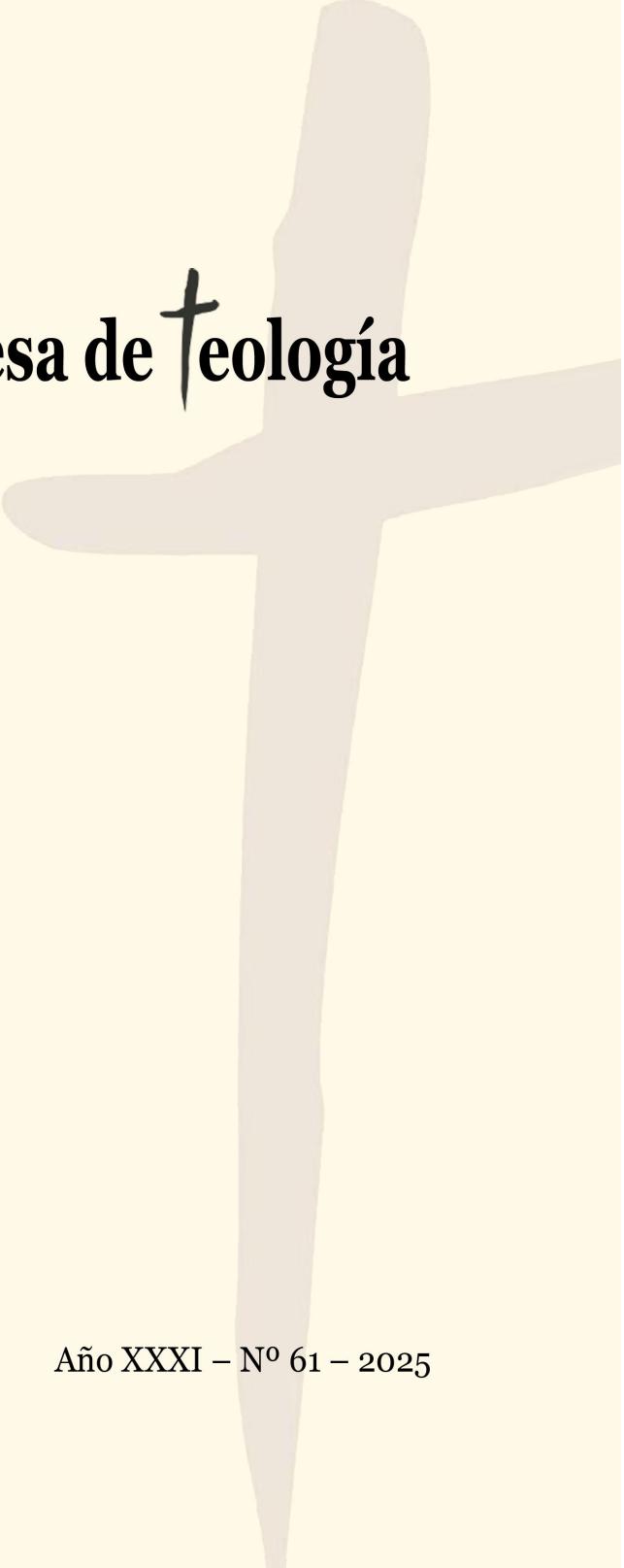


Revista Aragonesa de Teología



C R E  A

Centro Regional de Estudios
Teológicos de Aragón

Año XXXI – Nº 61 – 2025

EDITA

C.R.E.T.A.

Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

Dirección

Manuel Fandos Igado

Subdirección

Armando Cester Martínez y Bernardino Lumbreras Artigas

Comité científico

ALDAVE MEDRANO, M ^a ESTELA (FAC. DE TEOLOGÍA DE VITORIA – GASTEIZ))	GARCÍA MARTÍNEZ, FRANCISCO (UPSA)
ANDREU CELMA, JOSÉ MARÍA (CRETA)	GÉNOVA OMEDES, FRANCISCO JOSÉ (CRETA)
ARREGUI MORENO, FERNANDO (CRETA)	GÓMEZ GARCÍA, ENRIQUE (U. LOYOLA)
BADIOLA SÁENZ DE UGARTE, JOSÉ ANTONIO (FAC. DE TEOLOGÍA DE VITORIA – GASTEIZ)	GRANADA CAÑADA, DANIEL (CRETA)
BLANCO BERGA, JOSÉ IGNACIO (CRETA)	JAIME NAVARRO, JESÚS (CRETA)
BROTÓNS TENA, ERNESTO JESÚS (OBISPO DE PLASENCIA)	NOVOA PASCUAL, LAURENTINO
FERNÁNDEZ GARCÍA, PLÁCIDO	PÉREZ PUEYO, EDUARDO (CRETA)
FRAILE YÉCORA, PEDRO (CRETA)	RUIZ MARTORELL, JULIÁN (OBISPO DE SIGÜENZA – GUADALAJARA)
	VADILLO COSTA, PABLO (USJ)

Comité asesor

AGUADED GÓMEZ, JOSÉ IGNACIO (UHU)	LÓPEZ PENA, ZÓSIMO (USC)
BRAVO ÁLVAREZ, MARÍA ÁNGELES (UZ)	MARTA LAZO, CARMEN (UZ)
CORTÉS MOREIRA, SANDRA (UALG)	MARTOS ORTEGA, JOSÉ MANUEL (UNIR)
DEL REAL, MARÍA FERNANDA (UNIR)	PÉREZ ESCODA, ANA MARÍA (UNIV. NEBRIJA)
DIEZ BOSCH, MIRIAM (UNIV. BLANQUERNA)	PÉREZ RORÍGUEZ, MARÍA AMOR (UHU)
GADEA, WALTER (UNIA)	WROBLEWSKI, DAVID (UZ)
LOPES NETO, MIGUEL (UCP)	

Administración

C.R.E.T.A

Ronda Hispanidad, 10. 5009. Zaragoza

Impresión

COPY CENTER DIGITAL

ISSN: 1135-0547

Depósito Legal: z-169/95

Índice de contenidos

EDITORIAL: (<i>Manuel Fandos Igado</i>)	5
• Los himnos eucarísticos de santo Tomás en la historia de los himnos cristianos (<i>Guillermo Cano Gómez</i>)	7
• Actualidad de la psicología de santo Tomás: Virtud, amor y personalidad (<i>Martín F. Echavarría</i>).....	19
• La virtud de la castidad, el amor transfigurado, una luz en Santo Tomás (<i>Juan José Pérez-Soba Diez del Corral</i>).....	47
• La doctrina eucarística de Santo Tomás de Aquino († <i>José Rico Pavés</i>)	81
• Edith Stein y Tomás de Aquino: un diálogo en el tiempo (<i>José Luis Caballero Bono</i>)	109
• Teología pastoral y derecho canónico (<i>José Antonio Molina Bazán</i>).....	135
• Los Sitios de Zaragoza y la Virgen del Pilar (1808-1809) (<i>José Enrique Pasamar Lázaro</i>).....	173

Los himnos eucarísticos de santo Tomás en la historia de los himnos cristianos

The Eucharistic hymns of Saint Thomas in the history of Christian hymns

Guillermo Cano Gómez
 guillermo.cano@sandamaso.es
<https://orcid.org/0000-0003-0627-6465>

Resumen

Cuando en pleno siglo XIII, Tomás de Aquino compuso su célebre “*Pange lingua*”, la Iglesia llevaba mucho tiempo cantando himnos. Comenzaremos reflexionando sobre lo que caracteriza a un himno frente a otras composiciones poéticas o musicales y, a continuación, recorreremos desde sus inicios más antiguos esta antigua y prolongada tradición himnográfica en la Iglesia, centrándonos en el occidente latino: cómo una parte de los himnógrafos latinos continuaron la tradición culta de la poesía clásica y cómo, llegado el momento, algunos himnógrafos supieron también innovar y cultivar un tipo de poesía más popular.

Para poder comprender las diferencias entre un tipo y otro de poesía, que acabamos de denominar como “culto” y “popular”, nos veremos obligados a explicar algunas nociones de métrica latina clásica y a exponer cómo la evolución de la propia lengua latina condujo a partir del siglo IV a nuevas formas de hacer poesía. En esta nueva forma de hacer poesía en latín, debemos inscribir el “*Pange lingua*” de Tomás de Aquino.

Palabras clave: *Pange lingua*, Poesía latina, himnografía occidental, Antigüedad tardía.

Abstract

When Thomas Aquinas composed his famous ‘*Pange lingua*’ in the 13th century, the Church had been singing hymns for a long time. We will begin by reflecting on what characterises a hymn as opposed to other poetic or

musical compositions, and then we will trace this ancient and long-standing hymnographic tradition in the Church from its earliest beginnings, focusing on the Latin West: how some Latin hymnographers continued the cultured tradition of classical poetry and how, when the time came, some hymnographers also knew how to innovate and cultivate a more popular type of poetry.

In order to understand the differences between one type of poetry and another, which we have just referred to as “cultured” and “popular”, we will need to explain some notions of classical Latin metre and explain how the evolution of the Latin language itself led to new forms of poetry from the 4th century onwards. Thomas Aquinas's 'Pange lingua' should be included in this new form of Latin poetry.

Key words: Pange lingua, Latin poetry, Western hymnography, Late Antiquity.

Introducción

Antes de empezar, conviene que definamos brevemente qué es un himno y en qué difiere de otra composición poética. Un himno es una canción destinada a ser interpretada en grupo. Cantar en grupo une a las personas, configura la identidad del grupo y consolida la integración del individuo en el grupo. Los himnos, por tanto, no pertenecen en exclusiva al ámbito de la religión, existen, de hecho, himnos nacionales, himnos de equipos de fútbol, de partidos políticos... Incluso, asociaciones más pequeñas como colegios, parroquias... tienen algunas su propio himno. Sólo con escuchar las primeras notas de un himno despierta en los integrantes del grupo un sentimiento de hermandad.

Los himnos han acompañado a la Iglesia desde sus primerísimos pasos: el mismo san Pablo en algunas de sus cartas hoy contenidas en el Nuevo Testamento, parece reproducir algunos himnos, que la Iglesia en nuestros días continúa rezando en el Oficio Divino. Citaremos tan sólo dos muy conocidos:

“Cristo, a pesar de su condición divina,
no hizo alarde de su categoría de Dios; [...]”¹

“Damos gracias a Dios Padre,
que nos ha hecho capaces de compartir
la herencia del pueblo santo en la luz. [...]”²

Avanzando un poco más en el tiempo, los himnos cristianos vuelven a aparecer en la primera mención que una fuente no cristiana hace sobre los cristianos. Y así leemos en la carta de Plinio al emperador Trajano:

“[...] afirmaban que toda su culpa o error había sido que habían tenido la costumbre de reunirse en un día determinado antes del amanecer y de entonar entre sí alternativamente un himno en honor de Cristo, como si fuese un dios [...]”³

Lo que a ojos de un espectador externo tiene lugar en las reuniones primitivas de cristianos es que cantan juntos. Este es precisamente uno de los

¹ Flp. 2,5-ss.

² Col. 1,12-ss.

³ Plinio el Joven X,96. Trad. J. González Fernández (Biblioteca Clásica Gredos 344) Madrid 2005, p. 559.

pocos rasgos que un pagano podía identificar de sus prácticas religiosas en los cristianos. Recordemos que los cristianos no tenían ninguno de los elementos más identificativos de la religión antigua: templos, sacrificios, ídolos o sacerdotes.

Esta primera noticia sobre los himnos cristianos proviene de la parte oriental del imperio. Cuando Plinio se dirige al emperador Trajano, era gobernador de la provincia de Bitinia (norte de la península de Anatolia)⁴. De manera que, con total seguridad, estos himnos de los que habla en su carta serían en griego. En el ámbito occidental, parece improbable que tan tempranamente (s. II) ya hubiera himnos cristianos en latín.

El comienzo de la himnografía en el Occidente latino

La tradición señala a san Hilario de Poitiers (ya en el siglo IV) como el primer himnógrafo latino, aunque con escaso éxito: apenas conservamos cuatro himnos suyos, de los cuales, el único que nos ha llegado íntegro no todo el mundo admite que sea de Hilario de Poitiers (315-367). Mucha mejor fortuna cosecharon los himnos de san Ambrosio (340-397), algunos de ellos han sido copiados y cantados ininterrumpidamente hasta nuestros días.

Podemos constatar que hasta Prudencio (348-410) no existe una auténtica “especialización” en la entonces incipiente himnografía latina, ya que las principales obras de los himnógrafos anteriores (Hilario, Ambrosio) están escritas en prosa. En cambio, Prudencio es ante todo conocido por sus composiciones poéticas. Junto a Prudencio, también debemos destacar las figuras de su contemporáneo Juvenco y de Sedulio (s. V) como poetas “especializados” o “consagrados”.

Antes de seguir hablando de los primeros himnógrafos latinos debemos hacer algunas consideraciones previas sobre la poesía latina de este período. Como gran parte del arte latino, la poesía latina clásica es heredera de los modelos griegos. Pero con el correr del tiempo, lo clásico fue evolucionando y cambiando. Los clasicistas recalcitrantes vieron (y siguen viendo) en todo

⁴ Plinio, apodado el Joven, para distinguirlo de su tío, autor de la famosa *Historia Natural*, fue gobernador de la provincia de Bitinia a partir del 112 hasta su muerte acaecida muy poco tiempo después.

lo que se aleja del modelo clásico una aberración y, por tanto, toda evolución frente al modelo clásico, se considera más bien una degeneración.

De esta manera, como en el mito de las tres edades, a la edad de oro (el período clásico, es decir, Cicerón en prosa, Virgilio en poesía) le siguió una edad de plata (época argéntea llaman a los escritores de época imperial), a partir de entonces se entiende que la degeneración continuó imparable por los escritores cristianos (con las contadas excepciones de ciceronianos de pro como Jerónimo y Agustín) hasta desembocar en lo que despectivamente se denominó con el cómodo e impreciso nombre de “Edad Media”.

Aunque siempre hubo voces críticas contra este prejuicio que acabo de caricaturizar, no fue hasta ya entrado el siglo XX que se reivindicaron los estudios de los autores “en tierra de nadie” entre el clasicismo y la Edad Media, forjándose el concepto de Antigüedad Tardía o Tardoantigüedad⁵. Desde entonces apreciamos el arte del período de la Antigüedad Tardía (siglos III-V) y no lo juzgamos desde el lecho de Procustes establecido por el clasicismo. Todo el arte de este período hay que entenderlo como una evolución, no como una degeneración de lo clásico.

De la poesía latina clásica a la poesía tardoantigua

Al igual que su modelo griego, la poesía clásica latina se basaba tradicionalmente en la cantidad vocálica de las sílabas, es decir, los poetas conseguían dotar de musicalidad a sus composiciones mediante la combinación precisa de sílabas largas y breves. Este tipo de poesía importado de Grecia se amoldó bien a la lengua latina, pues ambas lenguas distinguían entre sílabas largas y breves.

Sin embargo, en el siglo III, el latín que hablaba la gente por la calle había dejado de distinguir entre una sílaba larga y una breve. De manera que esta forma de hacer poesía fue restringiéndose más aún al ámbito culto y escolar.

⁵ No es posible hablar de este importante concepto sin mencionar la figura de Jacques Fontaine (1922-2015) y algunas de sus principales obras:

Aspectos y problemas de la prosa artística en el siglo III, Turín 1969.

Estudios sobre la poesía latina tardía de Ausonio a Prudencio, París 1980.

Nacimiento de la poesía en el occidente cristiano, París 1983

Este tipo de poesía, llamémosla “culto” es la que encontramos en una de las primeras composiciones poéticas cristianas, *De Ave Phoenice* de Lactancio (240-320), un poco más adelante (ya en el siglo IV), Prudencio, Juvenco y Sedulio cultivaron esta forma de hacer poesía más ampliamente. Este tipo de poesía era adecuada para el público instruido, para aquellos pocos afortunados a los que se les había instruido en la escuela con el latín de Virgilio. Sin embargo, era completamente inadecuada en ambientes populares.

Hilario de Poitiers observó la capacidad que la poesía popular tenía para influir en el pensamiento del vulgo. Himnos arrianos circulaban entre la gente. No olvidemos, de hecho, que Arrio compuso su Talía en verso. Para contrarrestar esta perniciosa influencia arriana, Hilario se lanzó también a la composición de himnos que defendieran y celebraran la divinidad del Hijo. Pero en lugar de seguir el viejo modelo de largas y breves, dotó a sus composiciones de musicalidad poética con otros medios.

El latín popular no distinguía largas y breves desde el siglo III, sin embargo, siempre conservó el acento: como en español, no pronunciamos todas las sílabas de una palabra con la misma intensidad, sino que acentuamos una de estas sílabas. La lengua popular había dejado de hacer poesía mediante la combinación de sílabas largas y breves y en su lugar, habían comenzado a componer versos alternando sílabas acentuadas y no acentuadas. De esta manera surgen dos tipos de ritmos: o bien se acentúa el principio (TÁN-TA, TÁN-TA, TÁN-TA...) o bien el final (TA-TÁN, TA-TÁN, TA-TÁN...) Los ritmos que acentúan al principio se denominan trocaicos y los que acentúan al final yámbicos⁶.

Estos fueron los metros que Hilario y Ambrosio emplearon para componer sus himnos “populares”. San Ambrosio de Milán prefirió el ritmo yámbico y gracias al enorme éxito que cosecharon sus himnos, este ritmo será el más frecuente en los himnos latinos. Sin embargo, nosotros nos centraremos en la estrofa trocaica que es el metro empleado en las composiciones que hoy nos ocupan desde Prudencio y Venancio Fortunato hasta el Aquinate.

⁶ Estas denominaciones proceden de la forma antigua de hacer poesía basada en la cantidad vocálica, es decir, en la distinción entre sílaba larga y breve: troqueo (larga-breve) y del yambo (breve-larga). Como únicamente se acentuaba la sílaba larga, una vez perdida la cantidad vocálica, el troqueo pasó de larga-breve, es decir, algo así como “TAÁN-TA”) al mero ritmo (TÁN-TA) y a su vez, el yambo, de breve-larga (“TA-TAÁN”) pasaría a “TA-TÁN”.

Aunque su uso se remonta a Hilario de Poitiers. Este tipo de estrofa trocaica recibe actualmente dos nombres: septenario trocaico o tetrámetro trocaico cataléptico⁷. De las dos denominaciones, la segunda es la más precisa ya que indica que nos encontramos ante cuatro (*<tetra*) medidas (*<metros*)⁸ trocaicas y que ha sufrido una pérdida o sustracción (*<katálepsis*) al final.

Veámoslo con el ejemplo de uno de los himnos de Hilario:

Hymnum dicat turba fratrum, hymnum cantus personet

Si atendemos al ritmo trocaico antes descrito, deberá leerse de la siguiente manera acentual:

Hýmnum dícat túrba frátrum, hýmnum cántus pérsónét⁹

Nótese que si seguimos el ritmo (sílaba acentuada-sílaba no acentuada, o sea, TÁN-TA, TÁN-TA...), nos falta una sílaba no acentuada al final, de ahí la *katálepsis* a la que hace referencia su nombre:

nét	TÁN		
so	TA		
pér	TÁN		
tus	TA		
cán	TÁN		
num	TA		
hým	TÁN		
trum	TA		
frá	TÁN		
ba	TA		
túr	TÁN		
cat	TA		
dí	TÁN		
num	TA		
Hým	TÁN		
1er metro trocaico	2º metro trocaico	3er metro trocaico	4º metro trocaico (cataléptico)

Con estas someras nociones sobre el tipo de verso en que se compusieron los siguientes poemas, podemos comenzar nuestro recorrido por la tradición himnográfica latina hasta llegar al Aquinate. Será un recorrido muy rápido pues debemos avanzar desde el s. IV hasta el s. XIII.

⁷ Para un desarrollo más detallado sobre este tipo de verso y su evolución véase: F. Pejenaute Rubio, “Una mirada histórica al septenario trocaico latino”, *Helmantica* 54 (2003) 339-368.

⁸ Un metro trocaico estaba formado por dos troqueos (larga-breve, larga-breve) lo cual rítmicamente sonaría TÁN-TA, TÁN-TA.

⁹ Texto completo del himno en latín y una traducción al español en: G. Cano Gómez “Puertas y transiciones en el hymnum dicat atribuido a Hilario de Poitiers” en Id. *Ianua Coeli. Umbrales y transiciones en la poesía religiosa*, Madrid 2021, 83-85, 239-241.

Venancio Fortunato (536-610) imitador de Aurelio Prudencio (348-410)

Como hemos apuntado, a partir de san Ambrosio, el empleo del tetrámetro trocaico no fue tan frecuente como el ritmo yámbico. De hecho, Prudencio no cultivó especialmente el tetrámetro trocaico cataléptico, sin embargo, en el libro IX del *Cathemerinon* (o himno para todas las horas) sí lo hizo. Es reseñable el empleo de este esquema métrico en lugar del otro mucho más común. Es conveniente insistir en este punto, porque las composiciones posteriores que veremos a continuación también seguirán el esquema del tetrámetro trocaico y abandonarán con esta elección la amplia senda de los imitadores de los himnos ambrosianos.

Este famoso himno de Prudencio empieza con el verso:

Da, puer, plectrum, choreis ut canam fidelibus

Dame, niño, el plectro para cantar a los fieles coros

Pero adelantemos hasta los versos 82-84

*sólve vócem, méns sonóra, sólve línguam móbilém,
díc tropáum pássiónis, díc triúmphalém crucém,
págne véxillúm notátis quód refúlget fróntibús.*

*¡Suelta tu voz, alma mía sonorosa; suelta tu lengua ágil,
canta el trofeo de la pasión, canta el triunfo de la cruz,
canta la bandera, cuya señal resplandece en nuestras frentes!*¹⁰

Como señalaron otros estudiosos con anterioridad¹¹, estos versos inspiraron el principio del himno de Venancio Fortunato (536-610) sobre la cruz:

*Págne, língua, glóriósi pröeliúm certáminís
ét supér crucís tropháeo díc triúmphum nóbilém,
quélitér redémptor órbis ímmolátus vícerít.*

¹⁰ Texto y traducción: A. Ortega, *Obras de Prudencio* (BAC 427) Madrid 1981, 122-125.

¹¹ S. Mariner Bigorra, “Prudencio y Venancio Fortunato: influencia de un metro” *Bibliotheca Salmanticensis. Estudios* 11 (1975) 334.

Canta, lengua, el combate del glorioso certamen
 y cuenta el célebre triunfo acerca del trofeo de la cruz
 cómo el redentor del mundo venció inmolado.¹²

Los ecos entre la poesía de Prudencio y de Venancio Fortunato van más allá del tipo de estrofa, aunque la coincidencia no es tampoco baladí, ya que era más habitual seguir el ejemplo de Ambrosio que utilizaba yambos en lugar de troqueos. Además de la célebre invitación a la lengua o a la boca a cantar, también aparecen varios términos compartidos: la cruz, el triunfo, el trofeo.

Profundicemos un poco más en la exhortación. Aunque la vinculación con Prudencio es evidente, la genialidad de Venancio Fortunato le llevó a situarla precisamente al inicio de la composición, recordemos que los versos de Prudencio son del 82 al 84. Esta innovación de Venancio Fortunato frente a Prudencio recuerda por otra parte a otro rasgo todavía aún más antiguo, pues tanto la Ilíada como la Odisea de Homero comienzan con dos imperativos similares: ῥειδε (canta) y ἔννεπε (habla, cuenta...)

Canta oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles (Ilíada).

Háblame, oh musa, del hombre de múltiples tretas (Odisea).

Tomás de Aquino 1224-1274 imitador de Venancio Fortunato (536-610)

Este comienzo de Venancio Fortunato inspiró a su vez una gran cantidad de himnos posteriores. La enciclopedia alemana *Lexikon für Theologie und Kirche* apunta a casi un centenar de himnos que empiezan con las palabras “*Pange lingua*”¹³. Por su parte, Isidoro Rodríguez, eleva el número a más de 120¹⁴. Ambas fuentes se remiten a la magna obra del estudioso francés

¹² Texto y traducción: C. J. Nusch “El encomio de la tierra y otros tópicos epigráficos antiguos en un himno temprano-medieval: *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis* de Venancio Fortunato” en: VII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, La Plata 2015, 1. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55312>

¹³ *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 7 (1998) coll. 1311-1312, s.v. “*Pange, lingua*”.

¹⁴ O.C. p. 123, n. 82.

de principios del siglo pasado, Ulysse Chevalier¹⁵. Es necesario un estudio exhaustivo de todos estos himnos que pueda arrojar luz sobre la época y lugar de composición de cada uno de estos himnos. Tampoco se debe descartar que algunos quizás no fueran inspirados por Venancio Fortunato, sino más bien por Tomás de Aquino, cuyo himno alcanzó una fama aún mayor.

En cualquier caso, entre los más de 120 himnos que el sonoro comienzo del *Pange lingua* de Venancio Fortunato inspiró, destaca ampliamente el *Pange lingua* atribuido a Sto. Tomás. Una vez más el mismo discípulo volvió a superar a otro maestro suyo, en este caso, un “maestro” en sentido figurado, pues los separan seis siglos de historia.

El *Pange lingua* de Sto. Tomás también fue compuesto en tetrámetros trocaicos, insertándose de esta manera en una tradición ya antiquísima en el siglo XIII, pero incorpora una innovación reseñable que también lo vincula con la poesía en lengua vernácula. Sigue el mismo ritmo trocaico que su antecesor, pero añade los finales iguales de cada verso (-ium), lo que conocemos como rima, de enorme éxito en la poesía de las lenguas vernáculas.

*Pánge, língua, glóriosi Córporis mystériúm,
sánguinísque prétíosi, quém in móndi prétíúm
frúctus véntris génerosi Rég effúdit Géntíúm.*

*Canta, lengua, el misterio del cuerpo glorioso
y de la preciosa sangre, que, como precio del mundo,
derramó el rey de los pueblos, fruto de vientre generoso.*

El primer *Pange lingua* de Venancio Fortunato (536-610) es un canto a la cruz. Como hemos señalado, Venancio Fortunato se inspiró a su vez en un fragmento de un himno de Aurelio Prudencio (348-410) donde también había hablado precisamente de la cruz. Sin embargo, el *Pange lingua* de Tomás no versa sobre la cruz, sino sobre la eucaristía. El parecido de las palabras iniciales contrasta con el cambio (aparentemente radical) del tema. Parece razonable considerar que con esta llamativa imitación Sto. Tomás quisiera establecer un vínculo muy fuerte entre el sacrificio de la eucaristía y el sacrificio de la cruz. Confirman esta hipótesis los versos inmediatamente

¹⁵ U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, tome II (Lovaina 1897) p. 289, tome III (Lovaina 1904) p. 468-469, tome IV (Lovaina 1912) p. 264-265.

siguientes: “sánguinísque prétiósi, quém in móndi prétiúm / frúctus véntris génerosi Réx effúdit Géntiúm” (“y de la preciosa sangre, que, como precio del mundo, derramó el rey de los pueblos”). Según esta interpretación, el *Pange lingua* de Tomás no subraya el aspecto íntimo o devocional como el *Adorote devote* (“Te adoro con devoción”), sino más bien el carácter épico de la salvación universal actualizada en el sacramento de la eucaristía.

Conclusión

El recorrido por la tradición hímnica en la que se inserta el *Pange lingua* de Tomás de Aquino nos lleva a apreciar los rasgos que ha conservado, pero también a subrayar aquellos aspectos en los que ha innovado. Estas innovaciones sólo pueden percibirse si se conoce la tradición precedente. A nivel formal hemos destacado la aparición de la rima, que tendrá un largo recorrido en la poesía de diferentes lenguas romances. En cuanto al contenido, hemos llamado la atención sobre el cambio en la temática: Venancio Fortunato había exaltado el misterio de la cruz con su *Pange lingua*, en cambio, Sto. Tomás dedicó el suyo a la eucaristía. Este cambio en la temática no nos parece casual, antes bien, creemos que el Aquinate quiso vincular ambos misterios el de la cruz y el de la eucaristía haciendo coincidir el comienzo de su himno eucarístico con las primeras palabras de un himno muy conocido sobre la cruz.

Bibliografía

- AA.VV. *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 7 (1998)
- Cano Gómez, G., “Puertas y transiciones en el hymnum dicat atribuido a Hilario de Poitiers”, en Id. (ed.) *Ianua Coeli. Umbrales y transiciones en la poesía religiosa*, Ediciones San Dámaso, Madrid 2021.
- Chevalier, U., *Repertorium hymnologicum*, (6 vols.) Louvain 1892-1921.
- Fontaine, J. *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, Collection des études augustinianes, Paris 1983.
- Fontaine, J., *Aspects et problèmes de la prose d'art au III^e siècle : la genèse des styles latins chrétiens*, Bottega d'Erasmo, Turin 1969.
- Fontaine, J., *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Les Belles Lettres, Paris 1980.
- González Fernández, J. (Trad.), *Plinio el Joven Cartas*, (Biblioteca Clásica Gredos 344) Madrid 2005.
- Mariner Bigorra, S., “Prudencio y Venancio Fortunato: influencia de un metro” *Bibliotheca Salmanticensis. Estudios* 11 (1975) 334.
- Nusch, C.J., “El encomio de la tierra y otros tópicos epigráficos antiguos en un himno temprano-medieval: Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis de Venancio Fortunato”, en *VII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, La Plata 2015. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/55312>
- Ortega, A., *Obras de Prudencio* (Biblioteca de Autores Cristianos 427) Madrid 1981.
- Pejenaute Rubio, F., “Una mirada histórica al septenario trocaico latino”, *Helmántica* 54 (2003) 339-368.

Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón

