

REDMOND, Walter, *Ritmo y rima de la poesía latina medieval*, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1981, 70 pp.

Gracias a esta interesante síntesis de Walter Redmond, aprendemos numerosos aspectos de la poesía medieval que no toqué, o toqué muy poco, en mi *Métrica latinizante* (UNAM, 1975).

El poeta Robert Frost dice que los vates latinos de la edad media tuvieron la suerte de nacer demasiado temprano y demasiado tarde. Había terminado ya la era clásica y aún no comenzaba el renacimiento. Por ello, les tocó desarrollar el ritmo acentual y la rima; el poeta medieval desiste poco a poco de medir sílabas largas y breves, práctica inseparable de los hexámetros de Virgilio y de Ovidio.

Los rasgos formales de la poesía medieval —ritmo uniforme y rima frecuente— siguen siendo usados por muchos poetas actuales, del mismo modo como sus temas vuelven en nuestros poetas recientes.

A fines del siglo XI, Europa es una efervescencia: las cruzadas, las catedrales góticas, la filosofía escolástica. Nacen también por entonces las lenguas romances.

Florece también en esa época el típico verso latino medieval, antes de la poesía lírica provenzal y francesa, y continúa al lado de ella.

Empero, antes del siglo XI, que divide la que llaman “edad oscura”, del esplendor gótico y escolástico, rima y ritmo acentual florecían ya en la himnología cristiana. Las literaturas germana y celta eran influidas por la nueva poesía latina.

Es la época en que nacen las *versiones acentuales* de los antiguos metros clásicos, e incluso se inventan nuevas medidas.

Es claro que en los poemas medievales se apoyan las literaturas modernas de Europa. “El latín fue maestro, tanto de las lenguas románicas, como de las célticas y germanas”, declara Helen Waddell en *The wandering scholars*, 1968.

El ritmo poético de una lengua se basa en los fenómenos más fácilmente perceptibles para el oyente: el chino se basa en el tono, el japonés prefiere el número de sílabas, y el español atiende al acento junto con el número de sílabas.

Ampliando el espectro de los idiomas, Redmond señala como lenguas que prefieren el ritmo en su poesía: el español, el inglés,

el alemán y el hebreo. El sánscrito emplea la cuantía. Y el latín clásico se inclinó primero por el *metrum* (la cantidad) que aprendió de los griegos, pero al entrar en la edad media prefirió el *rhythmus*.

Redmond aproxima ingeniosamente el ritmo *cuantitativo* clásico a las rayas y puntos de la clave telegráfica Morse; y el sistema *cualitativo*, o sea el acentual que hoy se usa, a los toques fuertes y suaves de un tambor.

Cuando la diferencia entre sonidos largos y cortos crea diferencias de significado, es llamada 'fonémica'. Así, *Puellā naturā humanā* ('Niña humana por naturaleza') es diversa de *Puellā naturā humanā* ('La naturaleza humana cuando era niña').

Si en griego y en latín son notorias esas diferencias fonémicas que no son propias de muchas lenguas modernas, aún son más marcadas en el actual estonio (con tres larguras vocálicas diversas) y en finés (con largura variada en vocales y también en consonantes).

Detallando la prosodia latina, si la penúltima sílaba de un vocablo es larga, la palabra es grave; si esa penúltima sílaba es breve, el vocablo es esdrújulo. Así: *jácēre* (lanzar) y *jacēre* (yacer). Esto es lo que B. Malmberg llama "fonematicidad derivativa" (*Phonetics*, 1963).

Al avanzar la edad media, la única diferencia entre 'lanzar' y 'yacer' fue el acento. Y así, la versificación latina dejó de ser cuantitativa y se volvió acentual.

Es cierto que hay imitaciones de hexámetros clásicos en lenguas modernas, pero no son reproducción, sino lo que Redmond llama una *traducción*, y yo denomino —con terminología filosófica— una *analogía* o semejanza.

Al respecto, Redmond cita un *Dictionary of world literature* (1964), según el cual la imitación de las cantidades clásicas ha sido juzgada por lo general como infeliz. Debo precisar al respecto que, por el contrario, Carducci ha hecho en italiano imitaciones felicísimas; Longfellow y Tennyson las han hecho en inglés, Goethe en alemán, y Rubén Darío y Guillermo Valencia en castellano. Pero no han calcado las cantidades clásicas, sino las han adaptado en forma cuantitativo acentual o silábico acentual.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Unos ejemplos de hexámetros que han ganado grandes aplausos en lenguas modernas:

— Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda (R. Darío).

Por lo que hace a la rima, Redmond ha estudiado a F. E. Raby, tanto en su libro *History of Christian latin poetry* (1927), como en su publicación sucesiva *History of secular latin poetry of the middle ages* (1934).

Allí informa que la rima es escasa en la poesía latina clásica, pero abundante en la china y la árabe. En Europa, la rima es una aportación del himnario cristiano, desde san Hilario (siglo IV) hasta san Ambrosio (siglo VI). Fortunato usa ya en el siglo VII la rima asonante y consonante de un modo irregular, pero ya deliberado.

Los irlandeses, comenzando por san Columba (siglo VI) dieron enorme variedad a la rima. Incluso aportaron la rima interna, llamada leonina, y la aliteración.

Para E. R. Curtius, en *European literature and the middle ages* (1952), las más bellas rimas anteriores a la *terza rima* de Dante, cuya *Commedia* abre el siglo XIV, son las del *Stabat Mater* y del *Dies irae*.

### 'Los falsos amigos'

El maestro Redmond domina ya el castellano en lo léxico y en lo sintáctico. Sólo subrayamos en su redacción algunos puntos que pueden quedar dudosos en castellano.

El giro "medidas cualitativas formadas *al instar de* los modelos griegos" (p. 22, nota) es un latinismo que el español nunca ha usado. Puede decirse mejor: 'al modo de'.

El giro "abstracción de cantidades y acentos" (p. 24) se entiende mejor si se lee 'divergencia' o 'separación'.

"La caballería de los trovadores romances" (p. 25) es un giro anticuado. Hoy se dice 'la actitud caballeresca' o 'la caballerosidad'. Allí mismo, 'laxidad' es insólito; es más usual 'laxitud'. Cuando Redmond anota "el verso yámbico permite mucha variación trocaica" (p. 30), debería decir mejor 'muchas variaciones trocaicas'.

El pasaje "Con su descomún destreza aparente en su obra" (p. 26, nota) podría decir en español fluido: 'Con la insólita destreza

— This is the forest primeval, the murmuring pines and the hemlocks (Longfellow).

— Roma; nel aer tuo lancio l' anima altiera, volante (Carducci). Este tema es estudiado ampliamente en la citada *Métrica latinizante*.

que destaca en su obra'. El giro "Leer en su entereza" (p. 29) suena mejor: 'Leer en su totalidad'.

"Los avances amorosos" (p. 49) deben cambiarse a 'las insinuaciones' o 'las provocaciones'.

### *Rimas frente a rimas*

Lo más conveniente en un libro referente a ritmo y rima sería que los muchos ejemplos latinos que se dan, conservaran la mayor parte de sus ritmos y rimas en la traducción. Porque, en esas joyas de poesía coral, el contenido suele ser ingenuamente impersonal; la poesía suele estar casi toda en el continente: el ritmo y la rima, ni más ni menos.

Vamos a ejemplificar. El himno anónimo del siglo V que abre la 'miniantología' dice:

O lux beata Trínitas  
et principalis únitás,  
jam sol recedit ígneus;  
infunde amorem córdibus.  
Te mane laudum cármíne,  
te deprecamur vésperē;  
te nostra súpplex gloria  
per cuncta laudet saécula.

Redmond traduce con tendencia literal, gramaticalmente correcta, pero prosódicamente desenfadada:

Oh luz beata, Trinidad, / y unidad primordial,  
se retira el sol brillante, / infunde tú la luz en  
nuestros corazones...

Yo siento que sí, frente a esas gemas de lirismo colectivo, intentamos una versión métrica de ritmos y rimas, por débil que sea nuestra pluma, daremos al lector un claro reflejo de sus facetas peculiares.

Esta es mi versión:

Oh luz dichosa, Trinidad / y preeminente Unidad;  
ya el sol aléjase ígneo; / el corazón alúmbranos.

Al alba laudes dāmostē, / te rogamos en vísperas;  
nuestra rogante gloria / te alabe en siglos múltiples.

Nada fácil es dar una versión integral de estos breves vitrales rítmicos. Pero si el traductor de lenguas modernas da su mejor esfuerzo frente a la lírica latina medieval, está mostrando en la práctica la variedad de reflejos que producen las rimas y ritmos latinos. Subrayo un solo ejemplo: las voces esdrújulas *Trínitas* y *úinitas* las he convertido en agudas, imitando el verso de Rubén Darío:

Francisca Sánchez: acompañámé.

El autor nos da en seguida otro himno anónimo ambrosiano, denso de rimas desde su primera estrofa. Así nos invita a imitar sus asonancias esdrújulas:

Aurora lucis rútilat, / caelum láudibus íntonat,  
mundus exsultans júbilat, / gemens infernus úlulat.

Esta es nuestra respectiva versión ritmada y rimada, de versos pares con pares e impares con impares:

De luz la aurora enciéndese, / retumba el cielo en cánticos,  
gozoso el mundo alégrese, / gimiente aúlla el bátrato.

Llega luego ante nosotros “el himno procesional más grande de la edad media”:

Vexilla Regis pródeunt, / fulget Crucis mysterium  
quo carne carnis cōnditor / suspensus est patíbulo.

Con equivalencias más o menos lejanas del *Crucis mysterium* y del *carne carnis*, ritmamos así una versión ‘flexible’:

Del Rey la enseña avanza, /de Cruz brilla el don místico  
do el Creador de hombres, hombre, /suspense fue a un patíbulo.

¿Por qué habrá traducido nuestro amigo Redmond el escalofriante *patibulum* por un anodino ‘madero’?

El autor nos muestra a continuación la celeberrima estrofa "sáfica horaciana cuantitativa" atribuida a Pablo el Diácono (siglo VIII), de cuyos hemistiquios tomó Guido d' Arezzo los nombres para las notas de nuestra escala musical:

*UT* queant laxis *RE*sonare fibris  
*MIRA* gestorum *FAM*uli tuorum,  
*SOL*ve polluti *LAB*ii reatum,  
Sancte *IO*annes.<sup>2</sup>

Mi versión flexible, pero rigurosamente rítmica, dice:

Para que puedan entonar tus siervos  
con pecho alegre lo alto de tus gestas,  
borra la culpa de su labio impuro,  
Oh San Juan nuestro.

Por el contrario, resulta imposible traducir rimas y ritmo del himno irlandés del siglo IX que está taraceado de rimas internas y externas. Sólo en estos casos debemos conformarnos con la versión irregular. El himno latino dice:

Sancte sator, sufragator  
legum lator, largus dator,  
jure pollens, es qui potens,  
nunc in aethra firma petra,  
a quo creta cuncta freta,  
quae aplustra verrunt, frustra,  
quando celox currit velox,  
cujus numen crevit lumen,  
simul solum, supra polum. ...

Redmond traduce:

Santo creador, sustentador, / legislador, dador generoso,  
justo, poderoso señor, / firme piedra, ahora en el cielo,  
por ti fueron creados todos los mares  
que recorren los buques, las calmas,

<sup>2</sup> Nótese que el *UT* fue cambiado luego a *DO*, y el *SI* se forma con las iniciales *S* e *I* del último verso.

por las que la barca se desliza veloz,  
fuerza que ha creado la luz/ a la vez que la tierra y el cielo  
arriba...

Leemos luego, en esta miniantología medieval, una muestra irlandesa de un híbrido en verso de latín y griego.

Hay en seguida fragmentos de la ingenua primera canción de amor en latín medieval: *Jam dulcis amica venito*. Es del siglo X.

A su vez, la primera *aubade* ('Alborada') es también del siglo X: *Phoebi claro nondum orto júbare*. Leemos aquí después una canción de Cambridge sobre cierto Juan el monje. Otra canción primaveral comienza: *Levis exsurgat Zéphyrus*.

Leemos después dos muestras de rimas leoninas en hexámetros dactílicos, ambas del siglo XII. La primera, de Marbod de Rennes, comienza:

Stella maris, quae sola parís sine cónjuge prolem,  
justitiae clarum specie super omnia solem,  
gemma decens, rosa recens, perfecta decore,  
mella cavis inclusa favis imitata sapore.

Dejamos campo abierto a quien guste intentar la versión rítmica que incluya el reflejo castellano de las rimas internas.

La segunda, de Bernardo Morlanense, tiene todos sus pies dactílicos antes de cada espondeo final. Observamos que estos versos de Bernardo distan de la elegancia áurea, la cual exige divergencia entre final de pie y final de palabra:

Hora novíssima, témpora péssima sunt, vigilemus;  
ecce mináciter imminet árbitet ille supremus...

De los *Cármina Burana*, o sea, poemas encontrados en manuscritos del monasterio de Beuren en Baviera, leemos después una estrofa de Filis y Flora, escrita en el metro goliárdico por excelencia: dodecasílabos trocaicos acentuales.

### *El genio de Abelardo*

El célebre filósofo Abelardo, muerto en 1142, escribió poesía religiosa y secular. En *Medieval latin lyrics*, el profesor P. S. Allen

atribuyó a Abelardo, por su propia cuenta y riesgo, las poesías buranas más destacadas.

De ellos, el poema *Dum Dianae vitrea* ha sido llamado “una de las cumbres gemelas del parnaso medieval”. Mientras el *Dies irae* es el más alto himno religioso, el *Dum Dianae* es la obra maestra secular. He aquí su más bella estrofa, notable antecedente de surrealismo y de psicoanálisis a la vez:

Post blanda Véneris / commercia  
lassatur cérebri / substantia.  
Hinc caligantes / mira novitate  
óculi nantes / in palpebrarum rate!  
Hei, quam felix tránsito / amoris ad soporem,  
sed suáviór regressus / soporis ad amorem!

Esta es mi versión, rimando cuanto ha sido posible:

Tras blandos contactos de Venus,  
substancia del cerebro cónsase.  
De ello opacados / con novedad grave  
nadan los ojos / del párpado en la nave!  
¡Ah, qué feliz el tránsito / del amor al sopor,  
pero más grata vuelta / del sopor al amor!

Redmond adjudica luego con seguridad a Abelardo el lamento de David por la muerte de Saúl y Jonatán, en dísticos trocaicos catalécticos:

Dolorum solacium, / laborum remedium  
mea mihi cithara.  
Nunc, quo major dolor est / justiorque maeror est,  
plus est necessaria...

Vierto rítmicamente el principio del rítmico poema:

Solaz en labores, / remedio en dolores  
es a mí mi cítara.  
Cuanto hay más dolor / y pena mayor,  
me es más necesaria.

## Problemas tipográficos

A continuación, el antologador nos da un verso griego de un alumno de Abelardo, Hilario, cuya *Suscitatio Lazari* es de principios del siglo XII. Los problemas tipográficos de esta edición hacen difícil su lectura, al igual que la de las expresiones griegas de p. 33.

Anexo aquí, paralelamente, los errores tipográficos latinos más salientes del librito. En contraste, su mayor acierto es la portada, que reproduce un grabado medieval sobre fondo plateado.

En p. 34 dice *studemos*; debe decir *studeamus*. En p. 37, le sobra una E final a *speciee*. En p. 39, *Diannae* no debe llevar doble N. En p. 42, en vez de *nunca*, debe decir *nunc*. En p. 45, *mumus* debe ser *munus*. En p. 50, *nasonem...pareibo*, debe decir *Nasonem pracibo*. En p. 51, en vez de *si*, debe decir *sit*.

## Hugo de Orleans y el "Archipoeta"

A Abelardo le forman cortejo estos dos príncipes goliardos de la lírica y de la sátira.

Dejemos de lado el poemita humorístico anónimo *Plangit nonna flétibus*, y leamos algo del citado poeta vagante del norte de Francia en el siglo XII, Hugo de Orleans. Así comienzan sus hexámetros con rima leonina:

Pontificum *spuma*, faex cleri, sórdida *struma*,  
qui dedit in *bruma* mihi mantellum sine *pluma*...

Luego, revisemos una de las más densas estrofas monorrimas de esa época rimadora por excelencia. Pertenece a un poemilla satírico del mismo Hugo, que incluye estrofas no sólo con tres versos sucesivos monorrimos, sino con cuatro y hasta con seis de ellos.

La estrofa que vi más claramente traducible con todas sus rimas, es ésta:

Quondam félix et fecundus,  
et facetus et facundus,  
movens jocos, et jucundus,  
quondam primus nunc secundus,  
victum quaero verecundus...

Así la he trasegado:

Feliz antes y fecundo,  
y divertido y facundo,  
el más bromista y jocundo,  
antes primero, hoy segundo,  
gano el vivir, verecundo...

El más famoso de los goliardos es el que se llamaba a sí mismo 'Goliat' o 'el Archipoeta', bromeando con los títulos de su patrón, el archicanciller de Federico Barbarroja en 1161, y arzobispo de Colonia: Reginaldo von Dassel.

La *Confesión de "Goliat"*, o sea, del Archipoeta, es la poesía más conocida de su época. Las cinco estrofas de ella que musicalizó Carl Orff en su poema sinfónico coral *Cármina Burana* las he entregado con traducción para mi libro *El latín para las izquierdas*. Son dipodias trocaicas catalécticas seguidas de trímetros trocaicos en cada verso. Llevan cuatro consonancias sucesivas.

Mi versión opta por suavizar las rimas, dejándolas en tres consonancias y una asonancia, o en pares de versos rimados. Esta es la primera estrofa:

Aestuans intérius ira vehementi,  
in amaritúdine loquar meae meae menti;  
factus de materia levis elementi,  
fólio sum símilis de quo ludunt venti...<sup>3</sup>

La he trasegado así:

Ardiendo en lo íntimo con ira vehemente  
presa de amargura, hablo con mi mente;  
hecho de materia de un leve elemento,  
soy como una hoja con que juega el viento...

Vale la pena interpretar las tres estrofas finales, que forman lo que Helen Waddell llamó, al gusto yanqui, 'la canción báquica más grande del mundo':

<sup>3</sup> Nótese que abundan las variantes en un texto que era objeto de tradición oral: *intrinsecus* = *interius*; *loquar* = *loquor*; *levis* = *cinis*.

Tales versus facio quale vinum bibo;  
nihil possum scribere nisi sumpto cibo;  
nihil valent pénitus quae jejunos scribo;  
Nasonem post cálices cármine praeibo.

He preferido traducir con rimas consonantes, aunque mi versión no resulte literal, sino 'flexible':

Tales versos hago cual el vino bebo,  
sin comer no puedo escribir de nuevo;  
nada en verdad vale cuanto ayuno anoto;  
mas, bebido, en versos a Ovidio derroto.

Siguiente estrofa latina, igualmente monorrima:

Tertio capítulo mémoro tabernam;  
illam nullo témpora spreui neque spernam  
donec sanctos ángeles venientes cernam,  
cantantes pro mortuis: "Requiem aeternam".

Mi versión subraya nuevamente las rimas, antes que la literalidad:

El tercer capítulo: nunca estoy ocioso  
cuando me hallo dentro de cualquier taberna;  
hasta que a los ángeles mire presurosos  
que me canten muerto: "Ten la paz eterna".

La última estrofa es la más desafortunadamente báquica, y la más festejada por ello:

Meum est propósitum in taberna mori,  
ubi vina próxima morientis ori;  
tunc cantabunt laetius angelorum chori:  
"Sit Deus propitius huic potatori".

La broma mayor es haber escrito *potatori*, donde se leía ritualmente *peccatori*. Así lo señala el antologador. Mi versión se toma libertades para rimar mejor:

Muerte en la taberna: eso sólo añoro,  
donde haya toneles a mi alrededor;  
cantarán felices ángeles en coro:  
“Sea Dios propicio a este bebedor”.

Existe otra forma más culta de la estrofa goliárdica dodecasilaba —añade Redmond—. Es la que concluye con una cita clásica que rima con los versos anteriores. Tal es ésta de Galtero de Châtillon (siglo XII). Aquí, la *autoridad* viene de la *Epístola* 1,2, 14 de Horacio, al cual, la ‘fuerza del consonante’ convierte en “aquel lascivo”. Su verso es un hexámetro:

A praelatis défluunt vitiorum rivi,  
et tantum paupéribus irascuntur divi;  
impletur versículus illius lascivi:  
“Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi”.

Mi versión rimada dice:

De encumbrados fluyen los vicios en ríos,  
y sólo con pobres se indignan los divos;  
se cumple el versículo de aquel gran lascivo:  
“Cuanto deliran reyes lo padecen Aquivos”.

### *Loas sacras y sonoras*

El celebérrimo *Dies irae*, obra maestra debida probablemente a Tomás de Celano (siglo XIII), está en trocaicos acentuales. Redmond cita dos estrofas:

Recordare, Jesu pie,  
quod sum causa tuae viae;  
ne me perdas ille día.

Quarens me sedisti lassus,  
redemisti crucem passus.  
Tantus labor non sit cassus.

Doy mi versión ‘flexible’ de la difícil facilidad de Celano:

Ten presente, Bondad pía,  
que fui causa de tu vía;  
no me pierdas ese día.

El buscarme te ha agobiado,  
redimiste en cruz clavado.  
Sea tu esfuerzo aceptado.

El autor nos recuerda que el *Dies irae* pudo derivar del *Apparebit repentina dies*, himno alfabético que describe el Juicio Final, compuesto entre el año 300 y el 700.

El famoso *Pange lingua* de Santo Tomás de Aquino (siglo XIII) deriva de un himno de Fortunato. Redmont dice que Fortunato dirige su himno al Espíritu Santo. En realidad lo dirige a la santa cruz, y se canta en el oficio del Viernes Santo (Quizá sólo es error tipográfico).

El himno de Fortunato comienza:

Pange, lingua, gloriosi / praelium certáminis...

El himno de Corpus, de Santo Tomás canta, en cambio, al Redentor mismo:

Pange, lingua, gloriosi / Córporis mysterium,  
sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium,  
fructus ventris generosi Rex effudit géntium.

Nótese que los dímetros trocaicos de Santo Tomás repiten tres veces sus dos rimas, la segunda de ellas asonante. Traduzco con todas las rimas que me ha sido posible:

Canta, oh lengua, del glorioso / Cuerpo el excelso misterio,  
y del fluido precioso / que, del mundo como precio,  
fruto de un vientre glorioso, / derramó el Rey de los pueblos.

### *Epílogo burano*

Volvemos luego al insustituible *corpus* de los *Carmina Burana*. De allí se nos presenta el "Dilema entre el libro y Flórula". Viene también el *Salve, ver optatum*. Redmond nos da luego una espe-

cie de *haiku* de ritmo preferentemente dactílico, incluido en el mismo libro. Orff lo musicalizó en su cantata. Se trata de:

Stetit puella / rufa túnica;  
si quis eam tétigit, / túnica crépuit. Eja!

Mi versión dice:

Llegó la niña / con roja túnica;  
si alguno tócala, / tiembla la túnica. ¡ea!

Del mismo libro, el antologador escoge el *Tempus instat flóridum*. Y viene en seguida una muestra del conocido coro universal de los bebedores, algunas de cuyas frases parodian otro himno del Aquinate, el *Lauda, Sion*. En esta miniantología leemos la primera estrofa:

In taberna quando sumus, / non curamus quid sit humus,  
sed ad ludum properamus, / cui semper insudamus...

Mi versión, con similar ritmo y rima, dice:

Si a la taberna acudimos, / hacia el suelo nunca vimos,  
sino al juego nos lanzamos, / por el cual siempre sudamos...

Comenta Redmond que la estrofa final *Sic nos roduunt*, se refiere a 'los pedigüños'. Para mí, el verbo *ródere* tiene aquí el sentido horaciano de 'los murmuradores' que se lee en el *Dente mórdeor invido* de la oda *Quem tu, Melpómene*. Mas para dejar abierta al lector la ambivalencia, traduzco conservando la metáfora:

Nos roen todas las gentes / y nos harán indigentes.  
¡Quien nos roe, confundido / sea, y no a justos unido!

La miniantología incluye también el debate burano entre el vino y el agua *Denudata veritate* y el *Cum in orbem universum*.

Después del *Vide fabrum*, de 1300, el número final es *Quondam fuit factus festus*, ágil sátira del mismo siglo XIV, cuya peculiaridad principal es la de buscar continuos solecismos, o sea, claros errores gramaticales.

De este modo, dejamos revisado este librito de Walter Redmond, argénteo por su portada y áureo por su variado contenido de poesía latina medieval.

Aquí quedan ilustradas ambas caras de la edad media: tanto los toneles de las tabernas, como las ojivas de las catedrales.

TARSICIO HERRERA ZAPIÉN

Rowe, Christopher, *Plato*. The Harvester Press, Brighton, 1984; 228 pp. (Serie: Philosophers in context).

Este excelente —y a la vez relativamente breve— libro consta de un Prefacio, 10 capítulos, un Epílogo, bibliografía y dos índices (el primero, intitulado “General Index” abarca nombres propios y conceptos platónicos importantes; el segundo es un “Index of Platonic Passages”).

La mejor manera de empezar esta nota quizá sea darle la palabra a Rowe: “This book attempts to provide a connected account of Plato’s main themes and arguments. Given the size and complexity of the Platonic Corpus, and the weight of the scholarship which has been brought to bear on it, the task is a daunting one. I do not pretend, however, to have covered the whole of Plato; nor is the book offered as a survey of the current state of Platonic scholarship. It singles out for analysis just those ideas which Plato (as distinct from his commentators) seems to have thought most important...” (p. VII).

Rowe parte del supuesto de que “. . . Plato’s thought *is* a whole, in the sense of being a broadly unified structure, although . . . the elements out of which it is composed are continually changing” (*ib.*; subrayado de Rowe).

Es precisamente esa concepción la que permite al autor exponer el pensamiento platónico en torno a ciertos temas y no siguiendo diálogo por diálogo. Ahora bien, dichos temas se traslucen en los títulos de los capítulos que componen el *corpus* de la obra:

- 1) Plato and Socrates (19 pp.)
- 2) The Dialogues and the Dialogue Form (32 pp.)
- 3) On ‘Forms’ (35 pp.)