

¿ALGO MÁS QUE UN GALLO? ANÁLISIS FILOLÓGICO Y TEOLÓGICO

DEL HIMNO 1 (*AD GALLI CANTUM*) DE AMBROSIO DE MILÁN¹

Gabriel Laguna Mariscal

Universidad de Córdoba

PATRI, IN MEMORIAM

1. Introducción

1.1. Ambrosio de Milán² (Tréveris, ca. 340 d. C. – Milán, 397) es uno de los cuatro doctores latinos de la Iglesia (conjuntamente con Gregorio Magno, Jerónimo de Estridón y Agustín de Hipona). Nació en el seno de una noble familia cristiana, hijo del prefecto del pretorio de Galia. En Roma recibió una cuidada educación retórica. Desarrolló un brillante *cursus honorum*, hasta alcanzar la posición de gobernador de las provincias de Liguria y Emilia, con rango consular y residencia en Milán. Al año de su estancia allí (374), tras la muerte del obispo milanés Auxencio (que era arriano), fue nombrado inopinadamente obispo de Milán. Para entonces, Ambrosio no estaba ni siquiera bautizado y carecía, según propia confesión (off. 1,1,4), de una formación teológica adecuada a las necesidades de la dignidad adquirida. Se entregó, por ello, a una lectura acelerada de la Biblia. Dedicó su autoridad eclesiástica a combatir el paganismo y la heterodoxia cristiana (especialmente el arrianismo). Tuvo bastante ascendencia y autoridad con los emperadores, de manera que asistimos por primera vez en la historia de Roma a la subordinación del poder secular al eclesiástico: así, bajo su influencia, los emperadores Graciano, Valentiniano II y Teodosio I persiguieron el paganismo; concretamente, Teodosio promulgó el Edicto de Tesalónica (391), que convertía el cristianismo en religión obligatoria del Imperio y prohibía el paganismo. No obstante, en el 386 había tenido un encontronazo con la emperatriz Justina, madre del joven emperador Valentiniano (véase 1.2). Su amplia producción en prosa estaba encaminada a combatir el arrianismo y el paganismo residual. El punto de fricción principal entre arrianismo y catolicismo era la naturaleza de Jesús: por ello Ambrosio

¹ Ofrezco esta contribución como muestra de afecto y aprecio a Pilar Muro y a José Castro, compañeros durante varios años en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad y de la Edad Media de la Universidad de Córdoba, con motivo de su jubilación y con mis mejores deseos de felicidad. Agradezco su ayuda crítica a los profesores Luis Rivero García y Mónica M. Martínez Sariego, *socii laborum*. Este trabajo va dedicado a la memoria de mi padre, Juan Laguna López (1930-2009), a quien imagino en el cielo soñado por Escipión (cf. *Somnium Scipionis*, apud CIC. rep. 6).

² Como aproximaciones generales a la vida y obra de Ambrosio de Milán pueden leerse Fontán – Moure (1987: 51-52), Herzog – Lebrecht Schmidt (1989: 1293-1304) y García de la Fuente (1990: 280-288). Para bibliografía sobre el autor, véanse Beatrice *et alii* (1981) y Laguna Mariscal – Ramírez de Verger (1996: 21-22).

dedicó varios tratados a la defensa del dogma de la Trinidad (un solo Dios manifestado en tres personas distintas, pero de la misma categoría) y a la explicación de la naturaleza del Espíritu Santo como una de esas tres personas constitutivas de la Trinidad³.

1.2. Aquí nos interesa especialmente Ambrosio de Milán como creador de la himnografía cristiana. Para ello, contó con el precedente inmediato de Hilario de Poitiers y se basó tanto en la tradición hebrea (salmos bíblicos) como grecorromana (himnos épicos y líricos a los dioses)⁴. Construyó y estableció así un auténtico género literario, que alcanzó gran éxito y desarrollo en la liturgia de la Iglesia durante toda la Edad Media, llegando hasta nuestros días. Conocemos incluso por Agustín de Hipona, discípulo de Ambrosio, la ocasión histórica que llevó a Ambrosio a componer himnos y a hacerlos cantar a los fieles. Durante la semana santa de 386 hubo una disputa en Milán entre arrianos y católicos por la titularidad de una basílica; la emperatriz Justina, madre del joven emperador Valentiniano y partidaria del arrianismo, apoyó la facción arriana; como era de esperar, Ambrosio se opuso vehementemente, organizando lo que hoy llamaríamos un “encierro” dentro de la basílica, acompañado de sus fieles. Entonces el obispo compuso unos primeros himnos para que fueran cantados por los fieles, con el objeto de amenizar el tedio de la espera y de aliviar la tensión, de acuerdo con las cualidades tranquilizantes y antidepresivas que se reconocían a la música y al canto desde antiguo y todavía hoy: “quien canta, sus males espanta”⁵. Más aún, no resulta descabellado suponer que el Himno 1 figurara precisamente entre los primeros que Ambrosio compuso en el contexto de aquel trance, como sugieren algunos detalles que apuntan a aquella situación⁶.

1.3. Las características literarias del himno ambrosiano aseguraron su éxito. Frente a los himnos de Hilario de Poitiers, más eruditos y abstractos, los himnos de Ambrosio se caracterizan por su forma de expresión sencilla (aunque no exenta de retórica), con el objetivo de que resultaran accesibles al pueblo llano. Conceptualmente, el propósito del himno ambrosiano es homilético y propagandístico de la ortodoxia católica (basada en el credo del concilio de Nicea, del año 325), por lo que Ambrosio suele insistir en unos pocos conceptos clave⁷, que son los mismos que aborda en su obra en prosa: la

³ *De Trinitate. Alias In Symbolum Apostolorum Tractatus, De Spiritu Sancto Libri Tres.*

⁴ Cf. Fontaine (2008: 15 y 23-28, “Une convergence de traditions”).

⁵ Testimonio de Agustín de Hipona: conf. 9,6,14; y 9,7,15. Estudio del episodio: Fontaine (2008: 16-23). Sobre “la música que consuela”, cf. Laguna Mariscal (2005); el refrán “Quien canta, sus males espanta” se documenta ya en *El Quijote* (Primera Parte, capítulo XXII) y tiene antecedentes en la poesía clásica (por ejemplo, en VERG. georg. 4,464).

⁶ Así, el himno habla de la necesidad de “aliviar el hastío” (*4 ut alleues fastidium*), de la vigilia prolongada (*6 noctis profundae peruigil*), de los peligros que la noche representa para la integridad física (11-12, 23), del desánimo (*22 aegrus*), de la necesidad de fortaleza y esperanza (*17 strenue*, *21 spes*) y del alivio proporcionado por la llegada del amanecer (9-10, 21-22).

⁷ Fontaine (2008: 46-50).

Trinidad, el Espíritu Santo, la Encarnación, la virginidad de María, los sacramentos⁸. Ambrosio nos ha dejado un precioso comentario en que admite que la finalidad de sus himnos es adoctrinar al pueblo llano (*populum, populi, omnes*) en la ortodoxia (*fidem*); reconoce una cierta capacidad “narcótica” o “mágica” en el himno (jugando con la bisemia del término *carmen* en latín: “ensalmo mágico” y “canto”); y es extremadamente significativo el hecho de que, como ejemplo específico, Ambrosio incida en la capacidad del himno para enseñar el dogma de la Trinidad (*Trinitatis, Patrem et Filium et Spiritum Sanctum*)⁹:

Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt; plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est, quo nihil potentius! Quid enim potentius quam confessio Trinitatis, quae quotidie totius populi ore celebratur? Certatim omnes student fidem fateri, Patrem et Filium et Spiritum Sanctum norunt uersibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui uix poterant esse discipuli. (AMBR. c. Aux. 34,422-428)

Dicen incluso que el pueblo se engaña por los ensalmos de mis himnos. Cierto, y no lo niego. ¡Grande es ese ensalmo, más importante que el cual no hay nada! ¿Pues qué es más importante que la confesión de la Trinidad, que se celebra cada día por boca de todo el pueblo? Todos a porfía se afanan en declarar su fe, saben proclamar en versos al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Se han convertido, pues, en maestros todos lo que apenas podían ser discípulos.

Y su metro es rítmico y fácil, con una forma tan característica que acabará por denominarse *metrum ambrosianum* por antonomasia: consiste en estrofas cuaternarias en que cada verso es un dímetero yámbico acataléctico. Aunque este verso no es invención de Ambrosio, su disposición en estrofas cuaternarias sí es una innovación del obispo milanés. La mayoría de los himnos auténticos de Ambrosio tiene ocho estrofas.

1.4. Ambrosio contaba con el precedente de los salmos bíblicos y de los himnos clásicos. No ha de olvidarse que escribió un comentario en prosa sobre trece salmos bíblicos¹⁰. Respecto al himno clásico, era una composición en alabanza de un dios, que podía ser cantada en alguna ocasión religiosa¹¹; simplificando mucho y aun reconociendo la existencia de casos de difícil clasificación, en la literatura grecolatina se desarrollaron dos tendencias de himnos: el himno épico-narrativo, de cierta extensión y escrito en hexámetros dactílicos, cuyo fin era sobre todo el relato de las hazañas del dios (a esta categoría pertenecen los *Himnos homéricos* y los *Himnos* de Calímaco); y el himno lírico, más breve y escrito normalmente en métrica eólica, cuyo

⁸ Marcos Casquero – Oroz Reta (1997: 20).

⁹ Para un estudio de este pasaje, véanse Marcos Casquero – Oroz Reta (1997: 21) y Fontaine (2008: 22).

¹⁰ *Enarrationes In XII Psalmos Davidicos* y *In Psalmum David CXVIII Expositio*.

¹¹ Sobre la historia del himno clásico, véase Furley – Fuhrer (1998).

fin era doble: el elogio y la plegaria a la divinidad invocada (dentro de esta categoría escribieron himnos Safo, Alceo, Catulo, Lucrecio, Virgilio, Horacio, Ovidio y Estacio). Está claro que los himnos de Ambrosio, por metro, estructura y temática, se alinean con esta tradición del himno clásico lírico. Más específicamente, deben mucho a la himnodia de Horacio¹², seguramente más que a los salmos bíblicos.

1.5. La mayoría de los himnos clásicos desarrollaban tres secciones temáticas: invocación, aretalogía y plegaria. La invocación, como su nombre indica, consistía en la apelación identificativa del dios en cuestión, mediante su nombre, genealogía, origen geográfico o algún otro rasgo identificativo. La aretalogía (habitualmente, la sección más larga) era la enumeración y descripción de los poderes, atributos o esferas de preocupación del dios. La plegaria era la súplica que el emisor dirigía a la divinidad (una variedad de súplica consistía en solicitar la comparecencia del dios, en cuyo caso el himno entero se denominaba clético¹³). Cada una de estas partes se expresaba mediante medios estilísticos específicos (estilemas). Por ejemplo, es propia de la invocación la aposición y la oración de relativo. Es propia de la aretalogía la enumeración de poderes, a manera de letanía, con repetición del pronombre personal de segunda persona (“du-Stil”), el poliptoton y el énfasis en verbos que signifiquen “poder”. Por último, son propias de la plegaria las formas verbales yusivas¹⁴.

1.6. El himno cristiano, continuando la tradición del salmo bíblico y de los himnos clásicos, también se planteó desde el principio como una composición lírica en alabanza de Dios, destinada a ser cantada. Agustín de Hipona, que había sido discípulo de Ambrosio, describió muy precisa y algo redundantemente este género¹⁵:

Hymni laudes sunt Dei cum cantico: hymni cantus sunt continentes laudes Dei; si sit laus et non sit Dei, non est hymnus; si sit Dei et non cantetur, non hymnus est. Oportet ergo, ut sit hymnus, habeat haec tria: et laudem et Dei et canticum (AVG. in psalm. 72,1).

Los himnos son alabanzas de Dios por medio de un cántico: los himnos son cantos que contienen alabanzas de Dios; si hubiera alabanza y no fuera de Dios, no es un himno; si hubiera alabanza de Dios y no se cantara, no es un himno. Conviene, pues, para que sea himno, que tenga estos tres elementos: alabanza, de Dios y cántico.

¹² Cf. Fontaine (1974) y Fontaine (2008: *passim*).

¹³ Cf. Laguna Mariscal (1992: 138).

¹⁴ Sobre la estructura del himno grecolatino y sus estilemas, el *locus classicus* es Norden (1913: 143-163). Véase también Appel (1909: 114-125), Nisbet – Hubbard (1970: 343-344), Laguna Mariscal (1992: 192-196) y Furley – Fuhrer (1998). Por su parte, Fontaine (2008: 55) distingue las dos secciones temáticas de “louange” (= aretalogía) y “demande” (= plegaria), sin reparar en la invocación.

¹⁵ Una definición semejante encontramos en Agustín de Hipona, in psalm. 148,17. Cf. Marcos Casquero – Oroz Reta (1997: 11).

Ahora bien, en la creación de una himnografía cristiana, como continuación de la pagana, se planteó una dificultad que, quizá por obvia, no es abordada por los estudiosos modernos. La religión pagana era politeísta, de modo que un himnógrafo pagano podía lograr variedad con el simple expediente de dirigir diferentes himnos a diferentes dioses. Así por ejemplo, Horacio compuso himnos dirigidos a Mercurio (carm. 1,10 y 3,11,1-28), a un colectivo de dioses (1,12), a Diana y Apolo (1,21), Venus (1,30 y 3,26), Fortuna (1,35), Baco (2,19 y 3,25), Fauno (3,18), una jarra divinizada (3,21), Diana (3,22) y Apolo (4,6), aparte de a un conjunto de dioses tutelares de Roma (*Carmen Saeculare*). En cambio, en una religión monoteísta como la cristiana se planteaba inmediatamente la siguiente cuestión: ¿cómo lograr la variedad literaria, es decir, cómo evitar escribir siempre el mismo himno? La solución era dedicar diferentes himnos al mismo dios, pero en facetas distintas del mismo o con ocasión de diferentes situaciones (horas del día, fiestas del calendario litúrgico, conmemoración de mártires)¹⁶. A este procedimiento recurrieron, por ejemplo, Ambrosio y también Prudencio¹⁷. Se operaba así con un cambio de enfoque: mientras que un himno pagano pasaba revista, en su sección de aretología, a los distintos poderes y facetas del dios invocado, cada himno cristiano (siempre dirigido al mismo dios) debía poner el énfasis en una de esas facetas.

2. El Himno 1 (*Ad galli cantum*) de Ambrosio de Milán

2.1. El corpus de himnos atribuidos a Ambrosio varía sustancialmente con los diferentes editores, que reconocen la autoría ambrosiana a entre 14 y 18 himnos¹⁸. Pero se admite unánimemente la autoría para los himnos 1, 3, 4 y 5, porque estos himnos son citados por el propio Ambrosio en su obra en prosa y/o porque otros autores antiguos los citan, identificando la autoría de Ambrosio¹⁹. En concreto, el Himno 1, “Aeterne rerum conditor”, es parafraseado en prosa por Ambrosio en un pasaje de su *Hexameron* (5,24,88); además, Agustín de Hipona, en su *Retractatio* (1,21,1) de su obra contra la epístola de Donato, cita los versos 15-16 de este himno, identificando a Ambrosio como autor.

2.2. Texto y traducción. Seguimos el texto establecido por Fontaine (2008) y ofrecemos una traducción propia:

1. Aeterne rerum conditor, noctem diemque qui regis	Del mundo eterno fundador, que riges la noche y el día
--	---

¹⁶ Fontaine (2008: 57).

¹⁷ Para este aspecto en los himnos de Prudencio, que en buena medida recogen los usos de Ambrosio, véase Rivero García (1996: 40-46).

¹⁸ Cf. Marcos Casquero – Oroz Reta (1997: 19-20).

¹⁹ Fontaine (2008: 145-147).

et temporum das tempora ut alleues fastidium:		y a los tiempos fases das para aliviar el hastío:
2. praeco diei iam sonat, noctis profundae peruigil, nocturna lux uiantibus, a nocte noctem segregans.	5	ya el pregonero del día suena, centinela de la noche profunda, luz nocturna para caminantes, que noche de noche separa.
3. Hoc excitatus Lucifer soluit polum caligine, hoc omnis errorum chorus uias nocendi deserit.	10	Por éste despertado, el lucero libra de penumbra al cielo, por éste todo el coro de pecados abandona las vías del daño.
4. Hoc nauta uires colligit, pontique mitescunt freta; hoc ipse petra ecclesiae canente culpam diluit.	15	Por éste, el marino cobra fuerzas y amainan los llanos del ponto; cantando éste, la piedra misma de la iglesia su culpa expió.
5. Surgamus ergo strenue; gallus iacentes excitat et somnolentos increpat; gallus negantes arguit.	20	Diligentes, pues, nos levantemos: el gallo a los que yacen despierta e increpa a los perezosos; el gallo inculpa a los que se niegan.
6. Gallo canente spes redit, aegris salus refunditur, mucro latronis conditur, lapis fides revertitur.		Con el canto del gallo, la esperanza regresa, los enfermos recobran la salud, la daga del ladrón se envaina, la fe retorna a los caídos.
7. Iesu, labentes respice, et nos videndo corrige; si respicis lapsus cadunt fletuque culpa soluitur.	25	Jesús, contempla a los caídos, y con tu mirada corrígenos; si nos contemplas, los pecados se esfuman y la culpa con el llanto se lava.
8. Tu lux refulge sensibus, mentisque somnum discute, te nostra uox primum sonet, et uota soluamus tibi.	30	Tú, luz, ilumina los sentidos, y sacude el sueño de la mente, comience nuestra voz por tu alabanza y hacia ti elevemos votos.

2.3. Tema. El himno, aunque en algunos manuscritos lleva el título de *Ad galli cantum* y aunque tiene como protagonista evidente al gallo (cf. 2.6), paradójicamente no es un himno dirigido ni al gallo ni a su canto, sino un himno dirigido al Dios cristiano, con ocasión del canto del gallo al amanecer, en el que (eso sí) se pormenorizan los efectos beneficiosos del canto del gallo sobre los fieles. Este tipo de himno comparte algunos

elementos con el género pagano de la albada: en ambos casos el canto se produce al (y con ocasión del) amanecer y en algunos ejemplos de albadas clásicas se documenta de hecho un apóstrofe al gallo, como elemento asociado metonímicamente con el amanecer²⁰. En ese sentido, en otro lugar hemos presentado el himno al gallo de Ambrosio y el de Prudencio (cath. 1) como modalidades cristianas de la albada, con la salvedad, naturalmente, de que en los himnos cristianos se ensalza al gallo, mientras que en las albadas paganas es recriminado²¹.

2.4. Se puede proponer la siguiente estructura:

Parte	Estrofas	Contenido hímnico	Destinatario (o protagonista)
I	§ 1	Invocación	a Dios padre
II	§§ 2-6	Aretalogía	del gallo
III	§§ 7-8	Plegaria	a Jesús

La anterior propuesta de estructura del texto puede justificarse con facilidad. En la invocación (§ 1) se identifica al destinatario divino del himno, Dios padre, mediante un vocativo (1 *conditor*), acompañado de dos oraciones de relativo, con verbo en indicativo y en segunda persona (2-3 *qui regis / et... das*). La sección segunda, dedicada a la aretalogía del gallo, es la más extensa (§§ 2-6): dominan los verbos en tercera persona del presente de indicativo para enumerar asertivamente los poderes del canto del gallo, de manera que el ave es referida insistentemente mediante la anáfora del demostrativo *hoc* (9, 11, 13, 15) y la denominación propia *gallus*, con poliptoton (18 *gallus*, 20 *gallus*, 21 *gallo*). Por último, la sección dedicada a la plegaria (§§ 7-8) está dirigida a Jesús mediante el vocativo correspondiente (25 *lesu*), y dominan los verbos conjugados con modos yusivos.

2.5. La invocación (§ 1) va dirigida al Dios cristiano, en la “persona” de padre. Como un himno pagano, según discutimos en 1.6, puede dirigirse a cualquiera de los dioses del abigarrado panteón pagano, en la sección inicial de un himno pagano era habitual identificar precisamente al dios destinatario, mediante su nombre, genealogía o procedencia geográfica²². En un himno cristiano, por razones obvias no es necesario *identificar* al (único) Dios, pero es habitual *caracterizarlo*; aquí se caracteriza a Dios como Dios padre. Es también un estilema propio de la invocación el uso de la oración

²⁰ En la albada el amante profiere improperios contra la llegada del alba, porque supone la interrupción de su noche de amor. El ejemplo más desarrollado en la literatura latina es Ovidio, *Amores* 1,13. Se documentan apóstrofes al gallo en los epigramatistas griegos Meleagro (*AP* 12,137), Antípatro de Tesalónica (*AP* 5,3) y Marco Argentario (*A P* 9,286). Véase Laguna Mariscal (2011).

²¹ Laguna Mariscal (2011: 25).

²² Nisbet - Hubbard (1970: 127-128).

de relativo²³, como aquí (2-3 *noctem diemque qui regis / et temporum das tempora*). Y es interesante subrayar que Dios padre es presentado como dios creador del espacio (1 *rerum*) y del tiempo (2-3 *noctem diemque.../ temporum tempora*), sobre la base de fraseología y doctrina tanto paganas como bíblicas²⁴.

2.6. La sección dedicada a la aretalogía (§§ 2-6) es la más extensa y compleja. En un himno clásico, esperaríamos la enumeración de poderes del dios destinatario. Pero ¿quién es el dios destinatario en este himno? En la invocación, el himno se dirigió a Dios padre, mientras que la plegaria se dirigirá a Jesús. Sin embargo, la aretalogía no incumbe ni a una persona ni a la otra, sino al gallo, lo que constituye la primera pista para la interpretación que luego propondremos. La aretalogía del gallo es una auténtica letanía. Tras una presentación del protagonista mediante una perífrasis (5 *Praeco diei*), el retrato se completa con dos aposiciones (6-7) y una proposición de participio (8). La cualidad principal del gallo es la de cantar muy temprano, cuando todavía no ha amanecido (momento que se conoce como *gallicinium*)²⁵. A partir de ese dato, se atribuyen al canto del gallo un conjunto de cualidades providenciales, con un carácter simbólico aplicable a la religión: representa la luz y disipa la oscuridad (7-8, 9-10), obstaculiza o pone en evidencia los pecados (11-12, 15-16, 20), hace que los marineros repongan fuerzas (13-14), despierta a los fieles y a sus conciencias (17-19), concede la salud (o salvación) y las virtudes teologales (21-24). Con respecto a la primera cualidad (el gallo trae y simboliza la luz, y disipa las tinieblas), es necesario recordar que, para Ambrosio, la luz representa la gracia y la salvación; en cambio, la oscuridad representa la perdición y condena²⁶; en efecto, el Concilio de Nicea propuso en su Credo el lema *lumen de lumine* como símbolo de la gracia de Dios, de forma que este simbolismo, con sus antecedentes bíblicos y helenísticos, formó parte de la imaginería habitual del cristianismo primitivo y es acogido en numerosos autores cristianos, como Orígenes, Agustín de Hipona o Prudencio²⁷. Por otro lado, formalmente la aretalogía se expresa mediante la anáfora del pronombre

²³ Cf. HOR. carm. 1,10,1-2: *Mercuri, facunde nepos Atlantis, / qui feros cultus hominum recentum / uoce formasti*, con n. de Nisbet - Hubbard (1970: 127).

²⁴ La filosofía estoica creía en un único Dios, creador y rector del mundo (una noción nada distante de la cristiana): *omnium conditor et rector* (SEN. dial. 1 [*de providentia*],5,8). El sustantivo *rerum* para “universo” evoca el título lucreciano *De rerum natura*. Por supuesto, el libro bíblico del Génesis comienza con la creación del mundo (espacio) por parte de Dios (VULG. gen. 1,1 *In principio creavit Deus caelum et terram*), pero también con indicación de la creación del tiempo, que se manifiesta en los seis días que Dios invirtió en su obra y en el “estribillo” reiterado *factumque est vespere et mane* (VULG. gen. 1,5 y ss.).

²⁵ Sería definido así por Isidoro de Sevilla: “Gallicinium autem dictum est propter gallos lucis praenuntios. Crepusculum matutinum inter abscessum noctis et diei aduentum” (ISID. nat. 2,3).

²⁶ Para esta antítesis en Ambrosio, cf. Fontaine (2008: 42-43).

²⁷ El simbolismo de la luz en el cristianismo temprano y concretamente en Ambrosio ha sido estudiado por Martínez Pastor (1985: 235-239). Prudencio, en evocación de su modelo Ambrosio, hace un uso muy intenso del par luz/oscuridad en sus himnos cotidianos (cath.) 1 y 2 (cf. Fauth 1984-1985 y Rivero García 1998: 41 y 44-47).

demostrativo (9 *hoc*, 11 *hoc*, 13 *hoc*, 15-16 *hoc.../ canente*) y del sustantivo (18 *gallus*, 20 *gallus*, 21 *Gallo canente*, con poliptoton), lo cual es un estilema habitual en la aretalogía de un himno²⁸. Desde el punto de vista del contenido doctrinal, la aretalogía del gallo sirve a Ambrosio para aleccionar sobre algunas nociones y dogmas de la religión católica. Entre estas, la más importante es la noción de “pecado”, que se repite insistentemente mediante expresiones aproximadamente sinónimas o pertenecientes al mismo campo semántico: *errorum* (11), *nocendi* (12), *culpam* (16), *aegris* (17), *lapsis* (24)²⁹. Frente a la noción de “pecado”, el gallo aporta la posibilidad de la redención y la salvación (22 *salus*), supuestamente mediante el sacramento de la penitencia³⁰: *hoc omnis errorum chorus / uias nocendi deserit* (11-12), *culpam diluit* (16), *aegris salus refunditur* (22), *lapsis fides revertitur* (24). Como nota complementaria, Ambrosio alude a dos de las tres virtudes teologales: la esperanza (19) y la fe (24)³¹, que son restauradas en la comunidad de fieles por la mediación del gallo. Se infieren de este análisis teológico dos rasgos importantes: formalmente el gallo adquiere estatus divino, en la medida en que es protagonista de la aretalogía de un himno; en segundo lugar, desde el punto de vista funcional el gallo ejerce una labor de intercesión, como benefactor de la humanidad.

2.7. El destinatario de la plegaria final es Jesús, como especifica el correspondiente vocativo (25 *lesu*). En esta sección dominan los tiempos verbales con formas yusivas (imperativo, subjuntivo yusivo): *respice* (25), *corrige* (26), *refulge* (29), *discute* (30), *sonet* (31) y *soluamus* (32). Aparece el recurso al “du-Stil” en la última estrofa, con poliptoton: *Tu* (29), *te* (31), *tibi* (32). Es interesante constatar que Jesús es presentado es unos términos similares a los aplicados al gallo, lo que conviene examinar con detalle:

a) Jesús es caracterizado como “luz”: *Tu lux refulge* (29), *uidendo* (26). Previamente, se había presentado al gallo en su asociación metonímica con la luz (que, a su vez, como hemos comentado, es un símbolo de la gracia): *nocturna lux uiantibus, / a nocte noctem segregans* (7-8), *Hoc excitatus Lucifer / soluit polum caligine* (9-10).

²⁸ Normalmente encontramos el pronombre personal de segunda persona, con poliptoton. Compárese, como ejemplo, Lucrecio 1,6-8: *te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti*. Cf. Nisbet – Hubbard (1970: 131).

²⁹ En la siguiente sección, de plegaria, la lista continúa: *labentes* (25), *lapsus* (27), *culpa* (28). Nótese el recurso a la *derivatio* de tres formas de la misma raíz léxica: en la aretalogía, *lapsis* (24), “los caídos, los pecadores”, participio pasivo del verbo *labor*; en la plegaria, *labentes* (25), “los que pecan”, participio de presente del mismo verbo *labor*; y *lapsus* (27), “los pecados”, de *lapsus*, -us. En estos tres términos podríamos hablar de acepciones cristianas. De hecho, Ambrosio glosó *lapsus* por *peccatum*, a propósito de VULG. psalm. 18,13, en apol. Dav. 2,46,17. Léase Fontaine (2008, 171-172).

³⁰ Es relevante que Ambrosio escribiera un tratado doctrinal sobre este sacramento: *De paenitentia*.

³¹ Sobre esta virtud teologal tiene Ambrosio igualmente un tratado en prosa: *De fide ad Gratianum Augustum*.

b) Jesús es implorado precisamente en su capacidad de redentor de los pecados: *labentes respice / et... corrige, / si respicis, lapsus cadunt, / fletuque culpa soluitur* (25-28). En la aretalogía también se subrayaba insistentemente la capacidad del gallo de poner en evidencia los pecados y de propiciar, con su intercesión, su perdón mediante la contrición y la penitencia (11-12, 15-16, 20, 22-24). Además, se establecen correlaciones léxicas entre el gallo y Jesús, con respecto a la culpa (16 *culpam diluit* y 28 *culpa soluitur*) y al pecado, cuando éste se expresa con lexemas formados con la raíz de *labor* (24 *lapsus*, 25 *labentes*, 27 *lapsus*).

c) En tercer lugar, si en la aretalogía se había destacado la capacidad del gallo para “despertar”³² a los fieles, con el sentido simbólico de sacudir conciencias y de poner en evidencia los pecados (18-19), ahora se suplica de Jesús justamente la misma acción: *mentisque somnum discute* (30).

d) Hasta el poliptoton del pronombre personal de segunda persona, con que Ambrosio invoca a Jesús (*Tu, te, tibi*) enlaza con el poliptoton del sustantivo que designaba al gallo (*gallus, gallus, gallo*).

En definitiva, se caracteriza en términos similares al gallo (en la aretalogía) y a Jesús (en la plegaria), con la diferencia, naturalmente, de que lo que se exponía en la aretalogía como *capacidades* del gallo (con verbos en indicativo, en tercera persona del singular), ahora son *súplicas* que se dirigen a Jesús (mediante la segunda persona del singular de imperativos).

3. Conclusiones

3.1. Tras el análisis de las tres secciones del himno, tanto en términos formales (rasgos propios del género himno) como conceptuales (nociones teológicas que el autor pretende transmitir), nos hemos situado en una plataforma idónea para formular propuestas relativas a la función y simbolismo del gallo en el presente himno.

3.2. Como primera aproximación, está claro que Ambrosio de Milán desarrolló durante toda su vida una cruzada eclesial y doctrinal contra el arrianismo. Escribió un tratado sobre el misterio de la Trinidad y otro sobre la naturaleza del Espíritu Santo. Compuso sus himnos como un medio de propaganda, en términos de la ortodoxia establecida en el concilio de Nicea. Antes (1.3) comentamos una declaración teórica de Ambrosio en que reconoce la capacidad del himno para transmitir precisamente la doctrina de la Trinidad. Y, en efecto, alusiones expresas a la Trinidad y al Espíritu Santo

³² Cf. *Hoc excitatus* (9), *gallus iacentes excitat* (18).

abundan en sus *Himnos*³³. Más aún, en su obra teórica sobre el Espíritu Santo, Ambrosio, comentando sobre la proclama de los ángeles en la famosa visión inaugural de Isaías (6,3), anticipa sorprendentemente los modernos sistemas de publicidad subliminal, al contemplar la posibilidad de adoctrinar sin que los fieles se percaten conscientemente; explica que los ángeles alaban a Dios mediante un hábil procedimiento estilístico, de modo que difunden el concepto de la Trinidad de una manera indirecta (que hoy llamaríamos subliminal):

Cherubin et Seraphin indefessis uocibus laudant et dicunt : *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth (Esai. 6,3)*. Non semel dicunt, ne singularitatem credas: non bis dicunt, ne Spiritum excludas: non sanctos dicunt, ne pluralitatem aestimes: sed ter repetunt, et idem dicunt, ut etiam in hymno distinctionem Trinitatis, et diuinitatis intellegas unitatem: hoc cum dicunt, Deum praedicant. (AMBR. spir. 3,16,110).

Querubín y Serafín alaban con infatigables voces y dicen: *Santo, santo, santo el Señor Dios Sabaoth [de los ejércitos](Esai. 6, 3)*. No lo dicen una vez, para que no se crea en una singularidad; no lo dicen dos veces, para que no se excluya al Espíritu; no los llaman santos, para que no se considere una pluralidad; sino que tres veces repiten y dicen lo mismo, de modo que incluso en el himno se entienda la distinción de la Trinidad y la unidad de la divinidad. Cuando dicen esto, están proclamando a Dios.

3.3. Precisamente lo que postulamos es que en el Himno 1 Ambrosio está sugiriendo el concepto de la Trinidad mediante medios indirectos y simbólicos. El himno tiene tres partes: la invocación inicial (dirigida al Padre), la aretalogía central (dirigida al gallo) y la plegaria final (dirigida al Hijo). No resulta descabellado suponer que las tres partes del himno representan globalmente las tres personas de la Trinidad y, más concretamente, que cada una de las tres partes representa a una de las tres personas. Y si dos de esas tres personas son mencionadas expresamente (el Padre y el Hijo), el corolario casi obligado es que el gallo, que protagoniza la aretalogía central, simbolice al Espíritu Santo, la única persona que no se menciona explícitamente. Más aún, al gallo-Espíritu Santo se le asignan tareas de mediación espiritual y de inspiración de virtudes y sacramentos entre los fieles (misión equiparable con la que se atribuye tradicionalmente al Espíritu Santo en la doctrina de la Iglesia Católica³⁴). Con el fin de sugerir y reforzar la identificación de ambos como dos “personas” del mismo Dios,

³³ Trinidad: AMBR. hymn. 4,29-30 *Christum rogamus et Patrem, / Christi Patrisque Spiritum; 14,25-27 In his paterna gloria, / in his uoluntas Spiritus, / exultat in his filius*. Espíritu Santo: 2,7-8; 2,23-24; 3,7-8. Léase Fontaine (2008: 49-50).

³⁴ *Catecismo de la Iglesia Católica* (s. a.), §§ 109-114, “El Espíritu Santo, intérprete de la Escritura”; y §§ 687-747. El Espíritu Santo recibe el epíteto griego de *Paraclitus* (VULG. Ioh. 14,26), literalmente “el que es invocado” como intercesor, abogado o mediador.

Ambrosio establece una serie de nexos temáticos y formales entre el gallo-Espíritu Santo y Jesús³⁵, como se ha demostrado en 2.7.

3.4. Desde antiguo, los teólogos de la Iglesia católica han tenido dificultad para configurar teórica, simbólica e iconográficamente la persona del Espíritu Santo. De ahí que hayan recurrido a variados símbolos e imágenes, como el agua, la nube y la luz, la unción, la lengua de fuego, el sello, la mano, el dedo y, significativamente, la paloma (también un ave, como el gallo)³⁶. Todos esos símbolos han quedado como metáforas establecidas. Lo que hace Ambrosio en este himno es crear una nueva metáfora (EL ESPÍRITU SANTO ES EL GALLO) para adoctrinar, implícita y subliminalmente, sobre el misterio de la Trinidad y sobre la naturaleza y atribuciones del Espíritu Santo en tanto que una de las tres personas que constituyen esa Trinidad.

³⁵ Un indicio más en apoyo de esta identificación entre Cristo y el gallo es que Prudencio, en un Himno (cath. 1) que imita obviamente este de Ambrosio, identifica explícitamente al gallo con Cristo. Dice sobre el ave: *Vox ista [...] / nostri figura est iudicis* (cath. 1,13-16). El gallo es para Prudencio *figura* (esto es, metáfora simbólica) de Cristo.

³⁶ *Catecismo de la Iglesia Católica* (s. a.), §§ 691-701, "Nombre, apelativos y símbolos del Espíritu Santo".

Bibliografía citada

Appel, G. (1909), *De Romanorum precationibus*, Gissae: Alfred Töpelmann (reimp. New York: Arno Press, 1975).

Beatrice, P. F. et alii (1981), *Cento anni di bibliografia ambrosiana (1874-1974)*, Milano: Vita e Pensiero.

Catecismo de la Iglesia Católica (s. a.), Ciudad del Vaticano.
http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html [Acceso: 10-07-2011]

Fauth, W. (1984-1985), “Der Morgenhymnus Aeterne rerum conditor des Ambrosius und Prudentius Cath. 1 (Ad galli cantum). Eine synkritische Betrachtung mit dem Blick auf vergleichbare Passagen der frühchristlichen Hymnodie”, *JbAC* 27-28, 97-115.

Fontaine, J. (1974), “L’ apport de la tradition poétique romaine à la formation de l’ hymnodie latine chrétienn”, *Révue des Études Latines* 52, 318-355.

— (2008), *Ambroise de Milan. Hymnes*, Paris: Éditions du Cerf.

Fontán, A. – A. Moure Casas (1987), *Antología del latín medieval. Introducción y textos*, Madrid: Gredos.

Furley, William D. – T. Fuhrer (1998), “Hymnos, Hymnus”, en H. Cancik – H. Schneider (eds.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 5*, Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler, 788-797.

García de la Fuente, O. (1990), *Introducción al latín bíblico y cristiano*, Madrid: Ediciones Clásicas.

Herzog, R. – P. Lebrecht Schmidt (1989), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. V: Restauration und Erneuerung: 283-374 n. Chr.*, München: Beck.

Laguna Mariscal, G. (1992), *Estacio, Silvas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario*, Madrid-Sevilla: Fundación Pastor de Estudios Clásicos-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

— (2005), “La música que consuela”, Blog *Tradición Clásica*.
<http://tradicionclasica.blogspot.com/2005/09/la-msica-que-consuela.html>. [Acceso: 10-07-2011]

— (2011), “Alba”, en R. Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III A.C.-II D. C.)* (Anejo II de *Exemplaria Classica*), Huelva: Universidad de Huelva.

Laguna Mariscal, G. – A. Ramírez de Verger (1996), *Bibliografía selecta de autores latinos*, Madrid: Ediciones Clásicas.

Marcos Casquero, Manuel A. – J. Oroz Reta (1997), *Lírica latina medieval. II. Poesía religiosa*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Martínez Pastor, M. (1985), “Sobre el simbolismo en los autores latinos cristianos”, *Estudios Clásicos* 27, 223-239.

Nisbet, R. G. M. – M. Hubbard (1970), *A Commentary on Horace: Odes Book I*, Oxford: Clarendon Press.

Norden, E. (1913), *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Leipzig-Berlin: Teubner.

Rivero García, L. (1996), *La poesía de Prudencio*, Huelva: Servicio de Publicaciones.