

Algunas particularidades de prosodia y métrica latinas del Renacimiento*

Joaquín PASCUAL BAREA
Universidad de Cádiz

Resumen

Este trabajo trata sobre algunos rasgos de la métrica latina de los poetas renacentistas, que pretendían imitar la poesía antigua, pero lo lograban en muy distinta medida. El limitado conocimiento de esa época condicionaba la calidad de sus versos, pero en unos casos sólo se atienen a las reglas más generales de versificación, sin comprobar siquiera la cantidad de las vocales, mientras que en otros casos tienen en cuenta cualquier precepto conocido para componer versos lo más elegantes posible, y de ese modo, parecen sorprendentemente atenerse incluso a leyes métricas formuladas más tarde.

Abstract

This work deals with some features of the Latin metrics of Renaissance poets, who tried to emulate Ancient poetry, but managed this goal to varying degrees from one another. The quality of their verses is determined by the limited knowledge they had of classical metrics. In some cases, only the most general rules of versification are respected, sometimes without even checking the quantity of vowels. In other cases, attention is paid to all known precepts by which verses may be composed as accurately as possible, with the result that they somewhat surprisingly may even obey metric laws formulated much later.

Palabras clave: Yambos, Marx, preceptiva.

El análisis estadístico de determinadas características relativas a la distribución de pies, elisiones, cesuras, cláusulas, etc. de los versos latinos de

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación PB96-1514 de la DGICYT.

algunos autores del Renacimiento en relación con la poesía antigua, conforme al modelo de José María MAESTRE [1987: LVII-LXXV], basado entre otras obras en el libro de Jesús LUQUE sobre *La versificación de Prudencio*, ha permitido confirmar la general adecuación de la poesía renacentista a las principales normas de la métrica antigua, e incluso conocer las preferencias por determinados usos de un modelo concreto. Estos estudios revelan también algunas diferencias significativas en algunos aspectos entre los distintos poetas que permiten caracterizar y valorar la poesía de un autor determinado en relación a la de otro de su misma época. Sabido pues que los poetas latinos del Renacimiento procuran seguir las normas de la métrica clásica, es preciso contar con datos sobre las particularidades, desviaciones y transgresiones que puedan cometer, a fin de establecer criterios para diferenciar la distinta calidad de sus versos, y caracterizar y valorar con el máximo rigor posible su destreza versificadora [MAESTRE 1997: 1.077-78; LUQUE 1997: 1.154-55; IJSEWIJN 1998: 424-425].

Si bien los contenidos fundamentales de los tratados teóricos sobre prosodia y métrica del Renacimiento proceden de sencillas preceptivas de la Antigüedad transmitidas a lo largo de los siglos, otra parte fue formándose paulatinamente a partir del análisis de los poemas clásicos, y conoció una formulación distinta en cada época [LUQUE 1997a: 916; PASCUAL 1996a: 519-524]. Además de a la aplicación de unos mismos preceptos elementales de versificación, otras coincidencias entre los rasgos de la métrica latina renacentista y antigua se deben a la imitación y frecuente utilización de junturas textuales de los modelos clásicos, especialmente en las cláusulas del verso, y sobre todo en aquellas obras que presentan una proporción importante de fuentes textuales de un determinado autor. Este intento por reproducir las expresiones de los poetas antiguos explica que, como otros rasgos de su lengua poética, la métrica de los poetas renacentistas esté más próxima en muchos casos a la de los autores más leídos y fácilmente asimilables, sobre todo Virgilio y Ovidio, que a la de aquellos otros tenidos por modelos de un determinado género literario. Un caso extremo pero ilustrativo de cómo la coincidencia en los rasgos métricos puede depender de la imitación textual lo constituyen los centones y otros poemas similares, cuyas características métricas presentan una correspondencia casi absoluta con la del modelo hasta en los más mínimos detalles, sin que en modo alguno revelen un excepcional dominio de la métrica latina por parte de su autor [PASCUAL 1996b: 821]. Cuando no se justifica por la aplicación de una misma teoría ni procede de calcos textuales, en el caso de algunos pocos poetas más exigentes, la adecuación a los rasgos métricos y estilísticos del modelo puede proceder del análisis directo

e imitación de estructuras rítmicas, que pueden permitirles componer versos de una calidad equiparable.

Las reglas de los manuales en que los poetas latinos del Renacimiento aprendían a versificar en la escuela arrojan una luz considerable sobre distintos aspectos de esta poesía, que permiten diferenciarla y caracterizarla frente a la de los autores antiguos, sirviendo de punto de referencia teórico para su estudio y valoración. La necesidad de conocer la teoría métrica vigente en el Renacimiento quedó ya clara en el prólogo de Juan Gil al referido trabajo de MAESTRE [1987: X], ante la dificultad para analizar algunos versos del poeta alcañizano a partir de la práctica horaciana, como los que presentaban un anapesto en pies pares del trímetro yámbico [MAESTRE 1987: LXXV; MAESTRE 1997: 1.076-1.077; LUQUE 1997: 1.154], también presente en un poema en trímetros yámbicos catalécticos de Juan Segundo [HOCES 1997: 940] y que, aunque usado muy raramente, tiene cabida en el esquema de este verso que ofrece BAUDOZA [1587: 90] para la poesía lírica fuera del uso eclesiástico. Y es que esta obra distingue claramente entre las distintas substituciones que admite un mismo tipo de verso, como el dímetero o el trímetro yámbicos, según se trate de himnos eclesiásticos, poemas líricos o comedias [BAUDOZA 1587: 80, 86, 89-90 y 101-102]. Nadie duda por tanto que la poesía latina del Renacimiento debe ser explicada ante todo a partir de la preceptiva literaria de su propio tiempo, y no de acuerdo con las leyes y normas de época clásica tal como hoy las conocemos a partir de análisis exhaustivos de determinados aspectos de la métrica antigua realizados generalmente después del siglo XVII.

En algunas cuestiones relativas a la métrica latina del Renacimiento, yo mismo [PASCUAL 1991: lvi], Bartolomé POZUELO [1993: 78-82] y Daniel LÓPEZ-CAÑETE [1996: LXXIX], entre otros, tuvimos en cuenta la mencionada edición escolar de Petrus ab Arca Baudoza de los *Epitheta* de Ravisio Textor (1470-1524), impresa en 1587 por Jacobus Stoer. Los preliminares de esta obra incluyen cuatro libros de prosodia tomados de distintos autores: el primero sobre el acento (pp. 8-13), el segundo sobre la cantidad de las sílabas (pp. 14-79), el tercero sobre métrica según el método de Pantaleón (pp. 79-104), y el cuarto un tratado de versificación de Jorge Sabino (pp. 105-134), *De carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis praecepta perutilia*; esta obrita impresa por vez primera en 1551 sigue entre otros a Despauterio, y a su vez fue utilizada profusamente por el jesuita castellano Bartolomé Bravo en su libro *De arte poetica*, que espero editar con la correspondiente traducción, y del que conozco la primera edición salmantina de 1593 gracias a mi colega granadino Manuel

Molina. Estos y otros breves estudios métricos, incluidos en la introducción a ediciones de poetas renacentistas, van permitiendo ya establecer cuáles son tanto las coincidencias entre ellos como sus peculiaridades y rasgos específicos, que pueden deberse al distinto género cultivado, al modelo imitado, a la teoría conocida y aplicada, o a alguna otra circunstancia. Estos análisis comparativos pueden ser progresivamente más exhaustivos y ampliados a nuevos aspectos, al contar cada vez con más y mejores obras de referencia gracias sobre todo a la aplicación de métodos informáticos, como en la reciente monografía de Rosa MARINA [1998], que, además de las específicas de Marcial, incluye 59 tablas con datos métricos de los principales poetas antiguos. La extensa y exhaustiva obra sobre *El hexámetro de Petrarca* de RUIZ ARZÁLLUZ [1994] también constituye un modelo de gran utilidad para el estudio de la métrica latina del Renacimiento, pues aporta tablas de numerosos autores de distintas épocas, valiosos datos sobre la teoría métrica hasta el siglo XIV, y otros conceptos, casuística y métodos de análisis comparativo, naturalmente válidos también para los poetas hispanos posteriores en los que aquí me voy a centrar.

Es el respeto a las normas de los manuales de su tiempo lo que con frecuencia lleva a los poetas del Renacimiento, como en la Edad Media, a excluir de sus versos las combinaciones excepcionales en la métrica clásica [IJSEWIJN 1977: 254; RUIZ 1993: 295], como el hiato, que en algunos autores no aparece siquiera en las secuencias permitidas por la preceptiva antigua [MAESTRE 1987: 170; PASCUAL 1991: 2], o el quinto pie espondeo, que en general no es ni la mitad de frecuente que en los modelos clásicos, especialmente si no está precedido de dactilo [PASCUAL 1996b: 819-820]. De hecho el poeta renacentista sabe que debe tener cuidado en el uso del hexámetro espondeo, del hipémetro y de otras licencias como la sinicesis, a no ser que se considere tan grande como los que las emplearon, y en ese caso hacerlo con la misma precaución y moderación que los antiguos [BAUDOZA 1587: 82-83; SABINO 1587: 119-120].

A consecuencia de la observancia de los preceptos de la época, los rasgos de la métrica latina renacentista presentan por lo general unas características eclécticas respecto a las de los principales modelos antiguos, sin atender en muchos casos al género literario en cuestión. Así, acerca del número de sílabas de la palabra final del pentámetro, determinados manuales de la época, sin distinguir entre epigrama y elegía, sostienen que el final preferido es el bisílabo, generalizado casi totalmente por Propercio en su último libro de elegías, y por Tibulo y Ovidio, que en algunas obras no emplea ningún otro, o bien tetrasílabo, pentasílabo e incluso hexasílabo. Por el contrario, basándose en el pentámetro

ovidiano [BAUDOZA 1587: 103; SABINO 1587: 116-117], no sólo rechazan el monosílabo que no vaya en aféresis o precedido de otro, sino también el final trisílabo, que es muy normal sin embargo en otros poetas antiguos como Catulo (especialmente en determinados poemas) y tardíos como Ausonio y Prudencio [NOUGARET 1963: 58; SÁNCHEZ 1978: 187-189; LUQUE 1994: 69-72; MARINA 1998: 172-174], pero que los poetas del Renacimiento suelen evitar con gran empeño obedeciendo al precepto; esto explica que sólo aparezcan tres palabras trisílabas en los epigramas de Jaime Falcó (0,9%), ocho en Diego Tenorio de León [RODRÍGUEZ 1998] y diecisiete en Domingo Andrés (1,09%), menos que en Marcial (3,63%), e incluso que en Tibulo y Propercio (3,33% y 2,39%). A pesar de ser autores esencialmente epigramatarios, Andrés, Falcó y Tenorio emplean bisílabos en esa posición en el 93%, 95% y 98% de sus versos respectivamente, en la línea de Tibulo, que lo emplea en un 94% de los pentámetros de sus elegías, y poco menos que otro elegíaco como Ovidio, que en algunas obras no registra otra estructura silábica final, pero más alejado del 87% de los epigramas de Marcial, y sobre todo de Catulo, que ni siquiera lo usa de forma mayoritaria.

En los epigramas de Caro, la frecuencia de finales bisílabos sí es sólo del 72,5%, mucho más próxima a la de los modelos del género, y sólo la clara imitación textual de las elegías de Ovidio en su epístola elegíaca, claramente ilustrada por el siempre necesario aparato de fuentes, determina que los bisílabos alcancen en ese poema el 90%. En otro epigrama a él atribuido, los 33 pentámetros que lo componen son bisílabos, lo que, entre otros argumentos, constituye un indicio de que no salieron de su pluma, sino de la de otro poeta que, al seguir a rajatabla el precepto de los manuales, parece querer rivalizar en ese particular con Ovidio [PASCUAL 1997a: 897-898]. Estos datos también permiten interpretar como indicio de un estado imperfecto el que de las siete palabras trisílabas que aparecen en los versos de Caro, tres se hallen entre los ocho pentámetros del epicedio a Gonzalo Ponce de León, compuesto al final de su vida y que presentaba tachaduras y enmiendas, al igual que la epístola a Robles, que trae otras dos; los dos casos restantes están constituidos por el término *anima*, que además de estar unido por elisión a la palabra anterior, juzgo que lo percibe el poeta como equivalente a un bisílabo por influencia de la pronunciación sincopada del equivalente castellano 'alma', fenómeno que me parece aun más claro en sus yambos y hexámetros macarrónicos. También es en el epicedio donde figura el único participio a final de verso, contrario al precepto de SABINO [1587: 116] de que "*in fine pentametri uitanda sunt participia, ut 'ore nitens', 'corde tremens'*", limitación cuya repercusión en la poesía latina renacentista también convendría

analizar y comparar con la frecuencia con que aparecen estos participios al final de los pentámetros de los antiguos.

Como acabamos de ver, un factor que siempre es preciso considerar como determinante de algunas transgresiones a la prosodia y métrica clásicas en los poemas latinos del Renacimiento es su muy distinto grado de elaboración, hasta el punto de que en ocasiones los conocemos en borradores faltos de un último retoque, como los referidos poemas de Caro, o bien se trata de composiciones escolares o escritas sin mayores pretensiones literarias. Esto explica que, junto a poemas compuestos artificialmente que tratan de reproducir hasta las menos previsibles sutilezas métricas del modelo clásico, encontremos otros, incluso de un mismo autor, que ni siquiera respetan normas tan elementales como la cantidad de algunas sílabas, que podían conocer a partir de las reglas y excepciones que figuran en las gramáticas y otros manuales escolares. Así, Antonio Jiménez de Segorbe no se preocupa de comprobar que es breve la cantidad de la sílaba inicial en *perire*, *tumescere* y *fames*, que en unos hexámetros impresos en Salamanca en 1500 aparecen en lugar de larga constituyendo la parte débil del verso [MORALES 1997: 1.258]. Con todo, incluso en un aspecto tan simple como el de la cantidad de las sílabas, es preciso tener en cuenta diversas circunstancias. El poema *Sintra* de Luisa Sigea presenta dos o tres errores prosódicos en una primera versión manuscrita, pero fueron corregidos en la necesaria revisión llevada a cabo para su edición póstuma [DEL CASTILLO 1997: 1.128-1.129]. Al igual que los versos de los más conocidos humanistas Tomás Moro o Aquiles Estaço [IJSEWIJN 1998: 425-426], un poema heroico en acrósticos del doctor Duarte Núñez de Acosta, compuesto con motivo de la victoria sobre los turcos en Viena en 1683, soportó la censura de un anónimo que ponía en evidencia sus errores en la escansión de algunos términos, como hacer breve la sílaba inicial de *regiam*, larga la segunda sílaba de *orthodoxa*, abreviar la vocal final del adverbio *ferre* y la sílaba inicial de *Pomeriana*, o alargar las sílabas iniciales de *pyrotica* y *trochos*, de lo que se defendió el autor invocando la socorrida licencia de los nombres propios y peregrinos [NORBERG 1958: 18-19; IJSEWIJN 1998: 424; MAESTRE 1999] y otros argumentos menos sólidos, y censurando a su vez los errores del censor [CHARLO 1993: 122-178]. En este mismo volumen, Sandra Ramos nos da cuenta del epigrama de Francisco Cascales contra un gramático que equivocaba la cantidad de algunas sílabas en sus propios versos, haciendo larga la primera de *humiliter* o breve la primera de *prosit*.

Debemos asumir por tanto que en muchos casos no estamos ante poetas profesionales ni consagrados, sino personas con otros cargos y ocupaciones que

escriben por gusto y afición y, sobre todo, como un medio de propaganda para ganarse el necesario favor de los poderosos, como en el caso de los béticos Rodrigo de Santaella, Antonio de Lebrija, Benito Arias Montano y Rodrigo Caro, quienes también cultivaron la poesía latina desde el reinado de los Reyes Católicos hasta el de Felipe IV. Santaella (1444-1509) hizo imprimir sus poemas latinos poco después de refutar a Cristóbal Colón que hubiera llegado a las tierras del *Libro de Marco Polo*, mientras se ocupaba en los múltiples negocios relativos a la fundación en Sevilla de un Colegio-Universidad, escribía diversos tratados para la instrucción de sacerdotes y seglares, y participaba en otros menesteres relativos a su condición de canónigo magistral y arcediano en la diócesis hispalense. El maestro de Lebrija (1441-1522) ha de mantener a su familia mediante una labor incansable de docencia, composición y edición de numerosas obras propias y ajenas, y las poesías latinas que escribe buscan ante todo dar mayor lustre a su pretendida condición de príncipe de los latinistas hispanos, para así conseguir el mecenazgo de los reyes y de otros protectores. El sabio de Fregenal (1527-1598) no sólo cultivó la poesía latina al tiempo que el huerto y jardines de su retiro de Alájar, sino también cuando era un joven estudiante, se ocupaba en dejar limpia su sangre, intervenía en el Concilio de Trento, dirigía la impresión de la Biblia en Amberes, organizaba la Biblioteca del Escorial, cumplía otras misiones regias, o escribía diversas y variadas obras de erudición y ciencia. Su devoto Rodrigo Caro (1573-1647) también lo hace de estudiante y al tiempo que ejerce de abogado en su villa de Utrera, y luego de juez, predicador, visitador de conventos y hospitales, y en otros cargos eclesiásticos, y escribe sus obras sobre la Antigüedad.

Esto explica que, al contrario de lo que suele suceder en la selecta literatura de la Antigüedad (especialmente de época augústea), entre la enorme e indiscriminada producción de poesía latina del Renacimiento hoy conservada, debido al carácter a menudo provisional de su redacción y las ocupaciones y distinta dedicación de estos autores, encontremos errores y descuidos impropios de un buen poema, como en el verso 31 de la oda quinta de Santaella, que constituye un hexámetro de siete pies: *O clemens, miserere mei, tantis obnoxia curis*. Tal vez ignorara el tipógrafo alemán Jácome Kronberger una ligera tachadura en *clemens* o *tantis*, pero lo más probable es que el autor olvidara verificar el número de sílabas; tampoco le preocupa concluir el pentámetro *od.I,2* con *initium*, que tiene breve la vocal inicial. Ese fenómeno también aparece en dos versos de los *Epigrammata* de Pedro Núñez Delgado, impresos en Sevilla póstumamente en 1537 [VERA 1990: XXXIX]:

X,37: *dispereat quicumque tuum lacera a fronte galerum.*

XXXI,7: *in plana tu cognoscas quod purpura significatur.*

Más se le daba en la perfección de sus versos latinos al que fuera su compañero en el Colegio de los Españoles de Bolonia, Antonio de Lebrija, cuya *Salutatio ad patriam* (Salamanca 1491, fol. aiii rº) presenta en el verso séptimo la primera sílaba del verbo *sopio*, larga, en el lugar de una breve, quizás confundido por el sustantivo *sopor* y otros derivados del mismo campo semántico que tienen la sílaba inicial breve: *Hic fuerant cunae quae me sopiere iacentem.* En el libro final de prosodia de la primera edición de sus *Introductiones* [fol. c. i] aparece oportunamente *sopio* entre otras diez excepciones a la regla de que "la o ante p es breve", y, entre otras cinco excepciones más en ediciones quinientistas de la última edición de su gramática [1552, fol. C vº], pero en la correspondiente glosa todavía justifica su verso a partir de otros dos de Ovidio (*am.* 1,114,22 y *epist.* 10,10) que traían *semisopita* con dicha sílaba en posición breve, por lo que, contra la doctrina gramatical, el de Lebrija afirma que sospechó que la cantidad de esa sílaba debía de ser indiferente y escribió *sopiere* a sabiendas. No obstante, en la edición antequerana de sus poesías de 1577, *sopiere* aparece corregido en *mulserere*, admitiendo el error en la glosa, si no él, sí su hijo: '*Mulserere*': *prius 'sopiere', sed quia 'sopio' primam producit, 'sopor' uero breuiat, non ausi sumus breuem relinquere; sit igitur 'mulserere' pro 'sopiere'*. En cuanto a las citas ovidianas con las que trató de justificar la supuesta cantidad indiferente de *sopio*, se trataba efectivamente, como él mismo había sospechado, de dos lecturas erróneas de Ovidio (también en *ars* 3,788), que estaban por *semisupina*. Las falsas lecturas de los clásicos en las ediciones renacentistas provocaron otros errores tanto en los tratados de prosodia como en los versos latinos del Renacimiento, que es preciso tener en cuenta para poder editar y juzgar esta poesía (como la de época medieval) de acuerdo con la teoría vigente en su tiempo y la información de que disponían los poetas [IJSEWIJN 1998: 465]; así, *flabellum* puede aparecer escandido con *a* breve a partir de *OV.ars* 1,161: *profuit et tenui uentos mouisse flabello*, donde hoy leemos *tabella*, como en un epigrama de Cipriano, arcipreste de Córdoba a finales del siglo IX, cuyo primer hexámetro acaba en *adorna flabelle*, abreviando también la vocal final del imperativo [GIL 1973: 687]. En el poeta elegíaco de la Antigüedad tardía Maximiano, muy leído en la Edad Media, especialmente en Francia en el siglo XII, cuando lo tomó el gramático Saxo, ya se encuentra la confusión de *scabidus*, con la sílaba inicial breve, con *scabridus*, en que puede considerarse larga. Aunque *strabo* aparece en *HOR.sat.* 1,3,44 con la *a* breve, el poeta Walahfrid Strabo escribía su nombre con *a* larga [LEONHARDT 1985: 95-96], e igualmente el maestro de Lebrija, en el segundo pentámetro del

poema al lector de su *In Isagogicon Cosmographiae* (Salamanca, 1491), escribió: *quos scripsit Strabo, Plinius atque Mela.* [MAESTRE 1999].

Más frecuentemente encontramos transgresiones a la cantidad entre los más de treinta mil versos latinos de Arias Montano. En un epigrama basado en la epístola quinta de Horacio que compuso hacia 1550, presenta como breve la sílaba inicial de *vilet* con la que concluye el primer pentámetro, y confunde la cantidad de las dos sílabas de *meridiam* al comienzo del tercer hexámetro [PASCUAL 1997b: 86]. En el epitafio que escribió a la muerte de su maestro Pero Mexía en enero de 1551, presenta al menos una incorrección en el verso cuarto, pues la primera sílaba de *sedes* aparece en el lugar de una sílaba breve [PASCUAL 1994-95: 304-305]. También encontramos un buen número de transgresiones señaladas en notas a pie de página en la edición de su *Retórica* de Violeta PÉREZ CUSTODIO [1995: LXXXVII]. En algunos poemas de los que conocemos una segunda versión, los errores de este tipo quedaron subsanados, como en la oda XI de los *Humanae Salutis Monumenta*, en la que de veinte modificaciones, quince lo son por este motivo [NAVARRO 1991: 552-561]. Pero una docena de anomalías métricas quedó sin *limae labor* en las odas e himnos del libro segundo de los *Hymni et Secula*, publicados en sus últimos años de vida [MARÍN 1997: 951-959]. Estas confusiones, más que una incapacidad versificadora del bético-extremeño, sólo revelan la falta de revisión de esos poemas y el relativo interés que, en un primer momento, ponía en la perfección técnica que atañe a cuestiones tan simples. Por tanto, no siempre podremos generalizar a toda la poesía de un autor las conclusiones que podamos obtener sobre su conocimiento de la métrica antigua a partir del estudio de una obra determinada, sobre todo si fueron escritas en circunstancias distintas.

Otro testimonio de ello es la poesía latina del cantor de las ruinas de Itálica: en los 307 hexámetros del elegante poema *Baetis urbs* sólo hay dos palabras con alguna particularidad relativa a las leyes de la cantidad: por un lado *stollida* (*Baetis* 153), en la que el alargamiento de la sílaba inicial tónica está indicado con la geminación de la consonante siguiente, conforme a un uso sólo más frecuente en la poesía del Renacimiento que en la Antigüedad [IJSEWIJN 1998: 424], al igual que el más habitual y necesario alargamiento en la poesía dactílica de la sílaba inicial de *religio* en *relligio* [MAESTRE 1997: 1.103]; y por otro lado, el doble error en el hexámetro que comienza *turpe Marathoniis* (*Baetis* 167), que tiene la presunta licencia de los nombres propios [NORBERG 1958: 18-19; RUIZ 1993: 83-84; MAESTRE 1999], circunstancia que también explica varias transgresiones en un solo poema de Antonio Agustín [SALVADÓ 1997: 1.286]. Es

claro por tanto que no se debe a que Caro ignore o desprecie las cantidades de las sílabas el que encontremos al menos 10 transgresiones a la prosodia en los 84 versos de la epístola elegíaca que en 1595 le envió a su compañero de estudios, Juan de Robles, autor también de poemas latinos y destacado preceptista literario del Seiscientos. En el primer verso podemos admitir la licencia de alargar la vocal final de *patria* por ir seguida de *spectavit*, que comienza con dos consonantes [NORBERG 1958: 8], pero en el siguiente hexámetro aparece la sílaba inicial de *epistola* en el lugar de una larga, y no sería lícito admitir un hiato, excepcional en su poesía, y abreviar la sílaba final de la palabra que precede (*remorari*), que como otras licencias estaba bien que conociera pero no que las imitara [SABINO 1587: 119]; en el verso 17, la segunda sílaba de *explicare* está medida como larga; en el 22 aparece *cerasa*, que tiene la sílaba inicial breve, tras la diéresis del pentámetro; en el 48 alarga la sílaba final de *quaerit* seguida de vocal; en el 54 equivoca la cantidad de las dos primeras sílabas de *quotidiana*, tras la diéresis medial del pentámetro; aun suponiendo que hubiera escrito *harundine* en lugar de *arundi*, no es fácil admitir la licencia de otro hiato en el verso 69: *Visimus aut Baetim iuncti, qui harundine cinctus*; aceptemos si acaso la inmunidad de los nombres propios en el verso 72, que comienza con *Zephyrus*, escrito con epsilon en griego, al igual que *Thetidis*, que constituye sin embargo el quinto pie del verso 77, al contrario que la *e* larga de *Tethyos*, la forma del genitivo correspondiente de otra divinidad marina con la que a menudo la confunden los poetas. Varios de esos errores prosódicos, así como otras incorrecciones métricas y gramaticales, quedarían solucionados con un cambio de orden respecto a la palabra siguiente (vv.47-48); en otros casos, los versos en que se encuentran parece que debían ser reemplazados por otros contiguos que recogen la misma idea e incluso repiten algunas de las mismas palabras bien escandidas (vv.1-7 y 13-18). Podemos deducir por tanto de ello que, en realidad, lo que conocemos de este poema no es más que la transcripción del borrador, que debió ser revisado y corregido por el autor antes incluso de enviar la carta que pedía a su destinatario que le enmendara, por lo que no podemos tenerlo en cuenta para enjuiciar los conocimientos prosódicos y métricos del autor, si bien nos proporciona un interesante testimonio sobre el proceso que seguía al componer sus versos. También parece estar sin acabar un poema sobre la amistad en cuatro versos que presenta algunas dificultades y una extraña combinación de dos hexámetros abriendo y cerrando el poema y dos trímetros yámbicos en medio, que quizá no pretendía el autor que fuera definitiva. El epitafio que compuso a la muerte de su hermano también presenta, además de un dístico completo, numerosas secuencias dactílicas que

revelan un intento finalmente desechado de redactar en verso buena parte de la lauda.

El himno en diecisiete estrofas sáficas a Úrsula y Eufrosine sigue en general las normas horacianas y de otras odas e himnos medievales y renacentistas, pero presenta tres casos de sílaba inicial larga en el lugar de una breve y una sílaba final breve en lugar de una larga, entre otras particularidades. También Arias Montano presenta otros muchos casos similares en idéntico metro, posición y hasta en la misma palabra en sus autógrafos, que en algunas ocasiones aparecen corregidos en la versión definitiva. Quizá Caro habría revisado y corregido las deficiencias de este poema (incluido en un libro manuscrito que sólo consideraba de interés para sus paisanos de Utrera), si hubiera decidido imprimirlo o exponerlo al juicio de personas más doctas. Con todo, los himnógrafos del Renacimiento, aunque vuelven en distinta medida al modelo formal de Horacio, incluyendo sus rasgos métricos, no ignoran la tradición eclesiástica, en la que tienen mayor importancia el acento y su empleo en el canto litúrgico. Es por ello por lo que tales errores o descuidos no impiden adaptar estos poemas a la música de otro himno o poema horaciano escrito en la misma estrofa, y que el autor podía tener en mente en el momento de su composición, especialmente en el caso de poetas como Montano, aficionado al canto y a tocar sus propios instrumentos de música.

Así, en los 159 dímetros y 56 trímetros yámbicos del poeta arqueólogo hallamos hasta 35 transgresiones a la prosodia y métrica clásicas, casi una por cada 6 versos. En este ritmo próximo al habla latina, y que de hecho requiere menor artificio de elaboración, compuso como mero divertimento un poema sobre *Cupido* en el que se sitúa al margen de las leyes del arte poética, así como una oda a una imagen de la Virgen con algún verso incompleto y que tiene como modelo literario tanto los himnos de la tradición eclesiástica, que nunca dejaron de cultivarse bajo distintos modelos de versificación [IJSEWIJN 1998: 10-14 y 104-107], como la lírica profana según el uso de Horacio y también de otros autores. Al igual que sucede en la métrica acentuativa tardía y medieval y en otros poetas renacentistas, especialmente ante cesura [BAUDOZA 1587: 83; MARINER 1952: 131-135; IJSEWIJN 1998: 424], sus yambos no siempre tienen en cuenta la cantidad de las sílabas, escribiendo en el arsis una sílaba breve tónica en el lugar de una larga, como los trímetros *Cupido* 12 (*nequeam*), 15 (*Themidos*), 22 (*suaviola* y *quasi*) y los dímetros *Cupido* 29 (*uapulet*), 33 (*ululans*), 69 (*pharetram*), 71 (*sacrilega*), 74 (*chlamide*), 76 (*chalybe*), 83 (*audierat*), 97 (*delicium*), 107 (*undisoni*), 124 (*subierat*), 154 (*flammigerum*), 162 (*monoculum*),

así como las preposiciones *in* (v.110) y *ob* (v.156) ante vocal, que ya era medida como larga en una inscripción hispana muy vulgar [MARINER 1952: 128]; sólo en el caso de *Zephyrus* (v.85), a pesar de que esta vez tenía presente su cantidad en el verso 5,370 de Lucrecio que aduce, *Abyla* (v. 125), *Dubia* (v.133) y *Luciferi* (v.138), puede justificarse la transgresión por la referida licencia de los nombres propios, por la que el mismo Virgilio alargaba la primera vocal de *Asia* en *Aen.*7,701. El desplazamiento del acento a la vocal originariamente breve de *suaviola* y *audierat* (*Cupido* 22 y 83) se explica bien a partir de formas como *filiolum*, *Liliola*, *viola*, *fuêrat*, *muliêrem*, y otras similares rastreables en Estacio, a finales de la Antigüedad, en la Edad Media (tanto en la poesía rítmica de un himno mozárabe en senarios yámbicos o de Paulino de Aquitania como cuantitativa de Draconcio, Fortunato e himnos italianos del siglo XI en dímetros yámbicos clásicos) y en el Renacimiento en versos de poetas tan celebrados como Angelo Poliziano y Sulpicio Verulano [NORBERG 1958: 10-11; IJSEWIJN 1998: 423]. Igualmente, debemos considerar paroxítonas *uapulet* y *ululans*, conforme a la acentuación castellana, en las que la vocal originariamente breve y por tanto átona aparece ocupando el tiempo fuerte del pie. Los trímetros yámbicos de *Cupido* 11 (*imposuit*), 13 (*Cypridis*) y 21 (*excipias*) traen sílabas breves átonas en lugar de una larga en arsis, a no ser que en este último caso (*Alfonsulum sinu excipias blandulo*) aceptáramos un tríbraco en el cuarto lugar y corrigiéramos *blandulo* en *perblandulo*. En la *Ode* sólo aparece sílaba breve tónica en lugar de larga en el dímetro 38 (*habitas*), y en los trímetros 1 (*amor*), 21 (*atauis*) y 41 (*malus*). Por otra parte, en ambos poemas son muy perceptibles las asonancias que produce la coincidencia de la sílaba final de muchos versos, más propias del himno cristiano que de la poesía antigua.

Otro fenómeno propio de la métrica tardía y medieval vigente en la tradición poética del Renacimiento lo constituye la existencia del acento secundario en las sílabas pares contadas a partir de la tónica [MARINER 1952: 139; NORBERG 1958: 19-20], que además alarga una vocal breve en cuatro dímetros de *Cupido*: 90 (*perniciosum*), 118 (*obedire*), 119 (*Amathuntida*), 155 (*adamantina*) y el trímetro *Ode* 19 (*potiore*). Asimismo, la intensidad de la voz influye en la medida de algunos de sus versos yámbicos, por lo que, con respecto a Horacio, se da en ellos una cierta reducción, aunque menor que en Prudencio, del bisílabo en posición final, a fin de evitar la disonancia entre el acento de la palabra y el arsis, si bien en posición final el acento tiene una realización más débil que suaviza esa disonancia [NORBERG 1958 : 69].

Teniendo en cuenta la escansión correcta de los hexámetros de Caro,

dejando a un lado el borrador de la epístola a Robles, estas aparentes transgresiones a la prosodia y métrica clásicas en sus yambos, más que por un desconocimiento o incompetencia, se justifican en parte por el carácter de himno cristiano que en última instancia tiene la *Ode* [IJSEWIJN 1977: 256], y la influencia que a través de ciertas expresiones ejerce también este género en *Cupido*, donde describe la tortura del niño Amor como el tormento de los mártires de algunos himnos con los que comparte metro, léxico y motivos. Pero además estas transgresiones se deben al carácter deliberadamente licencioso de *Cupido*, ya que en los primeros versos renuncia el poeta expresamente a pulirlo conforme a las leyes de la Poética, optando por componerlo como un juego con el amigo al que se lo dedica, y al carácter inconcluso de la *Ode*, que presenta algún verso incompleto.

En el otro extremo de la dificultad y el artificio compositivo, respecto a la cantidad de las sílabas, podemos situar los pormenores de la métrica latina clásica que no figuraban en los tratados del Renacimiento por no haber sido expuestos hasta varios siglos después. Sin embargo, también estas características pueden servirnos para valorar la calidad de la versificación latina de esta época. Podemos estudiar por ejemplo la postura que presentan los versos de cada autor respecto a la ley de Marx o la regla de Lachmann, entre otras leyes de la moderna filología positivista sobre la poesía antigua. Así, debido a la amenaza que supone para la unidad del verso la diéresis entre el tercer y el cuarto pie, la ley de Marx establece que los poetas clásicos evitan en principio tras la cesura pentemíteres un monosílabo largo o bisílabo pirriquo seguido de una palabra bisílaba espondeica [CRUSIUS 1981: parágr.48]; cuando es esa la secuencia esperable, suelen alterar el orden de esas dos palabras, como en el primer verso de la *Eneida*: *arma virumque cano Troiae qui primus ab oris*, y no *qui Troiae*. En los casos en que, por alguna motivación estilística, se tolera la referida secuencia, frente a la desatención de Ennio (114): *tu produxisti nos intra luminis oras*, Virgilio sigue la práctica de Lucrecio de evitar que el monosílabo o bisílabo pirriquo esté unido por el sentido al primer miembro del verso (incluso cuando no sigue una palabra espondeica), como en *Aen.*1,565: *quis genus Aeneadum, quis Troiae nesciat urbem* o *Aen.*1,82: *qua data porta ruunt et terras turbine perflant*, entre otros versos de éste y otros poetas clásicos (STAT.*Ach.*1,343 LVCAN.3,4) que presentarían esa diéresis medial.

Aunque podríamos creer que se trata de una norma que debían ignorar los poetas del Renacimiento, por lo que sería anacrónico aplicarla al análisis crítico de esta poesía, el escaso número de versos de unos autores que, prescindiendo del

sentido, presenta dicha secuencia, frente a la inusitada frecuencia con que aparece en otros poetas contemporáneos, obliga a plantearse si no estarían capacitados de algún modo para respetar el espíritu de esta ley, aunque sea a partir de una formulación distinta. Para este análisis me he basado sobre todo en el estudio de varios poemas de Francisco Pacheco de POZUELO [1993: 79] y en el que yo mismo he llevado a cabo de los poemas latinos de Rodrigo Caro [PASCUAL 1990: 138-158], Santaella, Antonio Carrión y Juan de Trespuentes [PASCUAL 1991: liii], y un poema en 810 hexámetros sobre la conquista espiritual de California por Juan María Salvatierra [ITURRIAGA 1979; OSORIO 1979: 170-188], escrito en 1740 por un joven jesuita de Puebla, José Mariano de Iturriaga (1717-1787), que apenas presenta esa secuencia una vez cada cien versos. Sin embargo aparece en tres de los quince hexámetros de Trespuentes (20%), y en el mismo librito impreso en 1504, los poemas de Carrión y Santaella la registran en el 1,3% (3 casos en 214 hexámetros) y el 7% (21 casos en 269). Contrasta la aparente sensibilidad rítmica de Carrión a este respecto, así como de Iturriaga y Pacheco que sólo alcanza el 1,7% (15 casos en 845 versos), con la desconsideración hacia la misma de Santaella, quien en *od.VI,49 (Inuiolata manent tibi, caelebs, claustra pudoris)* ni siquiera evita romper el verso en dos, como en el verso 1,84,11 de Falcó [LÓPEZ-CAÑETE 1996: LXXIX-LXXX, 144], que también presenta dicha secuencia en numerosos versos de sus epigramas: *Mars ferus in Tauro stat iuxta Perseos ensem*. Y estas diferencias precisan tanto más una explicación cuanto que, en algunos de los versos de los poetas que más raramente incurren en dicha falta, el autor alteró el orden normal de las palabras sin más razón aparente que la de evitar dicha diéresis medial.

El verso *epiph.9* de Carrión: *cuius opus coelum, mundi cui machina paret*, se puede explicar ciertamente por la fuente textual del verso (*OV.am.3,10,21*): *illic sideream mundi qui temperat arcem*. Sin ser propiamente una fuente textual, los versos de Ovidio *fast.6,643 (haec aequata solo est, nullo sub crimine regni)*, y Juvenal 15,26 (...*nullo sub teste canebat*) con coincidencia de sedes métrica, podrían dar cuenta de la anástrofe del verso de Iturriaga, *Calif.72: cuius in intuitum nullo sub fine venustas*. Hay que tener en cuenta por otra parte que la secuencia adjetivo-preposición-sustantivo es quizá la esperada en poesía, y ni siquiera en prosa es insólita.

La secuencia de monosílabo largo más palabra espondeica tras la pentemímera del verso de Carrión, *epiph.17 (natalis tecti, quae postquam culmine sedit)*, que constituye uno de los pocos casos en que este poeta prefiere admitir dicha diéresis en lugar de alterar el orden, está atenuada además por una pausa

fuerte de sentido tras la pentemímera, y, además de en inicio de verso, se encuentra en esa misma posición en estos tres versos de Ovidio que la legitiman de sobra:

Ov.met.2,403 corruat, explorat. quae postquam firma sui que.

Ov.met.8,662 testa parem fecit; quae postquam subdita cliuum.

Ov.met.14,799 indueret miles; qua postquam Romulus ultro.

La secuencia de genitivo y pronombre relativo del v. 342 de la *Californiada* podría haberla imitado el autor del referido primer verso de la *Eneida*: *ceu reus exultat, sancti quem jura senatus*, pero me parece menos verosímil que también tuviera en cuenta ese orden en el verso 80: *Ah, precor, ah Melius, caetus pars magna beati*.

Lo mismo cabe decir de estos elegantes versos de Francisco Pacheco, de los que sólo para el primero podríamos aducir una fuente clásica con una secuencia similar en esa *sedes*, como Silio 6,314 (*nulla quos*), mejor que Lucano 7,630 o 9,1.022:

serm.I,147 degeneres contra, nullo qui sanguine fuso.

serm.I,199 mensipetaeque canes cauda qui semper adulant.

Para explicar estos aparentes intentos por evitar transgredir una ley entonces desconocida, además de contar con un alto grado de asimilación de las estructuras métrico-sintácticas y estilo de Virgilio y otros poetas antiguos a través de su frecuente lectura y memorización, debemos contemplar algunos preceptos de los manuales de versificación latina del Renacimiento, que vienen a constituir la formulación renacentista de la referida ley de Marx. Así, BRAVO [1593: lib.1, cap.2] afirma que, aparte de las normas generales de versificación, el alumno “de ninguna manera tendrá con ellas recurso suficiente para aprender a hacer un poema consumado, con rigor y con arte, a no ser que conozca algunos otros preceptos más recónditos del arte poética”. Siguiendo a SABINO [1587: 109] añade Bravo [1593: cap.9] que “los epítetos se colocan elegantemente delante de sus sustantivos. [...] Esta colocación es más elegante cuando se intercalan algunas palabras entre el epíteto y el sustantivo,” orden de palabras aconsejado de adjetivo - partícula - sustantivo al que se atienen los sintagmas de los cuatro versos aducidos: *nullo sub fine, sancti quem jura senatus, caetus pars magna beati, o nullo qui sanguine fuso*, mediante el cual evitan infringir la Ley de Marx.

Pero además, la poética latina del Quinientos conoce otros preceptos de una naturaleza propiamente rítmica que recogen de forma más específica el contenido fundamental de la ley de Marx. Siguiendo casi literalmente a SABINO [1587: 109-110], escribe Bravo en el capítulo décimo, “Sobre la armonía de los

pies”, que “nada es más elegante y armonioso para la suavidad de la composición que, si a lo largo del poema, las palabras caen de tal manera, que los pies queden colgados unos de otros con mutuos abrazos, y enlazados como por una especie de cadena. [...] en el hexámetro pueden soltarse con toda propiedad las cadenas ante el segundo y el sexto pie, [...], pues en estas dos posiciones apenas se nota la disolución. Se aflojan asimismo a menudo ante el quinto pie.” Así pues, de acuerdo con esta doctrina conocida desde hacía siglos, que aconseja evitar un final de palabra ante el tercer y cuarto pie, si se dan las cesuras pentemímera y heptemímera, que (junto a la cesura tras el troqueo del tercer pie y de la diéresis bucólica y la trihemímera) son evidentemente las dos más recomendadas en estos mismos manuales [SABINO 1587: 121-122], queda excluido el monosílabo largo o bisílabo pirriquo tanto delante como después de la cesura pentemímera, con lo que, si a esta siguiera una palabra espondeica, no hay posibilidad de infringir la llamada Ley de Marx.

Por ello, los poetas que componían versos elegantes de acuerdo con estos preceptos, raramente transgreden dicha ley, frente a quienes sólo tienen en cuenta las normas fundamentales de versificación. Es por tanto la distinta aplicación que cada poeta hiciera de estas normas escolares sobre la armonía de los pies y la colocación de las palabras en el verso, tanto de los epítetos como de los pronombres y conjunciones postpuestas, lo que permite valorar la relativa calidad de sus poemas. Y aunque es preferible aplicar estos últimos conceptos propios de su época en lugar de la formulación moderna, tampoco carece de sentido estudiar en qué medida transgreden estas leyes métricas, si ello facilitara llevar a cabo un estudio comparativo con los antiguos. Caro [PASCUAL 1990: 225-37], que tenía de Ravisio Textor la *Officina* (Lyon 1551) y otro tomo, quizá los *Epitheta*, transgrede la ley de Marx en los versos *Epistola* 31, 49 y 71, *Lucerna* 3, *Baetis* 297 y *Pictor* 9 de sus 400 hexámetros (lo que supone el 1,5 %); el hecho de que la mitad de estos casos se den en la carta a Robles es un nuevo indicio del estado imperfecto en que nos ha llegado este poema, a partir de una mala copia del borrador pendiente de corregir.

Hay aspectos más concretos de la versificación latina que no recogen los manuales del Renacimiento, en los que puede entrar en juego la capacidad del poeta para captar y reproducir los esquemas rítmicos, las estructuras de palabras en el verso y otros rasgos de la poesía antigua, a través del estudio de los modelos y la constante ejercitación, como de hecho recomienda SABINO [1587: 117], al afirmar que “las restantes cosas que se requieren para el artificio del poeta, deben ser aprendidas mediante la lectura, el uso y el ejercicio, pues todas las cosas no

pueden enseñarse con preceptos”. Ello permitiría establecer nuevos criterios para valorar la distinta calidad de los versos de quienes se limitan a aplicar los preceptos relativamente numerosos que aparecen en algunos de estos manuales de versificación, frente a los de aquellos otros que, siguiendo el método más genuino del Renacimiento, los componen teniendo en cuenta la sensibilidad rítmica de sus modelos, y reproducen, aun en contra de la preceptiva de su época, hasta sus rasgos más peculiares y excepcionales. De entrada, queda claro que para poder juzgar convenientemente esta poesía, puede bastarnos con conocer primero y aplicar luego con buen juicio los procedimientos y técnicas de versificación contemporáneos a los autores, por lo que es preciso publicar y estudiar estos manuales de versificación del Quinientos [LUQUE 1997: 1.154], especialmente aquellos más completos y que tuvieron mayor difusión, como los de Sabino y Bravo que he aducido y en los que seguiré trabajando.

En conclusión, es preciso atender a los manuales de la época para tener en cuenta tanto las limitaciones en el conocimiento de la cantidad de algunas sílabas —a veces derivadas de una deficiente transmisión textual de los clásicos—, como los preceptos de distinto tipo que pueden equivaler a leyes métricas formuladas siglos más tarde, y a las que los poetas latinos del Renacimiento se atienen en distinta medida; también he subrayado la conveniencia de indicar la presencia o ausencia de combinaciones excepcionales y otras particularidades de la métrica de esta poesía en relación con otros autores modernos, además de los antiguos; he comentado algunas circunstancias que deben ser tenidas en cuenta al valorar la relativa adecuación de la poesía renacentista a la métrica antigua, como su posible dependencia de los calcos textuales; la distinta finalidad y destinatario del poema; la condición de profesional de las letras latinas o poeta circunstancial del autor; la transmisión del poema en un borrador o en un manuscrito corregido y pulido o en un libro impreso; la ocasional renuncia del autor a respetar determinadas leyes, frente a la búsqueda de la mayor perfección formal posible en otros casos; o la influencia en algunos géneros de ciertos rasgos prosódicos y métricos propios del himno eclesiástico, como el alargamiento en arsis y en el acento secundario, derivados de la métrica acentuativa tardía y de la lengua vulgar, así como del hecho de estar destinado al canto.

BIBLIOGRAFÍA

- P. A. BAUDOZA, "De prosodia libri IIII", en *Epitheta Ioannis Ravisii Textoris* (Jacobus Stoer, s.l., 1587) 8-104.
- B. BRAVO, *Liber de arte poetica*, Salamanca, 1593.
- L. CHARLO, *Poesías latinas del doctor Duarte Núñez de Acosta* (Universidad de Cádiz, 1993) 122-178; y sin poema en "Una disputa sobre métrica latina a finales del XVII", en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico I*, eds. J. M. Maestre y J. Pascual (Cádiz, 1993) 389-403.
- F. CRUSIUS, *Iniciación en la métrica latina*, Barcelona, 1981 [trad. de *Römische Metrik. Eine einfhrung*, 2ª ed. Munich, 1955].
- M. DEL CASTILLO, "Las dos versiones del poema *Sintra* de Luisa Sigea", en *Humanismo II.3*: 1.127-1.132.
- J. GIL, *Corpus Scriptorum Muzarabicorum*, t. II, Madrid, 1973.
- M. C. HOCES, "Aproximación a la métrica de Juan Segundo", en *Humanismo II.2*: 933-941.
- Humanismo II: Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico II. Homenaje al Profesor Luis Gil*, eds. J. M. Maestre, J. Pascual y L. Charlo, Cádiz, 1997.
- J. IJSEWIJN, *Companion to Neo-Latin Studies*, Amsterdam - Nueva York - Oxford, 1977.
- J. IJSEWIJN con D. SACRÉ, *Companion to Neo-Latin Studies. Part II. Literary, linguistic, philological and editorial questions. Second entirely rewritten edition*, Lovaina, 1998.
- J. M. de ITURRIAGA, *La Californiada. Transcripción paleográfica, introducción, versión y notas de A. Castro*, México, 1979.
- J. LEONHARDT, *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance. Hypomnemata. Heft 92*, Göttingen, 1985.
- D. LÓPEZ-CAÑETE, *Jaime Juan Falcó. Obras completas. Volumen I. Obra poética*, León, 1996.
- J. LUQUE, *La versificación de Prudencio*, Granada, 1978.
- id., *El dístico elegíaco. Lecciones de métrica latina*, Madrid, 1994.
- id., "Métrica medieval y métrica renacentista: el septenario trocaico", en *Humanismo II.2*: 915-922.
- id., "Notas sobre la métrica en la edición de textos latinos renacentistas", en *Humanismo II.3*: 1.153-1.156.

- J. M. MAESTRE, *"Poesías Varias" del alcañizano Domingo Andrés*, Teruel, 1987.
- id., "La edición crítica de textos latinos humanísticos. I", en *Humanismo II.2*: 1.051-1.106.
- id., "Serón contra Arbolanche: relaciones de las literaturas latina y vulgar del Renacimiento", *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo sacra I.1* (1991) 399-459.
- id., "En torno a los nombres propios de la poesía latina de los humanistas", *Estudios de métrica latina*, Granada, 1998.
- G. MARÍN, "Anotaciones-a los metros horacianos de Benito Arias Montano. El libro segundo de los *Hymni et Secula*", en *Humanismo II.2*: 951-959.
- R. M.^a MARINA, *La métrica de los epigramas de Marcial. Esquemas rítmicos y esquemas verbales*, Zaragoza, 1998.
- S. MARINER, *Inscripciones hispanas en verso*, Madrid, 1952.
- E. MORALES, "Tópicos no tan tópicos en el *De Tormis inundatione* de Antonio Jiménez", en *Humanismo II.3*: 1.253-1.260.
- J. L. NAVARRO, "Dos versiones diferentes de la oda XI de los *Humanae Salutis Monumenta*", *Exc.Phil.* 1 (1994-95), 545-563.
- D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Uppsala, 1958.
- L. NOUGARET, *Traité de Métrique Latine Classique*, 3ª ed., París, 1963.
- I. OSORIO, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, México, 1979.
- J. PASCUAL, *Poesías e inscripciones latinas de Rodrigo Caro*. Microformas, nº 32, Universidad de Sevilla, 1990 [en prensa R. Caro, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, Diputación de Sevilla].
- id., *Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión. Poesías (Sevilla, 1504)*, Sevilla, 1991.
- id., "Un poema inédito de Benito Arias Montano a su maestro Pedro Mexía", *Exc.Phil.* 4-5 (1994-95) 301-306.
- id., "La teoría prosódica en el siglo XVI: de la Gramática de Lebrija al Lebrija de los jesuitas", en E. Sánchez, L. Merino y S. López (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI* (Universidad de Extremadura, 1996) 519-524.
- id., "El hexámetro espondeico en la poesía hispano-latina del Renacimiento", en A. M.^a Aldama, *De Roma al siglo XX* (Madrid, 1996) 819-826.

- id., "Criterios basados en la preceptiva poética del Renacimiento para rechazar la atribución a Rodrigo Caro de un epigrama elegíaco", en *Humanismo II.2*: 893-901.
- id., "Un epigrama inédito de Arias Montano basado en la Epístola quinta de Horacio como invitación a un suculento almuerzo en Alcalá", en *El humanismo extremeño* (Trujillo, 1997) 83-90.
- V. PÉREZ, *Los Rhetoricorum libri quattuor de Benito Arias Montano*, Badajoz, 1995.
- B. POZUELO, *El licenciado Francisco Pacheco*, Sevilla, 1993.
- J. M. RODRÍGUEZ, *Los epigramas del Liber II de Opuscula Varia del humanista gaditano Diego Tenorio de León*, Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 1998.
- Í. RUIZ, *El hexámetro de Petrarca. Quaderni Petrarqueschi VIII* (1991), Florencia-Vitoria, 1993.
- J. SABINO, "De carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis praecepta perutilia", en *Epitheta Ioannis Ravisii Textoris* (Jacobus Stoer, 1587) 105-134.
- J. SALVADÓ, "Un poema inédito de Antonio Agustín", en *Humanismo II.3*: 1.283-1.291.
- E. SÁNCHEZ, "Sobre el final disilábico del pentámetro latino clásico", *Anuario de Estudios Filológicos* 1 (1978) 187-205.
- F. VERA, *Pedro Núñez Delgado. Epigrammata. Introducción, edición, traducción en versículos, notas e índices*, Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 1990.