

Himno a Agape

Contribución filológica a San Pablo, I Cor. 13, 1-13

- 1.— Ἐάν ταῖς γλώσσαις τῶν ἀνθρώπων λαλῶ καὶ τῶν ἀγγέλων, (a)
ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, (b)
γέγονα χαλκὸς ἠχῶν ἢ κύμβαλον ἀλαλάζον. (c)
 - 2.— καὶ ἐάν ἔχω προφητείαν καὶ εἰδῶ τὰ μυστήρια πάντα (d)
καὶ πᾶσαν τὴν γνῶσιν, (e)
καὶ ἐάν ἔχω πᾶσαν τὴν πίστιν ὥστε ὄρη μεθιστάναι, (f)
ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, (g)
οὐθέν εἰμι. (h)
 - 3.— καὶ ἐάν ψωμίσω πάντα τὰ ὑπάρχοντά μου, (i)
καὶ ἐάν παραδῶ τὸ σῶμά μου ἵνα καυθήσομαι, (j)
ἀγάπην δὲ μὴ ἔχω, (k)
οὐδὲν ὠφελούμαι. (l)
- Ἡ ἀγάπη μακροθυμεῖ, χρηστεύεται ἡ ἀγάπη, (ll)
- 1.— οὐ ζηλοῖ ἡ ἀγάπη, οὐ περπερεύεται, οὐ φουσιούται, (m)
 - 2.— οὐκ ἀσχημονεῖ, οὐ ζητεῖ τὰ ἑαυτῆς, οὐ παροξύνεται, οὐ λογίζεται τὸ κα-
κόν, (n)
 - 3.— οὐ χαίρει ἐπὶ τῇ ἀδικίᾳ, συχαίρει δὲ τῇ ἀληθείᾳ· (ñ)
πάντα στέφει, πάντα πιστεύει, πάντα ἐλπίζει, πάντα ὑπομένει. (o)
- Ἡ ἀγάπη οὐδέποτε πίπτει. (p)
- 1.— εἴτε δὲ προφητεῖαι καταργηθήσονται· (q)
εἴτε γλώσσαι, παύσονται· (r)
εἴτε γνῶσις, καταργηθήσεται. (s)
 - 2.— ἐκ μέρους γὰρ γινώσκομεν καὶ ἐκ μέρους προφητεύομεν· (t)
ὅταν δὲ ἔλθῃ τὸ τέλειον, τὸ ἐκ μέρους καταργηθήσεται. (u)
 - 3.— ὅτε ἤμην νήπιος, (v)

- ἐλάλουν ὡς νήπιος, ἐφρόνουν ὡς νήπιος, ἐλογιζόμεην ὡς νήπιος. (w)
 ὅτε δὲ γέγονα ἀνήρ, (x)
 κατήργηκα τὰ τοῦ νηπίου. (y)
- 4.— βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, (z)
 τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον. (aa)
 ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους, (bb)
 τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθην. (cc)
 νυνὶ δὲ μένει πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, τὰ τρία ταῦτα (dd)
 μείζων δὲ τούτων ἡ ἀγάπη. (ee)

Estrofa I

- 1.— Si hablo las lenguas de hombres y ángeles (a),
 Caridad, empero, no tengo (b),
 soy bronce sonante o platillo estridente (c).
- 2.— Y si poseo profecía y supiere los misterios todos (d)
 y todo conocimiento posible (e),
 y si tengo toda la fe que pudiera montañas trocar (f),
 Caridad, empero, no tengo (g),
 ¡nada soy! (h).
- 3.— Y si repartiese todos mis bienes presentes (i)
 y si entregase mi cuerpo, para ser abrasado (j),
 Caridad, empero, no tengo (k),
 ¡de nada me sirve (l).

Estrofa II

- ¡La Caridad es magnánima, benigna es la Caridad (ll).
- 1.— No envidia la Caridad, no se engríe, no se infla (m),
 2.— no es desvergonzada, no busca lo suyo, no se pone de punta, no toma
 [cuentas del mal (n)].
- 3.— No se alegra en la injusticia, mas se coalegra en la verdad (ñ):
 todo lo cubre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo aguanta (o).

Estrofa III

- ¡La Caridad jamás cae! (p).
- 1.— Sea dones proféticos, quedarán inactivos (q);
 sea lenguas, cesarán (r);
 sea conocimiento, abolido será (s).
- 2.— Pues en fracción conocemos y en fracción profetizamos (t);
 mas cuando llegue lo perfecto, lo que es fracción acabará (u).
- 3.— Cuando era niño (v),
 hablaba cual niño, pensaba cual niño, razonaba cual niño (w);
 cuando llegué a ser hombre (x),
 dejé las cosas de niño (y).
- 4.— Pues ahora vemos a través de un espejo en enigma (z),

y entonces cara a cara (aa);
 ahora conozco en parte (bb),
 pero entonces reconoceré como he sido también reconocido (cc).
 Y, ahora bien, queda fe, esperanza, caridad: las tres éstas (dd):
 ¡pero la mayor de ellas, la Caridad! (ee).

No existe desde los Himnos de Platón a Eros (*Fedro* 237 a ss., 241 e ss., 244 a ss.), lo más perfecto que se haya escrito jamás en prosa griega, un himno en prosa comparable al *Himno de San Pablo a la Caridad*¹, a *Agápe*. Estamos ante una obra maestra de la Literatura helénica. El movimiento ascendente de las ideas, que culmina en el triunfo eterno de *Agápe*, la disposición estrófica en tres partes diáfanas, la constante reaparición anafórica de *Agápe* en lugares estratégicos de la frase y la técnica cuidada de las cláusulas métricas, constituyen el armazón artístico del pasaje. El encomio brota de una profunda experiencia religiosa, que ha sabido hallar la palabra exacta y configurarla en la forma artística, mientras todo se funde y enlaza en la unidad temática.

Estructuralmente el Himno se articula en tres partes: v. 1-3, 4-7 y 8-13. Estas tres estrofas o períodos oratorios destacan por su equilibrio intrínseco, acentuado a su vez por la disposición preponderantemente trimembre, la fórmula más artística de enunciar un pensamiento. En todo él descubrimos la disciplinada elaboración mental enardecida por el entusiasmo de las ideas.

1 El filólogo e historiador de la Literatura disiente de aquellos exegetas, que pretenden negar el carácter himnico de este pasaje. El encomio es esencial al concepto de himno, aunque en San Pablo, como en otros contextos semejantes de la prosa griega, no hallemos el esquema clásico de la invocación inicial y súplica final usual en los Himnos. Lo himnico se revela, sobre todo, en la *aretalogía* o descripción del multiforme poder y eficacia de *Agápe*. Preferimos el término *Caridad*, y no Amor, para *Agápe*, como adoptó con acierto San Jerónimo en su versión latina y tradicionalmente denominó la Teología. No hay razón alguna que justifique la sustitución de *Caridad* por *Amor*, como en contra de todo argumento filológico y uso teológico han hecho los responsables del Leccionario Español (cf. miércoles de la Semana XXIV). Sobre aspectos teológicos de este pasaje cf. C. Spicq, 'L'Agápe de I Cor. 13', *Ephemerides Theologicae Lovanienses* (1955) 357-70. Distinción entre Eros y *Agápe*, cf. A. Nygren, *Eros und Agápe* (Gütersloh 1930, reed. Londres 1953). *El Himno a Agápe* es composicionalmente el momento culminante de toda la Carta y no una interpolación o posterior añadidura del mismo San Pablo. La distribución de incisos y miembros en letras del alfabeto está en relación con el estudio de su ritmo métrico, que hacemos al final de nuestro estudio.

Especial relevancia logra la primera estrofa, cuyos miembros o *kola* están marcadamente señalados por el triple y vigoroso *ritornelo* «si no tengo Caridad». A cada uno de estos ritornelos se adelantan hipótesis reales o eventuales —don de lenguas, de profecía, de mística, de fe, de renuncia a los bienes materiales, del martirio— cuya realidad palidece ante el parangón de la *Agápe*. La vacuidad de esos dones y excelencias encuentra plasticidad en tres negaciones. El interés creciente de estas antítesis hace primero un ensayo mental, que revela el absurdo de la existencia cristiana sin Caridad: transformarse en bronce o platillo. Después, en el centro del período, culmina la antítesis en la negación total: *ser nada*. Por último, la entrega de bienes y el martirio mismo pierden su sentido ético, su utilidad —*de nada me sirve*—, si falta *Agápe*. La estricta correspondencia y balanceo de estos versos constituye el primer elemento hímnico de la estrofa.

La estrofa segunda, asimismo trimembre, tras un general enunciado, nos revela la esencia de *Agápe* desde su entraña y hacia sus manifestaciones. Para la mente griega es *thymós* la fuente del espíritu emprendedor, de los sentimientos, de la esperanza. La *Agápe* tiene un *thymós* largo, un modo de ser intrínseco, que se manifiesta útil y benéfico (*chresteúei*). De acuerdo con un tradicional esquema retórico, usual en prosa y poesía, dice primero San Pablo *qué no hace Agápe*, después *qué hace ella*. Las afirmaciones positivas, dos al principio de la estrofa y cuatro universales al final, encierran a las otras negativas, combinándose equilibradamente las fórmulas binarias con las ternarias.

La tercera estrofa (v. 8-13) se abre con otra afirmación absoluta y temática: *Agápe jamás cae*, dramáticamente desarrollada en un agudo contraste, que contrapone dos marcos o esferas perfectamente delineados. Vocablos claves de estas dos esferas son *en fracción, niño, espejo, ahora*, por un lado; por otro, *lo perfecto, hombre maduro, visión directa, entonces*. La esfera segunda elimina a la primera. Los tres rasgos característicos de la primera esfera —*profecías, lenguas, gnósis*— se convierten a su vez en tema especial con comentario preciso. A lo fragmentario se contrapone lo perfecto, al don de lenguas la inmadurez y la edad madura, al cono-

cimiento o gnosis la imagen del espejo y la visión inmediata. El verso final reasume positivamente lo que de un modo negativo se afirmó en el pórtico de la estrofa. En fortísimo clímax oímos: la más grande es Agápe.

Importantes recursos estilísticos cimentan la unidad de pensamiento y forma de las tres estrofas, estructuradas de modo distinto e independiente. Primer resorte estilístico, desde el principio hasta el final del Himno, es el constante cambio de sujetos gramaticales. Primero es *el yo lírico*, elemento fundamental de la poesía hímnica, en el que el escritor habla en nombre de la comunidad, como hacía ya Píndaro; después la *Agápe*, luego el sujeto plural de los diversos dones-profecías, lenguas, conocimiento. En la tercera estrofa surge la alternancia retórica entre *nosotros* y *yo*, para culminar definitivamente en el singular *Agápe*. Segundo recurso es el incesante trueque de afirmaciones y negaciones, en triple antítesis referida *al yo* en la primera estrofa, a la *Agápe* en la segunda que recibe de la anterior el motivo antitético, a la confrontación entre lo pasajero y lo permanente en la última estrofa. Esta profunda trabazón, construida en la vibrante técnica de la antítesis —aquí tenemos el tercer recurso estilístico—, es sostenida por una palabra clave en cada serie de versos, que en ese mismo vocablo anuncia el motivo y contenido de la estrofa siguiente. *Agápe* es el primer vocablo clave, *jamás* (*oudépoté*) el segundo, *en fracción* (*ek mérour*) el último. Se trata de un entrelazamiento, que comunica aliento infatigable y creciente hasta el último verso. Sólo un vocablo hay que considerar conceptual y estilísticamente absoluto y, por ello, no constituye un vocablo clave que pueda entrelazarse con ninguna idea siguiente: *lo perfecto*. Frente a él sólo cabe la antítesis. El valor definitivo de *Agápe*, descubierto en las contrastaciones múltiples, se afirma en la acumulación de aspectos totales (ocho veces recurren éstos en *pánta, pásan*), en las negaciones (ocho verbos precedidos de *ou, ouk, no*), en la insistencia acerca de la inmadurez (cinco veces oímos *niño, népios*).

En modo alguno podemos imaginar improvisación o azar en técnica tan perfecta de estilo. Es la misma técnica que

conocemos desde Gorgias, creada por griegos y que se sirve de la fuerza persuasiva del lógos griego. San Pablo, que habla griego por nacimiento, se dirige aquí a griegos de Corinto, en un Himno que saben percibir oídos helénicos. El lenguaje y su disposición técnica es ahora, más que en otra ocasión alguna, forma indisoluble del espíritu y de la mente. San Pablo, que nunca pretendió competir ni impresionar con recursos de estilo, tenida en cuenta la naturaleza de su labor epistolar, conoce, sin embargo, la forma clásica del lógos griego, aunque su estilo sea tantas veces dispar e irreducible a los cánones clásicos de la prosa artística, tan cultivada en su ciudad natal, la helenizada Tarso ².

No es tarea del filólogo exponer el contenido teológico, la razón histórica de la contraposición entre los dones místicos y Agápe, la repulsa contra quienes interpretaban esos dones como núcleo del ser cristiano. Sólo queremos señalar en qué tradición literaria se hallan importantes expresiones del Himno. Comenzamos por *chalkós echón*. Junto con *plattillo estridente* no estamos ante una mera correspondencia sinonímica de *bronce sonante*, *nada soy* y *de nada me sirve*. La referencia inmediata de esos metales es *el poliglottismo*, hablar lenguas de hombres y ángeles. San Pablo ha acudido a un *tópico* literario, lugar común desde Platón en su discusión con la Sofística, y que le es familiar desde los círculos intelectuales de Tarso. Platón descalificó el discurso sofista «*como vasijas de bronce, que quedan largo tiempo sonando, cuando alguien las golpea*» (Prot. 329 a 5). San Pablo, que habla a griegos familiarizados también con ese tópico, afirma que el don de lenguas sin *Caridad* carece de eficacia, se pierde en la nada, como puro sonido, que se extingue en el aire ³. Igual que para Platón carecía de sustancia, de contenido, la lengua y la oración del sofista, y era mera ruidos. Aun sin conocer el diálogo platónico, San Pablo está en una tradición literaria, que no hay por qué relacionar con alusiones a místicos arrebatos de quienes hablen lenguas conocidas o pentecostales.

² Sobre la significación de Tarso como centro cultural, cf. E. Schwarz, *Charakterköpfe* II (1919) 107 ss.

³ Cf. I Cor. 14, 9, donde recurre «hablar al aire».

Nadie, que en el mundo griego hablara de amor, podía ignorar consciente o inconscientemente el Eros del *Simposio* platónico. San Pablo ha sustituido *Eros* por un vocablo típico de la *koiné* del Nuevo Testamento, *Agápe*, que da a conocer ya desde el primer probable documento escrito del Cristianismo, su Primera Carta a los fieles de Tesalónica. A ese vocablo infunde Pablo un contenido nuevo. *Agápe* es *amor de Dios*, que se hace agente y potencia bienhechora del hombre para el hombre. El *Himno a la Caridad* es, sobre todo, réplica paulina al encomio de Agatón a *Eros*, del que se dice ser «manso, auxiliador, creador de comunidad..., el mejor y más hermoso guía» (*Symp.* 197 d-e), en una casi literal coincidencia. Pero *Agápe* nada tiene que ver con el *Eros* mediador de Diotima (*Symp.* 202 a 2, e 6, 203 e 5, 204 b 1). *Agápe* es la *perfección* misma, *to téleion*, cuya esencia se esfuerza por dibujar San Pablo. Los ditirambos griegos a *Eros*, cuya cumbre ideológica y literaria es la reflexión platónica, y los elogios a *Philia*, a la *Amistad* —de la *Etica* a Nicómaco, por ejemplo, VIII 3, con sus acentos himnicos—, pusieron siempre de relieve su dinámica intrínseca, constructora de sociedad, su carácter dialéctico, sociológico y cosmogónico, en calidad de instrumento y medio. Para San Pablo la *Agápe* da en sí misma el testimonio y la medida de la perfección, que enlaza directamente al hombre con el hombre y con Dios, de quien desciende *Agápe*. El contraste entre *Eros* y *Agápe* no está en lo sensorial o no sensorial, ya que el *Eros* platónico puede tomar también una forma enteramente espiritual y trascendente. *Eros* y *Agápe* son diversos desde su punto de orientación. *Eros* es amor de abajo hacia arriba, de lo imperfecto a lo perfecto, de *Penia* a *Póros*, del hombre a la Belleza y Bien primeros. Este Bien y Belleza es sólo el *Amado*. Frente a *Eros* la *Agápe* es amor de arriba hacia abajo, de lo perfecto a lo imperfecto, de Dios, que es el Amor mismo, al hombre, al que Dios se comunica y regala. De ahí que el amor al prójimo es un destello y presencia de este amor de Dios, que se vuelve al hombre. *Eros* permanece en cierto modo egoísta: el *erótico*, en su sentido platónico, pretende a través del más alto valor del Amado aumentar la propia perfección. La *Agápe*, dice San Pablo, no busca lo que es suyo. Es amor creador y donante, que no depende del más

alto valor del amado, sino que brota de la bondad propia poseída, que hace más valioso al amado, porque eleva su condición al verse enriquecido por Aquel que le prodiga la *Agápe*. Por eso es mayor que *Pístis* y *Elpis*, que la *Fe* y la *Esperanza*, porque subsiste al tiempo, y porque en ella será reconocido el hombre como hijo de Dios. En *Agápe* está superado *Eros*.

El mundo cultural, en que nació y vivió San Pablo, está impregnado de pensamiento platónico. No puede sorprender que muchas de sus expresiones y cuadros representativos, sobre todo en la teoría del conocimiento, reflejen típicos *platonismos*, aunque le falte la inmediata lectura de Platón. Clásicos símbolos platónicos del conocer, de la noética enturbiada aún por los sentidos, popularizados por la Filosofía, son las expresiones *parte*, *espejo* y *enigma*. En el *Mito de la caverna*, el más célebre mito de Occidente (*Politeya* 514 a ss.), nos ha descrito Platón cómo el habitante de esa gruta sólo puede percibir *fragmentos* de la realidad, que él califica como *sombras* en lenguaje poético, proyecciones imperfectas, no meros fantasmas, de la verdad de las cosas. El *espejo*, que recibe los modelos de la realidad y trasmite sus imágenes al espectador, sirve a Platón para explicar la fuerza de los pensamientos, que proceden del *noús*, de la razón pensante (*Timeo* 71 b 3-5) ⁴. Asimismo, la verdadera realidad, fragmentaria y perceptible en el espejo sensible, sólo puede ser barruntada en imágenes que aguardan la solución definitiva, como ocurre en el *enigma*, en la palabra dicha, que necesita aclaración progresiva, en oposición al *lógos* claro e indubitable del conocimiento filosófico (cf. *Apología* 26 e, *Politeya* 479 c). *Enigma*, *espejo* y *parte* son, tanto para Platón como para San Pablo, lo imperfecto e impropio de todo conocimiento sensible. Pero mientras Platón quiere superar este conocimiento por medio del *lógos* filosófico, San Pablo lo ve ya superado en *Agápe*. La imperfección del conocimiento actual es ejemplificada en San Pablo, tras la metáfora de *espejo* y *enigma*, en una inducción de primera persona, que reasume la nota lírica del principio del Himno: ahora co-

⁴ Más sobre esta popular imagen platónica en *Fedro* 255 d, *Timeo* 46 a, *Teeteto* 103 c.

nozco parcialmente, entonces reconoceré como soy también reconocido.

Frente a los carismas del espíritu y de la gnósis filosófica, que sólo proporcionan una visión y percepción indirecta de Dios, como en un espejo, San Pablo ha puesto a *Agápe* en conexión con el conocimiento perfecto de Dios, con el conocer cara a cara. En la *Agápe*, en la caridad presente de Dios hacia el hombre, *reconoce* Dios como hijos suyos a los redimidos. En esa misma *Agápe descubrirá* también San Pablo, *reconocerá* él (como indica el preverbio *epí, epignósomai*), tendrá lugar la plenitud del conocimiento de Dios, igual que Dios, en su *Agápe* hacia él, le reconoció ya como hijo en la vida presente (*epegnósthēn!*). La *Agápe* contiene el germen del conocimiento perfecto, en contraste con todos los carismas. Es éste el método, la nueva dialéctica cristiana del conocimiento de Dios, «*el camino extraordinario*» (*hyperbolēn hodón*, 12, 31), que como anuncio del Himno propone San Pablo, no sin cierta leve ironía pedagógica, a los Corintios, tan interesados en los métodos extraordinarios de lenguas y éxtasis. Los Corintios son animados a perseguir carismas mayores. El mayor de todos es precisamente *Agápe*, que pervive en la eternidad. *Agápe* es norma y garantía del conocimiento de Dios cara a cara.

Esta culminante concepción del mayor carisma nos llega a través de una prosa rítmica, que se reviste, como tantas veces ocurre en San Pablo, de excelso ropaje literario, de la antítesis gorgiana, del paralelismo, de la perfecta disposición de incisos y miembros, de las figuras musicales de la parísisis, del homoiotéleuton, del ritmo métrico de las cláusulas⁵. Norden ha comparado globalmente este pasaje con la cumbre del estilo platónico en el *Fedro*⁶. El feliz y logrado encuentro de estos elementos contribuye conscientemente al tono hímnico del elogio a la Caridad. Es patente la figura gorgiana de la antítesis, sobre la que se alza toda la estructura del Himno. Se trata de una monumental antítesis mantenida desde el principio hasta el final. El predominio de

5 Este aspecto último sobre la cláusula métrica está apenas investigado en San Pablo. Su estudio y estadística pondría de manifiesto los criterios objetivos para un definitivo enjuiciamiento acerca del estilo paulino.

6 E. Norden, *Antike Kunstprosa* II, p. 509.

esta figura, proyectada a múltiples contrastes, es la máxima expresión de una valoración de Agápe en puja con otros carismas⁷. Segundo elemento, que fluye de la antítesis, es el paralelismo de la forma, típico de la prosa helénica, y que no ha de confundirse con el paralelismo de ideas, propio de la literatura hebrea⁸. Este paralelismo infunde acentos de elevado cántico al período central de la estrofa primera⁹.

Característica relevante de la estrofa segunda es la disposición del vocablo clave Agápe al principio y fin del versículo cuarto, en el *quiasmo* de sustantivo y verbo, que tanta plasticidad le comunica a través de la anáfora. La acumulación de verbos afirmantes y negantes primero, para proclamar al final el triunfo arrollador de Agápe en cuatro aseveraciones tensas, asindéticas (*pánta*), en creciente clímax, constituye un acorde fortísimo de ideas, la descripción culminante de Agápe, que después se formula, como síntesis, en el último inciso del Himno. El mismo clímax percibimos en la estrofa tercera (*hablaba, pensaba, razonaba*). Un nuevo elemento musical, el homoiotéleuton, propio de lugares patéticos, aparece y llena de énfasis la estrofa tercera, como en el elogio de Agatón a Eros (*katargethésontai, paúsontai, katargethésetai, gignóskomen, propheteúomen, nepios, népios*). La cuádruple reaparición de *katargein* subraya esa afirmación lapidaria: todo acabará menos Agápe.

Particular consideración merece el ritmo métrico del Himno, elemento consustancial a la prosa artística, que San Pablo conocía y utilizó en múltiples pasajes de sus Cartas. El ritmo de la frase griega nace de la cantidad, de un elemento natural del lenguaje, que los mejores prosistas regulan en leyes estrictas, a semejanza del ritmo de los versos. Esta prosa rítmica se organiza en incisos, miembros o *kóla* y períodos, concluyendo cada uno de ellos en determinadas cláusulas métricas. Los miembros tienen en la prosa artística cierta elasticidad, en cuanto al número de sílabas, desde

7 Cf. la acertada observación de Norden, o. c., pp. 507-8, sobre el uso de la antítesis en San Pablo.

8 Acerca de la distinción y erróneas confusiones de ambos conceptos, cf. Norden, o. c., p. 816 ss.

9 Para aspectos retóricos en San Pablo, es aún útil J. Weiss, *Beiträge zur paulinischen Rhetorik*, 1897.

8 a 30 sílabas, incluso menos, ya que en Demóstenes hallamos incisos aún sólo de dos sílabas, aunque como norma general se aceptó con frecuencia la longitud de un hexámetro (de 12 a 17 sílabas). En la ordenación de incisos y miembros, en períodos o versos dentro de cada estrofa, según mi lectura del presente texto paulino, observamos el predominio de siete sílabas (seis veces), seguido de 16 sílabas (cuatro veces), de 10, 15 y 19 (tres veces), de 6, 9 y 17 (dos veces), de 4, 8, 12, 13, 18, 20, 23 y 25 una sola vez respectivamente.

Como exigen las leyes de la prosa artística, se exorna rítmicamente el final de la frase y el principio, sobre todo, al comienzo de todo un pasaje. El Himno paulino arranca de un vehemente yambo (u ') cargado de énfasis, seguido de siete sílabas largas, que al final del miembro primero (a) se transforma en *moloso más crético* (_ _ _ / ' u ú) como tantas veces hace Platón en momentos solemnes. La variedad de ritmos, que reflejan la gravedad del pensamiento y del arte maravilloso de este central texto paulino, nos permite conocer la preferencia de San Pablo por ciertas cláusulas rítmicas, según el uso impuesto por Demóstenes:

Ditroqueo ' u ' u cuatro veces (h, l, m, aa).

Dispondeo ' _ ' u tres veces (e, q, r).

Troqueo + crético ' u ' u ú cuatro veces (b, f, g, k, con sustitución de la breve por larga en ñ).

Espondeo + crético ' _ ' u ú cuatro veces (s, v, w, bb).

Crético + crético ' u ' ' u ú dos veces (t, z).

Crético + espondeo ' u ' ' u una vez (cc).

Crético disuelto + espondeo ' u u u ' u una vez (p).

Coriambo + crético ' u u ' ' u ú dos veces (j, y).

Crético + coriambo ' u ' ' u u ú una vez (ll).

Espondeo + coriambo ' _ ' u u ú una vez (ee, final del Himno).

Coriambo sólo ' u u ' una vez (n).

Crético sólo ' u ' una vez (i).

Peón cuarto o crético disuelto ú u u ' dos veces (o, x).

Dáctilo más troqueo ' u u ' u tres veces (c, d, dd) ¹⁰.

10 Una comparación de estas cláusulas con el uso hecho por Demóstenes nos permite conocer paralelas aficiones rítmicas en ambos escritores, Ditroqueos y dispondeos son muy abundantes en la Filípica Primera. El troqueo

Del análisis precedente podemos descubrir la preferencia paulina por la cláusula crética, tan del gusto demosténico, y por la coriámbrica, ya que ambas resultan más musicales y alejan del lenguaje corriente. El crético entraña rítmicamente vigor y energía, la intensidad musical, que acrece el calor acendrado del Himno, como aparecía ya en la Lírica Coral de Alcman. Coriambo y crético, con su disolución métrica en el *peón primero* y *cuarto*, son la nota dominante del *Himno a Agápe*, el cauce vivo por donde discurre irresistible la revelación incomparable de Pablo sobre la Caridad. Cláusulas espondáicas y trocáicas, solemne una y animosa la otra, ponderan y avivan la eficacia rítmica de créticos y coriambos. Precisamente en el firme y vibrante acorde musical de espondeo y coriambo concluye el Himno.

Los tres insustituibles postulados de la prosa artística, ordenación de miembros equilibrados en períodos, figuras de dicción y lenguaje y la cláusula rítmica, se aúnan en este pasaje clásico del Cristianismo, en el que la lengua griega, gracias al Apóstol de los helenos, se ha erigido un monumento a sí misma. La forma no es aquí mero recurso literario, sino cuerpo orgánico y vivo, en el que alientan ideas vitales del Cristianismo. San Pablo sabía hablar como griego a los griegos. En la fuerza psicológica del lenguaje y en la técnica persuasiva de la palabra común les descubre una Ética nueva, cuya última norma es *Agápe*. En este consorcio de espíritu y forma literaria demostraba también San Pablo, entre otras cosas, que la fe y la nueva doctrina no son enemigos irreconciliables del *lógos* griego. Como él mismo, con mente universal y acogedora de todo lo humanamente digno, había escrito antes a los cristianos de Tesalónica: «*Some- tedlo todo a prueba, retened lo bueno*» (I Tes. 5, 21).

ALFONSO ORTEGA

más crético aparece en la Filípica Tercera bajo la misma figura (ñ) de este pasaje paulino. El doble crético lo hallamos 14 veces en la Filípica Primera. Feliz es la cláusula impulsiva del coriambo para la negación del mal pensar contra el prójimo (n), la del peón cuarto para indicar el énfasis de la paciencia (o), la nota épica de la cláusula dactílico-trocaica en c, d, dd (platillo estridente, todos los misterios, éstas tres). Esta última cláusula es menos usada por parecerse al final de un hexámetro, pero también la encontramos en el mismo Demóstenes y alguna vez en Luciano, cf. *De hist. conscr.* 22.