

Traducción de tres himnos de la liturgia latina

Francisco Javier Carrión Armero, L.C.

Licenciado en filosofía, docente de humanidades clásicas y escritor.

Introducción

En el siguiente trabajo ofrezco una traducción de tres himnos latinos de la liturgia de las horas. Con ello pretendo vincular la poesía himnica religiosa medieval¹ con la poesía moderna española al utilizar, para la traducción, metros propios como la lira, el romance y la décima. Del mismo modo se vincula la lengua latina con la lengua española y, de esta forma práctica, manifiesto la herencia clásica. Bien podría haber analizado y comentado una lira de fray Luis de León, desvelando las relaciones con Horacio y Garcilaso, pero he preferido hacer mi pobre pero propia contribución a la poesía himnica española y, yo mismo, con mayor o menor acierto, hermanarme con dos períodos clásicos de la literatura universal, uno latino y otro español. En nuestro recorrido nos encontraremos con el Oriente y el Occidente, el latín y el griego, la poesía métrica y la poesía rítmica. Empecemos con una introducción a los himnos litúrgicos.

II. Los himnos litúrgicos

A. Concepto de himno

El ὕμνος era para los griegos un canto festivo acompañado del son de la cítara en honor de los dioses o de los héroes. Recordemos a Píndaro, cantor de atletas en sus *Epinicios*. Para la liturgia cristiana griega estos himnos se convirtieron en un canto a la gloria de Dios. También lo piensa así San Ambrosio: *Hymnus specialiter Deo dicitur* (*De officiis*, I, 45, 220). Rufino subrayará que esa alabanza a Dios será *cum cantu*. Y San Agustín, siguiendo a San Ambrosio, relaciona los tres elementos del himno: el canto,

¹ Aunque incluyo un himno más moderno.

la alabanza y Dios: *Hymnus scitis quid est? Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum: si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum: si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et cantum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico, hymnus dicitur.* (Enarr. in ps. 148,17). S. Beda el Venerable añade un dato más: *Hymnus est laus Dei metricè scripta*. Con lo que podemos dar ya una definición *stricto sensu*: Himno es una composición poética de signo religioso (alabanza de Dios, de los misterios redentores o de los santos), dividido en estrofas aptas para ser cantadas con una melodía.

El himno está, pues, relacionado con la música. La primera música cristiana sería la salmodia o recitación melódica de los salmos. San Ambrosio no solamente creó himnos sino que estableció el canto ambrosiano, ofreciendo grande recursos al ejecutante docto y cercano a la sensibilidad popular. Hacia la misma época se empezó a organizar en canto romano, un canto perfeccionado y compilado después por el Papa Gregorio, canto que se ha llamado gregoriano y que pone música a los himnos.

B. Origen del himno cristiano

Cuando Plinio se dirige a Trajano para darle referencias sobre los cristianos-carmenque *Christo quasi deo dicere* (Epist. X, 96)- se refiere a esa práctica que observaban las comunidades cristianas desde la época apostólica y que S. Pablo menciona por ejemplo en Col 3, 16: ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικεῖτω ἐν ὑμῖν πλουσίως, ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νοουθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς ὕμνοις ᾠδαῖς πνευματικαῖς ἐν χάριτι ᾄδοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ θεῷ.

Plinio, con *carmina*, se refería a los salmos y cantos bíblicos en general; pero S. Pablo ya señala el ὕμνος, como algo distinto de los salmos y cantos bíblicos y le da la acepción que este género literario y musical tenía en la cultura griega. Himnos, que al principio, debieron ser en prosa, o por lo menos distintos al género poético clásico, sin métrica y con un marcado *paralelismo* por influencia de la poesía bíblica. El *Te Deum* y la doxología del *Gloria in excelsis Deo*, serían dos ejemplos de estos himnos en prosa de la Iglesia primitiva.

Ya desde el s. III a. C., surge, tanto en Oriente como en Occidente, una respuesta ante los himnos heréticos que, primero gnósticos y después arrianos, utilizaban para propagar sus enseñanzas. (Ya desde el s. II,

Marción y otros habían difundido muchos “salmos” heréticos). Así que, más que como elemento litúrgico, nacieron como medida pastoral para combatir la herejía y salvaguardar la fe de los creyentes. Estos salmos extrabíblicos adquirieron gran popularidad, pero no todos los vieron con buenos ojos; el Concilio de Antioquía, en el 269, reprochaba al obispo Pablo de Samosata que esos salmos no habían sido sacados de Salterio de David, sino que tenían un origen del todo reciente.

En la segunda mitad del s. IV el concilio de Laodicea también prohibió que durante el oficio litúrgico se cantaran “salmos” (privados) que no fueran sacados de la Escritura. Sin embargo, muchos obispos permitieron su uso por su belleza, melodía y ortodoxia. Textos y cantos que la iglesia bizantina llamó troparios, odas y cánones. Esta postura más tolerante es la que triunfó finalmente.

En Oriente, el primer impulso hímnico surge en Siria a mediados del s. IV cuyo protagonista es S. Efrén, llamado “la cítara del Espíritu Santo”. Compuso himnos acrósticos para que se cantaran por un coro y que el pueblo respondiera con un estribillo. En Occidente, dentro del mismo siglo, S. Hilario de Poitiers y, sobre todo, S. Ambrosio, siguen el ejemplo siríaco.

C. Uso litúrgico de los himnos

En Oriente los himnos se admitieron en las iglesias episcopales, pero fueron excluidos del Oficio coral de los monjes. En Occidente, por el contrario, se propagaron en los monasterios (S. Benito) mientras que Roma no los incluyó en el Oficio de la basílica de S. Juan de Letrán sino hasta el s. XII.

Dos colecciones de himnos, uno benedictino –usado en los monasterios desde antes del s. VIII- y otro de origen irlandés –del s. VIII-, van plasmando el Oficio de la Iglesia latina. El himnario irlandés, por estar atribuido a S. Gregorio Magno, tuvo mayor aceptación y desplazó la colección benedictina. El himnario actual, fruto del Concilio Vaticano II, recoge himnos de las dos colecciones antiguas más otros creados especialmente.

El himno tiene dos funciones litúrgicas: 1) Abrir el rezo de cada Hora del Oficio divino. La pieza lírica pone de manifiesto el carácter diferente de cada Hora y de cada fiesta, propone temas y motivos religiosos, provoca

sentimientos espirituales adecuados para cada situación del alma. Por ejemplo, un himno de Laudes canta a la luz del amanecer²:

*Pergrata mundo nuntiat
aurora solis spicula,
res et colore vestiens
iam cuncta dat nitescere.*

Estos himnos se cantan de forma “antagónica”, alternando cada estrofa un coro con otro coro; 2) Como canto procesional, donde el himno se canta de modo “responsorial”, el pueblo responde con un estribillo a las estrofas cantadas por el coro, al modo siríaco. P.e. el *Gloria, laus et honor* de la procesión del domingo de Ramos.

D. Himnografía

El verso y la melodía musical son los dos factores fundamentales que entran en la composición de los himnos. En las primeras composiciones hímnicas cristinas (p.e. *Te Deum*) se nota la influencia del *paralelismo*, recurso de la versificación hebrea, donde se da cierta igualdad y semejanza de pensamiento y palabra en los miembros de cada frase. Este recurso, que no es propio de la tradición hebrea, se ha mantenido en los himnos a pesar de las innovaciones métricas y rítmicas.

Innovaciones que llegaron temprano, tanto en griego como en latín, de la mano de autores como S. Efrén o Ambrosio quienes utilizaron los recursos de versificación tradicionales de sus propias literaturas, generalmente los más fáciles y populares, para gozar de la aceptación general. La poesía clásica se basa en la cantidad silábica, formando metros, por lo que se le llaman “poesía métrica”.

1. Estructura métrica

Otros dos principios completan la estructura de los himnos: 1) el “isostrofismo”, la igual construcción de cada una de las estrofas de que se compone el himno; 2) el “isosilabismo”, el mismo número de sílabas en cada verso de los que componen la estrofa.

² La unión de la poesía con el curso del día (amanecer, atardecer, anochecer) e incluso la mitologización de todos los fenómenos naturales que inspiran al hombre, viene desde tiempos remotos y tiene ejemplos en todas las épocas. Cf. “El amanecer mitológico” en M.R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona 1975.

Por esos dos principios es fácil aplicar una misma melodía musical a las diversas estrofas e, igualmente, se puede cantar con diversas melodías un solo texto poético. Estas son las cuatro formas métricas más corrientes de la himnodia latina, formas que aceptan diversas combinaciones:

a) El *yámbico* o ambrosiano. Varios cuartetos de versos de ocho sílabas formados de cuatro pies yambos (breve y larga), denominados dímetros yámbicos. Ejemplo:

*Iam lucis orto sidere,
Deum precemur supplices,
ut in diurnis actibus
nos servet a nocentibus.*

b) El *trocaico*, en estrofas de tres versos de quince sílabas, pero que tipográficamente se presenta en estrofas de seis versos de ocho y siete sílabas alternados, compuestos de pies troqueos (larga y breve). Ejemplo:

*Pange, lingua, gloriosi
proelium certaminis,
et super Crucis trophaeo
dic triumphum nobilem,
qualiter Redemptor orbis
immolatus vicerit*

Otra forma de estructura trocaica, el *tripodio* (tres pies), se presenta en estrofas de cuatro versos. Ejemplo:

*Ave, maris stella
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix caeli porta.*

c) La *estrofa sáfica*, compuesta de cuatro versos, tres de ellos de once sílabas y el cuarto de cinco. Ejemplo:

*Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum
Solve polluti labii reatum
Sancte Ioannes.*

d) *Asclepiadeo*, formado por cuatro versos de doce (a veces once) sílabas y el cuarto de ocho. Ejemplo:

*Sanctorum meritis inclyta gaudia
Pangamus, socii, gestaque fortia;
Nam gliscit animus promere cantibus
Victorum genus optimum.*

Los himnos más antiguos están compuestos en metros yámbico y trocaico. La estrofa sáfica y el asclepiadeo son más tardíos cuando en la Edad Media nace la fascinación por los autores clásicos.

2. Estructura rítmica

De esta forma “métrica”, con el tiempo, se va pasando a la forma “rítmica” donde ya no impera la cantidad silábica sino el *acento tónico de la palabra* y el *número de sílabas del verso*. La gente ya no tenía afinado el oído para percibir las cantidades silábicas, percibían mejor el acento. Los himnos estaban destinados al uso y la comprensión del pueblo sencillo. Los autores supieron armonizar la “métrica” con esta necesidad pastoral, escogiendo formas populares y cuidando que el acento tónico coincidiese, en lo posible, con el *ictus* cuantitativo.

Otro elemento de versificación derivado de la poesía rítmica se va generalizando al final del primer milenio: el *verso asonantado*. Elemento importante en el nacimiento de la poesía en las lenguas romances. Dentro del isosilabismo, el ritmo se obtiene ahora, no por la paridad de los diversos acentos de las palabras, sino por el acento de la última, cuya vocal acentuada tiene que guardar homofonía con la vocal acentuada del otro verso. Ejemplo:

*Senatus apostólici
Princeps et praeco Dómini
pastor prime fidélium
custodi gregem créditum.*

La asonancia prescindirá incluso hasta del acento, dando primacía sólo a la homofonía de la última sílaba, dando lugar a la rima, forma poética de las nacientes lenguas romances.

*Iesu dulcis memoria
dans vera cordi gaudia
sed super mel et omia
eius dulcis praesentia.*

Los himnos de la Iglesia se han compuesto con estos dos géneros de versificación, la poesía métrica y la rítmica. Y teniendo en cuenta las formas más populares y el lenguaje accesible al pueblo cristiano.

3. Estructura hímica

En un himno hay un número variado de estrofas, generalmente entre cuatro y ocho. El himno comienza casi siempre invocando a la divinidad o refiriéndose al misterio que se celebra. El inicio del himno trae epítetos referidos a Dios, a Cristo, los santos. En la epopeya antigua se comenzaba con una invocación a las Musas y este legado clásico es aprovechado por los poetas cristianos. También puede traer metáforas o descripciones poéticas de la aurora, la noche, y otros fenómenos celestes. Tras la primera estrofa, el cuerpo de himno, subraya algún misterio de la fe cristiana o resalta los méritos de algún santo. En las últimas estrofas, se da gracias, se pide perdón o la intercesión de Dios o se pide la intercesión de algún santo. La estrofa final es siempre una doxología trinitaria (*confessio Trinitatis*) que es lo que llevó a San Ambrosio y otros autores a crear y difundir este género poético.

E. Hinnólogos

La mayor parte de los himnos son anónimos, de autores desconocidos de la Edad Media, principalmente. Sin embargo, la tradición y la crítica textual han atribuido la autoría de algunos himnos a ciertos poetas. Recorramos rápidamente las épocas principales de la historia y el desarrollo de los himnos recordando a los autores destacados.

a. *Época antigua: del s. IV al renacimiento carolingio (s. IX).*

Parece que el primer compositor de himnos latinos fue S. Hilario de Poitiers (+366), debió escribir un libro de himnos al estilo de los de S. Efrén y con la misma finalidad pastoral combatir el arrianismo. Por diversas razones estos himnos no tuvieron buena acogida y no ha pasado ninguno de ellos a la liturgia.

El éxito de los himnos latinos se lo debemos a S. Ambrosio de Milán quien con finura y gusto literario supo unir los elementos características de la poesía cristiana con los tradicionales de la literatura romana. Escoge las formas más populares, el dímetro yámbico, con el paralelismo antiguo y cierto ritmo acentual. Este estilo “ambrosiano” será la forma himnódica por excelencia de los siglos posteriores.

Aurelio Prudencio (+405 ca.) se ejercitó en el foro y desempeñó algunos cargos administrativos de Prefecto en ciudades importantes como Zaragoza. Igual que S. Ambrosio supo expresar los temas cristianos con los moldes de la poesía pagana. De él conservamos una producción poética considerable recogida en el *Cathemerinon* (Cantos del día) y *Peristephanon* (Corona triunfal), obras que han proporcionado himnos a la liturgia mozárabe y a la romana. Con métrica sencilla y popular, aunque también maneja la métrica culta. Prudencio influyó mucho en la literatura y el arte medieval y posterior.

Recordamos también a Celio Sedulio (+450 ca.) y a S. Gregorio Magno (+606) cuya obra himnológica es discutida. Venancio Fortunato (+605) fue el poeta más famoso de la época merovingia. A ese período pertenecen muchos himnos de autores desconocidos.

b. Período carolingio

Hubo un retorno a las formas clásicas de poesía y a ciertas normas más o menos artificiales de escuela como consecuencia del renacimiento literario impulsado en la escuela palatina de Carlomagno. La producción de este período es escasa y de incierto valor. Destacamos a Teodulfo, Pablo Diácono, S. Paulino de Aquileia y Rábano Mauro.

c. Último período medieval hasta el Renacimiento

Después del clasicismo de la época carolingia se vuelve a la sencillez y el estilo popular del verso rítmico y asonantado. En los siglos X-XIII hubo escuelas poéticas en monasterios de Alemania (Fulda), Suiza (Sant Gall), Francia (Cluny) e Italia (Montecasino). Se escribieron himnos y otras composiciones como secuencias y tropos. La mayor parte de estas composiciones litúrgicas son anónimas pero se ha reconocido algunos autores: Abelardo, Pedro el Venerable, Adán de San Víctor, S. Pedro Damián.

Tres devociones principales imperan en la Edad Media, la devoción mariana, la devoción a la Humanidad de Cristo y la devoción eucarística. Ejemplo de la primera devoción es el *Salve, mater misericordiae*. La segunda devoción sobresale en el *Iesu dulcis memoria* impregnado de ascética cisterciense de S. Bernardo. En la devoción eucarística destacan los himnos de S. Tomás de Aquino como el *Adoro te devote* o el *Pange lingua gloriosi*.

d. Del Renacimiento hasta hoy

La himnodia sagrada decrece con el fin de la Edad Media. El Renacimiento consideró bárbara la forma rítmica de los himnos medievales. Según este criterio Urbano VIII (+1644) organizó la reforma de los himnos; tales correcciones trajeron el clasicismo pero eliminaron la sencillez y la piedad original de los himnos antiguos. En esa reforma trabajaron F. Strada, T. Paluzzi, H. Petrucci y M. Sarbiesxki. Esos himnos enmendados se incorporaron al Breviario romano (cosa que no admitieron benedictinos, cistercienses y cartujos para sus oficios) hasta el Concilio Vaticano II (*Sacrosanctum Concilium*, 93) que decretó su restauración original y así aparecen ahora en el nuevo Breviario.

e. La himnodia moderna en lengua vernácula

El desconocimiento del latín ha hecho que aparezcan himnos en lengua vernácula. De este modo el pueblo cristiano canta su fe y manifiesta su devoción. La reforma litúrgica actual concedió categoría litúrgica a todas las lenguas vernáculas, los himnos latinos han sido sustituidos por poemas en lengua española, de nuestra tradición clásica, de autores más modernos o de nueva creación. Los poemas religiosos de nuestros clásicos, como de Lope de Vega o Fray Luis de León, son bellos y tienen sentimiento religioso. El problema está en algunos himnos de autores más modernos y en los de nuevo cuño: carecen muchos de belleza poética. Ejemplo:

*Fuerza tenaz, firmeza de las cosas,
inmóvil en ti mismo;
origen de la luz, eje del mundo
y norma de su giro.*

Otros no tienen hondura religiosa ni mueven a la piedad. La siguiente estrofa está sacada de un poema muy extenso de Leopoldo Panero que, podrá tener sentido en su propio poemario, pero que se hace ambiguo en un himnario religioso:

*Dime quién eres tú que andas sobre la nieve;
tú que, al tocar las estrellas, las haces palidecer de hermosura;
tú que mueves el mundo tan suavemente,
que parece que se me va a derramar el corazón.*

III. Traducción de tres himnos de la liturgia latina

A continuación presento tres himnos en latín y su correspondiente traducción. Considero que los himnos en lengua vernácula ganarían mucho si se hicieran traducciones de los himnos latinos que busquen la belleza, la fidelidad al texto y también algo de originalidad, algo así como hizo Fray Luis de León con Horacio y Virgilio.

A. *Iesu Dulcis Memoria*

Apuntábamos arriba que una de las devociones principales de la Edad Media fue la devoción a la Humanidad de Cristo y el *Iesu dulcis memoria* refleja muy bien esta devoción.

El himno, conocido como *Secuencia de la rosa*, se ha atribuido a varios autores, a San Bernardo, a Jacopone da Todi y a un anónimo monje cisterciense inglés de finales del s. XII. Está compuesto en estrofas de cuatro versos monorrimos, en dímetros yámbicos acentuados. Este himno fue muy popular ya que tiene muchas versiones que van desde 70 a 43 estrofas. Las estrofas se reparten en la liturgia de las horas según ciertas festividades. Presento cinco estrofas:

*Iesu, dulcis memoria,
dans vera cordis gaudia,
sed super mel et omnia,
eius dulcis praesentia.*

La primera estrofa muestra sin duda alguna el tema central del himno: Jesús. Pero un Jesús a la vez presente y ausente. La ausencia se mitiga por la memoria, una *memoria* regida por el epíteto *dulcis*; dulce, como una fruta (*dulcia poma*, Lucr.), como un sonido (*dulcis sonus*, Hor.), como el amor (*dulces amores*, Hor.), como un hijo querido (*dulces liberi*, Hor.), como la mayor dicha (*dulce decus meum*, Hor.). Esta memoria es dulce porque trae el recuerdo y la presencia de Jesús. Pero es más dulce que la miel y que todas las cosas señaladas arriba, trayendo el verdadero *gaudium* del corazón. Este gozo no se refiere al cuerpo sino al alma: *voluptas dicitur etiam in animo, non dicitur laetitia nec gaudium in corpore*, Cic. Obsérvese el paralelismo entre el primer y el cuarto verso: *Iesu dulcis memoria... eius (Iesu) dulcis praesentia*.

*Nil canitur suavius,
nil auditur iucundius,*

*nil cogitatur dulcius,
quam Iesus Dei Filius.*

La segunda estrofa sigue ponderando la dulzura de Jesús, según lo que se puede decir o cantar (*nil canitur suavius; suavis cantus*, Plaut.), lo que se puede oír (*nil auditur iucundius; verba ad audiendum iucunda*, Cic.), lo que se puede pensar (*nil cogitatur dulcius*), verbos que tienen relación con los sentidos externos o internos y manifiestan actividad. Adjetivos utilizados como sinónimos: *suavis* (dulce, grato, agradable), *iucundus* < *iuvo* (agradable, que place, que causa placer [en lo físico y en lo moral]), *dulcis*, repetido por tercera vez. Los tres primeros versos de esta estrofa presentan un exacto paralelismo: *nil* - verbo - adjetivo. El cuarto verso rompe el paralelismo para indicar de nuevo el objeto de esta dulzura: *Iesus*.

*Iesu, spes paenitentibus,
quam pius es petentibus!
quam bonus te quaerentibus!
sed quid invenientibus?*

Esta estrofa empieza, como la primera, con *Iesu*, a quien se le llama *spes* (espera, esperanza). Cicerón llama a la esperanza la espera de un bien: *spes est expectatio boni*... El *bonus* que aparece en el tercer verso para los que buscan. El adjetivo *pius* encierra muchos significados y tiene un gran peso en la literatura latina, sobre todo el Virgilio. Aquí tiene el sentido de piadoso, justo, honesto, benévolo. Jesús es esperanza para el penitente, piadoso para el que suplica, bueno para el que busca. Obsérvese el paralelismo del segundo y tercer verso, paralelismo que se rompe en el cuarto verso para preguntar qué será Jesús para aquel que le encuentre.

*Nec lingua valet dicere,
nec littera exprimere:
expertus potest credere,
quid sit Iesum diligere.*

El primer y el segundo verso muestran con un paralelismo lo que no puede decir la lengua ni expresar la letra: lo que es amar a Jesús. Son dos versos negativos (*nec*). Sólo el que lo ha probado y conocido puede creer que sea ese amor. *Expertus* (< *experior*): experimentado, probado, conocido.

*Sis, Iesu, nostrum gaudium,
qui es futurus praemium:
sit nostra in te gloria,
per cuncta semper saecula. Amen.*

En la última estrofa hay una petición y la doxología final. La rima del primer y segundo verso es distinta del tercero y cuarto. Jesús es *gaudium* < *gaudeo* (contento, gozo, satisfacción, alegría íntima, placer; *gaudium* ya había aparecido en el segundo verso de la primera estrofa) y *praemium* < *prae-emo* (lo que uno toma antes que los otros; prerrogativa, ventaja, favor, privilegio, distinción), y en él está nuestra *gloria* (gloria, renombre, nombradía, reputación, fama, celebridad).

El himno usa un lenguaje sencillo, sin clasicismos, pero es muy expresivo y lleno de sentimiento, como de un enamorado: un maravillarse, un baluceo del alma que quiere lo más bello, grande y hermoso y no lo encuentra en los goces terrenales, sino en el gozo celestial supremo: Jesús. Abundan los paralelismos.

Para mi traducción he escogido el *romance*. Esta estrofa cuenta con versos de ocho sílabas que bien se corresponden con las sílabas de los versos del himno latino. La asonancia es en “e-o” y logra la cadencia de los versos monorrimos latinos. La traducción es algo libre; cada estrofa latina es de cuatro versos, yo le he puesto el doble de versos a cada estrofa, cosa que me ha permitido cierta libertad y originalidad y, a la vez, transmitir la misma idea que las cortas estrofas latinas esconden.

1. Tu nombre, Jesús, tu nombre
es dulce y grato al recuerdo
pues brindas al corazón
el deleite verdadero.

Más que el gusto de la miel,
que satisface mi cuerpo,
para mi alma inmortal
tu presencia es mi contento.

2. No existe estrofa más digna,
no hay estribillo más bello.
Para el oído que atiende
no suena mejor acento,
ni pensamiento más dulce
para el humano intelecto

que recitar a Jesús,
el Hijo del Dios eterno.

3. Esperanza eres Jesús
para el penitente enfermo.
Para el hombre que suplica
eres piadoso cordero.
Si para aquel que te busca
eres el pastor más bueno,
qué gozo no gozará
el que descansa en tu pecho.

4. Muda se queda la lengua
por no hallar el justo verbo.
Y la pluma en el papel
no puede trazar tu afecto.
Ni la lengua ni la letra
pueden con este concepto:
qué es el amar a Jesús
sólo lo sabe el experto.

5. En esta tierra, Jesús,
sé nuestro gozo más pleno
y en la futura esperanza
contemplarte, nuestro premio.
Nuestra gloria en ti, Jesús,
en la tierra y en el cielo
hombre y nombre, Jesús mío,
por los siglos sempiternos. Amén.

B. Caelitum Ioseph

Este himno no es medieval. Fue escrito por el carmelita Juan Escollar (+ 1700) para la festividad de S. José, fiesta nueva introducida en el año litúrgico. Los himnos compuestos en esta época tienen una métrica impecable, pero a veces adolecen de un barroquismo literario y no gozaron de tanta popularidad. Estrofa sáfica. Está omitida la cuarta estrofa.

*Caelitum, Ioseph, decus, atque nostrae
certa spes vitae, columenque mundi,*

*quas tibi laeti canimus, benignus
suscipe laudes.*

La primera estrofa canta a San José, llamándolo gloria (*decus*) del cielo (*Decus* < *decet*: decoro, ornato, ornamento, magnificencia, dignidad, gloria, esplendor, lustre, reputación; *Populi romani decus*, Cic.), *spes* y *columen* (< *cello*: techumbre, cumbre, remate de un edificio, árbol o pie que sostiene el remate de un edificio, elevación, altura; (fig.) sostén, apoyo, soporte; *columen reipublice*, Cic.). El alma alaba al santo por sus honores y por ser apoyo y sostén de los hombres.

*Te, satum David, statuit Creator³
Virginis sponsum, voluitque Verbi
te patrem dici, dedit et ministrum
esse salutis.*

La segunda estrofa concreta los honres de José: es de la estirpe de David, (*satus* < *sero*: acción de sembrar; (fig.) acción de engendrar, generación, producción, paternidad, raza, sangre; *Profecto haudquaquam est ortus mediocri satu*, Acc.), esposo de la Virgen, padre adoptivo del Verbo, servidor o mediador (*minister*) de la salvación, (*minister* < *manus*: criado, siervo, servidor; el que ayuda, asiste, ejecuta; mediador; *ego precum tuarum minister... ero*, Plin.)

*Tu, Redemptorem stabulo iacentem,
quem chorus vatum cecinit futurum,
aspicis gaudens, sociusque matris⁴
primus adoras.*

Esta estrofa presenta el cuadro de la adoración ante Cristo niño, el Redentor que vaticinaron los profetas (*vates*. Aquí en gen. Pl. *vatum*). La estrofa reformada dice que José adora a Jesús junto con María, sin embargo, el verso original dice que José es el primero en adorar al que nace de forma humilde: *aspicis gaudens, humilisque natum / primus adoras*. El cambio se hizo para no dejar fuera a la Virgen de tal adoración. El verso original se entiende cuando se miran las primeras representaciones pictóricas del nacimiento donde aparece la Virgen recostada, después de dar a luz. Las imágenes posteriores ya presentan a José y a María, de rodillas los dos, adorando al niño.

³ En el antiguo breviario: *Te Sator rerum statuit pudicae*.

⁴ En el antiguo breviario: *aspicis gaudens, humilisque natum*.

*Laus sit excelsae Triadi perennis,
quae, tibi insignes tribuens honores⁵,
et tuis nobis meritis beatae
gaudia vitae.*

La última estrofa incluye la doxología trinitaria final. Es la Trinidad quien honró a José con tantos honores. Se pide, por intercesión de S. José, gozar de la eternidad.

Para la traducción no escogí la estrofa sáfica, estrofa que se introduce en España hacia el s. XVI y que Unamuno estudió con atención⁶. Elegí otra estrofa, también del s. XVI, la décima espinela, propia para poemas cerrados y redondos como el soneto.

Oh José, gloria del cielo,
pilar, segura esperanza,
ten, benigno, la alabanza
que gozosos, desde el suelo,
te cantamos con anhelo.
De David tallo frondoso,
quiso el Creador que el esposo
fueras de la Virgen Madre.
Y tú para el Verbo el padre
y mediador laborioso.

Feliz ves al Redentor
en el establo durmiendo:
el profeta –prediciendo–
nos lo anunció Salvador.
Tú el primer adorador⁷.
Llor en perpetuidad
a la excelsa Trinidad
quién de honores te ha colmado.

⁵ En el antiguo breviario: quae tibi praeens superos honores.

⁶ Bosque de piedras que arrancó la historia a las entrañas de la tierra madre, remanso de quietud, yo te bendigo, mi Salamanca. (Fragmento de “Salamanca”).

⁷ En este verso “tú el primer adorador”, sin referencia a la Virgen madre, me alejo del texto reformado y vuelvo a la versión del antiguo breviario que dice: *aspicis gaudens, himilisque natum / primus adoras.*

Por ti nos dé el deseado
gozo de la eternidad.

C. Adoro Devote

Himno eucarístico atribuido a Santo Tomás de Aquino (s. XIII). Se ha discutido su autoría pero sin pruebas convincentes, datándolo en el s. XIV. Estrofas de cuatro versos trímetros trocaicos catalécticos, con rima *aa bb*, y base rítmica. Presento las dos primeras y dos últimas estrofas omitiendo las tres centrales.

*Adoro devote, latens veritas,
te quae sub his formis vere latitas:
tibi se cor meum totum subiicit,
quia te contemplans totum deficit.*

La primera estrofa de este himno de adoración eucarística, el tercer gran tema de la devoción popular medieval, presenta a Cristo como Verdad, pero oculto en las formas eucarísticas. *Latens, latitas...* se insiste en el ocultamiento.

*Visus, gustus, tactus in te fallitur;
sed solus auditus tute creditur.
credo quidquid dixit Dei Filius:
nihil veritatis verbo verius.*

Aquí se evidencia cómo el corazón desfallece y se confunde. Se engañan los sentidos porque sólo ven pan. El único sentido que acierta es el oído porque por medio de la predicación se recibe la fe que cree en la eucaristía, se cree en todo lo que dijo Jesús.

*Pie pellicane, Iesu Domine,
me immundum munda tuo sanguine;
cuius una stilla salvum facere
totum mundum posset omni scelere.*

Esta estrofa utiliza la conocida imagen del pelícano de quien se creía que se desgarraba el pecho para alimentar a sus crías, aquí es una alegoría de Cristo. (Cf. Isidoro de Sevilla, *Orig.*, 12,7, 26; Dante, *Paraíso*, XXV, 112-113). Obsérvese el juego de palabras: *immundum munda... mundum...* (a mí inmundo límpiame... el mundo...).

*Iesu, quem velatum nunc aspicio,
quando fiet illud quod tam cupio:
ut, te revelata cernens facie,
visu sim beatus tuae gloriae. Amen.*

Termina el himno, como de costumbre, con una invocación y oración. El alma desea ver a Jesús cara a cara, sin velos, cosa que sólo ocurrirá en la gloria celestial. Es un himno más teológico, no tan emotivo como el *Iesu dulcis memoria*.

Presento mi traducción en la estrofa que introdujo en España Garcilaso, la lira, y que usó fray Luis de León para traducir a Horacio y San Juan de la Cruz para su poesía mística.

Adoro la Verdad
bajo esta forma oculta y escondida,
con devota piedad.

Y el alma sometida,
por abarcarla, va desfallecida.

Se engañan al mirar
la vista, el gusto, el tacto, equivocados.
Lo oído es de fiar,
los verbos pronunciados
por el Verbo veraz, por mí abrazados.

Pelícano piadoso,
con tu sangre, Jesús, limpia al inmundo.

Tu rocío victorioso
de tal modo es fecundo
que una gota lavara todo el mundo.

¡Oh Jesús que, velado,
vislumbro oculto aquí mientras deseo
verte al fin desvelado,
ver tu faz, mi recreo,
contemplando la gloria en la que creo! Amén.

IV. Conclusión

María Rosa Lida de Malkiel supone que los verso de Manrique *Recuerde (despierte) el alma dormida / abíue el seso y despierte...* podrían tener origen en un himno atribuido a San Ambrosio “*Vox clara ecce intonat*” cuya estrofa segunda empieza: *Mens iam resurgat torpida*. Este himno pudo haberlo escuchado Jorge Manrique a los pocos días de la muerte de su padre, en los maitines del primer domingo de Adviento, y bien pudo estimular su creación poética⁸. De esa misma manera el mensaje, la métrica y la música de estos himnos litúrgicos han aguijoneado mi imaginación de la que han nacido estas traducciones.

En este trabajo he analizado la himnodia religiosa latina, con sus metros y sus ritmos, que tienen origen en la lírica clásica. También he presentado la traducción de tres himnos de la liturgia latina en romance, décima y lira, estrofas muy propias de la poesía española, las dos últimas del siglo de oro de nuestra literatura. Espero haber logrado mi objetivo.

⁸ Cf. M.R. Lida de Malkiel, Notas para la primera de las “coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre” en *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona 1975, p. 203.