latinos son también producto de ese fenómeno de adstrato cultural, tan importante en la historia, en la cultura, la literatura y la lengua de Roma, conocido como “helenización”: como un componente más del legado de Grecia llegaron a la península itálica unas formas versificatorias que se habían consolidado entre los pueblos griegos (y con ellas unos principios y doctrinas métricas).

Bien es verdad que dichas formas griegas remontaban también por uno u otro camino a las mismas raíces indoeuropeas. Por ello la versificación latina debe ser considerada desde esa doble perspectiva: la de su ascendencia genética indoeuropea y la del impacto cultural que sobre esa base ejerció la versificación hermana de los griegos, que, en último término, remontaba a la misma raíz familiar:



2. LA VERSIFICACIÓN INDOEUROPEA

6. El origen de las formas métricas ha interesado siempre a los estudiosos; es esta, así, una cuestión siempre abierta ya desde el mundo antiguo. Entonces, bajo el enorme peso que en la tradición literaria tenían figuras como Homero o como Arquíloco, se impuso la idea de que el hexámetro dactílico y, junto a él, el trímetro yámbico eran las formas originarias de las que de un modo u otro se habrían ido generando las demás:

1. Cf., por ejemplo, Gasparov 1996, pp. 293 ss.; García Calvo 2006, §§ 654 ss.

2. Luque 2014, *passim* y especialmente pp. 349 ss.

las dactílicas (y con ellas las anapésticas), por un lado, y las yambo-trocaicas, por otro; el resto (por ejemplo, las formas eólicas o las dácilo-epítritas) parecían explicables como una mezcla de las dos ramas principales.

7. En los modernos estudios de métrica a lo largo de los siglos XIX y XX, ante la evidencia de que formas tan complejas como el hexámetro o el trímetro, no pueden en modo alguno ser consideradas originarias, sino, todo lo contrario, resultado de un largo proceso evolutivo, se hicieron numerosas propuestas tratando de encontrar una forma que pudiera ser considerada como núcleo originario desde el que se habrían ido originando las demás. Al igual que en el horizonte del historicismo romántico se pensaba en una “lengua originaria” (“Ursprache”), desde los presupuestos de una métrica historicista se hablaba también de un “verso originario” (“Urvers”), germen de todos los posteriores.

8. Un giro copernicano supuso el comparativismo positivista, desde su premisa de limitarse a dar cuenta de los hechos constatados, prescindiendo de presupuestos más o menos apriorísticos. En esa línea se orientaron las observaciones de Antoine Meillet³ sobre los versos de los antiguos poetas eólicos y los de los cantos védicos: ambas realidades presentaban concomitancias no justificables por contactos entre las dos culturas e interpretables, por tanto, únicamente como herencia común indoeuropea: los versos de unos y otros poetas obedecían a principios comunes, especialmente arcaizantes.

Luego los estudiosos⁴ han ido reconociendo rasgos compartidos por la versificación de otros muchos pueblos de ascendencia indoeuropea, rasgos que constituyen una especie de común denominador, de mínimo común múltiplo, y que son concebibles como los propios de los versos de esos pueblos centroeuropeos que los llevaron consigo en sus cantos y en sus poemas cuando se expandieron hacia el Sur, hacia Oriente y Occidente.

9. Se habla, así, hoy con razón de una versificación indoeuropea que, si, por un lado, presenta características comunes con la que practicaron o practican otros pueblos, tiene, por otro, rasgos propios, remontables a etapas más antiguas, anteriores a la dispersión, rasgos difundidos luego por cantores y poetas por los distintos lugares a donde llegaron. Con el tiempo dicha versificación común evolucionó en cada sitio de un modo distinto, al igual que a partir de un núcleo lingüístico originario se conformaron las distintas lenguas que hoy denominamos indoeuropeas. Así, a partir de una versificación indoeuropea originaria surgieron luego versificaciones diversas pero que aún mantienen una serie de propiedades que atestiguan y garantizan su etnia común.

3. 1920 y 1923.

4. Destacan aquí las aportaciones de Jakobson 1952; Watkins 1963; Pighi 1965; Cole 1969; West 1973 y 1974; Nagy 1974 y 1990.

10. Todo este proceso secular o, mejor, milenario discurre por el cauce de la normalización progresiva de las formas versificatorias. El origen último de todo ello no es, no puede ser, otro que el habla común, en cuyo seno una determinada frase cobra relevancia por la razón que sea y queda marcada por una serie de rasgos que la distinguen de las demás. Dicha “habla marcada”⁵ constituye un patrón o fórmula que tiende a repetirse. Y la propia repetición, que, por supuesto, fomenta y consolida esa fórmula (*carmen*), ya es en sí una “versificación” en ciernes: una(s) frase(s) se repite(n) tal cual o con variantes, en una línea parecida a la de la llamada “dicción formular”. Esto es algo común a cualquier tipo de “versificación” o “canto” primitivo, según lo confirma la moderna etnomusicología.

11. Tal repetición, a su vez, induce y fomenta la fijación de la frase o fórmula en cuestión y lleva a nuevos pasos en el camino de una regularización progresiva de dicho lenguaje especial: de un lado, conduce a la regularización del volumen físico, de la longitud, de la frase que, con variaciones formulars o no, se repite (algo observable también, por ejemplo, en los versos de los pueblos acadios). De otro lado, lleva a combinar en grupos las “frases/versos” que se repiten, dando así lugar a lo que podría constituir un germen de futuras estrofas.

12. La regularización de la longitud de las frases conlleva la fijación en ellas de un número determinado de miembros, de palabras o, sobre todo, de sílabas; una tendencia al isosilabismo no exclusiva de los indoeuropeos, sino constatable igualmente en la versificación de otros pueblos y culturas: así, por ejemplo, en mucha poesía del lejano Oriente (en China, en Corea, en Japón, etc.); así igualmente entre los pueblos semitas a partir del siglo V a. C. En la versificación indoeuropea, a tenor de los datos que se obtienen de los versos griegos, indios más antiguos, iraníes, eslavos o celtas, se podría decir que se consolidaron como versos ciertos patrones simples de entre cinco y nueve sílabas, lo cual no impedía la intervención ocasional de otros más breves ni la formación a partir de ellos de otros versos más largos.

13. Tales versos isosilábicos parece que los indoeuropeos los usaban, bien en secuencias indefinidas, bien en series cerradas por otro más corto, que también podía aparecer a intervalos irregulares en el interior de la serie, bien en grupos de dos, tres o cuatro, bien incluso en combinaciones con otros de diferente longitud en patrones fijos de tipo AB, AAB, AAAB, etc.

14. Todo ello no es, por supuesto, exclusivo de este pueblo. Sí parece serlo, en cambio, un nuevo paso hacia la regularización interna de esos versos: en su final se fueron fijando, como cierre o cadencia unos patrones rítmicos a base de la simple alternancia

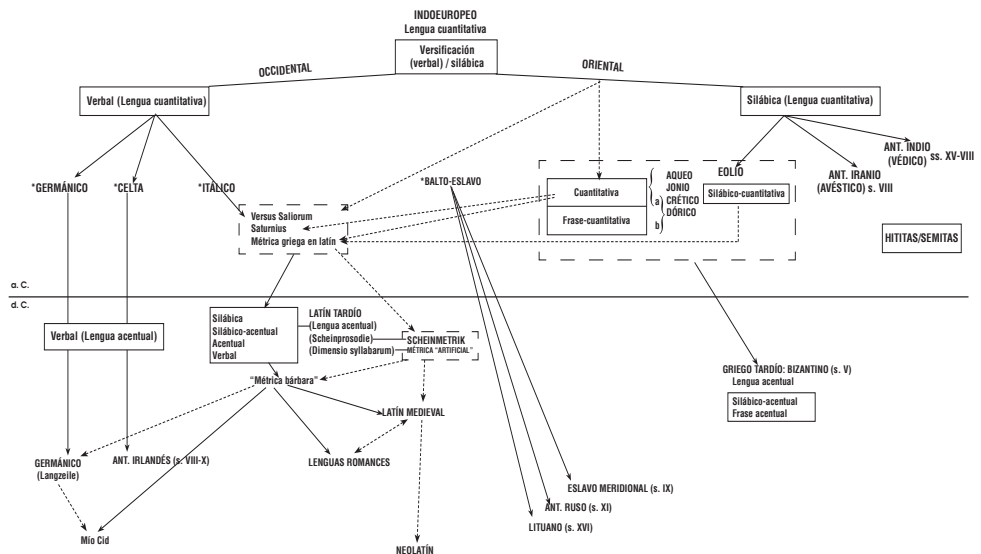
5. Cf. Luque 2014, pp. 349 ss.

de dos elementos distintos, las sílabas marcadas (S) y las no marcadas (s)⁶; si el último elemento del verso (~)⁷ lo ocupaba una sílaba marcada, el penúltimo correspondía a una no marcada que contrastaba con él y lo potenciaba; en el antepenúltimo, entonces, lo suyo era una marcada:... (s S) s ~ ||. Era esta la que podríamos denominar cadencia “fuerte”, en cuanto que iba a parar a un tiempo (sílaba) marcado (T). Por el contrario, si el último elemento del verso estaba ocupado por una sílaba no marcada, la cadencia era “débil” (...s S ~ ||), en cuanto que terminada en un tiempo no marcado (t); la penúltima, entonces, según el mismo principio de alternancia y contraste, era de las marcadas.

Esta alternancia rítmica S/s no se prolongaba mucho más atrás; en el resto del verso la distribución de los dos tipos de sílabas era indiferente.

15. He aquí, pues, lo que a partir de los datos de las lenguas que conocemos se puede inducir acerca de la versificación originaria de sus antepasados indoeuropeos: en sus cantos y poemas dicho pueblo se expresaba a base de versos isosilábicos con cadencia fija de uno u otro tipo que bien se sucedían en series indefinidas o bien se agrupaban en unidades “estróficas”. Esta herencia común es la base a partir de la cual las posteriores lenguas indoeuropeas desarrollaron cada una su propio sistema versificatorio y su propia métrica.

16. Una visión de conjunto⁸ de todo este proceso puede verse en el siguiente esquema:



6. Probablemente sílabas largas/breves, aunque lo mismo da que fueran tónicas/átonas.
 7. Señalo así la normal indiferencia de dicho último elemento en la unidad rítmico-métrica.
 8. Basada, sobre todo, en Pighi 1965.

3. LA HERENCIA INDOEUROPEA EN LA PENÍNSULA ITÁLICA

17. La evolución de dicha herencia en territorio itálico queda para nosotros en la sombra. Sabemos que allí ese germen indoeuropeo fructificó también en una versificación autóctona, previa a la que luego importarían los latinos de sus hermanos y vecinos griegos. Pero las formas y las reglas de dicha versificación nos resultan prácticamente inaccesibles, ya que fueron transformadas e incluso suplantadas por las helenas; apenas logramos entreverlas a través de estas otras.

Versos, cantos y poemas fundamentalmente orales, han quedado para nosotros en la oscuridad de la prehistoria e incluso de la historia: si se mantuvieron en ciertos lugares o en determinados estratos sociales después de la helenización, no han quedado al alcance de nuestro conocimiento directo. Los versos escritos que han llegado hasta nosotros o son ya todos importados o, si eran autóctonos, como el saturnio o el *versus quadratus*, han sufrido con seguridad o con toda probabilidad los efectos de la helenización.

4. LA HERENCIA INDOEUROPEA EN GRECIA

18. En la península helena la herencia indoeuropea no es única ni uniforme, como tampoco lo fue la llegada y penetración de aquellos pueblos del Norte.

Hasta donde nuestra mirada puede alcanzar (siglos VIII-VII a. C.) detecta tres tradiciones distintas, asociada cada una a un dialecto concreto y cultivada fundamentalmente en el territorio en que se hablaba dicho dialecto o alguno emparentado: una tradición eolia, representada por los cantores lesbios Alceo y Safo; una tradición jonia (o jónico-ática) que es la de la épica, la elegía y el yambo; y una tradición doria, dominante en el Peloponeso y en las colonias occidentales.

Dichas tres tradiciones, que no son sólo métricas o versificatorias sino también musicales –como, sin ir más lejos, demuestran, por ejemplo, los tecnicismos “jonio”, “eolio” o “dorio” con que se designan otros tantos modos armónicos– debieron de iniciarse, de la misma manera que los correspondientes dialectos, en la edad del bronce, al aire de las sucesivas invasiones indoeuropeas; y se consolidaron en el aislamiento regional que tuvo lugar durante lo que los historiadores llaman “siglos oscuros”.

Cuando empezamos a conocerlas, la comunicación entre ellas es ya bastante considerable: la épica jonia era ya conocida y admirada en otros muchos lugares; cantores eolios, como Terpandro de Lesbos, habían tenido éxito en Esparta. Aun así, son todavía claramente reconocibles; mantienen cada una su identidad propia, que aún conservarán hasta la segunda mitad del siglo VI a. C.⁹

9. Cf. sobre todo ello West 1973b y 1984, pp. 29 ss.; Nagy 1990, pp. 439 ss., donde hace un estudio diacrónico de las formas heredadas por Píndaro (eólicas y dáctilo-epítritas) y los metros principales de la versificación jonia (el hexámetro, el dístico elegíaco y el trímetro yámbico).

4.1. La tradición eolia

19. De las tres tradiciones la más conservadora y primaria es la eolia, aun cuando sus dos máximos representantes Alceo (ca. 620 a. C.) y Safo (ca. 612 a. C.) no sean los más antiguos de los poetas griegos conocidos.

20. En sus formas y principios la versificación eolia se muestra especialmente cercana a la indoeuropea: mantiene el isosilabismo sin admitir –como luego harían los jonios– la contracción de dos sílabas breves en una larga ni la resolución de una larga en dos breves. Opera con patrones (*cola*) que, como demostró Meillet, se corresponden con los de la más antigua poesía india y pueden remontar directamente a los supuestos prototipos indoeuropeos. En algunos de ellos las dos primeras posiciones o elementos (la denominada, desde Hermann, “base eolia”: oo) siguen siendo libres, no tienen cantidad fija¹⁰, recordando así la antigua libertad de la parte anterior a la cadencia. Muchos de ellos se reconocen asociados en parejas, distinguiéndose sólo por un elemento de más o de menos al final o al principio o por alguna alteración del orden en sus sílabas interiores.

21. Dichos *cola*¹¹, que, aunque característicos de los poetas eolios no son ya, como apunté antes, exclusivos de ellos¹², se emplean casi todos como versos autónomos, pero también dan lugar a períodos más largos, bien combinándose unos con otros, bien alargándose (cf. §§ 76 s.) a base de extensiones o añadidos externos (anteponiéndoles breves patrones, como ~ — ∪ — o — ∪ —, o posponiéndoles otros similares), bien expandiéndose internamente a base de repetir una, dos o más veces en su seno fórmulas como —∪∪ (“expansión dactílica”) o —∪∪— (“expansión coriámbica”).

22. Algunos de estos versos son usados en serie a lo largo del poema. Otras veces se forman estrofas, que normalmente coinciden con unidades semántico-sintácticas, a base de versos distintos o de variaciones de un mismo verso: así, por ejemplo, las conocidas estrofas “sáfica” y “alcaica”, constituidas sobre el mismo patrón “a a A (verso largo, variante de los anteriores¹³). Se documentan asimismo otras de estructura Aaa, AAAa, AaA, etc. Todo ello dentro del ámbito del canto solístico.

10. Aunque ya con ciertas limitaciones, como la de que la primera sílaba sea predominantemente larga o la de que las dos no sean breves.

11. Una enumeración de los más importantes puede verse en West 1984, p. 30. Cf. asimismo, por ejemplo, Dominicy 1994, donde parte de dos “módulos” básicos, 1a (“adónico”: —∪∪—∪), y 2a (“coriámbico”: —∪∪—∪—), con sus respectivas variantes 1b (—∪∪—~ ||) y 2b (—∪∪—∪~ ||) en caso de que cierren verso. Cf. §§ 72 ss.

12. Cf. Nagy, *loc. cit.*

13. Verso interpretado luego como doble, de manera que la estrofa pasó a entenderse como tetrástica, es decir, de cuatro versos.

4.2. La tradición jonia

23. La tradición jonia se caracteriza frente a la eolia, sobre todo, por la regularidad rítmica interna que alcanzan sus versos: en efecto, dentro de un mismo miembro o verso dejan allí de convivir, como en los eolios, los dos tipos de alternancia ($— \cup — \cup \cup$ o $— \cup \cup — \cup$); se generaliza una sola, bien $— \cup — \cup — \cup$ o bien $— \cup \cup — \cup \cup$, de modo que cada forma es o bien de ritmo ternario, “yambo-trocaica”, según se llamó luego, o bien de ritmo binario, “dactílico-anapéstica”.

24. En estas, además, las dos breves pueden alternar “contraerse” en una larga y ciertas largas “resolverse” en dos breves¹⁴, con lo cual desaparece el isosilabismo y se potencian esos patrones internos de regularidad llamados “pies”. En las yambo-trocaicas en lugar de determinadas sílabas breves puede aparecer una larga, que rompe el *lógos* o *ratio* establecida (la denominada luego “larga irracional” (x): $— \cup — \times — \cup — \times \dots$. Y dicha larga, al igual que las otras puede “resolverse” en dos breves (cf. § 184):

$\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \dots$

25. En su mayor parte las formas de este tipo se emplean solas, en series de longitud indefinida, es decir *κατὰ στίχον*, sin agruparse en estrofas.

Y en este funcionamiento estíquico destacan por encima de las demás dos: una es el denominado “hexámetro dactílico” (DA 6m), que desde muy temprano fue el verso de la épica y de la poesía sabia o solemne; aunque también se usó en composiciones breves como oráculos, adivinanzas o, desde mediados del siglo VI a. C., en inscripciones. La otra es el “trímetro yámbico” (IA 3m), especializado frente al anterior, en composiciones más cotidianas y ocasionales, de tema político o social o personal. En ella se expresó el género llamado “yambo”, de donde tomó nombre luego el correspondiente pie. En el poema cómico-épico *Margites* (VII-VI a. C.), atribuido en su día a Homero, conviven aquella y esta.

Estrechamente vinculada al “trímetro yámbico” hay una tercera forma estíquica, el denominado luego “tetrámetro trocaico cataléctico” (TR 4m ct).

26. Las formaciones estróficas predominantes, consolidadas, como las eolias, en el ámbito del canto solístico, son de dos versos (o tres, ya que el segundo puede constar de más de un miembro, que solían escribirse en la misma línea) de los cuales el primero es de ordinario o un hexámetro dactílico o un trímetro yámbico; los demás son miembros

14. Conviene advertir aquí que una cosa es la “resolución” y otra la “contracción”, de manera que, aunque a simple vista así parezca, una sílaba larga no es lo mismo que dos breves y viceversa: $— \neq \cup \cup$.

más cortos de tipo yámbico y/o dactílico¹⁵. Son los “epodos”¹⁶, así llamados a partir del nombre del miembro más corto que se cantaba después del primero: ὁ ἐπωδός (στίχος) (cf. §§ 199; 211).

4.3. La tradición doria

27. La tradición doria es la que, por encima de las considerables diferencias entre ellos, representan Alcman (654-611), Estesícoro (632-553) e Íbico (fl. 560)¹⁷, cuyos versos comparten rasgos de la eolia y de la jonia. Con esta tienen en común el empleo de formas con regularidad interna y ocasionales resoluciones y contracciones; con aquella, el de formas, como el gliconio, el ferecracio, etc., carentes de dicha regularización.

28. Su característica fundamental¹⁸ frente a las otras dos tradiciones es la tendencia a servirse de períodos más largos y a integrarlos en estrofas mucho más largas y complejas¹⁹. Dichas estrofas además, en la medida en que las conocemos, no eran, como las eolias o las jonias, estructuras fijadas a las que se acudía, sino complejas arquitecturas creadas para una ocasión concreta dentro del ámbito del canto coral. Además ya Estesícoro e Íbico emplean el sistema triádico a base de dos estrofas en responsión (“estrofa” y “antístrofa”) seguidas de una tercera denominada “epodo”: ἡ ἐπωδός (στροφή): dicha estructura triple se repetía indefinidamente a voluntad del poeta.

4.4. Penetración en Roma de dichas tradiciones

29. De estas tres tradiciones versificatorias penetraron en Roma solo dos: la eolia y la jonia. Por diversos derroteros fueron aclimatándose en territorio latino las principales formas de una y otra, las que más se habían consolidado en la literatura helena: las de la épica y la poesía científica, las del teatro, las de la sátira y el epigrama, las del yambo y la elegía, las del canto lírico, etc.

Las formas del canto coral dorio nunca tuvieron acogida entre los versificadores romanos; ni siquiera las que habían sido adoptadas por el teatro ateniense para las partes cantadas.

15. HEMI, IA 2m, DA 4m, DA 4m ct, ITHY, etc.

16. De Arquíloco (ss. VII-VI) e Hiponacte (fl. 540).

17. Y luego Simónides (556-468), Baquílides (fl. s. V) y Píndaro (518-438).

18. Para una exposición más detallada de estos rasgos, cf. West 1982, pp. 46 ss.

19. Datos al respecto en West, loc. cit.

5. LA REFLEXIÓN SOBRE LOS HECHOS: LA TEORÍA MUSICAL

30. No hay que olvidar tampoco que a la par de la consolidación de todo este sistema versificatorio tuvo lugar la reflexión sobre el mismo, fruto de la cual se fue configurando asimismo un sistema teórico de doctrina musical (armónica, rítmica y métrica²⁰) y que, aunque el verso, según dije antes, es anterior a su propia medida, dicho sistema de doctrina no dejó de influir sobre la correspondiente práctica versificatoria.

En este sentido, la propia denominación de los versos es de ordinario indicadora del origen de cada uno, de su índole popular o literaria, de su contenido, autoría o naturaleza; de su entidad silábica (endecasílabo), articularia (*quadratus*), rítmica (dactílico, yámbico, etc.), métrica (hexámetro, trímetro)²¹.

6. TIPOS DE VERSIFICACIÓN EN LATÍN: SILÁBICA, SILÁBICO-CUANTITATIVA, CUANTITATIVA

31. Es, por otra parte, evidente por todo lo expuesto hasta aquí que son diversos los tipos de versificación que pueden darse en la organización artística del ritmo del lenguaje²². Aun limitándonos, como nos vamos a limitar, a los versos latinos –aunque haya que referirlos a sus modelos y precedentes griegos–, tenemos que contar con una versificación de frases, palabras, sílabas: la del saturnio o la del *versus quadratus*; con otra versificación silábico-cuantitativa de ascendencia eolia (número de sílabas fijo y progresiva regulación del tipo de dichas sílabas) y con una versificación cuantitativa de ascendencia jonia, “métrica”, es decir, por *metra*, o sea, a base de pies o compases de “magnitud temporal” y estructura rítmica fijas pero de número de sílabas variable: la propia denominación de sus formas (“hexámetro dactílico”, “trímetro yámbico”, etc.) indicando la clase y el número de medidas, pone de manifiesto la entidad de cada una.

7. LOS “PIES” O COMPASES. TRES GÉNEROS PRINCIPALES: “IGUAL”, “DOBLE”, “HEMIOLIO”

32. Dichos pies (p)²³ o compases, para los músicos (los rítmicos), son las unidades mínimas de producción y percepción del ritmo; unidades que se definen ante todo por

20. Luque 1978c; 1986; 1987; 1995; 1995e; 1997; 1998b; 1999b; 1999d; 2000b; 2001b; 2001c; 2002b; 2004; 2004e; 2007; 2009b; 2010b; 2011; 2014; 2016.

21. Luque 1986.

22. Cf., por ejemplo, García Calvo 2006, § 667.

23. Cf. § 907; Luque 1995; Zgoll 2012, pp. 71 ss.

la relación (λόγος / *ratio*)²⁴ entre sus dos partes o tiempos (uno marcado: T y otro no marcado: t)²⁵, relación que determina el género a que pertenecen, es decir, su naturaleza, su entidad rítmica, binaria o ternaria.

33. Las tres relaciones aritméticas más simples y perfectas definen los tres ritmos o compases básicos:

- La razón “igual” / *ratio aequa* / λόγος ἴσος (también llamado δακτυλικός): 1/1, 2/2, 3/3, etc.
Pies de ritmo binario, del género igual (γένος ἴσον)
- La razón “doble” / *ratio dupla* / λόγος διπλάσιος (ιαμβικός): 1/2, 2/4, etc.
Pies de ritmo ternario, del género doble (γένος διπλάσιον)
- La razón “sesquiáltera” / *ratio sesquialtera* / λόγος ἡμιόλιος (παιωνικός): 2/3²⁶
Pies del género hemiolio (γένος ἡμιόλιον).

24. Además de por el λόγος, cada pie se distingue de los demás por otros rasgos (διαφοραὶ ποδικαί) como el tamaño (μέγεθος) o número total de “tiempos primos” (de tres, como el yambo y el troqueo; de cuatro, como el dáctilo y el anapesto; de cinco, como los peones, el crético o el baqueo) o el sentido del ritmo (ἀντίθεσις), ascendente (de tiempo no marcado -t- a tiempo marcado -T-, como al yambo y el anapesto) o descendente (de T a t, como el dáctilo y el troqueo). Bien es verdad que en esto último, como ocurre en la música moderna con barras de compás, la serie se pueda entender siempre comenzada en T tras la primera barra, que puede ir precedido de un t previo a dicha primera barra (“anacrusis”) o simplemente de un supuesto silencio previo. García Calvo (2006, §§ 679 ss.) formulaba en este sentido una “ley de dominancia”, de después a antes, de delante a atrás, es decir, de cada T sobre lo que le precede hasta encontrar otro de igual poder; algo similar a lo que ocurre en un nivel superior con las “cadencias” en los versos/períodos (o incluso en sus miembros: *cola*) o con las “cláusulas” en la prosa métrica, que marcando el final de la unidad versual o fraseológica determinan la articulación de todo lo precedente hasta el final de la unidad anterior.

Sobre todo ello, así como sobre los términos *arsis*, *thesis*, *basis*, *ictus*, etc., cf. Luque 1994.

25. Luque 1994.

26. Niega su entidad de auténtica *ratio* rítmica, García Calvo (2006, §§ 549; 1336 s.), para quien las dos únicas posibles son la *aequa* y la *dupla*. Los ritmos, a fin de cuentas, se reducen a dos, el binario (1/1, 2/2, etc.) y el ternario (1/2, 2/4, etc.); según eso, los antiguos pies del γένος ἡμιόλιον (el crético — ∪ —, los peones primero: — ∪ ∪ ∪ y cuarto: ∪ ∪ ∪ —, el baqueo ∪ — —, el antibaqueo — — ∪) equivalen a nuestros compases de “cinco por ocho” (5/8), “compuestos” de uno ternario, el llamado de 3/8, y otro binario, el llamado de 2/8 (♩♩♩|♩♩) o, viceversa, 2/8 + 3/8 (♩♩|♩♩♩).

Prosiguiendo en esta escala de simplicidad y perfección en las relaciones entre números, se añadían otras dos *rationes*: la epítrita / *r. epítrita* / λ. ἐπίτριτος (3/4) —cf. García Calvo 2006, §§ 192 ss.; 700 ss.; 1185 ss.—, cuyos pies serían equivalentes a nuestros compases compuestos de 7/8 (por ejemplo, ∪ — — — = ♩♩♩|♩♩♩) y la triple, *r. tripla* / λ. τριπλάσιος (1/3).

Es relevante observar que estos λόγοι / *rationes* que sustentan y definen los compases básicos son los mismos que determinan los intervalos tonales o relaciones armónicas fundamentales: la igualdad, homofonía o unísono (1/1), la octava (διαπασῶν: 1/2), la quinta (διάπεντε: 2/3), la cuarta (διατεσσάρων: 3/4). Otros, por ejemplo la octava más quinta (διαπασῶν καὶ διάπεντε: 1/3), son ya intervalos compuestos. Hay, pues, una perfecta analogía entre las principales categorías rítmicas y armónicas, sustentadas ambas sobre la misma base aritmética (λόγος). Precisamente en ello han

Son estos los tres géneros de pies o compases que pueden dar lugar a series rítmicas más o menos largas, los tres γένη utilizables en la ritmopea continua (συνεχῆς ῥυθμοποιία), los tres tipos considerados por los propios tratadistas de rítmica como εὐφύεστατοι, “los mejor formados”.

8. “FORMAS RÍTMICAS” Y “FORMAS MÉTRICAS”. EL RITMO DEL LENGUAJE; UNIDADES RÍTMICAS NATURALES: LAS SÍLABAS, LAS PALABRAS, LAS FRASES

34. Lo que en el lenguaje versificado, trasunto, por lo general, del canto²⁷, llamamos “formas métricas” no son otra cosa que “formas rítmicas” realizadas a base de materiales lingüísticos²⁸.

35. El lenguaje es por sí mismo rítmico²⁹: la articulación natural del habla, flujo sonoro lineal, necesariamente discontinuo para ser significativo, se produce jerárquicamente a base de las sílabas (unidades de producción y distribución de los fonemas), las palabras (id. de morfemas) y las frases (id. de sintagmas); las tres unidades rítmicas naturales del lenguaje.

36. Las sílabas (s), breves o largas en la prosodia cuantitativa del griego y del latín clásico, átonas y tónicas en la prosodia acentual del latín tardío y de nuestras lenguas, son las unidades mínimas distintivas en el lenguaje versificado: las breves (∨) se identificaron con los tiempos primos (χρόνοι πρῶτοι) de la música y a las largas (—) se les asignó un valor doble, de dos tiempos primos (δίσημοι); algo así como la relación ♩/♩ en nuestra moderna notación musical.

37. Las palabras, unidades silábicas culminadas y demarcadas por una sílaba tónica que, como tiempo marcado, agrupa en torno a sí a las demás, se asemejaban en cierto modo a los compases o pies de la música/métrica; de hecho, en el lenguaje versificado guardan con ellos una tensa relación dialéctica de coincidencia/discoincidencia, en la

encontrado los estudiosos una razón más para remontar a Aristóxeno el reconocimiento de los cinco géneros de compases mencionados.

Los cuatro básicos obedecen todos a un λόγος ἐπιμόριος, es decir, a una proporción entre dos términos que sólo se diferencian en una unidad: $x+1 / x$; por eso se los consideraba ritmos o compases “rectos” (πόδες ὀρθοί). En cambio, aquellos otros cuyas partes se diferencian en más de una unidad ($x+1+n / x$; λόγος ἐπιμερής) eran “torcidos” (δόχμοι); tal, por ejemplo, el caso de los de *ratiol*/λόγος 3/5 (cf. Luque 1995, pp. 19 s). De ahí los “docmios” (∨—∨—, etc., etc.) de los tratadistas de métrica: cf., por ejemplo, Gentili-Lomiento 2003, pp. 235 ss.

27. Luque 1998; 2014.

28. Cf. § 879 y Luque 1984; 1984b; 2002c.

29. Luque 2014.

que va implícita la relación igualmente tensa entre los acentos de aquellas y los T de estos.

38. La misma que guardan las frases, unidades básicas en la producción del lenguaje natural, con los períodos o versos, los cuales, ligados a ellas genéticamente, en cuanto que, en último término, proceden de ellas³⁰, lo están asimismo sincrónicamente, en cuanto que funcionan en íntima relación con ellas.

9. LA DOCTRINA MÉTRICA EN EL SENO DE LA TEORÍA MUSICAL³¹

39. Así las cosas, se puede comprender mejor el proceso por el que a partir de la teoría musical, es más, en el seno de la propia rítmica, se configuró una teoría métrica, que en muchos aspectos aún pervive entre nosotros. En efecto, tras las huellas y de la mano de los músicos, los filólogos, ya en el contexto del estudio del lenguaje, se ocuparon de los versos que lo articulaban y medían (*metra*) en los distintos géneros poéticos y los analizaron, a veces por el número de sus sílabas, pero, por lo general, a base de los pies que los integraban³², pies entendidos ya como patrones silábicos.

9.1. Los pies como patrones silábicos

40. Y, al igual que los músicos tenían en cuenta la validez de los distintos compases para la “ritmoepa continua” (συνεχῆς ῥυθμοποιία), es decir, para generar series rítmicas, así los filólogos y gramáticos culminaban su estudio de los pies valorando la capacidad de cada uno de ellos para aparecer como unidad recurrente en otras unidades mayores. Aislaron de este modo los más productivos, que reconocieron como primigenios (*prototypa*), entre los que por derecho propio figuraban, ante todo, el dáctilo (DA: —υυ), el anapesto (AN: υυ—), el yambo (IA: υ—) y el troqueo (TR: —υ) o coreo (CH)³³: los dos primeros, de magnitud 4 (sc. tiempos primos), de *ratio aequa*, 2/2, y de ritmo binario descendente (T-t)³⁴ / ascendente (t-T); los otros dos, de magnitud 3, *ratio dupla* y ritmo ternario ascendente/descendente³⁵.

30. Luque 1998.

31. Volveré sobre todo esto en la segunda parte del libro: §§ 876 ss.; 905 ss.

32. *Metrum est compositio pedum ad certum finem deducta seu dictionum quantitas et qualitas pedibus terminata vel rhythmus modis finitus*: Aphth [Mar. Vict., *ars gramm.* I] 50, 4 ss.

33. Es este el orden por el que se solían enumerar y estudiar los cuatro primeros; había, sin embargo, otras ordenaciones (IA-TR-DA-AN y DA-IA-TR-AN) que probablemente obedecían a otras perspectivas doctrinales: cf. Luque 1995, pp. 307 ss.

34. De tiempo marcado (T) a tiempo no marcado (t).

35. Sobre los valores expresivos (*ethos*) que los antiguos otorgaban a estos dos tipos de ritmo, cf. Amsel 1887, pp. 74 ss.

41. Seguían a estos cuatro, otros tantos ya de magnitud 6, es decir, de seis tiempos primos: dos, compuestos, de género igual (3/3) y ritmo binario, el coriambo (CHIA: — ∪ ∪ —, o sea, CH+IA) y el antispasto (ANTI: ∪ — — ∪, IA + CH), y los dos jónicos, *a maiore* (IOMA: — — ∪ ∪) y *a minore* (IOMI: ∪ ∪ — —), de género doble (2/4) y ritmo ternario descendente o ascendente.

A ellos se sumaba a veces el proceleumático (PR: ∪ ∪ ∪), también del género igual y cuatro tiempos primos, como el anapesto, al que con frecuencia sustituía³⁶.

42. Los pies de cinco tiempos primos y de *ratio hemiolia* (2/3) —el baqueo (BA: ∪ — —) y el antibaqueo (AB: — — ∪), el crético (CR: — ∪ —) y los peones (PAE1: — ∪ ∪; PAE4: ∪ ∪ ∪ —)³⁷—, son tratados como algo aparte³⁸.

43. Fuera ya de estos pies “principales” quedaban otros como el espondeo (SP: — —) o el pirriquo (PY: ∪ ∪), en cierto modo secundarios, en cuanto que, por lo general, se reducían a meras variantes esquemáticas de otros, como el DA (— ∞) o el AN (∞ —) o del IA final de los períodos (∪ ∞)³⁹.

9.2. Los versos como secuencias de pies

44. Por así decirlo, a partir de los pies se formaban los versos, aunque, de suyo, habría que decir, los versos se analizaban y medían por pies (se entiende en el sistema métrico alejandrino; el pergameno primaba más en dicho análisis los miembros o *cola*).

Se analizaron, así, en pies todos los versos, incluso aquellos, como los eolios, en los que dichos patrones regulares dentro del verso son dudosos, cuando no inexistentes. Se distinguieron por ello versos “puros” constituidos por un mismo pie: “dactílicos”, “yámbicos”, etc.; versos “asinártetos” formados por dos miembros de ritmo o pies distintos: por ejemplo, un miembro dactílico y otro yámbico; y versos “mixtos” (los eolios, por ejemplo, en los se reconocía una mezcla de pies diferentes en el seno de los propios miembros o *cola*).

36. O como, según luego veremos, ciertos pies yambo-trocaicos “irracionales”: — —.

37. Dos solo, en principio, en cuanto que posibles resoluciones de una de las dos largas del CR. Luego, prácticamente por un simple criterio combinatorio, se añadieron un PAE2: ∪ — ∪ y un PAE 3: ∪ ∪ — ∪.

38. Sobre ellos, según su peculiar interpretación rítmica, cf. García Calvo 2006, §§ 1336 s.

39. O como el “proceleu(s)mático” (∪ ∪ ∪) o el “moloso” (— — —). Sobre todo ello (metros prototipos, doctrina de la ἐπιπλοκή, la *derivatio*, etc.) cf., por ejemplo, Palumbo Stracca 1979, esp. pp. 89 ss.; Luque 1995.