

Capítulo V POESÍA CLERICAL: SIGLOS XIII-XV

ELENA GONZÁLEZ-BLANCO
(UNED)

5.1. FIJACIÓN DEL *CORPUS* TEXTUAL

La poesía clerical abarca un conjunto amplio de poemas que conforma uno de los principales grupos de obras caracterizadoras del panorama poético medieval castellano. Se trata de los llamados textos «de clerecía», que han dado lugar al «mester»¹ del mismo nombre: movimiento o género constituido por obras agrupadas con una serie de características comunes. La etiqueta castellana procede de la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*, citada por doquier en libros y manuales como una declaración de intenciones poéticas². Según la mayor

1. El marbete aparece por primera vez en el discurso de MILÀ I FONTANALS, con el motivo de la oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española leído en la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 a 1866 y publicado en 1874 en Manuel MILÀ I FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana, Estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*, Barcelona, A. Verdaguer, 1874. Pocos años después, es Marcelino MENÉNDEZ PELAYO quien adopta el término y lo consagra en su *Antología de Poetas líricos castellanos* Madrid, Viuda de Hernando (14 vols.), [1890-1916], reimpreso en Madrid, CSIC, 1944. Tras esta obra, la etiqueta queda prácticamente generalizada, y se extenderá, ampliará y concretará en los trabajos de una larga nómina de investigadores. Para una información bibliográfica detallada y más extensa del estado de la cuestión, remito a mi monografía: Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 211-218.
2. Steven DWORKIN, en «Mester and Menester», *Romance Philology*, 25 (1971-1972), pp. 373-389, estudia las etimologías de *mester* y *menester* y su funcionamiento dentro del sintagma.

parte de las interpretaciones, esta denominación de clerecía implica una cierta vinculación del *corpus* de poemas con el mundo religioso, pero utilizando el término en un sentido más amplio, que asocia las instituciones monásticas con el ámbito cultural de forma que «clérigo» se emplea en el sentido de «hombre culto», y no sólo de persona asociada al mundo eclesiástico, tal y como se entiende hoy día.

Dado que el debate en torno a las etiquetas y su significado aún hoy continúa candente, procuraré reflejar con brevedad las principales posturas, así como recoger el mayor número posible de obras pertenecientes al grupo, ya que el objetivo de este trabajo no es ahondar de nuevo en las tradicionales discusiones acerca de este tipo de poemas, sino explicar el panorama métrico de nuestro Medievo sin excluir, a ser posible, ningún texto susceptible de análisis, razón por la cual no seré del todo restrictiva en lo que respecta a la inclusión de las obras en el *corpus*. El campo de análisis se centrará, pues, en los poemas compuestos en el ámbito de la poesía narrativa medieval castellana, desde sus inicios hasta finales del s. XIV³. Frente a la poesía lírica, por lo general acompañada de música, compuesta en versos más breves y dedicada a temas como el amor, la taberna o el juego, y la épica —que se ocupa de acontecimientos heroicos y con unas particularidades métricas propias—, la poesía narrativa centra sus temas en asuntos de más grave enjundia, como es el adoctrinamiento de los fieles en materia religiosa y moral, la didáctica de preceptos, las pautas de comportamiento para la salvación, o la redacción de ejemplos a seguir —como las vidas de santos—.

En la literatura medieval castellana de los siglos XIII y XIV, la poesía narrativa se expresa —casi en su totalidad⁴— en tetrásticos monorrimos de alejandrinos,

3. Para una bibliografía muy detallada sobre los poemas castellanos en cuaderna, véanse los *corpora* bibliográficos elaborados por Jaime GONZÁLEZ ÁLVAREZ: «Corpus bibliográfico del mester de clerecía. Los epígonos y las obras de nueva clerecía: I. Mester de clerecía», en *Memorabilia*, 9 (2006), <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/BiblioClerecia.htm>> (última consulta 15-12-2011), II. «Los epígonos del mester de clerecía», en *Memorabilia*, 10 (2007), <http://parnaseo.uv.es/memorabilia/memorabilia10/BiblioClereciaII.htm> (última consulta 15-12-2011), y «III. Obras de Nueva Clerecía», en *Memorabilia*, 11 (2008), pp. 83-290, <<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia11/PDFs/Clerec%C3%ADa.pdf>> (última consulta 15-12-2011).
4. Hay una serie de textos que suelen quedar mal encajados en las clasificaciones tradicionales (más restrictivas en cuanto a sus criterios, como Isabel URÍA, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000, que considera propiamente como obras de clerecía aquellas que respetan el principio de la dialefa, y por lo tanto, establece una diferencia muy clara entre los poemas del siglo XIII y los del XIV), y por lo general son finalmente adscritos al grupo de la lírica, o incluso de la épica. Son los poemas narrativos en octosílabos y eneasílabos, como los de

fórmula conocida como «cuaderna vía», también a partir de la ya mencionada copla del *Libro de Alexandre*⁵. Se trata de una disposición en estrofas de cuatro versos alejandrinos monorrimos, divididos en dos hemistiquios con cesura, con acento en la sexta sílaba, que riman en consonante. Como norma, el hiato prevalece sobre la sinalefa⁶, aunque este principio se debilita conforme avanza el tiempo y

debate. En mi opinión, estas obras se encuentran íntimamente relacionadas con nuestro *corpus* y deberían de incluirse como poesía narrativa en los estudios de poesía medieval castellana, tal y como algunos investigadores ya han hecho (es el caso de Fernando GÓMEZ REDONDO en su antología de poesía medieval *Poesía Española, Edad Media, Juglaría, Clerecía y Romancero*, Madrid, Visor, 2012). Esta postura viene respaldada por el hecho de que estos poemas se encuentran en otras lenguas compuestos en tetrásticos monorrimos de versos alejandrinos. Para el caso concreto del *Debate del alma y el cuerpo*, puede verse mi trabajo: Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «La disputa del alma y el cuerpo. Múltiples versiones de un tema panrománico y unidad cultural en el Medioevo», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, ed. de FRANCISCO BAUTISTA PÉREZ y JIMENA GAMBA CORRADINE, Instituto Biblioteca Hispánica del *CiLengua*, Salamanca, Cilengua, 2010, pp. 227-237.

5. Los estudios sobre la cuaderna se han desarrollado principalmente desde el ámbito del hispanismo. Por citar algunas muestras significativas sobre la caracterización de la estrofa, mencionaré aquí los trabajos de Steven DWORKIN, *art. cit.*, Nicasio SALVADOR MIGUEL, «Mester de clerecía: marbete caracterizador de un género literario», en *Revista de Literatura*, 42 (1979), pp. 5-30; Ángel GÓMEZ MORENO, «Clerecía», en *Historia crítica de la literatura hispánica, 2: La poesía épica y de clerecía medievales*, ed. de Carlos ALVAR y Ángel GÓMEZ MORENO, Madrid, Taurus, 1988, pp. 71-164; Michel GARCIA, «La copla cuaderna du métier de clergie», en *Atalaya*, 8 (1997), pp. 51-58; Jesús CAÑAS MURILLO, «El mester de clerecía y la literatura didáctica», en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, Vol. I, 1990, pp. 141-162; Fernando GÓMEZ REDONDO, «El *fermoso hablar* de la 'clerecía': retórica y recitación en el s. XIII», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. de Lillian VON DER WALDE MOHENO, Méjico, Universidad Autónoma Nacional de Méjico-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 229-282.
6. A este respecto, cabe recordar el temprano libro de Federico HANSSSEN, *Sobre el hiato en la antigua versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1896, así como su artículo «La elisión y sinalefa en el Libro de Alexandre», *Revista de Filología Española*, 3 (1916), pp. 345-356, en los que defiende la inexistencia de la sinalefa en la primitiva poesía castellana argumentando que dicho fenómeno se introdujo con posterioridad a imitación de los trovadores lemosinos y portugueses. Tras él, John Driscoll FITZ-GERALD, supone la obligatoriedad del hiato como punto de partida para analizar y editar los textos en cuaderna en su monografía única y canónica sobre la métrica de la poesía de clerecía *Versification of the cuaderna via as found in Berceo's 'Vida de Santo Domingo de Silos'*, New York, The Columbia University Press, 1905. A partir de este momento, el uso del hiato se generalizó en la práctica textual y editorial de las obras de este período, lo que confería una mayor regularidad al conjunto. La polémica sobre la realización de la sinalefa es, sin embargo, intensa, tal y como bien resume Francisco Javier GRANDE QUEJIGO en su libro *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001, pp. 27-40. Muy detallado es también, en esta línea el capítulo II.5 titulado «El sistema rítmico del mester de clerecía», del libro de Isabel URÍA, *Panorama... , ob. cit.*,

se incumple con frecuencia en los poemas del s. XIV, que tienden a transformar los hemistiquios en octosilábicos. La presencia en España de esta estrofa, de carácter culto, se vio favorecida por la creación de instituciones como la Universidad de Palencia⁷, así como por la celebración del IV Concilio de Letrán⁸, en el que se insistió en la importancia del adoctrinamiento de los clérigos a sus fieles. Por otro lado, no se puede olvidar el papel del Camino de Santiago como vía de introducción de influencias extranjeras, así como las relaciones con Francia (hay que recordar que Alfonso VIII se casó con Leonor, hija de Leonor de Aquitania) y la herencia común de ambos de las tradiciones latinas que inundaban la poesía goliárdica del Medievo.

La nómina de poemas castellanos de clerecía es, por el contrario, un tema debatido por los investigadores, puesto que cada uno considera diferentes criterios a la hora de clasificar el conjunto. La crítica se halla dividida en dos grupos principales: los investigadores que piensan que sólo se puede denominar *mester de clerecía* a aquellos poemas compuestos en el s. XIII que comparten unas características comunes (esta es la postura de Isabel Uría, por ejemplo), y los partidarios de incluir bajo este concepto un número mayor de obras que abarque los siglos XIII y XIV⁹. Entre los que se encuentran a favor de esta última opción tampoco todos se muestran completamente de acuerdo, pues algunos optan por identificar todos aquellos poemas compuestos en cuaderna vía con el mester de clerecía, mientras que hay otros que apuestan por un contexto más amplio e incluyen bajo la etiqueta del mester poemas compuestos en formas análogas como el “pareado” narrativo o los enesilabos que aparecen en obras como la *Vida de Santa María Egipcíaca*, el *Auto de los Reyes Magos* o algunos poemas de debate.

pp. 92-126, que, además de señalar las principales características rítmicas y métricas de la estrofa, hace un recorrido a lo largo de la historia de la investigación de los estudios métricos sobre la clerecía que resulta de gran interés.

7. Francisco RICO, «La clerecía del mester», en *Hispanic Review*, 53 (1985), pp. 1-23 y pp. 127-150; Amaia ARIZALETA, «L'écriture de clergie au XIII^{ème} siècle: un monde culturel périphérique ou une exigence du centre», en *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéroaméricain. 1. Le centre et la périphérie*, ed. de Augustin REDONDO, París, Cahiers de l'UFR d'Études Ibériques et Latino-Américaines, 10 (1995), pp. 13-19; e Isabel URÍA, *ob. cit.* Sobre la creación de esta institución véase Jesús SAN MARTÍN, *La antigua Universidad de Palencia*, Madrid, A. Aguado, 1942.
8. Jesús MENÉNDEZ PELÁEZ, «El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el Mester de Clerecía», en *Studium Ovetense*, 12 (1984), pp. 27-39.
9. Como Ángel GÓMEZ MORENO, «Clerecía», *art. cit.*; y Julian WEISS, *The «Mester de Clerecía», Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

Dada la escasez de poemas narrativos compuestos en otras estrofas —especialmente en comparación con la variedad y pluralidad existente allende los Pirineos¹⁰, en Francia e Italia—, la cuaderna ha quedado consagrada en nuestra literatura como la forma casi exclusiva de expresión de estos textos. Por ello, en el presente capítulo la estrofa del tetrástico será el principal núcleo del análisis métrico, aunque no hay que olvidar la convivencia y alternancia de la misma con distintos moldes estróficos, como sucede en otras literaturas¹¹. Por desgracia son muy pocos los análisis de carácter contrastivo que se han realizado entre los poemas en cuaderna castellana y sus homólogos romances y latinos¹². Sin embargo, la cuaderna no nace en la literatura castellana, sino que es fruto de una evolución que arranca de la época mediolatina y comienza a gestarse en el momento en que esta poesía ha perdido la cantidad silábica como criterio métrico para pasar a utilizar otros recursos: el cómputo silábico, el acento y la

10. Sobre el tetrástico en la literatura romance, véase Elena GONZÁLEZ-BLANCO, *ob. cit.*, 2010, pp. 25-209.
11. En literatura francesa, el octosílabo juega un fuerte papel que compite con el alejandrino en los poemas narrativos de tipo clerical. Para darse cuenta de este fenómeno, basta echar un vistazo al repertorio métrico de Gotthold NAETEBUS, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des altfranzösischen. Ein Verzeichnis zusammengestellt und erläutert*, Leipzig, S. Hirzel, 1891, hoy digitalizado en forma de base de datos en <<http://nouveunaetebus.elte.hu/>> (último acceso: 15-12-2011). La estrofa del tetrástico aparece en 107 composiciones, a las que se añaden cinco más que presentan rima interna en los hemistiquios. Le sigue en índice de frecuencia la de doce octosílabos con dos rimas, que se encuentra en 64 composiciones. Resulta también significativo que poetas como Alfonso x, Berceo y Gautier de Coincy presenten un conjunto de textos que comparten temas comunes, y, que, sin embargo, en el poeta francés y en las cantigas gallegas estén expresados fundamentalmente en octosílabos, lo que quiere indicar que ambos metros se utilizaban para unas funciones similares. A este respecto, véanse, entre otros, los trabajos de Carlo BERETTA, ed., *Gonzalo de Berceo, Gautier de Coincy y Alfonso X el Sabio. Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, prefacio y notas de Cesare SEGRE, Torino, Einaudi, 1999; Sondra R. HELLER, *The Characterization of the Virgin Mary in Four 13th Century Narrative Collections of Miracles: Jacobus de Voragine's 'Legenda Aurea', Gonzalo de Berceo's 'Milagros de Nuestra Señora', Gautier de Coincy's 'Miracles de Nostre Dame' and Alfonso X el Sabio's 'Cantigas de Santa María'*, Ann Arbor, Michigan, 1975; y Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, «El milagro de Teófilo en Coincy, Berceo y Alfonso x el Sabio. Estudio comparativo», en *Berceo*, 87 (1974), pp. 151-185.
12. A este respecto, solamente unos pocos han dedicado trabajos de tipo comparativo, entre los que merece la pena destacar los de Francisco RICO, *art. cit.*, Silvio AVALLE D'ARCO, «Le origini della quartina monorima di alessandrini», en *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 1 (1962), [número monográfico: *Saggi e Ricerche in Memoria di Ettore li Gotti*], pp. 119-60; Georges CIROT, «Sur le mester de clerecía», en *Bulletin Hispanique*, 44 (1942), pp. 5-16; e «Inventaire estimatif du 'Mester de Clerecía'», en *Bulletin Hispanique*, 48 (1946), pp. 193-209; y Ángel GÓMEZ MORENO, «Clerecía», *ob. cit.*

consonancia. Durante los siglos XII y XIII, la estrofa latina ya se encuentra del todo consolidada, de la mano de los goliardos, entre cuyos nombres destaca Gautier de Châtillon, que se puede considerar primer poeta en desarrollar esta estrofa¹³. La evolución hacia las lenguas romances tiene lugar durante este período, y así, aparecen poemas bilingües en francés y latín, prueba definitiva de que dicho tránsito se estaba gestando¹⁴. Los primeros poemas franceses en tetrásticos datan de finales del s. XII¹⁵ y son, por lo tanto, anteriores a las composiciones castellanas conocidas. El *corpus* francés, según los datos que he recopilado¹⁶, asciende a más de 172 obras. El italiano, un poco más tardío y menos generoso en sus testimonios, es también superior al castellano (que cuenta con apenas una treintena de textos, algunos discutibles), y en él he contabilizado hasta 48 poemas en esta estrofa (con algunas variantes, como la terminación en “pareado” después de cada tetrástico o la rima AABB)¹⁷.

Aunque considero acertada la postura de aquellos investigadores que incluyen dentro de la poesía clerical todo un conjunto de poemas que no se restringe métricamente a la cuaderna vía, dado que el estudio que aquí se acomete es de

13. Sobre los poemas en tetrásticos compuestos por este poeta, véase mi trabajo: Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «Gautier de Châtillon y la cuaderna vía española y europea», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, ed. de José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ, M.ª Jesús Díez GARRETAS, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 939-952.
14. Sobre este asunto, véase mi trabajo: «Los orígenes de la cuaderna vía: entre los himnos mozárabes y la poesía goliárdica», en *Estudios de Latín Medieval Hispánico. (Actas del V Congreso Internacional de Latín Medieval Hispánico. Barcelona, 7-10 de septiembre de 2009)*, ed. de José MARTÍNEZ GÁZQUEZ, Óscar DE LA CRUZ PALMA y Cándida FERRERO HERNÁNDEZ, Florencia, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 755-764. También resultan altamente ilustradores los ejemplos recogidos en Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «Las raíces del Mester de Clerecía», en *Revista de Filología Española*, 88:1 (2008), pp. 195-207.
15. Nos referimos a textos como el *Miracle de Saint Thomas Beckett*, el *Poème Moral*, o el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, que presentan ya muestras de estrofas en tetrásticos y son anteriores a nuestros poemas en cuaderna. Sobre los mismos, pueden encontrarse más datos y referencias en mi monografía ya citada *La cuaderna vía... ob. cit.*, pp. 33-40.
16. Véase Elena GONZÁLEZ-BLANCO, *ibidem*.
17. Sobre las particularidades propias de cada una de las lenguas, remito a mi trabajo: Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «Heterodoxia en la cuaderna vía: Nueva revisión del concepto de las “sílabas contadas” a la luz de los poemas franceses e italianos», en *eHumanista*, 18 (2011), pp. 66-93. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_18/pdf/articles/5%20ehumanista18.gonzalez_blanco.pdf> (última consulta 14-11-2011).

tipo métrico y por tanto prima la forma como aspecto clasificatorio¹⁸, voy a centrar mi análisis en los poemas compuestos en tetrásticos siguiendo, como ya he indicado, un criterio inclusivo¹⁹. El conjunto que propongo se encuentra unido por vínculos temáticos —todos los poemas se encuadran en las características generales de la clerecía resumidas al comienzo—, y métricos —están compuestos en cuaderna vía con mayor o menor regularidad—.

Me ocuparé de los siguientes textos, tratando de seguir un orden cronológico aproximado:

- Siglo XIII: *Libro de Alexandre*, obras de Gonzalo de Berceo (*Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Himnos*, *Loores de Nuestra Señora*, *Signos del Juicio Final*, *Sacrificio de la misa*, *Duelo de la Virgen*, *Milagros de Nuestra Señora*, *Poema de Santa Oria*, y *Martirio de San Lorenzo*), *Libro de Apolonio*, *Poema de Fernán González*, *Castigos y Exemplos de Catón*, *Gozos de la Virgen*.
- Siglo XIV: *Libro de Miseria de Omne*, *Alhotba arrimada* o *Sermón de Ramadán*, *Poema en Alabanza de Mahoma*, *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Proverbios de Salomón*, *Vida de San Ildefonso del Beneficiado de Úbeda*, *Rimado de Palacio* del canciller Pero López de Ayala, y otros textos cuyas formas se asimilan al tetrástico: un fragmento de El Escorial: *Guarte Rueda*, y varios poemas menores en cuaderna vía en devocionarios.

Uno de los problemas fundamentales que se plantea a la hora de emprender un análisis métrico sobre este tipo de textos es el de su transmisión. Los poemas se encuentran en copias manuscritas y en pocos testimonios que, en muchos casos, están incompletos o difieren entre sí. Esto genera gran cantidad de incertidumbres, que con frecuencia impiden fechar los textos con exactitud y no revelan dato alguno acerca de la identidad de su autor. Resumo a continuación la situación de las obras que nos ocupan:

- El *Libro de Alexandre* ha llegado hasta nosotros a través de dos manuscritos (que presentan rasgos lingüísticos diferentes) y varios fragmentos:
 - a) Manuscrito de la BNE, signatura VITR/5/10. Por lo general conocido como *O*, ya que procede de la colección de los Duques de Osuna-

18. Téngase en cuenta, por ejemplo, que otras formas, como las correspondientes a los poemas de debate, se tratan de forma independiente en el capítulo III.

19. Sí que trataré formas métricas diferentes a la cuaderna cuando estas se encuentren insertas dentro de los poemas, como en el caso del *Libro de Buen Amor* o del *Rimado de Palacio*.

- Infantado, adquirida por la BNE en 1884. 154 folios en pergamino, copiados a finales del s. XIII o comienzos del XIV²⁰.
- b) Manuscrito de la BNP, Esp. 488, designado como *P*. En papel con 191 folios, 263 × 190 mm y letra gótica del s. XV. El manuscrito pertenecía en el s. XVII a los Augustinos de la Croix-Rousse de Lyon y fue adquirido por la biblioteca en 1888.
 - c) Fragmento del Archivo Ducal de Medinaceli (*Med*), signatura Archivo Histórico, legajo 196, documento 50 (*olim* caja 37). Se trata de una hoja de pergamino escrita por una sola cara en letra gótica del s. XIV. Este manuscrito fue descubierto por Antonio Paz y Melia y publicado por primera vez por Alfred Morel-Fatio en su edición paleográfica del manuscrito *P*²¹. Contiene las estrofas 1-6 y los tres primeros versos de la cuaderna 7.
 - d) Fragmento γ , inserto en el *Victorial* de Gutierre Díaz de Games o *Crónica de don Pero Niño*, que comprende las estrofas 51-55, 57-58, 61, 66-67, 73, 75-77, 80-82, 84 y 2490cd, todos los pasajes transcritos como prosa. Son las 18 cuadernas correspondientes al discurso de Aristóteles a Alejandro. Este fragmento ha suscitado debate en lo que respecta a su filiación por la diversidad de los testimonios, que, según afirma Jorge García López²², pueden reducirse a tres principales: *Ga* (Ms. 16784 de la BNE), *Gb* (manuscrito de la Academia de la Historia utilizado por Willis), y *Gc* (Manuscrito 328 de la Biblioteca Menéndez Pelayo).
 - e) Fragmento inserto en un cronicón latino de Francisco de Bivar (muere en 1635), impreso en 1651; en el marco de una disquisición sobre el origen de la lengua española, Bivar cita las c. 787-793, 851 y 1168b del *Libro* (por tanto *B*); las cuadernas las copia de un manuscrito en pergamino que pertenecía al monasterio burgalés de Santa María de Bujedo (*Bu*), en la frontera de La Rioja.

20. De la descripción detallada de este manuscrito se ha ocupado Raymond WILLIS, *The Relationship of the Spanish «Libro de Alexandre» to the «Alexandreis» of Gautier de Châtillon*, Tesis Doctoral, Princeton University, [1934], New York, Kraus Reprint Co., 1965, pp. xiv-xx.

21. Alfred MOREL-FATIO, ed., *El Libro de Alexandre, manuscript Esp. 488 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Dresden, [1906], reimpresso en New York, 1978.

22. En su reciente edición: Jorge GARCÍA LÓPEZ, ed., *Alexandre*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 104.

- El caso de Gonzalo de Berceo es, con probabilidad, la excepción a lo que por lo general sucedía²³. Sus obras se conservaron durante mucho tiempo en el monasterio de San Millán en dos manuscritos denominados por la crítica *Q* (por su formato *in quarto*) y *F* (*in folio*). El manuscrito *Q*, más antiguo, fue compilado hacia 1250-1260 y el *F* hacia 1325. El copista de este último moderniza el vocabulario del manuscrito. Los manuscritos desaparecieron del monasterio con la desamortización de 1836 y sólo se conserva parte del manuscrito *F* en la Real Academia Española, Ms. 4, además de testimonios aislados de los diferentes poemas. Por fortuna, en el s. XVIII, se hicieron varias copias de los manuscritos originales: la de Diego de Mecolaeta (*M*, con una sección en BNE, signatura MS/13149 y otra en el Archivo de Silos, tomo 36 de los *Papeles de la Congregación de Valladolid*) entre 1740 y 1752, copiada a su vez con muchos errores en el s. XVIII por don Tomás de Iriarte (BNE MS/18577/16); y la de Domingo Ibarreta (*I*, Archivo del Monasterio de Silos Ms. 110, *olim* 93), realizada entre 1774 y 1779. Parte de *M* sigue el testimonio de *F*, mientras que *I* se atiene principalmente a las lecturas del manuscrito *in quarto*. Hay una serie de testimonios que recogen de forma independiente algunas de las obras, como *S*, un códice de finales del s. XIII que contiene la *Vida de Santo Domingo* y se encuentra en la Biblioteca del Archivo de Silos (ms. 12); el *H*, una copia de la segunda mitad del s. XIV de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (ms.12-4-1), contiene la *Vida de Santo Domingo*, y es una copia del anterior, sin cambios significativos; el *BN*, un códice de finales del siglo XIII, de la BNE (MS/1533) recoge el *Sacrificio de la Misa*, junto a obras de Rodrigo Jiménez de Rada y otros textos latinos; *L*, una copia del s. XVIII en el Archivo del Monasterio de Silos (ms. 56), contiene la *Vida de San Millán*; *M*, también una copia del s. XVIII en la Fundación Bartolomé March Servera (ms. 17/1/5), incluye el *Poema de Santa Oria*.
- El *Libro de Apolonio* se conserva en un único manuscrito: el códice de la Biblioteca de El Escorial K-III-4, escrito en letra aragonesa del s. XIV. El manuscrito contiene, en primer lugar, el *Libro de Apolonio* (fols. 1r-64v), seguido de la *Vida de Santa María Egipciaca* (fols. 65r-82r), el *Libre dels*

23. Para la transmisión sobre Berceo, ver Isabel URÍA, «68. Gonzalo de Berceo», en *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española*, ed. de Carlos ALVAR y José Manuel LUCÍA, Madrid, Castalia, 2002, pp. 597-602.

tres Reys d'Orient (fols. 82v-85v) y un párrafo en catalán con «algunos pasos de la *Vida y pasión de Christo Señor nuestro*».

- Del *Poema de Fernán González* sólo hay un manuscrito, muy incompleto y deteriorado, que ha transmitido el texto en su conjunto²⁴. Se encuentra en la Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, signatura b-iv-21; fue copiado entre 1460-1480. El manuscrito consta de 192 folios en papel, y mide 198x140 mm. Contiene las siguientes obras: unos versos de los *Proverbios morales* de Sem Tob, un *Tratado de la doctrina* de Pedro de Veragüe, la *Danza general de la muerte*, la *Revelación a un ermitaño*, y para finalizar, el *Poema de Fernán González* (fols. 136r-190v). Geary²⁵ realiza una edición paleográfica de dicho códice y señala que en él intervinieron tres copistas diferentes que contribuyeron al deterioro del texto por su falta de conocimiento y cuidado. El poema fue prosificado en la *Estoria de España* de Alfonso x o *Primera Crónica General*. Gracias a esta versión se conoce el final de la historia, que no se encuentra en el mencionado manuscrito. Señala López Guil²⁶ que también fue transcrito en crónicas posteriores, como la *Crónica de 1344*, la *Crónica de Fernán González* de Gonzalo de Arredondo, la *Crónica Arlantina*, o la *Historia de los Cinco Obispos* publicada por Prudencio de Sandoval en 1615.

Las obras hasta ahora citadas constituyen el *corpus* que varios investigadores consideran como propias del «mester de clerecía» por su regularidad, frente a las irregularidades presentes en el resto de títulos que voy a analizar.

- El caso de los *Castigos y exemplos de Catón* es, quizás, el más llamativo de todos, pues no se conservan manuscritos de la época de composición del poema que nos permitan datarlo, pero por su forma métrica y rasgos, los críticos coinciden en ubicarlo a finales del s. XIII, o incluso comienzos del

24. Uno de los hallazgos filológicos más curiosos, que tuvo lugar en 1960, ha sido una teja o pizarra en Villamartín de Sotoscueva (Burgos) en la que se habían copiado fragmentos del poema. Del estudio de este original testimonio se ocupa Joseph Gwara, «The *Poema de Fernán González*, the Villamartín title and the difusión of 'cuaderna vía' verse», en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walter*, ed. de Barry Taylor y Geoffrey West, London, Modern Humanities Research Association, 2005, pp. 115-134.
25. John Steven Geary, «*Historia del Conde Fernán González*»: *A Facsimile and Palaeographic Edition with commentary and concordance by John Steven Geary*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.
26. Itziar López Guil, ed., *Libro de Fernán González*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 21-24.

xiv. Sólo hay tres testimonios manuscritos incompletos que contienen la traducción de los *Disticha Catonis* en castellano en alejandrinos:

- a) El poema de 11 estrofas en cuaderna vía («Mas non dexes por esto ser de Dios servidor...») descubierto y editado por Surtz²⁷, datable probablemente a finales del s. XIII, e incluido al final de una traducción parcial de un capítulo del *Liber de vera et falsa poenitentia* del Pseudo-Agustín (BNE, MS/4202). El manuscrito es del s. XV y consta de 151 folios, con medidas de 280x220 mm, y está copiado en dos columnas.
- b) Seis versos en cuaderna vía («Fijo, ley muchos libros & muchos dictados...») citados por Alfonso de Valladolid en el *Libro declarante de las tres creencias*²⁸ de la primera mitad del s. XIV y editado por Menéndez Pidal según el MS/9302 de la BNE, así como en su obra *Contra los que dizen que hay fadas e ventura e oras menguadas*²⁹. No son muchas las citas, pero sí significativas, puesto que nos ponen sobre la pista inequívoca de que el texto en cuaderna circulaba y era conocido, ya que se reproducen de forma literal algunos versos del mismo.
- c) El tercer testimonio son los fragmentos pseudo-catonianos recogidos por Francisco López Estrada³⁰ en uno de los manuscritos de la *Embajada a Tamorlán* (BNE MS/9218, s. XV, papel, 153 folios, el poema se encuentra copiado en los folios 152 y 153), con el texto de los dísticos latinos colocado al comienzo de cada estrofa. Bajo la advocación de «Dichos de Catón», trae una lista de 47 sentencias, de

27. Ronald E. SURTZ, «Fragmento de un *Catón glosado* en cuaderna vía», en *Journal of Spanish Philology*, 6 (1982), pp. 104-112.

28. Según señala Hugo O. BIZZARRI, «Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media (I)», en *Medioevo Romanzo*, 26:1 (2002), pp. 127-148, en p. 142. Estas obras fueron publicadas por P. ARMENGOL VALENZUELA entre las de San Pedro Pascual (autor apócrifo creado por los mercedarios) en *Obras de San Pedro Pascual, Mártir, Obispo de Jaén y religioso de la Merced, en su lengua original. Con traducción latina y algunas anotaciones*, 3 vols., Roma, Tipografía della Pace di F. Cuggiani, 1906. La atribución de dichas obras al Santo Mártir fue hecha por Martín de Ximena en *Catálogo de los Obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de Jaén y annales eclesiásticos deste Obispado*, Madrid, 1654, pp. 238-320, y discutida por R. MENÉNDEZ PIDAL en «Sobre la bibliografía de San Pedro Pascual», en *Bulletin Hispanique*, 4 (1902), pp. 297-304.

29. Véase también Carlos SAINZ DE LA MAZA, *Alfonso de Valladolid. Edición y estudio del manuscrito Lat. 6423 de la Biblioteca Apostólica Vaticana*, Tesis Doctoral, Madrid, Univ. Complutense, 1990.

30. Francisco LÓPEZ ESTRADA, «Dichos de Catón», *Revista de Bibliografía Nacional*, 4 (1943), pp. 286-289.

las cuales ninguno se ha identificado como perteneciente a Catón, muestra significativa de la proliferación de la literatura pseudo-catoniana.

Pero la verdadera fuente de información para la crítica en este caso la constituyen los pliegos sueltos, mucho más tardíos, que son los primeros y únicos testimonios que transmiten el texto completo. Se trata de ediciones que arrancan con una pérdida que poseyó Hernando Colón, *Castigos y exemplos de Catón* (n.º 117, marcado con el número 3322 en su *Regestrum*, pero se desconoce la existencia actual de algún ejemplar), y se encuentran listados en el diccionario de pliegos sueltos de Rodríguez-Moñino³¹.

— Los *Gozos de la Virgen* están recogidos en dos manuscritos: el códice M-77 de la BMP de Santander³² y el manuscrito 9/5809 de la RAH, fols. 40v-47r.

Ya en el s. XIV, los poemas castellanos en alejandrinos presentan una marcada tendencia hacia el alargamiento de sus hemistiquios formando octosílabos. Además, la dialefa no se respeta tanto como en el XIII, razones que han hecho a los investigadores considerar estos poemas más alejados del espíritu inicial de la estrofa de la cuaderna.

— El *Libro de Miseria de Omne* nos ha llegado a través de un solo manuscrito, el M-77 de la BMP de Santander, donde fue adquirido en 1919. Presenta cuadernillos y folios perdidos y su letra es de finales del s. XIV o de comienzos del XV. En él se reconocen al menos las manos de dos amanuenses.

También en este período hay dos textos menos conocidos pero muy interesantes por su génesis miscelánea:

31. Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (s. XVI)*, Madrid, Castalia, 1997. Recoge nueve textos impresos del s. XVI del texto anónimo en cuaderna vía, que reproduzco en mi artículo Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «Las traducciones romances de los *Disticha Catonis*», *eHumanista*, 9 (2007), pp. 20-82 <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_09/index.shtml> (última consulta: 12-12-2011), pp. 33-34, nota 14.
32. También contiene el *Libro de Miseria de Omne*. Este manuscrito tiene la signatura M-77 según la ordenación de Artigas, pero aparece a veces como M-92, y también como M-67. Para una descripción detallada sobre el contenido del mismo, véase: Alberto MIRANDA y Catherine SORIANO, «Nueva descripción del manuscrito 77 (Miseria de Omne) de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander», en *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 279-285.

- De la *Alhotba Arrimada* o *Sermón de Ramadán* sólo existe un manuscrito en El Escorial, el ms. árabe 1880, fols. 1-16, y está copiado en grafías árabes. Fue publicado por primera vez en *Memorias de la RAE*, 6 [1889], y posteriormente transcrito y editado por Müller³³. También Américo Castro³⁴ analiza el texto en su obra y lo comenta, aunque se han discutido con posterioridad varias de sus ideas (como las relativas a una datación más tardía). Uno de los estudios más completos sobre el poema ha sido llevado a cabo por Thompson³⁵.
- Por su parte, el *Poema en alabanza de Mahoma*³⁶ se encuentra recogido en un solo manuscrito de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. Gayangos, T-18, fols. 189v-193v. El problema es que la única copia existente es esta y data del s. xvi.
- El *Libro de Buen Amor* es la obra que presenta una tradición manuscrita más compleja del conjunto³⁷. El texto está copiado en tres manuscritos: Madrid, RAE, ms. 19 (conocido como G por haber pertenecido a Gayoso) fechado en 1389; Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2663, fechado en 1420 (S); y Madrid, BNE, signatura VITR/6/1, en papel, fechado en el s. xiv (T). Además de estos tres testimonios hay una traducción portuguesa recogida en el manuscrito 785 de la Biblioteca Municipal de Oporto, que se ha denominado P, amén de testimonios indirectos y noticias de códices perdidos. La impronta del universo multicultural peninsular, sumado a un nutrido conjunto de tradiciones literarias refleja en su métrica esta variedad heredada.

33. Marcus Joseph MÜLLER, «Morisco-Gedichte», en *Sitzungsberichte der Königlichen Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München*, 1860, pp. 201-216.

34. Américo CASTRO, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1984 (3ªed), pp. 377-379.

35. Billy Bussell THOMPSON, «La *Alhotba arrimada* (o el *Sermón del Rabadán*) y el mester de clerecía», en John S. MILETICH, ed., *Hispanic Studies in Honor of Alan David Deyermond. A North American Tribute*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 279-289.

36. Seguimos la edición de Pascual DE GAYANGOS, ed., en George TICKNOR, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1856, vol. iv, pp. 327-330.

37. Sobre la descripción de los manuscritos y ediciones ha llevado a cabo recientemente un estudio Alberto VÁRVARO, «El texto del *Libro de Buen Amor*», en Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita*, y el «*Libro de Buen Amor*» *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Alcalá la Real, 9-11 de mayo del 2002*, ed. de Francisco TORO y Bienvenido MORROS, Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2004, pp. 143-180, a raíz del segundo centenario de la publicación de la edición príncipes del *Libro de Buen Amor* por parte de Tomás Antonio Sánchez en 1779.

- También los *Proverbios de Salomón* gozan de un número considerable de testimonios: *T*, Toledo, Catedral, 99-37, fols. 25v-28v; *P*, BNP, Esp. 559, fols. 148r-157r; *C*, Madrid, BNE, MS/9937; *E*, El Escorial, Real Monasterio, f.iv.1, fol. 85v; *G*, Madrid, RAH, 9-27-1-5099, contenido en el perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*; *A*, Madrid, BNE, MS/11264/20; *B*, Madrid, BNE, MS/11151³⁸.
- La *Vida de San Ildefonso* se ha visto rodeada de una tradición textual muy compleja. Hasta los años 80 del siglo pasado, el texto era conocido sólo a través de dos versiones del s. XIX: la edición de Janer en la BAE (1864, tomo 57), y la copia manuscrita, hecha probablemente por el mismo Janer y guardada en la BNE en el manuscrito 19161 (fols. 132-173) y en el manuscrito del s. XVIII 5548 (fols. 457r-481r). El hallazgo de una versión medieval copiada en un *flos sanctorum* del s. XV en la Biblioteca Lázaro Galdiano (signatura 419, fols. 165vb-172va), que no es el original de las coplas dieciochescas, revolucionó todo el panorama.
- Del *Rimado de Palacio* se sabe que circuló en secciones independientes, y que sólo al final de su vida don Pero López de Ayala compiló el conjunto a modo de cancionero. Esto hace que contenga poemas repetidos y algunas estrofas que parecen no encajar en el conjunto. En lo que a su transmisión respecta, ha llegado hasta nosotros a través de dos códices de mediados del s. XV: uno perteneciente a la BNE (MS/4055, o Ms. N) y otro a la Biblioteca del Escorial (ms. h-III-19, o ms. E), además de dos fragmentos incompletos, entre los que destaca el recogido en el manuscrito de la BNP (Richelieu-Louvois) Esp. 216, fols. 68v-72r³⁹.

5.2. PROSODIA RÍTMICA

El núcleo de la estrofa de la cuaderna vía es el alejandrino. Se trata de un verso que en literatura española tiene una vida corta una vez finalizado el período medieval, en comparación con otras literaturas europeas. A finales del s. XIV el tetrástico llega a su ocaso, sustituido por los esquemas estróficos cancioneriles y por

38. A estos testimonios, Víctor INFANTES, «Escritura rimada es mejor decorada. Otra versión poética de los *Proverbios de Salomón*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 15 (1997), pp. 319-324, añade una versión que no parece derivar de ninguna de las anteriores medievales conocidas, copiada en una cartilla impresa del s. XVI.
39. Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. de Hugo O. BIZZARRI, Madrid, Real Academia Española, 2012.

el arte mayor, para resucitar en el s. XIX de la mano de poetas románticos como Zorrilla, pero con un funcionamiento totalmente diferente al medieval. En Francia e Italia es uno de los versos más poderosos de la poesía narrativa del Medievo, a pesar de que convive con otros esquemas (como el octosílabo narrativo o el decasílabo y en italiano con el endecasílabo). Sin embargo, en el país vecino es sobre todo conocido a partir del s. XVI, en el que, impulsado por los poetas de la Pléiade, se convierte en un metro fundamental en la poética de esta lengua, comparable al hexámetro grecolatino o al pentámetro yámbico inglés⁴⁰. En italiano sucede algo similar, tras la época medieval, en la que el verso aparece en numerosos poemas en forma de tetrásticos, hay un periodo de silencio tras el cual el verso vuelve a revitalizarse denominándose *verso martelliano*. El tratamiento de las dos épocas es, en ambas literaturas, muy diferente. El nuevo alejandrino se percibe como un verso renovado por completo y alejado del medieval, al que suele achacarse monotonía; no obstante, en el poemario modernista, ese alejandrino remozado, entre otras cosas, pretende traer aromas de antaño.

El alejandrino medieval es un verso cuyo número de sílabas varía en función de la lengua en la que se utilice. Frente a las 14 sílabas métricas del castellano o el italiano (que pueden oscilar entre 12 y 16 si las palabras son agudas o esdrújulas), en francés se conoce como alejandrino al dodecasílabo⁴¹. Este mismo fenómeno se produce ante la cesura medial que divide el alejandrino en dos hemistiquios, por lo tanto, en un verso francés llamado dodecasílabo que tuviera dos sílabas mudas antes de la cesura y al final del verso, si se cuentan todas sus sílabas, el resultado sería, efectivamente, de 14 en su totalidad y equivalente a nuestro alejandrino⁴². El elemento común que caracteriza a todos es que presentan el acento en la sexta sílaba de cada uno de los hemistiquios. Además de estos acentos, habrá otros secundarios que no tendrán una posición determinada, sino que se colocarán de forma armónica en diferentes partes del verso confiriendo al conjunto un equilibrio rítmico.

40. Alex PREMINGER y Terry V. F. BROGAN, «Alexandrine», en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1993, pp. 30-31.

41. Esto se debe a que el cómputo silábico en esta lengua cuenta sólo en su número de sílabas todas aquellas situadas antes de la última vocal acentuada, incluyendo esta última. Por dicha razón, en muchos de los casos, cuando a la última tónica sigue una sílaba que contiene una —e muda, ésta no se pronuncia, por lo que tampoco computa a efectos métricos.

42. Curiosamente el *octosyllabe* francés, también se convierte en el eneasílabo de los modernistas por las mismas razones.

Sobre la distribución del resto de los acentos existen diversas teorías. Träger, en su monografía acerca del verso alejandrino medieval⁴³, recoge las más importantes, entre las que destaca la que sostiene que el verso consta de seis pies métricos (al tener seis acentos: los dos primarios señalados y cuatro secundarios); rechazando otras por su arcaísmo, al tratar de ajustarse a un modelo más clásico en una búsqueda de sílabas breves y largas⁴⁴. Los estudios acentuales llevan a distintas interpretaciones de los resultados⁴⁵. Un ejemplo de ello puede verse en el trabajo de Porohovshikov⁴⁶, que analiza la tipología del verso alejandrino francés en una época posterior a la medieval, aunque aplica sus conclusiones también al primer alejandrino. Dicho investigador afirma que el dodecasílabo francés se basa en diferentes combinaciones de dos hemistiquios⁴⁷ y plantea una fórmula dual, compuesta por A y B (los yambos representados por A y los anapestos por B) y concluye que prácticamente todos los versos alejandrinos se ajustan a esos patrones.

Desde la óptica española, no son muchos los estudios que se han realizado sobre los aspectos métricos y rítmicos de los poemas en cuaderna vía⁴⁸. Siguiendo

43. Ernst TRÄGER, *Geschichte des Alexandriners*, Leipzig, Druck von Hesse & Becker, 1889.
44. Esta formulación de breves y largas en forma de pies métricos se ha quedado hoy día obsoleta, pero creemos que vale la pena mencionarla, puesto que la obra de TRÄGER constituye un importante trabajo de recopilación y una de las pocas monografías dedicadas al verso alejandrino.
45. Es muy curiosa, por ejemplo, la clasificación que hace Carlos BARRERA, en «El alejandrino castellano», *Bulletin Hispanique* 20:1 (1918), pp. 1-26, que trata de definir con exhaustividad los diferentes tipos de alejandrinos castellanos en función de sus patrones rítmico-acentuales con una terminología cuasi-inventada por él mismo en una mezcla de nomenclatura acentual y de la tradición clásica.
46. P. S. POROHOVSHIKOV, «The Metric Canon of the French Alexandrine», *French Review*, 6:21 (1932), pp. 123-134. También sobre la adaptación del alejandrino castellano al esquema francés y al sistema acentual castellano combinando el sistema rítmico-acentual y la rima trata Martin DUFFELL, en su capítulo «The thirteenth century», de su monografía *Syllable and Accent: Studies on Medieval Hispanic Metrics*, Londres, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 2007.
47. Pueden ser: uno de tres yambos y uno de dos anapestos, seis yambos, cuatro anapestos, tres yambos y dos anapestos, dos anapestos y tres yambos.
48. Además de las obras que se han ido citando a lo largo de estas primeras notas, como resumen del panorama métrico clerical, vale la pena echar un vistazo al apéndice bibliográfico comentado del libro de Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, *Ritmo y sintaxis...*, *ob. cit.*, así como al también citado capítulo II.5. del libro de Isabel Uriá, *Panorama...*, *ob. cit.*, que resume un breve estado de la cuestión en lo que a los estudios métricos sobre el mester respecta. En cualquier caso, no podemos olvidar mencionar las importantes contribuciones de FITZ-GERALD, *ob. cit.*, en su seminal monografía, los variados estudios de HANSSEN y ARNOLD, que iremos citando a

las clasificaciones tradicionales mayormente aceptadas, desde la óptica de la prosodia, seguiré las pautas de Tomás Navarro Tomás, que clasifica los modelos rítmicos que se aplican al alejandrino de la siguiente forma:

Son de ritmo trocaico los hemistiquios en que el primer apoyo se sitúa sobre la segunda sílaba, dejando la primera en anacrusis y repartiendo las cuatro del período en dos cláusulas bisílabas. El acento sobre la tercera, con las dos primeras en anacrusis⁴⁹, imprime forma dactílica a las tres sílabas que en este caso constituyen el período. La colocación del primer apoyo en la primera sílaba da lugar al período mixto en que una cláusula trocaica va seguida por una dactílica, o al contrario, una dactílica por una trocaica. Los dos hemistiquios pueden ser iguales o distintos, de donde resultan tres variedades de ritmo uniformemente trocaico, dactílico o mixto y seis variedades más en que estos tres tipos se combinan en las dos mitades del verso [...] de ordinario las nueve modalidades se mezclan en el conjunto polirrítmico de las estrofas⁵⁰.

La clasificación acentual de Navarro Tomás, secundada por Baehr⁵¹, es la que, por lo general, ha prevalecido en los estudios posteriores realizados sobre la métrica de estos poemas⁵². Sin embargo, la idea de estos investigadores arraiga tiempo atrás, y puede observarse, como ya se ha dicho en otros capítulos, que

lo largo de este trabajo o la aportación de Aldo RUFFINATTO, «Sillavas cuntadas» e «quaderna via» in Berceo: regole e supposte infrazione», *Medioevo Romanzo*, 1 (1974), pp. 23-43. El problema de estos estudios es que suelen centrarse en las obras de Berceo o de la primera etapa de la poesía de clerecía, y no hay un trabajo que abarque el *corpus* de poemas en su totalidad durante las dos centurias en que la forma del tetrástico vive en nuestra Península.

49. Nosotros, sin embargo, convertimos en troqueo estas dos primeras en anacrusis.
50. Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica Española: reseña histórica y descriptiva*, Syracuse, Syracuse University Press, [1956]. Citamos a partir de la edición de Barcelona, Labor, 1991, p. 85.
51. Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1980, pp. 23-30.
52. Isabel URÍA, en cambio, disiente de este tipo de clasificación, a la que denomina «rítmica pura», aunque parte de ella, pero señala que resulta artificial al aplicarla a los poemas del mester, puesto que el resultado de utilizar el sistema de NAVARRO TOMÁS produce cláusulas agramaticales. Por ello, se inclina hacia lo que Oreste MACRÍ denomina «métrica sintagmática» y prefiere hablar de «figuras rítmicas» en lugar de «cláusulas». Dichas figuras combinan la intensidad acentual natural de las palabras y las sílabas con la conformación y realización dentro del verso formando unidades, lo que puede provocar alteraciones rítmicas que no se reflejaban en el sistema rítmico tradicional. Así, habla de combinaciones de siete figuras que van desde la bisílaba llana hasta la pentasílaba llana (URÍA, *Panorama...*, *ob. cit.*, p. 108). Esta misma postura la defendía en su artículo «Naturaleza del ritmo del alejandrino del siglo XIII», en *AHLM. Actas VIII Congreso*, ed. de M. FREIXAS, S. IRISO y L. FERNÁNDEZ, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 2, 2000, pp. 1741-1750.

los primeros tratadistas castellanos que se ocuparon de la métrica (y en especial Nebrija), ya se preocupaban por escandir los versos en pies o cláusulas rítmicas compuestas por varias sílabas que marcaban la línea melódica del verso delimitada por pausas métricas, cuya combinación daba lugar al poema resultante.

— El *Libro de Alexandre*⁵³ consta de 2675 estrofas en tetrásticos de alejandrinos monorrimos⁵⁴. Aunque no todos los hemistiquios presentan regularidad silábica (sólo lograda por Berceo), la métrica del conjunto apoya la hipótesis de que fue compuesto en los inicios del s. XIII⁵⁵. He aquí la tipología de sus escansiones silábicas:

Se|ño|res,| si |qui|sié|re|des || mio| ser|vi|çio| pren|der
 o óo òo óoo | òo óoo ó[o] → 3T|1T1D1T
 que|rrí|a|vos| de |gra|do || ser|vir| de| mio| mes|ter:
 o óo òo óo | o óo òo ó[o] → 3T|3T
 de|ve,| de| lo| que| sa|be, || om|ne| lar|go| se|er;
 óo òoo óo | óo óoo ó[o] → 1T1D1T|1T1D1T
 si| non,| po|dríe| en| cul|pa || e| en| riep|to| ca|er.
 o óo óo óo | òo óoo ó[o] → 3T|1T1D1T

Mes|ter| tra|yo| fer|mo|so: || non| es| de| jo|gla|rí|a;
 o óo òo óo | o óo òo óo → 3T|3T
 mes|ter| es| sin| pe|ca|do, || ca| es| de| cle|re|zí|a
 o óo òo óo | o óo òo óo → 3T|3T
 fa|blar| cur|so| ri|ma|do || por| la| qua|der|na| ví|a
 o óo òo óo | o òo óo óo → 3T|3T
 a| sí|la|vas| con|ta|das, || que| es| grant| ma|es|trí|a.
 o óo òo óo | o óo òo óo → 3T|3T

53. Sigo la edición de Juan CASAS RIGALL, ed., *Libro de Alexandre*, Madrid, Castalia, 2007, revisada y puesta al día en Madrid, Real Academia Española, 2014.

54. El número de “cuartetos” varía en función del manuscrito que elijamos, puesto que *P* presenta 2639.

55. Del estudio de la versificación del poema se ocupan detalladamente Harrison HEIKES ARNOLD, «Notes on the versification of the *Libro de Alexandre*», en *Hispania*, 19 (1936), pp. 245-254, y Spurgeon BALDWIN, «Irregular Versification in the *Libro de Alexandre* and the Possibility of a *Cursus* in Old Spanish Verse», en *Romanische Forschungen*, 85 (1973), pp. 298-313. Por su parte, Anthony John LAPPIN, en «De re metrica: regarding the *Libro de Alexandre* and the Bercean corpus», *Troianalexandrina. Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 8 (2008), pp. 149-286, considera la regularidad desde el empleo de la diéresis —por versificación latina y por la pronunciación contemporánea— así como por los mecanismos de acortamiento de sílabas: *ecthlysis* y *apócope*. El problema que nos plantea este trabajo, al igual que tantos otros, es que se ciñe solamente a las obras de la primera época, el *Alexandre* y los poemas de Berceo.

Qui| o|ír|lo| qui|si|er', || a| to|do| mio| cre|er
 òo óoo ó[o] | o óo òo ó[o] → 1T1D1T|3T
 a|vrá| de| mí| so|laz, || en| ca|bo| grant| pla|zer;
 o óo óo ó[o] | o óo óo ó[o] → 3T|3T
 a|pren|drá| bue|nas| ges|tas || que| se|pa| re|tra|er;
 òo óoo óo | o óo òo ó[o] → 1T1D1T|3T
 a|ver|lo| han| por| e|llo || mu|chos| a| co|ño|çer.
 o óo óo óo | óoo òo ó[o] → 3T|1D2T

En los poemas de Gonzalo de Berceo, el principio de regularidad métrica se cumple casi con total exactitud, puesto que la «maestría» del citado autor es máxima y las desviaciones de la norma métrica, mínimas⁵⁶. La dialefa y el uso de la apócope aparecen respetados con rigor como elementos caracterizadores de la época en que el autor está escribiendo sus poemas. Esta regularidad puede observarse también en la disposición de los patrones acentuales, como en las siguientes catas realizadas en la *Vida de San Millán de la Cogolla*⁵⁷:

Qui| la| vi|da| qui|sie|re || de| sant| Mi|llán| sa|ber,
 òo óoo óo | o òo óo ó[o] → 1T1D1T|3T
 e| de| la| su| is|to|ria || bien| cer|ta|no| se|er,
 o òo òo óo | óo óoo ó[o] → 3T|1T1D1T
 me|ta| mien|tes| en| es|to || que| yo| quie|ro| le|er
 óo óoo óo | òo óoo ó[o] → 1T1D1T|1T1D1T
 4 ve|rá| a|dó| em|bí|an || los| pue|blos| so| a|ver.
 o óo óo óo | o óo òo ó[o] → 3T|3T
 Se|cun|do| *mi*| cre|en|cia, || que| pe|se| al| Pe|ca|do,
 o óo [ò]o óo | o óo òo óo → 3T|3T
 en| ca|bo| quan|do| fue|re || le|i|do| el| dic|ta|do,
 o óo òo óo | o óo òo óo → 3T|3T
 a|pren|drá| ta|les| co|sas || de| que| se|rá| pa|ga|do
 o òo óo óo | o òo óo óo → 3T|3T
 8 de| dar| las| tres| me|a|jas || no| li| se|rá| pe|sa|do.
 o óo óo óo | o òo óo óo → 3T|3T

56. A este respecto puede verse el trabajo de Juan Carlos BAYO, «Las enmiendas por motivos métricos en Berceo», en *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, ed. de A. DEYERMOND y J. WHETNALL, London, Department of Hispanic Studies Queen Mary, University of London, 2003, pp. 63-72.

57. Para esta obra, seguimos la edición de Brian DUTTON, ed., *Gonzalo de Berceo. La vida de San Millán de la Cogolla* (OC, I), London, Tamesis Books Ltd., [1967], 2ª ed. 1984.

	Cer ca es de Co go lla de par te d'o ri ent,	ó o ó o o o ó ò o ó[o]	→ 1T1D1T 3T
	dos le guas so bre Ná ge ra, al pie de Sant Lo rent,	o ó o ò o ó o o ó o ó[o]	→ 3T 3T
	el ba rrio de Ver ce o Ma driz li yaz pre sent,	o ó o ò o ó o o ó o ó[o]	→ 3T 3T
12	ý na ció sant Mi llán, es to sin fa lli ment	ó o o ò o ó[o] ó o o ò o ó[o]	→ 1D2T 1D2T

A esta regularidad métrica hay, sin embargo, una excepción en toda la obra berceana⁵⁸: se trata de la cantiga «eya velar», que aparece inserta en el *Duelo de la Virgen*, compuesta por 13 “pareados” de verso breve irregular (oscila entre 8 y 10 sílabas con predominio eneasilábico), seguidos por el estribillo «eya velar». Al parecer, se trata de una cantiga de velador que pertenece a la tradición lírica de la época, cuyos “pareados” se han puesto en relación con los metros eneasilábicos de los poemas de debate⁵⁹.

	Ve lat al ia ma de los iu dí os,	o ó o ó o o o ó o	→ 2T1D1T
	e ya ve lar:	ó o o ó[o]	→ 1D1T
	Que non vos fur ten el Fi jo de Dios,	o ó o ó o o o ó[o]	→ 1T2D1T
	e ya ve lar.	ó o o ó[o]	→ 1D1T
	Ca fur tár vos lo que rrán,	ò o ó o ò o ó[o]	→ 4T
	e ya ve lar:	ó o o ó[o]	→ 1D1T
	An drés e Pei dro et Io hán,	o ó o ó o ò o ó[o]	→ 4T
	e ya ve lar.	ó o o ó[o]	→ 1D1T

El *Libro de Apolonio*⁶⁰ consta de 656 estrofas, que distribuyen 2621 versos en tetrásticos monorrimos de alejandrinos. Se ha discutido si los fallos métricos son errores de copista o del propio original; en cualquier caso, muchos de los editores del poema han optado por la regularización del texto utilizando recursos como la

58. Para hacerse una idea del impacto que desde fecha temprana causó este fragmento, basta ver el artículo de Daniel DEVOY, «Sentido y forma de la cántica ‘Eya velar’», *Bulletin Hispanique*, 65:3-4 (1963), pp. 206-237.

59. Sobre la métrica de estos poemas, véase el capítulo III de este libro.

60. Para las citas de este poema seguimos la edición de Carmen MONEDERO, *Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia, 1987.

apócope o la sinalefa, mientras otros tienden a respetar el manuscrito procurando alterarlo mínimamente⁶¹.

- En| el| nom|bre| de| Dios || e| de| San|ta| Ma|rí|a,
 òo óoo ó[o] | òo òoo óo → 1T1D1T|1T1D1T
- si| e|llos| me| guí|a|ssen, || es|tu|dí|ar| que|rrí|a
 o óo òo óo | o òo óo óo → 3T|3T
- con|po|ner| hun| ro|man|ce || de| nue|ua| ma|es|trí|a
 òo óoo óo | o óo òo óo → 1T1D1T|3T
- 4 del| buen| rey| A|po|lo|nio || e| de| su| cor|te|sí|a.
 òo óoo óo | òo òoo óo → 1T1D1T|1T1D1T
- El| re|y| A|po|lo|nio, || de| Ti|ro| na|tu|ral,
 òo òoo óo | o óo òo ó[o] → 1T1D1T|3T
- que| por| las| a|uen|tu|ras || vis|co| grant| ten|po|ral.
 o òo òo óo | óo óoo ó[o] → 3T|1T1D1T
- Có|mmo| per|dió| la| fi|ja || e| la| mu|ger| cap|dal.
 óoo óo óo | o òo óo ó[o] → 1D2T|3T
- 8 Có|mo| las| co|bró| a|mas, || ca| les| fue| muy| le|yal
 óoo òo óo | òo óoo ó[o] → 1D2T|1T1D1T

Por lo general, como puede observarse, los ritmos predominantes son binarios o trocaicos (especialmente en los segundos hemistiquios), que combinan a veces con algún pie dactílico. Además, cada verso suele acoger 5 o 6 pies diferentes. La presencia de una sílaba en anacrusis es frecuente al principio de los hemistiquios. La repetición constante del esquema trocaico confiere a este verso largo un ritmo de fondo que regula la recitación y ayuda al proceso de las sílabas contadas y la memorización de la estrofa.

El *Poema de Fernán González* se compone de 737 estrofas en tetrásticos monorrimos de alejandrinos, de las que sólo una decena son regulares⁶². El problema de la regularidad de este poema se debe a la mala calidad de la

61. Sobre este asunto, véase el trabajo de Harrison HEIKES ARNOLD, «A reconsideration of the metrical form of *El Libro de Apolonio*», *Hispanic Review*, 6 (1938), pp. 46-56, que defiende que en esencia, la versificación es la misma que la que encontramos en el *Libro de Alexandre* y en los poemas de Berceo, aunque la transmisión, la influencia dialectal o la escasez de más copias haya hecho que el texto que tenemos parezca saltarse en mayor proporción la supuesta regularidad de los poemas anteriores en tetrásticos. Esta postura de inclusión del *Apolonio* entre las obras canónicas del grupo es la aceptada mayoritariamente.

62. Federico HANSEN, «Sobre el metro del Poema de Fernán González», *Anales de la Universidad de Chile* 107-8 (1957), pp. 260-271, señala que la tendencia hacia el hemistiquio octosilábico ya

copia que lo contiene, lo que ha llevado a múltiples correcciones, por lo general relacionadas con la métrica y el uso de la dialefa⁶³, para enmendar las faltas y alcanzar la regularidad silábica⁶⁴. Las dificultades de la transmisión se hacen aún más notables en textos como los *Castigos de Catón*, debido a su particular difusión en forma de pliegos sueltos. Sin embargo, la mayor parte de los testimonios de esta obra encauza 143 grupos de cuatro versos en cuaderna vía con algunas diferencias entre ellos, que, por fortuna, no son demasiado significativas. La dificultosa transmisión con fuerte impronta oral deja mella, por el contrario, en poemas como los *Gozos de la Virgen*, en los que se adivinan 28 tetrásticos de alejandrinos monorrimos en su mayoría bastante deturpados, puesto que sólo las tres primeras estrofas son cuadernas perfectas. Artigas⁶⁵ sugiere que, con probabilidad, el comienzo se conserva en mejor estado porque era lo que el copista recordaba de memoria. En opinión de Gómez Moreno⁶⁶, esto se debe a que el texto se concibió como oración; por tanto, el interés principal del copista no fue mantener las rimas que aparecen en el texto, pues su transmisión debió de ser principalmente oral⁶⁷.

En los poemas del s. XIV los esquemas se repiten casi idénticos, aunque, como ya he señalado, la creciente presencia del hemistiquio octosilábico condiciona, en algunos casos, el patrón acentual de los pies métricos que marcan la escansión del verso. Sirve de ejemplo el *Libro de Miseria de Omne*⁶⁸, compuesto por 502 estrofas

se presenta fuertemente apuntada en esta obra, y que los esfuerzos de editores como MARDEN han sido ingentes para tratar de regularizar e introducir en los moldes de la cuaderna esta obra.

63. Itziar LÓPEZ GUIL, «Dialefa y sinalefa en el *Poema de Fernán González*», en *Revista de Literatura Medieval*, 12 (2000), pp. 151-157, defiende que el poeta evita el uso de la sinalefa cuasi sistemáticamente.
64. El problema de la variante octosilábica del hemistiquio en este poema ha sido estudiado por Luciano FORMISANO, «La variante otonaría dell'emistichio nel *Poema de Fernán González*», en *Lavori Ispanistici*, V (1986), pp. 31-98.
65. Miguel ARTIGAS, «Unos *Gozos de la Virgen* del s. XIV», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, Vol. I, pp. 371-375, esp. p. 371.
66. En Ángel GÓMEZ MORENO, «Los *Gozos de la Virgen* en el Ms. 9/5809 de la Real Academia de la Historia», en *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, IV, pp. 233-245, p. 238.
67. GÓMEZ MORENO también realiza un breve comentario sobre la transmisión oral y la lectura en los poemas de clerecía, apuntando ambas vías como posibles en el caso de la mayoría de los poemas pertenecientes a este grupo.
68. Para esta obra seguimos la edición de Jaime CUESTA SERRANO, *Libro de miseria de omne*, Madrid, Cátedra, 2012. Otra edición anterior de esta obra es la elaborada por Gregorio RODRÍGUEZ

en tetrásticos monorrimos de alejandrinos, aunque en este caso, la mayor parte de los versos cuenta con 16 sílabas, es decir, dos hemistiquios octosilábicos con numerosos errores del copista⁶⁹.

- To|dos| los| que| vos| pre|cia|des || ve|nit| a| se|er| co|mi|go,
 óo òo òo óo | o óoo óo óo → 4T|1D2T
- más| vos| pre|cia|re|des| sien|pre || si| o|yer|des| lo| que| di|go⁷⁰.
 óo òo óo óo | òo óo òo óo → 4T|4T
- El| que| bien| lo| re|to|vie|re, || a| Dios| a|brá| por| a|mi|go,
 òo óo òo óo | o óo óoo óo → 4T|1T1D1T
- 4 ca| sa|brá| de|xar| a|b[o]|le|zas, || mu|chas| que| tra|e| con|si|go.
 òo óo óoo óo | óoo óoo óo → 2T1D1T|2D1T
- El| buen| pa|pa_|nno|cen|cio⁷¹|| e| muy| san|to| co|ro|na|do,
 o òo òo óo | òo óo òo óo → 3T|4T
- ma|es|tro_en| las| sie|te| ar|tes, || por| tod| el| mun|do| nom|bra|do,
 o óo òoo óo | o óo óoo óo → 1T1D1T|1T1D1T
- de| las| mi|se|rias| del| om|bre || fi|zo| un| li|bro| dic|ta|do;
 o òo óoo óo | óoo óoo óo → 1T1D1T|2D1T
- 8 pu|so| y| mu|chas| ra|zo|nes || en| buen| la|tín| es|me|ra|do.
 óoo óoo óo | o òo óoo óo → 2D1T|1T1D1T

RIVAS, *El Libro de miseria de omne a la luz del De contemptu mundi*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Oviedo, 1983.

69. Gregorio RODRÍGUEZ RIVAS, en *El «Libro de Miseria de Omne» a la luz del «De contemptu mundi»*, estudio, edición y concordancias (microforma), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1992, analiza detalladamente los fenómenos métricos, como la dialefa, la sinalefa o la apócope. A este respecto, véase también su trabajo «El Libro de Miseria de Omne, versión libre del *De Contemptu Mundi*», *Livius, revista de estudios de traducción*, 4 (1993), pp. 177-191. De la métrica de este poema se ha ocupado Jaime GONZÁLEZ ÁLVAREZ, «La evolución de la “copla cuaderna” en el Libro de miseria de omne», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, ed. de J. SAN JOSÉ LER, F. J. BURGUILLO LÓPEZ y L. MIER PÉREZ, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, pp. 315-330. Este trabajo parte, sin embargo, de la base de la forzada irregularidad que achaca la mayor parte de los errores métricos a defectos en la transmisión y a las copias, defendiendo el principio de la dialefa y justificando la presencia del hemistiquio octosilábico como una evolución hacia lo que denomina «epígonos» del mester de clerecía; véase otra opción en n. 9 de p. 1071.
70. Este verso es un ejemplo de lo que podría poner en duda a un editor moderno. Si el verso se interpreta respetando la dialefa, el segundo hemistiquio será octosilábico, mientras que si se hace la sinalefa, el verso es heptasílabo. Parece que el primer hemistiquio marca la pauta del segundo, de ahí mi elección.
71. O bien con dialefa: o óoo òo óo → 1D2T.

En este poema los problemas ecdóticos se multiplican considerablemente, pues entran en juego factores difíciles de resolver, como los defectos de transmisión y copia (que tienden a regularizar el tipo de verso hacia el patrón octosilábico en especial en el s. xv, dada la influencia de la poesía cancioneril), así como el progresivo abandono de la dialefa, aspecto que se abordará un poco más adelante.

No obstante, este fenómeno varía en función de los diferentes textos, que van adoptando su propia idiosincrasia y peculiaridades. En el mismo s. xiv, por ejemplo, así sucede en la *Vida de San Ildefonso*⁷², obra en que la irregularidad métrica resulta notable. Contiene 272 estrofas en tetrásticos de alejandrinos monorrimos, aunque no todas ellas han podido transcribirse por completo, debido a las lagunas que presentan los manuscritos. Métricamente se adscribe a una tendencia más conservadora que tiende a respetar el hemistiquio heptasilábico.

- Si| m' a|yu|da|re| Cris|to || e| la| Vir|gen| sa|gra|da,
 o òo óo óo | òo óoo óo → 3T|1T1D1T
- Que|rrí|a| com|po|ner || u|na| fa|ción| ri|ma|da
 o óo òo ó[o] | o òo óo óo → 3T|3T
- De| un| con|fe|sor| San|to || que| fi|zo| vi|da_hon|ra|da,
 o óo òo óo | o óo óo óo → 3T|3T⁷³
- 4 Que| na|ció| en| To|le|do, || e|sa| cib|dat| nom|bra|da.
 òo óoo óo | o òo óo óo → 1T1D1T|3T

Fenómenos similares se encuentran en los *Proverbios de Salomón*. Según la versión del manuscrito de Toledo⁷⁴, el poema consta de 202 estrofas en tetrásticos monorrimos de alejandrinos, aunque muchas estrofas se componen de 3 versos o incluso de 2.

72. Para este poema seguimos la edición de Manuel ALVAR EZQUERRA, ed., *Beneficiado de Úbeda, Vida de San Ildefonso*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975.
73. En este caso, el hemistiquio sería octosilábico si se respetara la dialefa, pero la tendencia a seguir el esquema del primer hemistiquio, invita a la mayor parte de los investigadores a admitir la sinalefa en este verso.
74. Seguimos la edición de Charles Emil KANY, «Proverbios de Salomón. An unedited Old Spanish Poem», en *Homenaje a Menéndez Pidal, Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, 1925, vol. I, pp. 269-285, a falta todavía de una edición crítica que contraste las variantes existentes en los manuscritos. Hemos de señalar que KANY cita un testimonio: C, Madrid, BNE, MS/9937, que no consta bajo dicha signatura y no hemos podido identificar. En la base de datos de *Philobiblon* <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index.html>> (última consulta: 13-12-11), Charles FAULHABER señala que «Por la coincidencia de signos y la parcial coincidencia del tamaño (265 x 80 mm. vs. 265 x 180 mm.), sospechamos que se trata del mismo MS de Toledo». Al parecer, el error arranca de la bibliografía de SIMÓN DÍAZ.

El caso de los poemas aljamiados resulta muy particular, ya que la influencia lingüística y literaria del árabe no deja indiferentes a los versos castellanos. Así, la *Alhotba Arrimada* combina en su interior varios tipos de versos: coplas octosilábicas (1-22), coplas endecasilábicas (23-30) y una parte final de estrofas en cuaderna vía. Esta sección corresponde a 168 versos en tetrásticos monorrimos de alejandrinos, de un total de 335 versos. Por su parte, el *Poema en Alabanza de Mahoma* se compone de 160 versos, cada uno de 16 sílabas, con una división clara en dos hemistiquios octosilábicos⁷⁵. También hay varios versos que no se agrupan en estrofas de cuatro versos sino de dos, en forma de “pareados”. A pesar de ello, la utilización de los hemistiquios formularios es muy similar a la de los poemas en cuaderna vía.

El *Loor de Mahoma* consta de 81 coplas anisosilábicas, con predominio de eneasílabos y decasílabos, de tres versos monorrimos y un cuarto que rima con el último de cada copla, repitiendo el nombre del profeta, «Mohammad»⁷⁶.

El *Libro de Buen Amor*⁷⁷ muestra una gran complejidad en todos los sentidos y también en el métrico, por las diferentes variantes que aparecen en los manuscritos que lo conservan, así como por el mosaico de influencias lingüísticas e intertextuales que presenta. Se compone de 1728 estrofas, lo que constituye un total de más de 7000 versos, la mayor parte de ellos en tetrásticos monorrimos de alejandrinos, alternando con fórmulas estróficas de tipo lírico que salpican el conjunto (como en los pasajes relativos a las canciones de serrana, los gozos de la Virgen o ciertas oraciones)⁷⁸. Sobre las rimas que utiliza y la versificación

75. Esto también sucede a veces en el *Libro de Miseria*, los *Gozos de la Virgen*, los *Versos de un abogado* (*Guarte Rueda*), algunos poemas del *Cancionero de Baena*, y ciertas secciones del *Libro de Buen Amor*.

76. Sobre este poema, véase la edición de Fernando GÓMEZ REDONDO, ed., *Edad Media, Juglaría, Clerecía y Romancero*, Madrid, Visor, 2012..

77. Seguimos la edición de Alberto BLECUA, ed., Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición revisada por Margarita FREIXAS, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 565-569.

78. Sobre los diferentes esquemas que aparecen, véase el trabajo de Federico HANSEN, «Los metros de los cantares de Juan Ruíz», en *Estudios de métrica, gramática e historia literaria*, Santiago de Chile, Ediciones Anales de la Universidad de Chile, 1958, pp. 167-233, así como el de Martín DUFFELL, «Metre and Rhythm in the Libro de Buen Amor», en *A Companion to the Libro de Buen Amor*, ed. de L.M. HAYWOOD y L.O. VASVÁRI, London, Tamesis, 209, 2004, pp. 71-82. Muy detallado es también el de Juan Carlos BAYO, «La versificación del Arcipreste, toda problemas», en *El Libro de buen amor de Juan Ruíz. Archiprêtre de Hita*, ed. de Carlos HEUSCH, Paris, Ellipses, 2005, pp. 191-216, en el que trata con detenimiento las diferentes formas estróficas de tipo lírico que aparecen en el *Libro* (cuadro en p. 205), y las caracteriza individualmente desde el punto de vista métrico, poniéndolas en relación con formas afines de la poesía cancioneril o de los poemas de la época.

de la obra, puede verse el trabajo de Harold G. Jones⁷⁹, amén de los citados en el estudio de Manuel Criado de Val⁸⁰. En lo que a los pies métricos y patrones acentuales respecta, se observa una variedad de combinaciones que alternan entre el hemistiquio heptasilábico y octosilábico, con bastantes problemas de ambigüedad desde el punto de vista del editor⁸¹.

Se|ñor| Dios,| que_a| los| jo|dí|os, || pue|blo| de| per|du|ción,
 òo óo òo óo | óoo òo ó[o] → 4T|1D2T

79. Harold G. JONES, *Imperfect rhyme in medieval Spanish cuaderna vía poetry*, Tesis Doctoral, Princeton University Press, 1968. [Reseña en *Dissertation Abstracts International*, 29 (1969), 3142A].
80. Manuel CRIADO DE VAL, ed., *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste* [1972], Barcelona, SERESA. 1973, pp. 211-216, 217-231, 232-234.
81. De este problema se ha ocupado Harrison H. ARNOLD en «The octosyllabic cuaderna vía of Juan Ruiz», en *Hispanic Review*, 8:2 (1940), pp. 125-138, que concluye que la cuaderna octosilábica juanruiciana es una estrofa regularmente compuesta, que tiende a respetar el hiato, pero no con el mismo rigor que en períodos anteriores. La asocia además a determinados pasajes, señalando que no suelen encontrarse estrofas octosilábicas aisladas, sino agrupadas en determinados episodios o para marcar transiciones. A su estudio se añade el mérito de haber trabajado directamente con los manuscritos *G* y *S*, entre cuyas variantes métricas establece comparaciones y conclusiones. Para una tipología de patrones acentuales en el *Libro de Buen Amor*, véase el detallado análisis hecho por Oreste MACRÍ en su *Ensayo de métrica sintagmática (ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*, Madrid, Gredos, 1969, que, además de poner en relación la rítmica pura y la métrica sintagmática, recoge lo que él denomina la «partitura métrica de 2020 hemistiquios alejandrinos del *LBA*», pp. 197-224, con todas sus variantes acentuales posibles. Tiene también el valor de que se remonta hasta el propio Nebrija para establecer sus patrones métricos y acentuales, aunque la terminología que usa para denominar los tipos de hemistiquios ya no se utiliza en nuestros estudios métricos. Basándose en dicha obra, escribe su artículo Kenneth ADAMS, «Rhythmic Flexibility in the *Libro de buen amor*: A Linguistic Orientation with Particular Reference to Heptasyllabic Hemistiches», *Neophilologus*, 54 (1970), pp. 369-80, en el que, tras realizar análisis aleatorios sobre el ritmo de diferentes textos en cuaderna, afirma que no existe una determinada conciencia del autor en lo que al ritmo se refiere, lo que hace que los diferentes esquemas y tipos de ritmo se repitan a lo largo de los diferentes poemas. También Margarita FREIXAS, en «Observaciones sobre la cuaderna vía de Juan Ruiz», en *AHLM. Actas VIII Congreso, ed. cit.*, pp. 763-772, concluye con cierto escepticismo que nos encontramos aún muy lejos de dar una respuesta definitiva a los problemas métricos que plantea la obra del Arcipreste. Frente a estas posturas, más abiertas y flexibles, se encuentran, por otro lado, las que aceptan otros procedimientos de adecuación del texto al esquema, como la admisión de diversos tipos de sinalefa, la sinafia o la compensación entre hemistiquios, tal y como defiende José María MICÓ, «Sinafia y compensación en el «Libro de buen amor»», en *El «Libro de buen amor»: texto y contextos*, ed. de G. SERÉS, D. RICO y O. SANZ, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, pp. 161-172. Somos, sin embargo, más partidarios del respeto al texto y de las anteriores posturas descritas.

- sa|cas|te| de| cab|ti|vo, || del| po|der| de| Fa|r|a|ón|,
 o óo òo óo | òo óo òo ó[o] → 3T|4T
- a| Da|ni|el| sa|cas|te| || del| po|ço| de| Ba|bi|lón|:
 o òo óo óo | o óoo òo ó[o] → 3T|1D2T
- 4 sa|ca| a| mí|, coi|ta|do, || d'ès|ta| ma|la| pre|sión.
 óoo óo óo | óo óoo ó[o] → 1D2T|1T1D1T

Llegados a este punto, vale la pena mencionar brevemente la variada tipología de formas que aparece en el *Libro de Buen Amor* con esquemas métricos diferentes a la cuaderna vía. Se trata, por lo general, de estrofas de tipo lírico pertenecientes a la tradición oral, que hacen sus primeros atisbos en esta obra para florecer en el s. xv y ser especialmente frecuentes en la poesía de cancionero. En el apartado 4 correspondiente a la formación de las coplas ofreceré una enumeración detallada de los diferentes tipos de esquemas encontrados. Desde el ámbito de la prosodia rítmica lo que interesa de estos poemas es la diferencia de patrones rítmicos que presentan.

En primer lugar, destacan las composiciones de tipo zejelesco, que cuentan con un estribillo al cual remite el resto de las estrofas del conjunto mediante un verso de vuelta que retoma la rima. Los versos del estribillo tienen, por lo general, un número diferente de sílabas y de rimas que las demás (suelen ser más breves). Las estrofas, por su parte, combinan versos heptasílabos, octosílabos y enneasílabos.

- ¡O| Ma|rí|a! óo óo → 2T
 luz| del| dí|a, óo óo → 2T
 Tú| me| guí|a óo óo → 2T
 to|da| ví|a. óo óo → 2T
- 21 Gá|na|me| gra|çia| e| ben|di|ción óoo óoo òo ó[o] → 2D2T
 e| de| Jhe|sú| con|so|la|çión, òoo óo òo ó[o] → 1D3T
 que| pue|da| con| de|vo|ción o óoo òo ó[o] → 1D2T
 can|tar| de| tu| a|le|grí|a. o óoo òo óo → 1D2T
- 22 El| pri|me|ro| go|zo| que's'| le|a: òo óo óoo óo → 2T1D1T
 en| çib|dad| de| Ga|li|le|a, òo óo òo óo → 4T
 Na|za|ret| cre|o| que| se|a, òo óo òo óo → 4T
 o|vis|te| men|sa|je|rí|a o óo òoo óo → 1T1D1T

En algunos casos, la tendencia hacia la regularización octosilábica es mucho más clara, aunque no todos los versos se ajustan a esa norma:

- 115 Mis| o|jos| non| ve|rán| luz o óo óoo ó[o] → 1T1D1T
 pues| per|di|do| hé| a| Cruz. òo óo óo ó[o] → 4T

116 Cruz| cru|za|da,| pa|na|de|ra, óo óo òo óo → 4T
 to|mé| por| en|ten|de|de|ra: o óo òoo óo → 1T1D1T
 to|mé| sen|da| por| ca|rre|ra o óo òoo óo → 1T1D1T
 co|mo| faz| el| an|da|luz òo óo òo ó[o] → 4T.

117 Coi|dan|do| que| la| a|vrí|a, o óo òoo óo → 1T1D1T
 dí|xie|lo| a| Fe|rrend| Gar|cí|a óoo òo óo óo → 1D3T
 que| tro|xíe|se| la| ple|te|sí|a òo óoo òo óo → 1T1D2T
 e| fue|se| plei|tés| e| duz. o óoo óo ó[o] → 1D2T

Hay casos, incluso, de combinaciones de versos hexasílabos, como en esta cantiga de serrana:

1022 Çer|ca| la| Ta|bla|da, óo òo óo → 3T
 la| sie|rra| pa|ssa|da, o óoo óo → 1D1T
 fa|llé|me| con| Al|da o óoo óo → 1D1T
 a| la| ma|dru|ga|da. òo òo óo → 3T

En segundo lugar, el Arcipreste juega con estrofas en las que incorpora versos heptasílabos u octosílabos con otros de pie quebrado, que oscilan entre 4 y 5 sílabas en función de la terminación oxítona de los versos anteriores. Esta conformación heterométrica resulta interesante, ya que da la impresión de que el Arcipreste no se decanta con claridad a favor de ninguno de los dos versos. Como ejemplo de este fenómeno tenemos los «Gozos» de las estrofas 33-34, formadas por 6 versos que siguen el esquema 8a8a4b8a8a4b, siendo el verso del pie quebrado tetrasílabo si se aplica la ley de Mussafia por la que las terminaciones oxítonas, que son las que abundan, no cuentan una sílaba más. Los patrones acentuales del verso de pie quebrado se reducen a dos troqueos o bien a un dáctilo y un troqueo. En este caso, las rimas son consonantes y difieren en el verso largo del de pie quebrado.

33 Vir|gen,| del| Çie|lo| Re|i|na, óoo óoo óo → 2D1T
 e| del| mun|do| me|le|zi|na, òo óo òo óo → 4T
 quié|ras|me| o|ír, óo òo ó[o] → 3T
 que| de| tus| go|zos| a|i|na òoo óoo óo → 2D1T
 es|cri|va| yo| pro|sa| dig|na o óoo óo óo → 1D2T
 por| te| ser|vir. òoo ó[o] → 1D1T

34 De|zir|te| he| tu| a|le|grí|a, o óo óo òo óo → 4T
 ro|gán|do|te| to|da| ví|a o óoo óo óo → 1D2T

yo pe ca dor,	óoo ó[o]	→ 1D1T
que a la grand cul pa mí a	òo òo óo óo	→ 4T
non pa res mien tes, Ma rí a,	o óo óoo óo	→ 1T1D1T
mas al lo or.	òoo ó[o]	→ 1D1T

En tercer lugar, encontramos una serie de estrofas en versos octosílabos que juegan con diferentes combinaciones de sus rimas, cuyos esquemas detallaremos en el apartado 4 de este capítulo.

Con el *Rimado de Palacio*⁸² sucede un fenómeno similar: hay combinaciones de hemistiquios de todo tipo que sufren alteraciones por diversas causas y no ponen al editor fácil la tarea. La mezcla de estrofas alcanza sus máximas cotas en esta obra del s. XIV⁸³, cuya métrica, ya en el ocaso de la cuaterna vía, presenta variedad de formas, sobre todo en el cancionero marial, que alternan con el tetrástico. Aunque el tetrástico monorrímo de versos alejandrinos es la estrofa predominante en el poema, en muchas ocasiones deja paso al hemistiquio octosilábico, en especial a partir de la copla 298, lo que hizo pensar, en un principio, en que quizás esto se debiera a una tradición de copia defectuosa. Sin embargo, según señalan estudios detallados, como el de Coy⁸⁴, tras analizar 50 estrofas del *Rimado* que combinan estrofas con hemistiquios de tendencia hepta y octosilábica, dicha alternancia no resulta en absoluto fortuita ni puede ser debida a simples errores de copia, sino a una concepción métrica en la que «Ayala concebía la norma de las «sillavas cuntadas» de la cuaterna vía con una cierta elasticidad». Además, la obra incluye varias partes líricas (unos 16 poemas) que combinan formas zejelescas, «versetes compuestos a pares» con rima interna entre los hemistiquios, alejandrinos en “sextetos” con rimas AAABAB y “octavas”

82. Seguimos la edición de Hugo O. BIZZARRI (ver. n. 39). Este investigador ofrece un análisis sobre la métrica de la obra en su conjunto en las páginas 371-378.
83. Pueden verse, amén de la ya citada, las ediciones de Michel GARCIA, *Libro de poemas o Rimado de Palacio*, Madrid, Gredos, 1978, 2 vols.; Jacques JOSET, *Libro rimado de Palacio*, Madrid, Alhambra, 1978, 2 vols.; Germán ORDUNA, *Rimado de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1981, 2 vols.; y H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Rimado de Palacio*, Peter Lang, New York, 2000.
84. Del estudio de la alternancia entre hemistiquios heptasilábicos y octosilábicos se ocupa José Luis Coy, «Métrica castellana medieval y crítica del texto: las ‘sillavas cuntadas’ del Canciller Ayala», *Incipit*, 5 (1985), pp. 11-24 (cita en p. 21). Concretamente, de los octosílabos y de la presencia de la sinalefa y sus condiciones trata Dorothy Clotelle CLARKE, «Hiatus, synalepha and line length in López de Ayala's octosyllabes», *Romance Philology*, I (1947-1948), pp. 347-356. En este trabajo se plantea la consideración de los octosílabos propiamente como «coplas de arte menor», comparando las técnicas del Canciller con las empleadas por el rey Alfonso X en sus *Cantigas*.

de arte mayor con rima ABABABCC, que demuestran el conocimiento y el control que sobre el sistema poético castellano tenía el Canciller. La segunda parte del *Rimado*, en cambio, está compuesta por completo en cuaderna vía⁸⁵. En conjunto, el poema consta de 2122 estrofas (con un total de más de 8500 versos), en su mayoría en tetrásticos de alejandrinos monorrimos, una extensión considerablemente mayor a la del resto de los poemas en cuaderna vía analizados.

Hay, además, hemistiquios que son aún más largos (9 sílabas), y distorsionan el patrón acentual provocando fuertes irregularidades. Coy hace notar, sin embargo, que estos hemistiquios enesilábicos se encuentran presentes solamente en aquellas estrofas de tendencia octosilábica.

En| el| nom|bre| de| Dios, || que| es| U|no,| Tri|ni|dat⁸⁶,
 òò óoo ó[o] | òò óo òò ó[o] → 1T1D1T|4T
 Pa|dre,| Fi|jo,| Es|pí|ri|tu| San|to, || en| sin|ple| u|ni|dat,
 óo óoo óoo óo | o óo òò ó[o] → 1T2D1T|3T
 e|gua|les| en| la| glo|ria, || e|ter|nal| ma|jes|tad,
 o óo òò óo | òò óoo ó[o] → 3T|1T1D1T
 4 e| los| tres| al|jun|ta|dos || en| la| Di|ui|ni|dat.
 òò óoo óo | òò òoo ó[o] → 1T1D1T|1T1D1T

Al igual que sucede con el *Libro de Buen Amor*, el *Rimado* presenta, en la primera parte de la obra, varios ejemplos de grupos estróficos distintos a la cuaderna vía. Entre otros, podemos distinguir dos tipos: estrofas líricas de tipo zejelesco compuestas en verso breve (generalmente octosilábico) y estrofas en alejandrinos que presentan rimas y combinaciones diversas a las del tetrástico. Además, Ayala experimenta con el adónico doblado o arte mayor, anticipándose a los inminentes cambios poéticos de su tiempo.

No voy a recoger aquí más análisis acentuales del resto de los poemas del *corpus* resumido en el anterior apartado, ya que presentan mayor grado de irregularidad por lo general, lo que dificulta la realización de este tipo de catas. Por ejemplo, los *Gozos de la Virgen* muestran una tendencia hacia el alejandrino, pero el número de sílabas de cada uno de sus hemistiquios varía bastante, e incluso en algunos casos la posición de la cesura. Similares problemas hay en los poemas aljamiados

85. Este hecho no deja de ser significativo si tenemos en cuenta que la parte que circuló independientemente por más tiempo fue la primera.

86. Nuevamente aquí nos encontramos ante la disyuntiva del respeto a la dialefa o la asunción del hemistiquio octosilábico.

como la *Alhotba Arrimada*, cuyos versos oscilan entre las 11 y 15 sílabas, o el *Poema en Alabanza de Mahoma*, que por lo general tiende hacia versos más largos (16 y 17 sílabas). En los *Proverbios de Salamón*, por su compleja tradición textual, también alternan en su interior hemistiquios de 6, 7, 8 y 9 sílabas. Por último, en los poemas fragmentarios (como el *Cantar del Rey don Alonso*, examinado en el cap. iv, *Guarte Rueda*, o los poemas en cuaderna en devocionarios) se detecta una fuerte irregularidad, que en este caso puede ser debida a una influencia oral y a una deficiente tradición textual y de copia.

Además de la cuestión acentual, es importante señalar dos aspectos íntimamente relacionados que conforman el carácter del verso⁸⁷: las «sílabas contadas» y el recurso a la dialefa⁸⁸.

87. Sobre la métrica de la cuaderna vía baste recordar algunos trabajos, como los de Antonio RESTORI, «Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del *Poema del Cid*», en *Il Propugnatore*, 20 (1887), pp. 97-158, centrado en el estudio del tetrástico en comparación con la métrica del *Cid*; el de John Driscoll FITZ-GERALD, *Versification of the cuaderna vía...*, *ob. cit.*, que basa sus investigaciones en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, el de Arturo MARASSO, «El verso alejandrino. Apuntes para su estudio», en *Humanidades* (La Plata), 13 (1923), pp. 123-170, que pone en relación los poemas castellanos en cuaderna con otros textos narrativos compuestos en diferentes metros, o aquellos que extienden sus miradas hacia la comparación con textos no castellanos, como Georges CIROT, *art. cit.*; Pedro Luis BARCIA, *El Mester de Clerecía*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; Brian DUTTON, «French influences in the spanish mester de clerecía», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, ed. de Brian DUTTON, J. Woodrow HASSELL y John Esten KELLER, Valencia, Castalia, 1973, pp. 73-93; Spurgeon BALDWIN, «Irregular Versification in the *Libro De Alexandre* and the Possibility of a *Cursus* in Old Spanish Verse» (ver n. 55), o Francisco LÓPEZ ESTRADA, «*Rima y Rimo* en la literatura castellana primitiva», en *Anuario de Estudios Medievales*, 14 (1984), pp. 467-485. Sobre las particularidades propias de los textos castellanos se han centrado, entre otros, Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, «Métrica y yuxtaposición en la cuaderna vía del XIII», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, (Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987)*, ed. de M. ARIZA, A. SALVADOR y A. VIUDAS, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 1193-1204; e Isabel URÍA, especialmente en «Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía», en *Revista de poética medieval*, 7 (2001), pp. 111-130; y «Los trabajos de María Josefa Canellada sobre el ritmo y la prosodia aplicados a la poética del mester de clerecía», en *María Josefa Canellada (1913-1995)*, ed. de Xuan Carlos BUSTO, Oviedo, Consejería d'Educación y Cultura, 2002, pp. 97-107.
88. Sobre la dialefa específicamente, véanse los trabajos de Harrison Heikes ARNOLD, «Synalepha in Old Spanish Poetry: Berceo», *Hispanic Review*, 4:2 (1936), pp. 141-158; Itziar LÓPEZ GUIL, «Dialefa y sinalefa en el *Poema de Fernán González*», en *Revista de Literatura Medieval*, 12 (2000), pp. 151-157; e Isabel URÍA MAQUA, «La dialefa en el mester de clerecía del s. XIII», en *Actas del III Congreso Internacional de Literatura Medieval, (Salamanca, 3-6, X, 1989)*, Salamanca, Biblioteca Española del s. xv, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, Vol. II, pp. 1095-1102, así como el trabajo más reciente de Fernando BAÑOS VALLEJO,

Se advierte, sin embargo, que dicho principio de separación se respeta principalmente en el s. XIII, pero va perdiéndose conforme avanzamos en el tiempo y se llenan los poemas de irregularidades en el s. XIV, cuyas obras comienzan a presentar variaciones notables en sus hemistiquios que tienden poco a poco hacia una regularización octosilábica. Por esta razón, varios investigadores⁸⁹ han optado por separar el grupo de poemas en cuaderna vía y distinguir entre aquellos que respetan con rigor el principio de las sílabas contadas, frente a los que incumplen dicho principio. Se trata, en efecto, de una idea seductora, pero si se analiza a fondo el *corpus* de poemas en el que nos movemos y en especial si se compara con los *corpora* de otras lenguas romances —como el francés o el italiano— se percibe que el grado de irregularidad que presentan los textos es mucho mayor del imaginado al realizar estas clasificaciones⁹⁰. En realidad, los poemas estrictamente regulares son tan solo una minoría, que puede reducirse a Berceo. El resto de textos presenta notables problemas en lo que a su cómputo silábico se refiere, que con frecuencia son solventados por los investigadores en un intento de regularización métrica para su posterior análisis⁹¹.

5.3. SISTEMA DE CONSONANCIAS/ASONANCIAS

En lo que respecta a la consonancia, el caso del tetrástico de alejandrinos o cuaderna vía ofrece testimonio de fuerte regularidad. Frente a la asonancia épica

«La fe en la dialefa. A propósito de la edición y la composición de los *Milagros* de Berceo y la cuaderna vía del s. XIII», en *Formes strophiques simples/Simple Strophic Patterns*, ed. de Levente SELÁF, Patricia Noel AZIZ HANNA y Joost van DRIEL, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2010, pp. 93-108, que sigue llamando la atención sobre este curioso y antinatural procedimiento, con una nota de ironía y de duda, que apunta hacia los editores como culpables en parte de este respeto ciego que profesamos hacia la llamada dialefa.

89. Especialmente impulsora de esta tendencia ha sido Isabel URÍA, así como su discípulo Jaime GONZÁLEZ ÁLVAREZ, que en sus tres partes del ya citado «Corpus bibliográfico del mester de clerecía», diferencia claramente entre lo que él entiende por textos del mester propiamente dicho, los epígonos y las obras de nueva clerecía.
90. Del grado de irregularidad de los poemas romances en alejandrinos nos ocupamos con detalle en mi trabajo ya citado Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «Heterodoxia en la cuaderna vía» *art. cit.*
91. No obstante, conviene recordar la importancia del proceso de transmisión de los textos y su influencia para el análisis métrico de los mismos.

esta es una de las primeras manifestaciones romances de estrofas que presentan rima consonante en sus cuatro versos.

La aparición de la rima en la estrofa de cuatro versos se remonta a los poemas latinos del s. XII, fecha a partir de la cual hay numerosos textos compuestos en tetrásticos que riman de una forma que se puede considerar «consonante» en el sentido en que hoy se interpreta.

La cuaderna castellana respeta, por lo general, este sistema de consonancias en casi todos los poemas que abarca este capítulo. En algunos casos aparecen rimas en “pareados” (como en Sem Tob: ver capítulo VI), y estrofas con verso de vuelta (fenómeno recogido en las *Coplas de Yosef*, estudiado en el mismo capítulo). Las estrofas francesas e italianas en tetrásticos son, sin embargo, menos regulares a este respecto. Conservan la consonancia, por lo general, pero en muchos casos contienen rimas en “pareados” y estrofas con vuelta que empalman con un estribillo (en italiano es muy frecuente este recurso al estribillo en forma de “pareado” endecasilábico)⁹².

Dentro de esta regularidad de rima consonante generalizada para la estrofa del tetrástico⁹³, voy a tratar de definir con más claridad cómo funciona el fenómeno de la consonancia desde el punto de vista del análisis métrico y cómo afecta esta a la estructura general del poema y de la estrofa en particular.

Por lo común, las rimas predominantes en estas obras son las llanas, más frecuentes en los primeros hemistiquios⁹⁴. Las rimas finales de verso suelen alternar entre llanas y agudas, lo que le da un mayor dinamismo al ritmo de los poemas. En el *Libro de Alexandre*, por ejemplo, las rimas de las cuatro primeras estrofas, son las siguientes: *-ér/-ía/-ér/-ér/-áno*, y en el *Libro de Apolonio*: *-ía/-ál/-ár/-éra/-ír*.

92. Para los textos romances en tetrásticos, remito de nuevo a mi trabajo «La heterodoxia métrica medieval», *art. cit.*

93. El predominio de las rimas consonantes se ve alterado en determinados casos por equivalencias morfológicas o fónicas. Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, en *Ritmo y sintaxis...*, *ob. cit.*, pp. 236-270 estudia con detalle las asonancias que aparecen en la obra de Berceo, así como la alteración de rimas debida a diferentes causas.

94. Sobre la tendencia del castellano de este período a la cadencia de final de verso con predominio de sílaba llana, véase el libro de Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, *ob. cit.*, p. 22, n. 64, cuyos razonamientos basa en estudios fonéticos previos, unidos al análisis propio de los textos berceanos. Asimismo, indica que la cadencia aguda está cargada de un valor estilístico que sirve de refuerzo a los cierres narrativos. A este respecto, véase también el trabajo de Nancy Joe DYER, «A Note on the Use of “verso agudo” in the Milagros de Nuestra Señora», *Romance Notes*, 18 (1977), pp. 252-55.

El *Libro de Buen Amor* presenta una inclinación más marcada hacia la rima llana, y lo mismo sucede con los *Proverbios de Salamón*. En el resto de las obras, la combinación aguda-llana se reparte de forma más equitativa, aunque la tendencia castellana se dirige hacia el predominio de la terminación paroxítona. Los poemas aljamiados muestran una serie de diferencias notables a este respecto, puesto que en ellos (en especial en el *Poema en Alabanza de Mahoma*), sí es mucho más frecuente la rima aguda, y además aparece en muchos casos la rima pareada AABB, fenómeno que se repetirá en los poemas de «clerecía rabínica», analizados con detalle en el correspondiente capítulo.

La rima interna es un recurso poco frecuente, que aparece de forma aislada en algunos casos (como ejemplo: «vivamos/podamos», en dos hemistiquios de la copla 5 de los *Himnos de Berceo*), y se encuentra más vinculada a estos poemas aljamiados que se ven influenciados por otras tradiciones (y asociadas a otros fenómenos como la aparición de acrósticos, o el homoioteleuton), pero no son propios de la poesía castellana de clerecía.

Hay que señalar, sin embargo, una serie de rasgos que contribuye notablemente a la homogeneización del poema y al mantenimiento de las rimas en este verso largo. Son los que siguen.

En este punto, remito al capítulo 1 dedicado a las nociones de métrica medieval vernácula, en el que, con el apoyo de Nebrija, se habla de la rima categorial (*similiter cadens*) y la acategorial (*similiter desinens*). De ambas existen numerosos ejemplos en nuestro *corpus* de poemas: son frecuentes, por ejemplo, las terminaciones de verso y de hemistiquio con estructuras paralelas que incluyen palabras de la misma categoría gramatical. Así, la primera copla del *Alexandre* contiene en la terminación de sus dos últimos versos dos infinitivos que presentan similitud: «seer/caer», lo mismo sucede en la tercera: «retraer/conocer», y en otras muchas. A veces incluso se da el caso en que las cuatro rimas finales de los versos presentan la misma similitud: «perdieron/visquieron/andodieron/morieron» (*Fernán González*, copla 3), «pedir/avenir/contir/deçir» (*Libro de Apolonio*, copla 4), aunque son menos frecuentes, ya que resulta una estructura demasiado marcada y rígida. Además del infinitivo, otra de las categorías gramaticales que se repite con frecuencia al final de verso es la de sustantivo, que suele ser abstracto o de tipo generalizador: «caridad/actoridad» (copla 3 de los *Himnos de Berceo*), «maestría/cortesía» (*Libro de Apolonio*, copla 1). También en esta situación suelen encontrarse con frecuencia participios, así como adjetivos.

La coincidencia fónica no suele ir más allá de la vocal acentuada, aunque en algunos casos, sí que aparecen sonidos anteriores coincidentes, fenómeno denominado «rima rica» o *rime enrichtie*, ya que la equivalencia de sonidos es más amplia de lo marcado por el acento: «ballena/llena» (*Libro de Buen Amor*, copla 4), «cibdades/eredades» (*Proverbios de Salamón*, versos 17-18), «escura/escriptura/cura/aventura» (*Rimado de Palacio*, copla 3).

Por otro lado, la repetición de palabras es un recurso frecuente para armonizar la reiteración de sonidos. Hay ejemplos de epanástrofe, complexión, o repetición de palabras iguales en casi todas las coplas, a veces en la misma posición del verso, y en otras a modo quiásmico o en un lugar diferente, lo que confiere estructura, pero a la vez dinamismo al conjunto. Por citar un par de ejemplos significativos, resulta notable la presencia de términos como *padre* en la segunda copla de los *Castigos* de Catón⁹⁵:

Assí como el **padre** el hijo nombr'avía,
—los castigos del **padre** en coraçón tenía—,
en dichos y en hechos al **padre** bien seguía,
assi como oyréys el **padre** le dezía.

Es frecuente el juego sustantivo-adjetivo de una misma raíz («claro-claridad»), o también la alternancia entre tiempos verbales y personas («fue-fuimos», ambos ejemplos tomados del *Poema en alabanza de Mahoma*, coplas 3-4), y singular-plural, que, siguiendo la tradición terminológica de la lírica gallego-portuguesa serían casos de mozdobres o manzobres, señalados también como polípotes. Esta repetición de palabras no se restringe a una estrofa, sino que se reparte a través de las distintas coplas, sirviendo de enlace tanto temático como fónico y conceptual. La *variatio* es un recurso que alterna con la repetición y se utiliza con frecuencia. En este mismo texto, por ejemplo, aparecen en las primeras coplas las combinaciones «castigau/castigos», «buena/bien/bienaventurado», «alegre/alegría», etc. El paralelismo a veces se extiende más allá de lo fónico y abarca lo sintagmático, como sucede por ejemplo en el *Libro de Miseria de Omne*⁹⁶ (coplas 2-3).

de las **miserias del ombre** fizo un libro dictado;
8 puso y **muchas razones** como flores en el campo.

95. Seguimos la edición de Francisco GAGO JOVER, *Textos y concordancias de las versiones castellanas de los «Disticha Catonis»*, edición de F. GAGO JOVER, transcripción de L. CASTILLO *et al.*, Nueva York, 2003 [CD-ROM].

96. Seguimos la edición de Jaime CUESTA SERRANO, *ob. cit.*

Libro de miseria de omne sepades que es llamado;
 compuso **esas razones** en buen latín esmerado;
 non lo entiende todo omne, sinon el que es letrado,
 12 porque yaze oy de muchos postpuesto e olvidado.

Para finalizar, también la aliteración como recurso fónico que contribuye a la consonancia del poema, es frecuente, especialmente en posición inicial del verso, pero en ocasiones repartida a lo largo del mismo. Como ejemplos: «avrá/ aprenderá/averlo» (*Libro de Alexandre*, copla 3), «señor/sacaste/saca/sácame» (*Libro de Buen Amor*, coplas 1-2), que no sólo están en el inicio, sino que reiteran un sonido sibilante que reproduce en el ambiente el siseo de la plegaria de fondo a lo largo de estos primeros versos. Lo mismo sucede en la primera copla del *Rimado de Palacio* con el sonido *e* que cumple, a nuestro modo de ver, esta misma función.

Es importante hacer notar que, al igual que sucede con el cómputo silábico, con el mantenimiento de la dialefa y con la regularidad rítmica mayormente respetada en un primer período en los poemas del siglo XIII, el sistema de rimas también va evolucionando y sufriendo modificaciones requeridas por el paso del tiempo, la introducción de nuevas formas o la propia modificación de la estructura del verso, cuya tendencia se va tornando hacia el hemistiquio octosilábico. Así, el *Libro de Buen Amor* supone un buen ejemplo de inserción de novedades, procedimientos, nuevas palabras y juegos estilístico-fonéticos en lo que a la rima se refiere, como bien demostró en su atinado trabajo Kenneth Adams⁹⁷.

5.4. FORMACIÓN DE LAS COPLAS

Una vez revisados los rasgos del alejandrino como verso y del fenómeno de la consonancia, me centraré en el estudio de la estrofa del tetrástico como estructura del pensamiento poético de la poesía narrativa castellana medieval. Como ya se ha señalado, se trata de un molde estrófico idóneo para la expresión de contenidos no líricos asociados a una mayor gravedad de la materia, con el adoctrinamiento didáctico y moralizante, en muchos casos de contenido religioso como finalidad.

La aparente rigidez del molde métrico del tetrástico no es tal cuando se analizan con detalle la variedad y la multiplicidad de las estructuras estróficas que

97. «Juan Ruiz's Manipulation of Rhyme», en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. de GYBBON-MONYPENNY, Londres, Tamesis Books, 1970, pp. 1-28.

se encajan en el mismo. La estrofa funciona como marco en el que se encuadra y estructura el pensamiento poético del autor de la obra, y este aspecto resulta de gran importancia, ya que cada unidad métrica encierra en sí una unidad conceptual que aporta al conjunto nuevos datos, enlazándose unas a otras⁹⁸. A mi modo de ver, existen, por lo tanto, tres niveles que configuran la estructura del conjunto: a) la estructura horizontal de los versos, que abarca aspectos como la sintaxis de los hemistiquios y la correspondencia entre los mismos, b) la estructura vertical, que se refiere a la disposición, combinación y relación de los versos dentro de una misma estrofa, y c) la estructura global mediante la cual las coplas se enlazan entre sí para constituir la unidad poemática en su conjunto. Veámoslas:

a) En lo que respecta a la estructura horizontal de los versos, hay diferentes variedades de la misma, que se corresponden con distintas combinaciones sintácticas, bien simples con un solo verbo u oración en el verso, o bien complejas, entre las que pueden darse coordinación, subordinación y duplicación. Las más significativas son:

- estructura de tipo «verbo-objeto directo»: el verbo se encuentra en el primer hemistiquio y el segundo hemistiquio contiene el complemento directo y completa así al primero: «Señores si quisieredes mio serviçio prender» (*Libro de Alexandre*, copla 1). Son los llamados versos esticomíticos, ya que un verso contiene una unidad sintagmática.
- estructura de coordinación: el segundo hemistiquio añade información a la aportada en el primero mediante una conjunción de coordinación: «En el nombre de Dios, e de Santa María» (*Libro de Apolonio*, copla 1). También puede darse el caso en que el segundo hemistiquio funcione como repetición del primero o geminación con otros términos.
- estructura explicativa: el segundo hemistiquio ofrece una aclaración que completa la información del primero: «leer vos lo hé bien plano, ca non se quiere cantar» (*Libro de Miseria de Omne*, copla 5).

98. Sobre la integración de sintaxis y ritmo en la obra de Gonzalo de Berceo, véase en especial la monografía de Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo...*, *ob. cit.*, y en especial su capítulo 3: «Constantes rítmicas sintácticas: esticomitia», donde se definen las relaciones entre unidad métrica y unidad sintáctica, y en el 4, «Unidad sintáctica de la cuaderna vía», en el que defiende el modelo versal de la cuaderna como estructurador y unitario, así como en el 5 «Relaciones proposicionales en la estrofa». Isabel URÍA MAQUA secunda esta propuesta, tanto en el capítulo II.5. de su monografía, *Panorama...*, *ob. cit.*, como en diversos artículos, entre los que destaca «Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía», ya citado, en nota 87.

- estructura completiva: esta resulta muy frecuente, y suele utilizar la conjunción «que», en sus diferentes usos sintácticos, entre los que se incluye su función como pronombre relativo: «en el nombre del Padre que fizo toda cosa» (*Poema de Fernán González*, copla 1).
- estructura circunstancial: con esta denominación me refiero a todas aquellas que pueden funcionar como complemento circunstancial: «en que moró tres días dentro en la mar llena» (*Libro de Buen Amor*, copla 5).

b) Si se analiza ahora la estructura vertical o posición y combinación del verso en la copla, se observa que por lo general hay 1 o 2 verbos principales, aunque puede haber 3 o incluso 4. El menor número de verbos principales implica mayor proporción de subordinación, mientras que cuando los versos se estructuran a modo de oraciones coordinadas, suelen aparecer por lo general en la misma posición y presentan fuertes paralelismos que confieren mayor rapidez a la narración.

Es frecuente, por ejemplo, la estructura de 3 versos subordinados a uno principal, que aparece en posición final y recopila la información diseminada en el resto del verso⁹⁹. Como ejemplo puede verse la primera copla de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo¹⁰⁰:

En el nomne del Padre que fiço toda cosa,
 e de don Jhesu Christo, fiijo de la Gloriosa,
 e del Spíritu Sancto que egual d'ellos posa,
 4 de un confessor sancto quiero fer una prosa.

No obstante, también el verbo principal puede aparecer al comienzo, y todos los demás añadir información, como se ve en la copla 3 del *Libro de Alexandre*:

Qui oírlo quisier', a todo mio creer
 avrá de mí solaz, en cabo grant plazer;
 aprendrá buenas gestas que sepa retraer;
 12 averlo han por ello muchos a çoñoçer.

99. Sobre la particularidad de funciones de este verso final y su caracterización sintáctico-rítmica, véase el epígrafe 6.4.7, «Estilística del último verso de la cuaderna vía», en Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, *Ritmo y sintaxis...*, ob. cit., p. 153-154.

100. Seguimos la edición de Brian DUTTON, *Gonzalo de Berceo. La vida de San Millán de la Cogolla* (OC, I), London, Tamesis Books Ltd., [1967], 1984, 2ª ed.

Veamos, por otro lado, un ejemplo de estructura de cuatro versos yuxtapuestos con un desarrollo sintáctico paralelístico. Es el caso de la primera copla de los *Himnos* de Gonzalo de Berceo:

Veni Creator Spíritus, pleno de dulcedumne,
 visita nuestras mentes de la tu sancta lumne;
 purga los nuestros pechos de la mala calumne,
 4 implilos de tu gracia como es tu costumne.

c) En última instancia, voy a estudiar la estructura global de la articulación de las coplas en el poema, en la que puede observarse que, como ya se ha señalado, cada estrofa añade una idea diferente en sí misma¹⁰¹. Aunque vayan referidas al mismo acontecimiento, siempre hay nuevas aportaciones, pero si estas van en la misma dirección, el hecho se hace patente mediante la repetición de palabras y frases. Las coplas 4 y 5 de la *Vida de San Millán de la Cogolla* de Berceo, que aluden al nacimiento del santo, ejemplifican idóneamente esta situación:

Luego que fue nacido, los que lo engendraron,
 embuelto en sos pannos a glesia lo levaron;
 com la leñ manda baptismo demandaron,
 16 diérongelo los clérigos, de crisma lo untaron.
 Luego que fue criado, que se podía mandar,
 mandólo ir el padre las ovejas curiar;
 obedeció el fijo, fuélas luego guardar
 20 con ábito qual suelen los pastores usar.

La repetición a todos los niveles (fónico, sintáctico, léxico y semántico) es, pues, el recurso de enlace y conexión entre estrofas más utilizado. Incluso cuando el poema cambia de tema o de personaje al que se refiere, se mantiene el paralelismo con algo narrado en lo anterior con el fin de que el lector/oyente no pierda el sentido ni la unidad de la narración. Esto se ve con nitidez en las coplas 2 y 3 del *Libro de Apolonio*, pues antes de hablar del hijo, el narrador indica que va a realizar un excursus sobre el padre, pero lo hace de la misma forma en que ya ha introducido la presentación del personaje protagonista del poema:

El rey Apolonio, de Tiro natural,
 que por las auenturas visco grant tenporal.

101. Esta unidad sintáctica y de sentido de la estrofa la defiende Michel GARCIA en su trabajo «La strophe de *cuaderna via* comme élément de structuration du discours», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7 bis (1982), pp. 205-219.

- Cómmo perdió la fija e la muger capdal.
 8 Cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.
 En el rey Antioco vos quiero començar
 que pobló Antiocha en el puerto de la mar;
 del su nombre mismo fizola titular.
 12 Si estonçe fuesse muerto nol' deuiera pesar:

En la trayectoria bibliográfica hispánica, se han tratado ampliamente características de la estrofa del tetrástico y de su sistema poético, sobre todo desde el punto de vista formal e ideológico, sin embargo, por lo general se ha dejado de lado o se ha mencionado de forma pasajera el asunto de los orígenes de la misma. Es este un tema de primordial importancia, dado que la estrofa de alejandrinos se encuentra enraizada dentro de toda una tradición romance que hunde sus cimientos en la poesía del medievo latino y su génesis ha de ponerse en relación con este tipo de poesía, tanto desde el punto de vista métrico, como desde el del contenido.

Explicar el origen del verso alejandrino y su agrupación en tetrásticos y encontrar una solución única para el mismo, aparte de ser un desiderátum no realizable en el estado actual de la investigación, supondría aclarar también la génesis del resto de los versos romances medievales. Además, se trata de un terreno extremadamente amplio y confuso, que es el de la evolución del latín hacia las lenguas vernáculas. En este campo, las investigaciones han sido numerosísimas y sus conclusiones, complejas, dispares e incluso contradictorias¹⁰². Los estudios sobre el origen del alejandrino y su agrupación en tetrásticos comenzaron a mediados del s. XIX¹⁰³, cuando los investigadores, abandonando las primeras teorías

102. Estas cuestiones también se han planteado en el caso de otros versos, como el octosílabo o el decasílabo, donde, sin embargo, parecen estar algo más claras. Para el octosílabo, en opinión de Knud TOGEBY, *ob. cit.*, lo más razonable parece pensar que derive del dímetro yámbico, que tiene ocho sílabas, y es el metro preferido de San Ambrosio y sus sucesores. Además, los dos textos más antiguos que conservamos en francés, están escritos en octosílabos: la *Passion* (c.1000, en “cuartetos” ambrosianas, y *St. Léger* (c.1000), en estrofas de seis versos octosílabos. En el caso del decasílabo se ha pensado en el hexámetro como predecesor (Rudolf THURNEYSEN, «Der Weg vom dactylischen Hexameter zum epischen Zehnsilber der Franzosen», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 12 [1888], pp. 305-326), en el trímetro yámbico (Michel BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Ginebra, Droz, 1957); en el trímetro dactílico (Léon GAUTIER, *Les Épopées Françaises. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*. Paris, Société Générale de Librairie Catholique, [1866-1868], 2ª edición: 1878-1897); y en el verso sáfico.

103. A este respecto, véase mi artículo: Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «El verso alejandrino en el panorama literario del s. XIX. Creación e investigación», *art. cit.*

descabelladas sobre el origen del verso¹⁰⁴ se centraron en buscar una continuidad con las formas que aparecían en la poesía mediolatina cuando esta había perdido la cantidad silábica, y recurrieron a otros elementos para poder marcar el ritmo. Una vez sentada esta base, comenzaron a surgir diferentes propuestas¹⁰⁵. Entre los versos latinos que destacaron como modelos más plausibles a los que asociar el origen del alejandrino se encontraban el hexámetro, el asclepiadeo y el tetrámetro yámbico cataléctico. Pero la discusión iba más allá de la simple derivación de un tipo de verso determinado, pues en la explicación que ofrecía cada una de las diferentes teorías que iban surgiendo, entraban en juego importantes elementos, como la naturaleza del acento latino y su papel a la hora de la evolución de los versos medievales¹⁰⁶, el cómputo silábico y el nacimiento de la rima.

Las principales aportaciones a la dificultosa cuestión del origen del tetrástico han venido de la mano de prestigiosos investigadores como Gaston Paris, Léon Gautier, Ernst Träger, Adolf Tobler, Georges Lote, Gotthold Naetebus o Michel Burger, cuyas hipótesis dieron importantes frutos que han sido recogidos y reinterpretados en nuestros días por investigadores como D'Arco Silvio Avalle o Dag Norberg¹⁰⁷. Dichos trabajos, unidos a un estudio de la evolución de los poemas latinos desde el período carolingio, nos han permitido observar la gestación de la cuaderna vía desde la tímida aparición del esquema en los himnos mozárabes de los siglos IX y X hasta su apogeo en los poemas goliárdicos de los siglos XII y XIII y su transformación y paso al romance en los textos bilingües como *A la feste sui venuz* de Gautier de Châtillon, o *Des fames, des déz et de la taverne*, poema importante por entremezclar en sus versos palabras latinas y francesas en una proporción similar¹⁰⁸.

104. Como la teoría del pangermanismo o las que trataban de hallar el origen de unos versos a partir de otros mediante el alargamiento o acortamiento de sus hemistiquios (p. ej. el decasilabo).

105. Remito a mi participación en el VI Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos (Baeza, 27-30 de mayo de 2009): «Estado actual del debate sobre el origen latino de las estrofas romances», en la que expuse a modo de estado de la cuestión las principales teorías métricas acerca de la gestación de la estrofa, así como las discrepancias entre los investigadores.

106. Muy conocida es la disputa entre Léon GAUTIER y Gaston PARIS acerca de este asunto, cuyos detalles recojo en la contribución citada en la nota anterior.

107. Resumo sus posturas en el artículo anteriormente citado.

108. Seguimos la edición de Veikko VÄÄNÄNEN, «Des fames, des déz et de la taverne. Poème Satirique du XIII^e siècle mêlant français et latin», *Neophilologische Mitteilungen*, 47 (1946), pp. 104-113: «Je mainne bonne vie *semper quantum possum*. / Li taverniers m'apele, je di: "Ecce assum". / A desprendre le mien *semper paratus sum* / Cant je pens en mon cuer *et meditatus sum*: / *Eger dives habet nummos, se non habet ipsum*».

La lengua francesa fue la primera en ofrecer manifestaciones vernáculas en tetrásticos de alejandrinos, tradición inaugurada a finales del s. XII con poemas como el *Miracle de Saint Thomas Beckett*, el *Poème Moral* (no compuesto en tetrásticos en su totalidad), o el *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel. La nómima de poemas en tetrásticos es muy larga, y el fenómeno presenta características similares tanto en esta lengua como en italiano¹⁰⁹. Las peculiaridades lingüísticas y métricas de cada lengua hacen que cada literatura adopte el esquema adecuándolo a sus necesidades poéticas y literarias e imprimiéndole un carácter particular. Así, por ejemplo, el italiano presentará con frecuencia la añadidura de dos endecasílabos en forma de “pareado” que se colocan después de cada uno de los tetrásticos¹¹⁰. Esta innovación viene de la mano de Cielo d’Alcamo, que utiliza esta forma en el *Contrasto*. Después reaparecerá en la poesía italiana centro-meridional, en poemas como *I bagni di Pozzuoli*, el *De Regimine Sanitatis*, y de forma esporádica en otros textos como en el *Libro di Cato* de Catenaccio de Anagni y en la *Leggenda del Transito della Madonna*. Todas ellas son obras de procedencia campana, lacial meridional o del Abruzzo¹¹¹.

Dentro de estas leves variantes propias de los condicionamientos geográficos, lingüísticos y métricos de cada una de las áreas, en todo este conjunto panrománico de obras se observa una unicidad marcada por el respeto a los esquemas compositivos. Los propios autores son conscientes en todas las literaturas, de la importancia de la regularidad, que aparece reflejada en la segunda estrofa del *Libro de Alexandre* en la frase «a sílabas contadas», cuyos paralelos pueden apreciarse en otras lenguas, como el francés o italiano¹¹². La regularidad es, en efecto, un rasgo esencial en este tipo de composiciones, no obstante, métricamente no todos los textos presentan este rasgo de forma absoluta, y aunque con frecuencia

109. No puedo extenderme en explicar la presencia del tetrástico en otras lenguas, pero remito a mi libro *La cuaderna vía española en su marco panrománico*.

110. En los documentos más antiguos con esta forma (como el *Ritmo Cassinese* o el *Ritmo di San Alessio*) la unión de la parte central con el “pareado” final se efectuaba mediante un verso de enlace rimado con uno de los dos periodos de la estrofa. Este verso podía desaparecer y también la diferencia de medida entre los versos del cuerpo y los de la *coda*, tal y como puede verse en *Testi napoletani dei secoli XIII e XIV*, Nápoles, Perrella, 1949.

111. En opinión de Francesco UGOLINI, *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Turín, Rosenberg & Sellier, 1959, la introducción de esta novedad surgió debido a la búsqueda de un refinamiento poético, hecho que desmentiría la tesis que defiende la naturaleza juglaresca del metro.

112. A este respecto, véase mi artículo Elena GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, «El exordio de los poemas romances en cuaderna vía. Nuevas claves para contextualizar la segunda estrofa del *Alexandre*», *Revista de poética medieval*, 22 (2009), pp. 23-84.

se tiende a pensar lo contrario, esta irregularidad o regularidad no depende de la cronología de los poemas¹¹³, sino de varios factores en conjunto, en los que intervienen el origen del autor del texto y su formación, los copistas, la calidad de transmisión del texto y la intención de la obra. Por lo general, los textos de tipo religioso y didáctico tienden a presentar mayor rigidez en sus esquemas, que se ve alterada en muchos casos por la gran difusión del texto. Los textos satíricos y políticos se ven en cambio influidos por su intención y no presentan inconveniente alguno, en muchos de los casos, en añadir sílabas, estribillos o efectos especiales (como intercalar palabras en otros idiomas) donde parece conveniente¹¹⁴.

Por otro lado, y aunque este trabajo se basa en el estudio de los poemas compuestos en tetrásticos monorrimos de alejandrinos, no se puede olvidar que existen otros esquemas métricos que comparten temática y características formales con los poemas de nuestro grupo, como hemos visto al analizar los fragmentos de Juan Ruiz o López de Ayala, cuyos libros se han considerado cancioneros con distintos ensayos métricos y estróficos. En todos estos esquemas hay poemas de tema muy similar a nuestros textos. Este hecho se corrobora echando un vistazo a obras de temática similar compuestas en otras lenguas: basten como ejemplo los *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci en octosílabos, así como varios *dits d'Amour* en estrofas de verso breve, varias traducciones de los *Disticha Catonis*, también en octosílabos y hexasílabos¹¹⁵, y un conjunto importante de poemas referentes a las disputas entre el alma y el cuerpo.

Creo necesario retomar en este espacio el asunto de las estrofas líricas del *Libro de Buen Amor* y el *Rimado*, mencionadas brevemente en el apartado dedicado a la prosodia, para establecer ahora una clasificación y una descripción de los diferentes esquemas estróficos que presentan.

113. Aunque sí hay determinados fenómenos como la primacía del hiato frente a la sinalefa que resultan más propios del s. XIII, fenómeno que también tiene lugar en la poesía española. No obstante, es necesario advertir que dicha regla no se cumple siempre.

114. Es relevante este fenómeno en poemas como *Chanson contre les impôts du roi*, *Chanson de un proscrit* *Traillebaston*, *Des fames, des dez et de la taverne*, y *La Paix aux Anglois*.

115. Los recojo y analizo detalladamente en mi trabajo sobre las traducciones al romance de esta obra latina: Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «Las traducciones romances de los *Disticha Catonis*», *eHumanista*, 9 (2007), pp. 20-82. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_09/index.shtml> (última consulta: 10-01-2012).

En el *Libro de Buen Amor* se han agrupado los esquemas en tres núcleos por su similitud estrófica. En primer lugar, destacan las composiciones de tipo zejelesco, que aparecen en las siguientes coplas:

- Estrofas 20-32: «Gozos de Santa María». La estructura métrica de esta parte difiere completamente del resto del poema. Consta de cabeza con cuatro versos monorrimos tetrasílabos que riman en consonante en *-ía*. Cada una de las doce estrofas acoge versos octosilábicos, resueltas las irregularidades mediante compensación entre versos con terminación oxítona. Los tres primeros riman en consonante, mientras que el cuarto retoma la rima en *-ía* de la cabeza de la c. 20. En estos casos, también el patrón acentual del último verso cambia con respecto al resto, ya que la distribución de acentos difiere totalmente, fenómeno que se repite en el conjunto de estrofas que conforman el siguiente esquema: 4x4x4x4x4x 8a8a8a8x 8b8b8b8x 8c8c8c8x, etc.
- Estrofas 115-120: «De lo que aconteció al Arcipreste con Fernand García, su mensajero». La cabeza (c. 115) está constituida por un dístico octosilábico. Sus cinco estrofas están formadas por cuatro octosílabos (con bastantes irregularidades), cuyos tres primeros versos riman entre sí en consonante, mientras que el último repite la rima zejelesca en *-uz* de la c. 115. El esquema seguido es 8x8x 8a8a8a8x, etc.
- El mismo esquema se repite en los dos cantares de escolares: c. 1650-1655 y 1656-1660. Los “pareados” octosilábicos que sirven de cabeza riman uno en *-ar* (c. 1650), otro en *-ós* (c. 1656). El primer cantar consta de cinco mudanzas, el segundo de cuatro; en ambos casos, son octosílabos con rima consonante monorríma en sus tres primeros versos con un verso final que recupera la rima de la cabeza. El esquema es el mismo en los dos casos: 8x8x 8a8a8a8x, etc.
- Estrofas 987-992: «Cantiga de serrana»¹¹⁶. En este caso, la cabeza de la c. 987 consta de tres octosílabos: un “pareado” con rima consonante y un verso con rima zejelesca en *-ío* que servirá de enlace con las otras trece estrofas, compuestas por nueve octosílabos dispuestos en dos “cuartetas” rematadas con el verso de enlace. El esquema es el siguiente: 8x8x8y 8a8b8a8b8a8b8a8b8y, etc.

116. Sobre las serranillas del Arcipreste y su relación con las pastorelas, con las serranillas del Marqués de Santillana y las del Cancionero Musical de Palacio, véase el trabajo de Ferruccio BLASI, «La “serranilla” spagnuola», *Archivum Romanicum*, 25 (1941), pp. 86-139.

- Estrofas 1022-1042: «Cantiga de serrana». El poema consta de cabeza de cuatro versos monorrimos hexasílabos con rima consonante en *-ada*, más veinte coplas de cinco hexasílabos, con dos “pareados” y el verso de vuelta. Al reducirse el número de sílabas, disminuye también el número de pies métricos, siendo solamente posibles combinaciones de tres troqueos o un dáctilo y un troqueo. El esquema es el siguiente: 6x6x6x6x 6a6a6b6b6x, etc.
- Estrofas 1046-1058: «Cantiga a la Virgen y descripción de la Pasión de Jesucristo». La estrofa 1046 acoge la cabeza de cuatro hexasílabos con rima cruzada; las otras doce coplas están formadas por ocho hexasílabos, también con rima cruzada, pero dejando el penúltimo libre. En los versos de terminación oxítona no se cuenta una más (ley de Mussafia). El esquema sería: 6x6y6x6y 6a6b6a6b6a6b6-6y, etc.
- Estrofas 1059-1066: Esta segunda cántica de la Pasión es parecida a la anterior, pero se sirve del heptasílabo. La cabeza enlaza cuatro versos con rima cruzada. Sus siete coplas de ocho octosílabos van cruzando rimas hasta llegar a los dos últimos versos en los que se retoman las rimas de la cabeza. No queda, por tanto, ningún verso suelto, como ocurría en la anterior cántica. El esquema se ajusta a esta fórmula: 7x7y7x7y 7a7b7a-7b7a7b7x7y, etc.

El segundo grupo de este análisis corresponde a las estrofas de pie quebrado. Son las siguientes:

- Estrofas 33-43: «Gozos de Santa María». Se trata de estrofas de pie quebrado formadas por seis versos que siguen el esquema 8a8a4b8a8a4b; el quebrado se ajusta a la ley de Mussafia (la terminación oxítona no cuenta una más).
- Estrofas 1635-1641: «Gozos de Santa María». Es un pasaje métricamente complejo; son seis coplas de ocho versos, en los que se produce alternancia de heptasílabos y octosílabos en los cuatro primeros versos, mientras que el quinto y el sexto son quebrados (tetrasílabos si se aplica la ley de Mussafia en las terminaciones oxítonas), cerrando de nuevo con octosílabo y heptasílabo. El esquema sería: 8a7b8a7b4c4c8c7b (si bien en la c. 1635 el cierre presenta un octosílabo claro).
- Estrofas 1642-1648: «Gozos de Santa María». En este conjunto sus siete coplas se componen de seis hexasílabos rematados por un tetrasílabo, que riman en consonante de forma alterna conforme a este esquema: 6a6b6a-6b6a6b4b, en el que los dos últimos versos constituyen un “pareado”.

Sin embargo, esa equivalencia no es del todo consonante en algunos casos, ya que aparecen asonancias en c. 1644 («estraño» / «adorallo») o en c. 1646 («Santo» / «alunbrando», si bien matizada por las dentales).

- Estrofa 1649: «A la Natividad», es una sola copla de siete versos con tres rimas y dos quebrados: 6a6b4c6b6a6b4c.
- Estrofas 1661-1667: «Del Ave María de Santa María». Estas coplas presentan una glosa a la oración del Ave María. Su cabeza de cuatro versos agrupa tres octosílabos monorrimos y un quebrado en el que cambia la rima. Las seis mudanzas son heterométricas y están compuestas por diez versos con tres rimas cruzadas y tres quebrados (el segundo, el quinto y el décimo); el verso séptimo repite la tercera rima y da paso a los tres versos de vuelta. Salvada alguna irregularidad el esquema se mantiene uniforme y quedaría como sigue: 8x8x8x8y 8a4b8c7a4b8c7c7x8x4y.
- Estrofas 1678-1683: Cantiga de loores a Santa María. Sus seis coplas heterométricas enlazan siete versos heptasílabos y pentasílabos; son pentasílabos el primero, tercero, quinto y sexto, que presentan además la misma rima consonante: 5a7b5a7b5a5a7b.

Por último, el tercer grupo de estrofas que aparece está formado por un conjunto de coplas de versos octosílabos con alternancia de diferentes tipos de rima:

- Estrofas 959-971: Presentan un esquema de cantigas de serrana o serranillas compuestas por trece coplas de siete octosílabos que riman en consonante, con alternancia de una “cuarteta” y de un trístico cuyo último verso repite la rima de los versos pares como puede verse por este esquema: 8a8b8a8b8c8c8b.
- Estrofas 997-1005: «Cantiga de serrana». Son nueve coplas de siete octosílabos en las que alternan rimas consonantes hasta cerrar con un “pareado”, conforme a este esquema: 8a8b8a8b8a8b8b.
- Estrofas 1668-1672: «Cantiga de Loores de Santa María». Son cinco coplas de ocho octosílabos (con algún heptasílabo: los dos iniciales de c. 1668 y c.1672), con dos rimas que conforman un esquema en el que el primer y tercer verso quedan libres: 8-8a8-8a8a8b8b8a.
- Estrofas 1673-1677: «Cantiga de loores a Santa María». La cabeza consta de cuatro octosílabos con rima abrazada; conforme a la técnica de las *coblas capfinidas* su último verso se convierte en el primero de la estrofa siguiente, proceso que se repite en sus cinco coplas, formadas por ocho octosílabos con tres rimas en los que se integran una “cuarteta” y una

- “redondilla”, conforme a este esquema: 8a8b8a8b8b8c8c8b. Esta técnica de encadenado coincide con el *leixaprén* gallego-portugués.
- Estrofa 1684: «Cantiga de loores de Santa María». Se conserva sólo una copla que sería una posible cabeza, con predominio octosilábico: 8a7b8a8b.
 - Estrofas 1685-1698: «[Cantar a la Ventura]». Son cinco coplas de seis versos de tendencia hexasilábica con heptasilabos intercalados, como puede verse por el esquema de la c. 1685: 6a6a6b7a7a6b.
 - Estrofas 1710-1719: «Cantar de çiegos». Son diez “sextillas” de versos octosilábicos con dos rimas cruzadas: 8a8b8a8b8a8b.
 - Estrofas 1720-1728: «Otro cantar de çiegos». Composición de nueve coplas octosilábicas, cada una con dos rimas: la primera (8a8a8a8b8b) y la novena (8y8y8z8z8z) presentan cinco versos, el resto seis, con alternancia de “pareados”, como puede verse por la fórmula de la segunda: 8c8c8d8d8e8e.

El *Rimado de Palacio*, tal y como ya se ha señalado, también recoge varios tipos de estrofas que difieren del esquema del tetrástico monorrimo de versos alejandrinos, aunque la variedad sea más reducida que la que presenta el *Libro de Buen Amor*. Se distinguen fundamentalmente dos tipos: estrofas líricas de tipo zejelesco compuestas en verso de arte menor (por lo común, octosílabos) y estrofas en arte mayor, ajustadas unas al alejandrino, otras al esquema del adónico doblado. Dentro del primer grupo se encuentran los siguientes ejemplos:

- Estrofas 732-738: El Canciller introduce un «cantar» a Dios en octosílabos de tipo zejelesco; su cabeza en forma de “redondilla” se va intercalando entre las mudanzas: «Señor, si Tú has dada / tu sentencia contra mí, / por merçed te pido aquí / que me sea revocada»¹¹⁷. A este estribillo siguen tres estrofas de ocho versos con tres de vuelta en los que se recogen las dos rimas de la cabeza, conforme al siguiente esquema: 7x8y8y8x 8a8b8a8b8b8x8x8y¹¹⁸.
- Estrofas 774-780: Es la Cantiga de romería a Santa María la Blanca; el Canciller, en la c. 773 de transición, se refiere a ella como «pequeño cantar» y afirma después «e aquí lo escriví por non lo olvidar», con una

117. Sigo la edición de Hugo O. BIZZARRI ya citada en n. 39.

118. No voy a realizar análisis prosódicos, ya que al tratarse de un verso de base octosilábica, los pies métricos que puedan aparecer, y sus combinaciones, ya se han descrito.

- posible alusión a la interpretación oral de dicho cantar. Cuando retoma la cuaderna, en la siguiente transición, vuelve a remitir a la composición como «cantiga». Se desarrolla un esquema zejelesco similar al de la anterior composición, con un estribillo de cuatro versos, que en este caso es una “cuarteta” octosilábica que se intercala entre las tres estrofas de ocho versos con dos rimas y dos versos de vuelta: 8x8y8x8y 8a8b8a8b8b8x8x8y.
- Estrofas 785-791: Bajo la denominación de «breve cantar», se presenta una cabeza con forma de “redondilla” intercalada entre tres estrofas de ocho versos con dos rimas. Son *coblas capfinidas*, lo que implica que el último verso de la cabeza y de cada una de sus mudanzas se convierta en el primero de las coplas siguientes, de donde el original esquema que presenta, con la rima del estribillo abriendo y cerrando la mudanza: 8x8y8y8x 8x8a8a8x8x8b8b8x.
 - Estrofas 815-821: «Cantar» a la Virgen de Guadalupe: se repite la estructura de composición zejelesca con estribillo de “cuarteta” octosilábica intercalado entre tres estrofas de ocho versos con tres rimas y un solo verso de vuelta, conforme al siguiente esquema: 8x8y8x8y 8a8b8a8b8a8c8c8y.
 - Estrofas 869-875: «Cantares» a la Virgen. Se repite el esquema zejelesco de “cuarteta” octosilábica como estribillo, intercalada entre tres estrofas de ocho versos con dos rimas, con la particularidad de encajar la primera entre dos versos de vuelta; el esquema es el siguiente: 8x8y8x8y 8a8b8a-8b8a8y8a8y.
 - Estrofas 877-883: Loores a la Virgen. Composición zejelesca en la que el estribillo es una “cuarteta” intercalada entre tres estrofas de ocho versos con dos rimas, en donde de nuevo la primera se encaja entre dos versos de vuelta. El esquema es el siguiente: 8x8y8x8y 8a8b8a8b8a8y8a8y.
 - Estrofas 886-892: «Cantar» a la Virgen de Montserrat. La cabeza presenta forma de “cuarteta” octosilábica intercalada entre tres estrofas de ocho versos con tres rimas que se cierran con un solo verso de vuelta, conforme a este esquema: 8x8y8x8y 8a8b8a8b8b8c8c8y.
 - Estrofas 903-907: Repetición de la cantiga de Santa María la Blanca de c. 774-780, con sólo dos mudanzas entre las que se intercala el estribillo con forma de “cuarteta”; las dos estrofas son de ocho versos con dos rimas conforme a este esquema: 8x8y8x8y 8a8b8a8b8b8x8x8y.
 - Estrofas 912-921: Cantar a la Virgen. La cabeza presenta forma de “redondilla” intercalada entre cuatro estrofas de ocho versos con dos rimas, con la particularidad de repetir entera la estructura de los cuatro versos del estribillo. El esquema es el siguiente: 8x8y8y8x 8a8b8a8b8x8y8y8x. Con esta composición finaliza el cancionero inserto en el *Libro*.

La segunda disposición métrica que explora el Canciller corresponde a las estrofas de arte mayor. Ayala es, sin embargo, muy consciente de que no se trata de poesía lírica (a la que suele referirse como «cantar»), ya que él usa el término de «dictado». En esta situación se encuentran las siguientes composiciones:

- Estrofas 740-752: «deitado» a Dios con confesión «como siervo culpado» (739ab). Son trece estrofas de seis versos alejandrinos, con una cabeza de dos rimas, convertida la segunda en verso de enlace: 14X14X-14X14Y14X14Y; cada una de las doce coplas se ajusta a este esquema desarrollando una sola rima; en sí, es una cuaderna vía cuyo último verso se ve envuelto por los dos de enlace con la segunda rima del estribillo, como puede verse por el esquema de la primera mudanza: 14A14A14A-14Y14A14Y.
- Estrofas 755-769, «Glosa al Ave María», son quince tetrásticos; en las cuadernas de transición se refiere al poema como «cantiga», que quiere «adesçar, segunt mester avía» (753d) a la Virgen, y a la que quiere «saludar» con estos versos que va a «rimar» (754cd) y con los que forma «una pequeña prosa e diz' "Ave María"» (755d), ya en la primera estrofa.
- Estrofas 796-809: Oración. Es similar al esquema zejelesco de las estrofas 740-752; la cabeza está formada por un «pareado» de alejandrinos, al que siguen doce coplas de seis versos con dos rimas, conforme a este esquema: 14X14X 14A14B14A14X14A14X. Con el mismo pareado finaliza el conjunto: c. 809.
- Estrofas 895-901, Plegaria a la Virgen del Cabello. Son siete cuadernas.
- Estrofas 832-864: este conjunto acoge los tres «deitados» que el Canciller dedica al Cisma de la Iglesia: el primero, c. 832-847, está formado por dieciséis coplas de ocho versos de arte mayor o adónico doblado¹¹⁹, con tres rimas: ABABBCCB; el segundo, c. 848-857, reúne nueve coplas de ocho versos de arte mayor con dos rimas: ABABABAB, cerradas con una de cuatro versos de arte mayor: ABAB; el tercero, c. 858-864, lo integran siete coplas de ocho versos de arte mayor con dos rimas: ABABABAB.

A esta unidad sigue una transición de cuatro coplas de ocho versos en arte mayor, c. 865-868, también con dos rimas: ABABABAB. Al mismo esquema pertenece la siguiente transición, c. 876, que se sitúa entre dos cantigas de loores,

119. Fernando GÓMEZ REDONDO recoge más casos en su trabajo «El "adónico doblado" y el verso de arte mayor», en *Revista de Literatura Medieval*, 25 (2013), pp. 53-86.

también con dos rimas y con versos de 11 y 12 sílabas, conforme al patrón del adónico doblado:

Aun aquello que por profecía
algunos dixieron d'esta Virgen Santa
aquí escriví; cualquier' que sabría
mejor lo contar; mas deboçión tanta
me faze llamar a Santa María,
ca de pecadores manto es e manta,
e en las cuitas e presura mía,
mi coraçón sienpre sus loores canta¹²⁰.

5.5. FIGURAS PRAGMÁTICAS QUE INTERVIENEN EN LA TRANSMISIÓN DEL POEMA

Dadas las perspectivas actuales de la crítica literaria y la importancia que de forma progresiva han ido adquiriendo las teorías de la estética de la recepción y el análisis pragmático aplicado a los textos literarios, no se puede tampoco olvidar el introducir, aunque sea de forma breve, esta dimensión en nuestro trabajo¹²¹. Los estudios tradicionales (como los de Georges Cirot¹²² o Julio Saavedra Molina)¹²³ defendían el carácter culto del destinatario de los textos de clerecía, basándose en la formación de sus autores y la existencia de fuentes latinas. Sin embargo, las investigaciones emprendidas desde la estética de la recepción ofrecieron pronto otros resultados. Es el caso de Jesús Cañas Murillo¹²⁴, que apuesta por una solución en la que comulguen las tradiciones cultas y populares en función del contenido individual de cada uno de los poemas. En lo que a la transmisión oral o escrita respecta, no hay acuerdos generalizados. Gerald Gybbon-Monypenny¹²⁵

120. Son de once: "Aún aquello | que por profecía" (5+6) y "e en las cuitas | e presura mía" (5+6). Ver algún caso más, con escansión, en p. 492.

121. Sobre los principios teóricos que los propios poetas recogen en sus textos en alejandrinos me ocupo con detalle en mi trabajo sobre el exordio ya citado en n. 116.

122. Georges CIROT, «Sur le mester de clerecía», en *Bulletin Hispanique*, 44 (1942), pp. 5-16.

123. Julio SAAVEDRA MOLINA, «El verso de clerecía. Sus irregularidades y las doctrinas de D. Federico Hanssen», en *Boletín de Filología (Chile)*, 6 (1950-1951), pp. 253-346.

124. Jesús CAÑAS MURILLO, «El mester de clerecía y la literatura didáctica», en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Cátedra, 1990, Vol. I, pp. 141-162, cita en p. 153.

125. Gerald GYBBON-MONYPENNY, «The Spanish *mester de clerecía* and its intended public: concerning the validity as evidence of pasajes of direct addres to the audience», en *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*, Manchester, 1965, pp. 230-244.

defendió la transmisión escrita de los textos, negando la recitación oral de los mismos por parte de juglares. Su trabajo gozó de amplia aceptación, aunque los investigadores que trataron con posterioridad el tema adoptaron posturas menos radicales¹²⁶.

Los estudios que se han realizado sobre los exordios del tetrástico castellano en relación a sus homólogos romances¹²⁷ desvelan que, aunque son frecuentes las expresiones que señalan que el destinatario de estos textos es el pueblo llano y el auditorio es amplio, este tipo de frases pertenece a la tópica galorrománica, ya que el saber que se transmite en estos poemas busca a unos oyentes asociados a alguno de los dominios de cortesía letrada que se construyen a lo largo de estas dos centurias, también a entornos clericales. Sólo los poemas de Berceo se pueden imaginar recitados en los cenobios para los que estaban destinados, ante grupos de peregrinos, pero no el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* (de factura alfonsí), el mismo *Poema de Fernán González* (con el anclaje cronístico que posee) o el *Libro de buen amor*. Aunque se trata de un tema controvertido entre los investigadores, es necesario reparar en el orden de ideas que se pretende difundir entre unos oyentes muy selectos.

126. Oliver BIAGGINI, «Quand dire, c'est écrire: sur la convention d'oralité dans le *Mester de clerecía*», en *Pandora*, 2 (2002), pp. 109-125; o el de Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, «'Quiero leer un libro': oralidad y escritura en el mester de clerecía», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y la lectura en Europa y América*, ed. de Pedro Manuel CÁTEDRA, María Luisa LÓPEZ VIDRIERO y María Isabel DE PÁIZ HERNÁNDEZ, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2004, Vol. II, pp. 101-112. También José Miguel CASO GONZÁLEZ, «Mester de juglaría / mester de clerecía, ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?», en *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos, Berceo*, pp. 94-95, 1978, pp. 255-263, se plantea el problema de la oralidad y la escritura de este tipo de poemas, sin entrar en profundidad en él, y se limita a señalar que ni es propio siempre de la juglaría el carácter oral ni lo es de la clerecía el escrito. María Cristina BALESTRINI y Gloria Beatriz CHICOTE, en «El mester de clerecía en la encrucijada entre oralidad y escritura», en *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, I. 1 (1997), pp. 43-58, vuelven sobre el asunto, aunque no aportan grandes novedades sobre el problema. Isabel URÍA MAQUA, «La forma de difusión y el público de los poemas del 'mester de clerecía' del s. XIII», *Glosa*, 1 (1989), pp. 99-116, se ocupa también de la oralidad en un trabajo dedicado a la forma de difusión y al público de los poemas del mester de clerecía, restringiendo este a los poemas del s. XIII, como ya había defendido anteriormente. Por su parte, GÓMEZ MORENO se ocupa del asunto en varios de sus trabajos, en especial en el dedicado a los *Gozos de la Virgen* (GÓMEZ MORENO, *art. cit.*). Probablemente, el estudio más extenso, rico y detallado sobre el asunto, a pesar de poco conocido sea la tesis doctoral de Pablo ANCOS GARCÍA, *La forma primaria de difusión y de recepción de la poesía castellana en cuaderna vía del s. XIII*, Ann Arbor, Michigan, UMI Dissertation Services, 2006, dedicada a los modos de difusión y transmisión de la cuaderna vía.

127. Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «El exordio...», *art. cit.*, n. 116.

El oficio de clérigo, en el sentido en el que ha sido interpretado por la crítica cuando habla de «mester de clerecía», es el de hombre culto (que no necesariamente clérigo vinculado a una institución religiosa), y así expresado se encuentra ya de forma lexicalizada en una de las *Épîtres farcies* dedicadas a San Esteban: utiliza la expresión de «clergil mester» de la misma forma que un siglo más tarde lo utilizará la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*¹²⁸.

V. *Audientes* (vii, 54)

Mes au barun ne por(r)ent contestester
 Ne d'eciencie ne de *clergil mester*
 Il fut bons clers, bien se sot deraisner ;
 Unques vers lui ne porent mot soner,
 Entr'os porpensen, con le porrunt danser.

A la luz de este y otros testimonios, y entendiendo así el sentido del término *clerecía*, la interpretación de las primeras estrofas del *Libro de Alexandre*¹²⁹ castellano nos resulta de nuevo más familiar, pues en sus versos el autor se muestra humilde, al servicio de su público, ofreciendo sus conocimientos como algo provechoso para la moral:

Señores, si quisiéredes **mio serviçio** prender,
 querríavos de grado servir de mio mester:
 deve, de lo que sabe, omne largo seer;
 4 si non, podrié en culpa e en riepto caer.

Mester trayo fermoso: non es de joglaría;
 mester es sin pecado, ca **es de clerezía**

Esta humildad, en cambio, no está reñida con una marcada voluntad autorial, que en algunos casos va a quedar especialmente patente en la poesía castellana a través de la figura de Gonzalo de Berceo, quien, con expresiones muy similares a las utilizadas por Bonvesin da la Riva, colocará una «firma» al final de sus textos para dejar en ellos el recuerdo de su memoria. Ejemplo de ello es en la última estrofa de la *Vida de San Millán de la Cogolla*¹³⁰:

128. Sobre la importancia de este poema y su anticipación a la poética de la cuaderna vía castellana véase mi artículo: Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «Las raíces...» *art. cit.*

129. Juan CASAS RIGALL, *ed. cit.*

130. *Ob. cit.*

Gonzalvo fue so nomne qui fizo est tractado,
 en Sant Millán de Suso fue de ninnez criado;
 natural de Verceo ond sant Millán fue nado,
 1956 Dios guarde la su alma del poder del Pecado. Amen.

Y en el *Poema de Santa Oria*¹³¹, entre otros:

Gonçalo li dixieron al versificador,
 que en su portalejo fizo esta labor;
 ponga en él su graçia Dios el Nuestro Señor,
 820 que vea la su Gloria en el Regno Mayor. Amen.

Uno de los aspectos más controvertidos y también más interesantes que aparecen mencionados en estas primeras estrofas de los poemas es el de las referencias al tipo de público oyente/lector al que van destinados. Los datos que nos ofrecen nuestros textos son, sin embargo, bastante claros al respecto: los poemas se dirigen a un público amplio y diverso, compuesto por todo tipo de personas pertenecientes a diversos grupos y clases sociales. A este respecto, puede verse el *Martirio de San Lorenzo*¹³², cuya primera estrofa indica que el poema está destinado a «toda la gent»:

En el nomne precioso del Rey omnipotent
 qe faze sol e luna nacer en orient,
 quiero fer la pasión de sennor Sant Laurent
 4 en romanz **qe la pueda saber toda la gent.**

En el s. XIV continuará apareciendo este tipo de expresiones, como sucede en los *Proverbios de Salamón*¹³³, cuya última estrofa reza:

Lo que yo a uno digo, **a todos lo pedrico;**
 Dios sabe la hacienda **del grande e del chico:**
 El que bien lo serviere, por siempre sera rico,
 Darle ha mui grand folganza por pequeño zatico.

131. Isabel URÍA MAQUA, ed., *Poema de Santa Oria*, Madrid, Castalia, 1981.

132. Brian DUTTON, ed., *Gonzalo de Berceo. El Sacrificio de la Misa. La Vida de Santa Oria. El Martirio de San Lorenzo* (V), London, Tamesis Books, Ltd., 1981.

133. Charles Emil KANY, «Proverbios de Salamón. An unedited Old Spanish Poem», en *Homenaje a Menéndez Pidal, Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, 1925, vol. I, pp. 269-285.

Vuelvo a traer aquí a colación las primeras estrofas del *Libro de Miseria de Omne* al que remitía en el apartado anterior, cito el texto completo, marcando en negrita los aspectos pragmáticos que resultan más significativos:

4 **Todos** los que vos apreciades venit a seer conmigo, → destinatario
 más vos apreciaredes siempre si **oyerdes** lo que digo.
 El que bien lo retoviere, a Dios abrá por amigo,
 ca sabra dexar abolezas, muchas que trae consigo.

8 El buen papa Innocencio e muy santo coronado, → la fuente: texto escrito
 maestro en las siete artes, por tod el mundo nombrado,
 de las miserias del ombre **fizo un libro dictado;**
 puso y muchas razones como flores en el campo.

12 *Libro de miseria de omne* sepades que es llamado; → texto culto minoritario
 compuso esas razones en **buen latín esmerado;**
non lo entiende todo omne, sinon el que es letrado,
 porque yace oy de muchos postpuesto e olvidado.

16 Onde todo omne que quisiere este libro bien pasar, → proceso compositivo
 mester es que las palabras sepa bien sylabificar,
 ca **por sílavas contadas, que es arte de rimar,**
 e por la quaderna vía su curso quier finar.

20 En el nombre de Jhesuchristo quiérovoslo compear; → recitado, no cantado
Leer vos lo hé bien plano, ca **non se quiere cantar.**
 El que bien lo retoviere non ha çena nin yantar
 de carne nin de pescado que tantol' puede prestar.

5.6. RECITACIÓN Y ESCRITURA DE VERSOS

Dado que como filólogos nuestro único instrumento de análisis son las obras conservadas en un soporte escrito, resulta dificultoso estudiar la «puesta en escena» o realización de los textos en su contexto. Con este fin se han realizado varios estudios que acuden a los propios poemas para encontrar referencias al modo de realización, en los que los exordios (como ya lo eran los antiguos prólogos de los clásicos) son un elemento clave para la contextualización y el análisis externo de las obras. El estudio detallado de estos breves prólogos en relación con otros similares en las literaturas latina y romance nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

1. En lo que al «modus dicendi» de los poemas concierne, se aprecia un cambio respecto a las estrofas latinas —que utilizan el tetrástico y estrofas similares con canto y acompañamiento musical—. A partir del s. XII, con la aparición de la literatura vernácula estas menciones al canto desaparecen y son sustituidas por verbos relativos a la recitación, como «decir» y «contar» en lugar de «cantar», y «ejemplo» o «sermón» en lugar de «canción». Esto se observa muy claramente en los términos que utiliza Pedro López de Ayala cuando cambia la estructura métrica e inserta estrofas de verso corto. A estas se refiere como «cantar», mientras que cuando regresa a las composiciones en alejandrinos las designa como «dictados».

2. En lo que respecta al oficio de escribir y al retrato que el autor hace de sí mismo, propio de los *topoi* de la época, aparecen constantemente menciones de medida. Los autores son conscientes de la importancia elevada del mensaje que transmiten, por lo cual se ha de hacer de forma concisa y seria y empleando una forma métrica no lírica, de ahí las referencias a «fer una prosa» casi en el sentido latino de *cursus* rimado.

Hay que recordar, como ejemplo, el comienzo de la *Vida de San Millán de la Cogolla*, de Gonzalo de Berceo¹³⁴, que recogerá dichas expresiones:

Qui la vida quisiere de sant Millán saber,
e de la su istoria bien certano seer,
meta mientes en esto que **yo quiero leer**:
4 verá adó embían los pueblos so aver.

Secundo *mi* creencia, que pese al Pecado,
en cabo quando fuere **leído el dictado**,
aprendrá tales cosas de que será pagado
8 de dar las tres meajas no li será pesado.

También la *Vida de Santo Domingo de Silos*¹³⁵ utilizará expresiones como las ya recogidas:

Quiero fer **una prosa** en romanz paladino
en qual suele el pueblo fablar con so vezino,
ca non só tan letrado por fer otro latino,
8 bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

134. *Op. cit.*

135. Brian DUTTON, 1981, *ibidem*.

Dicha expresión se repetirá en el anónimo *Poema de Fernán González*¹³⁶:

En el nombre del Padre, que fizo toda cosa,
del que quiso nasçer de la Virgen preçiosa
e del Spíritu Santo, que ygal d'ellos posa,
4 del conde de Castiella **quiero fer una prosa.**

En el s. XIV, el *Libro de miseria de omne* insistirá con mayor profundidad en el arte de silabificar, refiriéndose sobre todo a la dimensión oral que la recitación del poema conlleva¹³⁷:

Onde todo omne que quisiere este libro bien pasar,
mester es que las palabras sepa bien **sylabificar**,
ca por **sílavas contadas**, que es **arte de rimar**,
16 e por la **quaderna vía** su curso quier finar.

También se recogen otras expresiones relacionadas con la rima y con el arte de versificar, como la de la *Vida de San Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda¹³⁸:

Si m'ayudare Cristo e la Virgen sagrada,
Querría **componer una fación rimada**
De un confesor Santo que fizo vida honrada,
4 Que nació en Toledo, esa cibdat nombrada.

3. Las referencias a las fuentes son también una constante en los textos castellanos escritos en cuaderna vía, en especial en aquellos poemas que derivan de fuente conocida, en la mayor parte de los casos, latina. Este fenómeno resulta notable en las obras de Gonzalo de Berceo, autor muy consciente de su labor transmisora en lengua vulgar, que remarca con frecuencia las fuentes en que se ha basado. Ejemplo de ello puede verse en sus *Signos del Juicio Final*¹³⁹, donde cita a su fuente, que no es otro que San Jerónimo:

136. *Libro de Fernán González*, transcripción paleográfica y texto crítico con introducción, notas, glosario e índice de rimas por Itziar LÓPEZ GUIL, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la *Revista de Filología Española* (Anejo 53), 2001.

137. Coincidimos plenamente con el profesor GÓMEZ REDONDO en su explicación del concepto de «versificar», recogido en su artículo «El *fermoso fablar* de la 'clerecía'...», *art. cit.*

138. Manuel ALVAR EZQUERRA, ed., Beneficiado de Úbeda, *Vida de San Ildefonso*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975.

139. Brian DUTTON, 1975, *ed. cit.*

Sennores, si quisiéssedes atender un poquiello,
 querriavos contar un poco de ratiello
un sermón que fue preso de un sancto libriello,
 4 que **fizo sant Jerónimo,** un precioso cabdiello.

O en el *Poema de Santa Oria*¹⁴⁰:

Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
 de esta sancta virgen **romançar su dictado;**
 que Dios por el su ruego sea de mi pagado
 8 e non quiera vengança tomar del mi pecado.

En el s. XIV se encuentran igualmente obras vernáculas en cuaderna traducidas de fuentes latinas, como el *Libro de Miseria de Omne*¹⁴¹, poema anónimo que no es sino el romanceamiento del *De Contemptu Mundi* de Inocencio III, como el propio autor reconoce, y lo vierte al romance para que no sucumba en el olvido:

Libro de miseria d'omne sepades que es llamado;
 compuso esas razones **en buen latin esmerado;**
non lo entiende tod' omne, sinon el que es letrado,
 12 porque yace oy de muchos postpuesto e olvidado.

4. La finalidad de los poemas ha de remontarse al viejo tópico horaciano del «prodesse et delectare», pues el primer objetivo será el aprovechamiento para el alma y el cuerpo del receptor/oyente, pero tampoco se ha de descuidar la forma como vehículo de expresión de contenidos.

5. La veracidad será otro de los puntos principales que otorgarán credibilidad al texto: lo que se narra es cierto, puede ser comprobado y es evidente.

6. El contenido de los poemas gana en importancia en detrimento de la figura de su autor, que expresa de forma constante su humildad, pobreza e ignorancia en frases cargadas de tópicos que remiten a la *captatio benevolentiae* ciceroniana. Por lo general, los autores son anónimos, excepto en precisos casos, como el temprano de Gonzalo de Berceo, o el ambiguo del Arcipreste de Hita. Un dato curioso es que en muchos cierres, aparece la mención a la petición de

140. Isabel URÍA, *ed. cit.*

141. Gregorio RODRÍGUEZ RIVAS, *ed. cit.*

limosna a cambio del poema, lo que indica su viveza, aunque no deja de ser un tópico más del marco pragmático¹⁴².

7. El destinatario de este conjunto de textos ha sido un aspecto controvertido en las investigaciones sobre el mester de clerecía. El carácter culto de los poemas exige necesariamente un público letrado y minoritario. Sin embargo, los textos presentan numerosas remisiones a un auditorio mayoritario en el que todos están incluidos aunque pertenezcan a diversos grupos y clases sociales: «Clerus cum populo», «li grandi e li menor», «dames et puceles», «del grande e del chico», «A toutes bones gens», tópicos que carecen de un valor designativo si se observa el conocimiento y el saber transmitido en las obras para identificar a los receptores reales.

8. La tónica humildad de los autores viene respaldada por toda una tradición mediolatina en la que las fuentes serán de gran importancia. La mayor parte de los poemas en tetrásticos cuenta con una fuente (en verso o prosa) que ha servido de apoyo para la composición de los textos. Berceo, por ejemplo, admite sin pesar dicha dependencia, y los diversos autores consideran un arte el poder traducir, trasladar y poder acercar, explicar y ejemplificar los textos compuestos por sabios que evocan la vida de figuras ilustres o bien textos morales que puedan servir de provecho (como los milagros marianos).

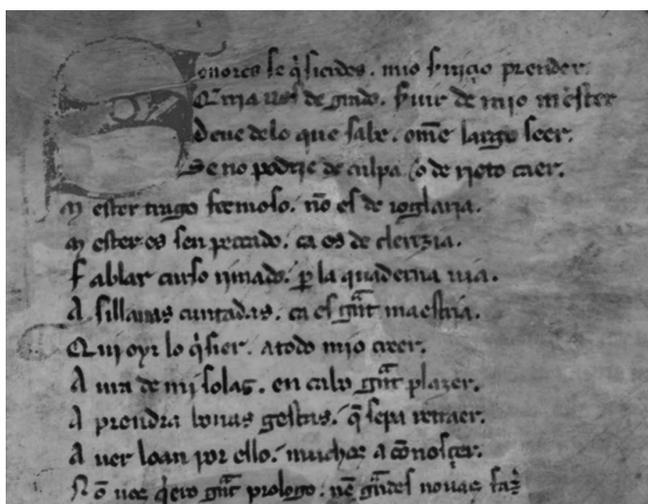
9. En lo que a la escritura de los versos respecta, me voy a atener al modo en que estos aparecen copiados en los manuscritos, ya que esta disposición resulta clave a la hora de analizar los procesos de composición de los textos. Por lo general, en nuestro caso, los copistas son muy conscientes de la estructura general del tetrástico y mantienen diferenciadas y resaltadas las coplas de forma independiente y siguiendo su estructura estrófica. Los alejandrinos suelen copiarse en sus dos hemistiquios separados por cesura (sólo en unos pocos casos los hemistiquios son considerados por el copista de forma independiente). Grande Quejigo¹⁴³ es uno de los pocos investigadores que realiza una reflexión detallada sobre la presencia de la puntuación e indicaciones gráficas en los manuscritos berceanos y, tras esta, concluye que «el copista se empeña en marcar la unidad estrófica»

142. Al respecto, véase mi trabajo Elena GONZÁLEZ-BLANCO, «Algunos temas históricos en la cuaterna vía», en *La literatura en la historia e historia en la literatura. In honorem Francisco Flores Arroyuelo*, ed. de Fernando CARMONA FERNÁNDEZ y José María GARCÍA CANO, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 171-196.

143. Francisco Javier GRANDE QUEJIGO, *Ritmo y sintaxis...*, *ob. cit.*, pp. 105-108, epígrafe 4.3 «Unidad de sentido y problemas de puntuación».

(p. 106), y que «de haber necesitado el copista medieval separar las relaciones sintácticas en el interior de la estrofa, hubiese desarrollado algún signo gráfico, como lo desarrolla para la separación de hemistiquios» (p. 107). Por su parte, Jesús Montoya Martínez realiza unas calas sobre la interpunción en el manuscrito F de Berceo¹⁴⁴, extrayendo algunas conclusiones interesantes sobre la medida de ciertas voces esdrújulas, la lástima es que dichas reflexiones solamente se centren en este manuscrito y no puedan hacerse extensivas a estudios posteriores.

Veamos algunos ejemplos que he podido contrastar con sus originales o imágenes de los mismos.



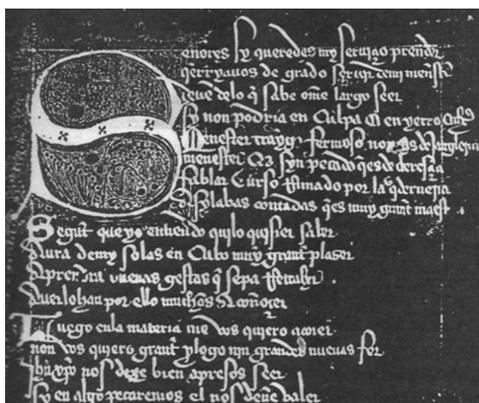
— El *Libro de Alexandre*, Manuscrito de la BNE, signatura VITR/5/10¹⁴⁵.

En este caso, las coplas aparecen señaladas con un calderón al margen marcado en rojo. Los alejandrinos están copiados como tales y la cesura se marca con un punto sobre el que hay una raya a modo de indicación de la pausa (·).

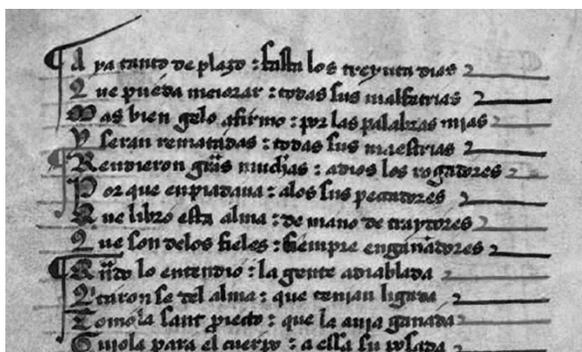
El Manuscrito de la Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Espagnol 488 marca las estrofas con una inicial destacada dentro del cuerpo del texto, pero no indica la cesura entre los hemistiquios:

144. Jesús MONTROYA MARTÍNEZ, «Cuestiones de estilística en Berceo. Algunos casos de métrica a la luz del Ms. F», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 54-55 (2004-2005), pp. 353-365.

145. El manuscrito completo está digitalizado y puede consultarse en su totalidad a través de la página web de la BNE.

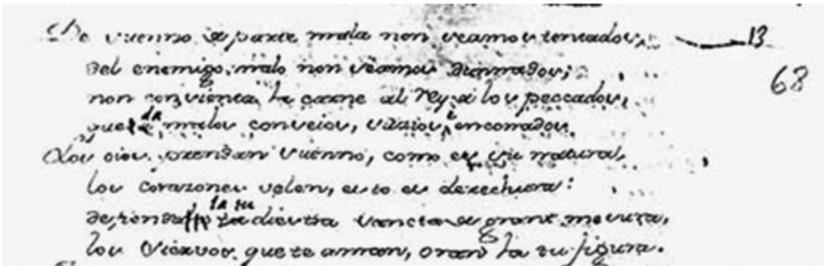


- De las obras de Gonzalo de Berceo, recojo una imagen del manuscrito *F* de la Real Academia Española.

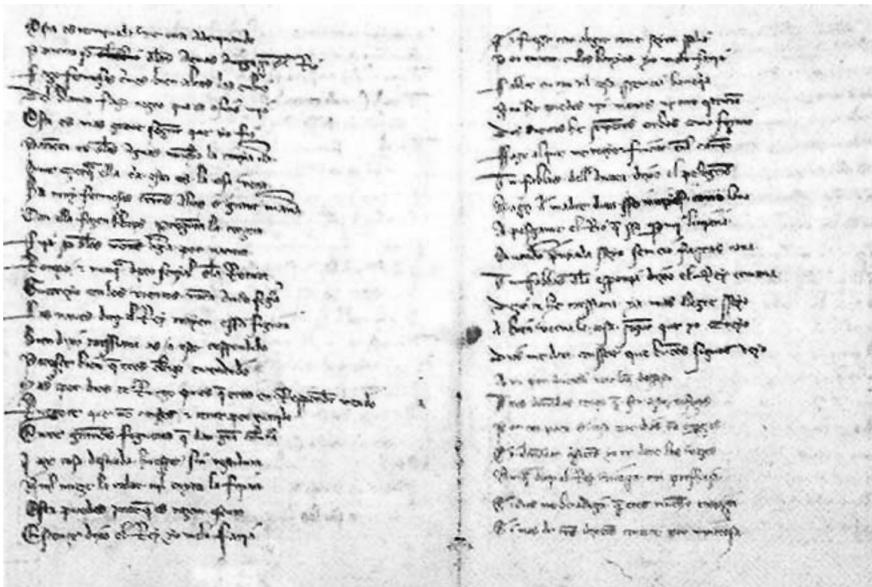


En este caso, también se marcan las estrofas con calderones azules y rojos alternantes en el margen izquierdo. Por su parte, los finales de versos están rematados con un signo con forma de 2 también alternando los colores y alargando la línea para cerrar la caja de escritura. La cesura viene marcada con dos puntos (:).

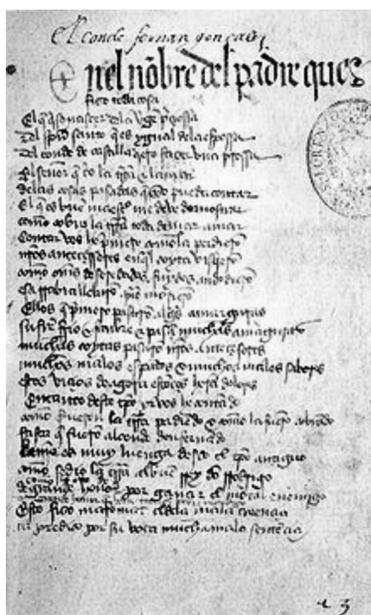
Los testimonios posteriores, aunque no nos aporten grandes datos sobre el modo en que se entendía el verso en esta época, son interesantes. Como ejemplo, se ofrece una imagen de la copia de Mecolaeta en la que se recogen los inicios de los *Milagros de Nuestra Señora*. En este caso, la estrofa aparece marcada mediante una sangría francesa hacia el lado izquierdo del margen en los primeros versos. No hay en cambio marcas para la cesura.



- Del *Libro de Apolonio* (códice de la Biblioteca de El Escorial K.III.4) he conseguido imágenes de mala calidad, en las que, por lo que parece observarse, no aparecen indicaciones ni de la cesura ni de las estrofas, aparecen los versos copiados uno tras otro



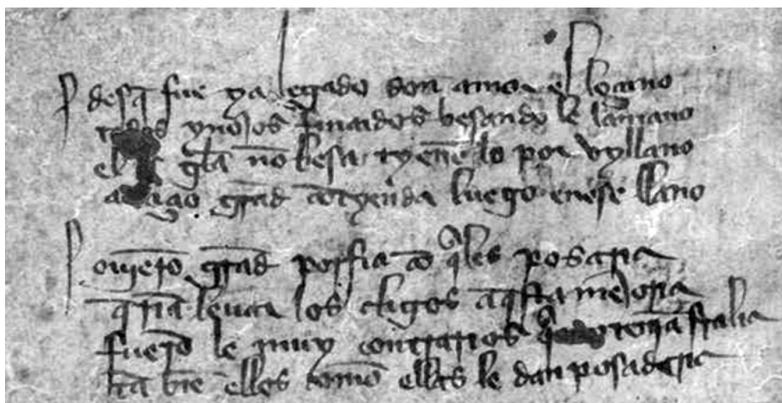
- En el *Poema de Fernán González* (manuscrito b-iv-21 de la Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial) también se observa que los versos están copiados sin hacer distinción de estrofas ni marca alguna de los hemistiquios.



- En el caso de los *Castigos y exemplos de Catón* no se puede recurrir a la tradición manuscrita, por ser esta casi inexistente y los pliegos sueltos son demasiado tardíos como para poder establecer comparaciones con los del resto de testimonios que venimos analizando, pues en ellos la estrofa ya aparece copiada de una forma mucho más parecida a las ediciones de los poemas que se utilizan en la actualidad, que a los manuscritos en los que estos se copiaron.
- Los manuscritos que conservan los *Gozos de la Virgen* no permiten extraer datos significativos sobre cómo pudo ser el proceso de recitación y escritura, ya que las copias se encuentran bastante deturpadas.
- El manuscrito que conserva el *Libro de Miseria de Omne* (el M-77 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander) sí que respeta la división en coplas, separando las mismas por un espacio en blanco en la hoja, pero no marca las cesuras ni tampoco presenta ornamentación considerable.
- La *Alhotba Arrimada* o *Sermón de Ramadán* se ha conservado en un solo manuscrito de El Escorial, el ms. árabe 1880, fols. 1-16, y está copiado en letras árabes, como ya se ha señalado. Desde el punto de vista métrico esto es un problema, ya que la diferencia gráfica nos sitúa en un contexto

muy diferente al de nuestros poemas castellanos, por lo que el estudio del manuscrito en sí no nos aporta datos significativos para el análisis del proceso de escritura del poema, aunque sí se observa que el autor es consciente de la separación de las estrofas, que diferencia con colores en el manuscrito.

- El *Poema en alabanza de Mahoma* (manuscrito de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. Gayangos, T-18, fols. 189v-193v), también es difícil de analizar, ya que la única copia conservada data del s. XVI, y la estructura estrófica no respeta del todo el esquema del tetrástico ni en el número de sílabas de los versos (suelen tener 16), ni en la rima de las estrofas (frecuente en “pareados”).
- El *Libro de Buen Amor*: el manuscrito *T* (Madrid, BNE, signatura VITR/6/1) marca las estrofas separadas por un espacio en blanco en el manuscrito y un símbolo parecido a un calderón en el margen izquierdo, pero no señala las cesuras mediales entre los hemistiquios.



El manuscrito *S* (Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2663, fechado en 1420) está aún más cuidado que el anterior, y marca con detalle las estrofas, coloreando con rúbricas rojas los calderones del margen izquierdo.

5.7. SÍNTESIS FINAL

Una vez analizado todo el panorama de la poesía clerical conviene fijar unas pautas comunes a este discurso métrico. El tetrástico monorrimo de alejandrinos es clave en la poesía narrativa medieval española, y también francesa e italiana, en donde destaca por su profusión y riqueza. El origen de esta estrofa hunde sus raíces en la poesía mediolatina, en la que se gesta. Adquiere su forma definitiva durante los siglos XII y XIII, momento en que pasará a las lenguas romances (primero al francés y de ahí al castellano y al italiano), que adaptarán su esquema a los propios sistemas métricos de cada literatura.

La forma métrica del tetrástico constituye, pues, un molde idóneo para la expresión de contenidos graves, con propósitos didáctico-moralizantes y una finalidad concreta que va más allá del entretenimiento. Por otra parte, tampoco se ha de olvidar que existen otros poemas de temática análoga compuestos en distintos tipos de versos (octosílabos o decasílabos en el caso del francés, “pareados” de octosílabos o eneasílabos en el español, o “tercetos” de endecasílabos en italiano), que no pueden tampoco dejarse de lado a la hora de estudiar la poesía narrativa, por tratarse de formas análogas que entran dentro del mismo espíritu, ideología y época, que son muy frecuentes en la poesía narrativa medieval paneuropea y comparten temática y cronología con la estrofa del tetrástico. A este respecto, resulta muy interesante el estudio de los poemas de tipo lírico insertos en obras como el *Libro de Buen Amor* o el *Rimado de Palacio*, pues en ellos se observa la diferente consideración de los distintos tipos de estrofas, pero también la posibilidad de alternancia y combinación de las mismas.

La pervivencia de la cuaderna se restringe a los siglos XII-XIII, fecha en la que se produce una eclosión del alejandrino en la literatura vernácula (primero francesa y luego castellana), que se consolida como primera estrofa narrativa con rima consonante tras las asonancias irregulares de la épica. La regularidad «a sílabas contadas» presente en los hemistiquios heptasilábicos del s. XIII va decayendo y contaminándose a finales del s. XIV tras un progresivo proceso de acercamiento al octosílabo, influenciado probablemente por la introducción de nuevas formas procedentes de la lírica occitana y gallego-portuguesa, a lo que se une el progresivo aumento de la realización de sinalefas, hasta que finalmente el esquema se sustituye por otros más ágiles con la entrada de la poesía cancioneril y aparición del arte mayor.

Para poder entender el modo en que los propios autores, lectores y «oidores» concebían el verso, ha sido necesario acercarse al estudio de los poemas de una

forma más profunda que la clásica medición de versos (prosodia rítmica) y rimas (estudio de las consonancias y asonancias): la estructura de las propias coplas revela una articulación del pensamiento que, como se ha demostrado, no resulta en absoluto fortuita, sino deliberadamente organizada. Por otro lado, la lectura de las mismas obras, y en especial el estudio de cómo los autores se refieren a sí mismos, a su público y a la forma de composición de los textos, ofrece una idea clara de la concepción de esta poesía narrativa como un «dictado» totalmente diferenciado de los «cantares» de tipo lírico con los que convivía en esta época, amén de muchos otros datos como el proceso de composición, las «sílabas contadas» o los tópicos que acompañaban tradicionalmente a los textos medievales.

Por último, se ha atendido al fenómeno de la transmisión. En el conjunto de poemas analizados en este capítulo, se ha pasado revista a una abundante casuística de problemas concernientes a este asunto: desde los textos conservados en varias copias manuscritas, que requieren una *collatio* editorial compleja, hasta rarezas como los tardíos pliegos sueltos catonianos, las copias dieciochescas de Berceo o la teja de pizarra de Fernán González. En todos ellos, sin embargo, se ha observado una constante, que es la conciencia de los autores y copistas de la unidad —no reñida con la evolución— del tetrástico de alejandrinos como estrofa, como unidad de pensamiento y como molde métrico nuclear en nuestra poesía medieval narrativa.