

## NOTAS

### La “vieja métrica” medieval: principios y fundamentos

The medieval “old meter”: principles and foundations

Fernando Gómez Redondo

Universidad de Alcalá

fernando.gomez@uah.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-6871-7284>

**RESUMEN:** La métrica medieval debe estudiarse conforme a las reglas fijadas por los gramáticos y por los poetas y tratadistas de la Edad Media. Sólo de este modo podrán reconocerse los principios por los que se regía la creación de versos que, en todo momento, buscan un orden de regularidad: entonativa, acentual o rítmica. La aplicación de criterios fijados en otros períodos temporales falsearía el conocimiento de una materia, viva y cambiante, que se basta con sus propias leyes y artes.

*Palabras clave:* métrica medieval, sistemas prosódicos, esquemas de versificación, artes gramaticales, artes métricas.

**ABSTRACT:** Medieval meter needs to be studied according to the rules set by grammarians, poets and authors of treatise in the Middle Ages. Only in this way can one identify those principles that guided verse writing. In these verses there is a permanent search for regularity in intonation, stress and rhythm. Thus, applying criteria established in other periods of history would mislead us to understand a living and ever-changing subject that has its own rules and arts.

*Keywords:* Medieval meter, prosodic systems, versification schemes, grammatical arts, metrical arts.

Nunca se ha estudiado la métrica medieval castellana, en la totalidad de los tres siglos en que se desarrolla, conforme a los criterios reales que la gobiernan. Por lo común, se ha procedido a trazar cuadros descriptivos de la sucesión de versos y de estrofas, siguiendo un determinado orden cronológico

—Tomás Navarro Tomás (1974), Rudolf Baehr (1989 [1962])—, o se ha atendido a cuestiones prosódicas concretas —Dorothy C. Clarke (1964)—, a la creación y evolución de algunos versos —el alejandrino: E. González-Blanco (2010), el arte mayor: Lázaro Carreter (1979 [1972]), Duffell (1999), Gómez Redondo (2013)— o a la catalogación de los módulos estróficos que se ensayan en el siglo XV —Ana María Gómez-Bravo (1998), gracias al portentoso friso de los textos poemáticos reunidos por Brian Dutton (1990-1991)—. No hay un análisis global, sin embargo, del proceso de configuración de los distintos sistemas métricos que se suceden en los siglos medios como consecuencia de diversas tradiciones letradas que se plasman en unos dominios de corte-sía, muchas veces enfrentados entre sí, y que requieren de una producción poética para asumir las claves de su identidad cultural e ideológica. Hay que partir del hecho de que el verso constituye el principal cauce de difusión de materias en la Edad Media; tanto es así que la configuración del discurso de la prosa tiende a apoyarse en los recursos prosódicos y a complementarse con composiciones poéticas, como lo demuestran los *prosimetra* de la materia tro-yana o los de la propia ficción sentimental. Resulta, por ello, prioritario conocer los fundamentos reales por los que se rige la construcción de la prosodia medieval como paso previo para poder plantear, luego, cualquier indagación de carácter historiográfico o simplemente analítico.

De entrada, los versos deben incardinarse a los contextos de recepción que los requieren; no se formulan las líneas prosódicas para lucir un supuesto ingenio poético, sino porque se precisan moldes de regularidad que permitan que las materias o los conceptos que vayan a difundirse adquieran una forma atractiva —el “solaz” apuntado en el *Libro de Alexandre* (3b)— para asegurar la asimilación de ese contenido —el “plazer” derivado de la enseñanza—. Es cierto que hay principios de composición que se impulsan en determinados momentos —el segundo decenio del siglo XIII, la mitad del siglo XIV, la tercera década del siglo XV— y que pueden servir para fijar el nacimiento y posterior desarrollo de diferentes tendencias creadoras; procede hablar, así, de una poética compositiva, incardinada al conocimiento de tradiciones teóricas, provenientes de sistemas lingüísticos consolidados —el latín por una parte, el hebreo y el árabe por otra— o atentas al desarrollo de las propuestas realizadas en otras lenguas romances: tal ocurre con la tratadística occitánica, que luego cuaja en opúsculos similares redactados en catalán y en gallego-portugués. Pero la poética de composición, al menos tal y como queda enunciada en el exordio del *Libro de Alexandre*, sólo persigue definir las técnicas por las que se debe regir la recitación de esa obra —poética recitativa— a fin de que se logre asumir correctamente su contenido —poética receptiva—. Las tres artes del *trivium*, que se definen también en el interior de esta obra (c. 40-42), contribuyen al proceso de articulación del orden clerical en el que, con plena conciencia de

las normas que se ponen en juego, nacerá la prosodia medieval castellana; es necesario, para ello, que el *ars grammatica* acoja reglas de versificación —el *ars versificatoria*: “bien dicto e versifico” (40b)—, que el *ars rhetorica* —el “fermoso fablar” (42a) de la “clerezía”— configure medios de recitación, asentados en dos de sus *partes artis*: la *memoria* y la *actio*-, que el *ars lógica*, por fin, disponga de esquemas intelectivos (c. 41) para aplicarlos a la difícil y arriesgada tarea de entender los textos o, incluso, de descifrar los sentidos encubiertos bajo la literalidad de algunas de sus historias, que pueden, por ese motivo, adentrarse en el orden de la ficción. Toda esta compleja serie de operaciones —compositiva, recitativa, receptiva— depende de la articulación de cada uno de los versos y de los fenómenos particulares que regulan su prosodia; la importancia de este desarrollo la demuestra la distinción que se realizaba, en la segunda mitad del siglo XIII, entre versificadores y poetas.

A lo largo de los tres siglos medios, se componen versos para facilitar la transmisión de los textos y asegurar la correcta asimilación de los mismos por parte del público al que van destinados. El estudio de la métrica tiene que adecuarse a este triple proceso —compositivo, recitativo, receptivo— porque los versos y las normas que los regulan se piensan y definen para que se puedan cumplir estas tres fases; las obras son encargadas por unos precisos receptores a los que se entregan tramas de contenido articuladas conforme a mecanismos formales que les exigirán diversos grados de esfuerzo intelectual. La complejidad de los versos medievales ha de atenerse a los cambios que se producen en los contextos de recepción y en la madurez de los destinatarios de las obras, apoyada en la resolución e interpretación de las dificultades progresivas con que esas líneas prosódicas se van construyendo para conseguir cauces de difusión de mayor sutileza, que obliguen a los receptores a practicar una labor exegética más difícil. Para lograr estos objetivos, en la Edad Media se articulan tres sistemas métricos, con un desarrollo ajustado al conocimiento de diferentes tradiciones poéticas; los versos o se cantan —sistema isométrico—, o se recitan siguiendo la trama de su silabificación —sistema isosilábico—, o se modulan en razón de los pies rítmicos de los que depende su densidad armónica —sistema isorrítmico—. Cada uno de estos sistemas posee sus propias reglas prosódicas y ese conjunto normativo se define y se concreta en proemios o en pasajes en los que los propios personajes actúan como contadores de historias (Alejandro lo es de la conquista de Troya, mientras que Apolonio, Luciana y Tarsiana lo son de sus vidas), amoldados a esos mismos esquemas.

La métrica medieval ha de partir de un aserto que, en principio, pudiera parecer controvertible pero que sencillamente se atiene a los fundamentos de esta disciplina: todos los versos tienden a generar esquemas de regularidad que pueden ser entonativos —versificación isométrica—, silábicos —versificación isosilábica— o acentuales —versificación isorrítmica—, lo que supone la

configuración de tres procesos de transmisión textual: cantada, recitada o modulada rítmicamente, que, a su vez, ponen en juego, pautas de intelección que van aumentando en complejidad. El sistema isométrico, al que se ajustan los cantares de gesta, los poemas de debates o los romances, se adecua a las facultades interpretativas de los juglares, a una cantilación que serviría de soporte, mediante la correspondiente gesticulación, a una mínima puesta en acción de los poemas, en los que las figuras cobrarían voz y presencia a través de diferentes registros entonativos; no hay indicaciones teóricas de cuáles serían los principios reguladores de esta versificación isométrica, más allá de la conocida precisión de Jean Grouchy sobre el *cantus gestualis*, aplicado a los poemas de héroes y de santos, pero cuando, por primera vez, se define el sistema isosilábico en el exordio del *Libro de Alexandre*, se enuncian unas reglas precisas que se oponen a los modos de interpretación de los juglares, a los que se achacaban “pecados” (2b) que afectaban a la regularidad silábica, conseguida ahora al incardinar las artes elocutivas al nuevo desarrollo formal que se plantea; si se afirma que los “libros” de clerecía, para asegurar su correcta transmisión, debían encauzarse mediante las operaciones del “fablar” —o del “dezir”: *ars rhetorica*—, es porque la labor principal de los juglares consistía en ahorrar los “cantares” a unas cadencias monódicas que tenían que propiciar el desglose, muchas veces formulario, de los motivos que se entrelazaban en series o tiradas que carecían de proporción precisa; en cambio, el “curso rima-do” (2c) de los poemas clericales se consigue mediante la sucesión de las “sílabas contadas” (2d), gracias al conocimiento de la naturaleza prosódica de las palabras que asegura el *ars grammatica*; se produce un cambio de paradigma métrico en el momento en el que se enuncian esos principios, encarecidos por la “grant maestría” que se pone en juego; en ningún caso los clérigos van a cantar, sino a “rezar” o recitar, conforme al “fermoso fablar” (42a) que el propio Alejandro enuncia; se trata de un “dezir” que concede a cada sílaba un valor preciso, porque atiende al peso fonético de la misma y lo singulariza para que las palabras sean pronunciadas con claridad; los juglares no se preocupaban por mantener la disposición silábica de los versos, sino por utilizar determinados segmentos entonativos para alargar o acortar las palabras en función de la ejecución cantada; los restos de los cantares de gesta evidencian una versificación anisosilábica, pero su interpretación tendría que generar esquemas de regularidad que dependerían de los apoyos melismáticos con que los versos se irían sucediendo, iguales unos a otros, aunque el orden de las sílabas no concordara; con todo, la métrica debe examinar esos versos en cuanto líneas prosódicas, ya que los cantares de gesta no sólo eran interpretados, sino también leídos, tal y como se señala en *Partida II*.

En cierto modo, la métrica medieval vernácula adquiere carta de naturaleza en el exordio del *Libro de Alexandre*, por la necesidad de diferenciar el nuevo

sistema isosilábico del isométrico de los juglares y otros intérpretes, que se extendería hasta finales del siglo XV, gracias a los romances entonados por “rústicos” (*Laberinto de Fortuna*, 287h) o por las “gentes de baxa e servil condición” a que se refiere don Íñigo en su *Prohemio e carta*. Al declararse por primera vez que las sílabas van a ser contadas se está procediendo a un cambio radical de paradigma métrico: “mester” —proceso de transmisión— y “maestría” —perfección compositiva— abren y cierran esa segunda copla para poner en juego los nuevos mecanismos de la prosodia isosilábica. En ese momento, puede afirmarse que nace la métrica vernácula, porque se fija, con plena conciencia, la seguridad de que los versos pueden ser medidos para que puedan ser apreciados los efectos que derivan de esa perfección formal: la construcción de los moldes estróficos gracias al entrelazamiento de una misma consonancia “por la cuaderna vía” (3b). En los nuevos poemas ya no se suceden series de versos, sin un límite preciso, sino que las unidades de contenido se acomodan a las relaciones internas que se establecen entre los ocho segmentos isosilábicos —los hemistiquios— que se distribuyen en esas cuatro líneas prosódicas. Es preciso que las palabras, cuando se reciten, sean silabificadas correctamente, conforme a la red de metaplasmos que permite asegurar la unidad fonética de la sílaba, tanto la dialefa —que prescribe el encuentro de vocales, tan próximo a los nexos melismáticos de los juglares—, como la diéresis, para que toda la carga de sonoridad del verso converja en la última de las palabras y que la red de equivalencias de las consonancias propicie la formación de la copla, es decir de la primera estrofa que se reconoce en lengua castellana. A principios del siglo XIV vuelven a rememorarse esos principios; en el *Libro de miseria de omne*, se enuncian con rigor para que sean utilizados por quien fuera a leerlo ante un público: “Ond tod omne que quisiere este libro bien pasar, / mester es que las palabras sepa bien silabificar” (4ab). El “maestro” —tal y como se llama a sí mismo Berceo— que ha adaptado, versificándolo, el *De miseria humanae conditionis* del cardenal Lotario di Segni era plenamente consciente de que el recitador que lo fuera a “pasar” debía adecuarse a la trama de las sílabas que dotan a cada verso de una precisa identidad prosódica; incluso, llega a afirmar que el “arte de rimar” —por tanto, *ars* elocutiva— no perseguía otro objeto que el de disponer el orden de las “sílavas contadas” (4c) a fin de formular ese preciso núcleo de pensamiento poético encerrado en la copla: “e por la cuaderna vía su curso quier’ finar” (4d), o lo que es lo mismo: la configuración de un discurso métrico asegurado por las constricciones o regulaciones de una prosodia que gira en torno al valor de la sílaba. Por ello, con toda razón, el primer verso al que don Íñigo concede un determinado valor es el clerical, tal y como lo señala en el apunte historiográfico con el que repasa, en su *Prohemio e carta*, la evolución de la métrica medieval, mencionando el *Libro de Alexandre* (no en vano contaba con el códice *O*), los *Votos del pavón*

y el *Libro del Arçipreste de Hita*, que, con buena lógica, liga al *Libro de los rimos* del Canciller Ayala; parece darse cuenta don Íñigo que en estos dos cancioneros unipersonales —el de Juan Ruiz, el de López de Ayala— se cifran otros versos además de los alejandrinos y otras coplas aparte de la cuader-na vía; si ello ocurre es porque en estas dos singulares misceláneas, que cabe encuadrar en un período que iría de 1330-1348 a 1407, la versificación isosilábica comienza a ser sustituida por el nuevo paradigma de la versificación isorritmíca, que requiere de un diferente anclaje teórico; si el fenómeno del isosilabismo era tributario de las artes elocutivas —de esa feliz conjunción de la *grammatica* y la *rhetorica*—, el orden de la isorritmia dependerá de esa “ciencia” a la que remite Juan Ruiz en su prólogo en prosa, para avisar de los fundamentos que le permiten afirmar que compuso también su libro para dar “lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar”, con el desglose de las nuevas estrofas —entendidas ya como géneros— que pretendía incluir; situados en esa primera mitad del siglo XIV, Juan Ruiz da testimonio del conocimiento de la tratadística occitánica, que consideraba que la poesía correspondía a una ‘ciencia’ tal y como luego, a principios del siglo XV, formulará Villena en su *Arte de trovar*, definiéndola con notable precisión: la “rímica doctrina”. Ya no interesan tanto los esquemas isosilábicos como la disposición pautada de los acentos rítmicos sobre unas determinadas sílabas, a fin de conseguir unos nuevos efectos de armonía sonora. Este desarrollo se encuentra bosquejado en los apuntes con que Brunetto Latini diferencia la “carrera del fablar en prosa” del “sendero de fablar en rima”, valorando antes la disposición de los acentos —los “puntos”— que la regularidad de los períodos silábicos, que hace depender de esa nueva carga rítmica: “e de cuentos e de çierta medida, de que onbre non puede nin deve traspasar” (*Libro del tesoro*, III, X); se señala, así, la importancia que adquieren las sílabas marcadas con el ictus rítmico para conseguir una nueva regularidad, que no va a depender sólo de la materia silábica, sino de la distribución uniforme de unos esquemas de sonoridad acentual.

Formado en el contexto cultural del molinismo, Juan Ruiz lleva a sus últimas consecuencias las poéticas de recitación y de recepción, de cuño clerical, y abre una nueva vía para el desarrollo posterior de la versificación, de donde las advertencias que ofrece en el prólogo en prosa y los apuntes teóricos que desgrana en el proemio en verso, así como en pasajes en los que encierra las claves del nuevo sistema de versificación que está alumbrando; por un lado, recuerda los principios básicos de la recitación clerical a la que se deben ajustar los receptores: “E por que mejor sea de todos escuchado, / fablarnos he por trobas e por cuento rimado” (15ab). Bien que ya no se incide en la regularidad silábica conseguida, sino que se pone en juego ese elenco de “trovas” o de estrofas, dotadas de una nueva distribución rítmica; pero el proemio del *Libro de Alexandre* se reconoce en estas nociones que se formulan para que el

público se adecue a esos esquemas de interpretación: “es un dezir fermoso e saber sin pecado” (15c), volviendo a implicar el uso del *ars rhetorica* como cauce de una recitación afirmada en la perfección del *ars grammatica*; sin embargo, ahora el entendimiento de los receptores debe reparar no sólo en el entramado silábico y en las relaciones de conceptos que garantiza, sino en la dimensión de los acentos rítmicos o “puntos”, tal y como lo precisa en el cierre de la disputa de los griegos y los romanos (c. 44-70), que gira en torno a la ambigüedad con que se van a ofrecer las “fablas” o episodios de esta compleja arte de amores que se cifra en su *Libro*; por eso, se avisa sobre la necesidad de traspasar la superficie de la historia literal para apropiarse de la verdadera enseñanza y ese proceso depende de la distribución armónica de los acentos: “dicha buena o mala por puntos la juzgat, / las coplas con los puntos load o denostat” (68ab). Por primera vez en castellano se advierte sobre el valor de los acentos de intensidad rítmica, hasta el punto de que la labor de interpretación del contenido del texto se hace depender de esos recursos, de ese grado de dificultad que genera un estilo oscuro, también breve, que exige del receptor una atención mayor para reparar en esa trama de sentidos. Aunque en el *Libro* se conserven varias cantigas, ligadas a las aventuras amorosas, la mayoría de las “trobas” anunciadas en el prólogo se ha perdido, quedando sólo la indicación del lugar en el que tendrían que haberse insertado. Sin embargo, el *Libro de los rimos* del Canciller Ayala sí que permite reparar en el valor de la nueva versificación isorrítmica que quedaba enunciada en los apuntes de Latini y de Juan Ruiz, o en la actividad versificadora de don Juan Manuel, que por algo compuso el opúsculo *De las reglas cómo se deve trobar*, hoy perdido, así como un *Libro de las cantigas* en el que aplicaría esas normas.

En el *Libro* por tanto de Ayala se ensaya un nuevo esquema prosódico, el del arte mayor, utilizado a la par en poemas doctrinales de los últimos decenios del siglo XIV: en las dos versiones de la *Visio Philiberti* (una de ellas datada en 1382) y en la *Dança general de la muerte* (c.1390-1400); Ayala aplica ese patrón rítmico a los tres dictados que dedica al Cisma que padece la Iglesia, con fechas que van de 1398 a 1403-1404. Con la misma precisión, por tanto, con que se marcaba el nacimiento de la versificación isosilábica en los primeros decenios del siglo XIII, tal y como se definía en el proemio del *Libro de Alexandre*, puede señalarse el origen de la versificación isorrítmica en estos tres textos que se sitúan en los dos últimos decenios del siglo XIV y primeros años del siglo XV. Don Íñigo, siempre atento a la evolución histórica de la prosodia, confirma este cambio de paradigma métrico y señala las raíces de su desarrollo —“E después fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común —creo— en los reinos de Gallizia e de Portugal”—, explicándolo por el auge que allí habían adquirido esas “sçiençias” o doctrinas de las que comenzaba a hacerse eco Juan Ruiz. En efecto, el arte mayor es el primer molde isorrítmico

de la métrica castellana; su base es el decasílabo dactílico de la poesía gallego-portuguesa y está constituido por dos segmentos prosódicos en los que se distribuyen, de modo invariable, dos pies rítmicos: un dactilo y un troqueo, separados por una cesura (óoooo|óoooo → 1D1T|1D1T); al contrario de los esquemas isosilábicos, en el arte mayor no se cuentan las sílabas, sino que se disponen los acentos conforme a esa ordenación uniforme; en cierto modo, el arte mayor es un verso que cabría calificar de anisosilábico si se tiene en cuenta que puede construirse con variadas articulaciones fonológicas; el primero que lo estudió y explicó con detalle fue Nebrija en el Libro II de su *Gramática sobre la lengua castellana*; al tratarse de una arte gramatical, tenía que incluir una sección sobre prosodia, aunque dedicada a la lengua vernácula; como buen latinista, él toma siempre como punto de referencia los nombres que en latín recibían los versos y considera, por ello, que la combinación de un pie ternario y otro binario correspondía al verso adónico (II.IX); de esta manera, la armónica distribución del dactilo y del troqueo (él prefería implicar el espondeo) le permitía distinguir entre el adónico simple y el adónico doblado, recurriendo a una red de metaplasmos con la que explicaba la conversión de las sílabas fonológicas en sílabas métricas; un verso de arte mayor —o adónico doblado— podía ajustarse a desarrollos que cubrían de ocho sílabas fonológicas (dos hemistiquios acabados en oxítona) a períodos más amplios de trece (con decrementos silábicos conseguidos por sinafias, compensaciones, eliminación de las sílabas átonas iniciales —"entrar con medio pie perdido"— o proparoxítona final), pero en cualquiera de los casos siempre debía mantenerse la disposición fija del dactilo más el troqueo, es decir la sucesión de las diez sílabas métricas; por ello, en la versificación isorrítmica no era necesario contar sílabas, sino atender a la distribución armónica de los acentos de intensidad rítmica. El arte menor, común o real, es decir el octosílabo, podía ocasionalmente ser regido por distribuciones isorrítmicas, aunque variables, siendo la más común la de cuatro troqueos, que es la que facilita las ágiles combinaciones que establece con sus quebrados (siempre dos troqueos) y propicia la construcción de amplias y complejas estructuras heterométricas.

Si los receptores, en el paso de la versificación isométrica a la isosilábica, tenían que prestar atención al progreso de una lectura silabificadora, en la que se procuraba otorgar a cada palabra el peso específico de su carga prosódica, ahora en la versificación isorrítmica el público de estos nuevos versos lo que percibe es la distribución armónica de unos acentos emplazados conforme a un orden invariable; la disposición rítmica posee tanta fuerza que el ictus tiende a quebrar la naturaleza prosódica de la palabra, ya que son frecuentes los desplazamientos acentuales, mediante éctasis o sístoles, cuando no a desmembrarla mediante el recurso de la tmesis, hasta el extremo de provocar que un vocablo quede partido en dos y distribuido entre dos hemistiquios. Pocas ve-

ces se ha llegado a construir un sistema de configuración rítmica tan metódico y riguroso como el del arte mayor, ponderado, con justeza, por Imperial en PN1-238: “¡O dezir rímico engeniosso!” (4b); las dificultades cultas con que se entrama esa uniforme distribución de acentos obliga a los receptores a realizar un esfuerzo mayor para poder penetrar en la superficie de esa culta y elegante arquitectura prosódica y descubrir las relaciones de conceptos, más sutiles, que se establecen en una nueva organización estrófica que dobla en el número de renglones poéticos a la de la cuaderna vía; el arte mayor se ordena en módulos de ocho versos con dos, tres o cuatro consonancias, que tienden a dividirse en dos semiestrofas (4+4), aunque no falten distribuciones de 2+6 o 6+2, según se parta o se llegue a una idea principal, o de 3+5 o 5+3, con desequilibrios que se aprovechan para intensificar la exposición de ideas; la copla de ocho versos en arte mayor conforma una malla de relaciones discursivas a la que se sujetan todos los niveles de la lengua, el fonético que queda descoyuntado, el morfológico que se ve arrastrado a establecer imprevistas concordancias y el sintáctico, por cuanto se generan, con hipérbatos continuos, líneas de pensamiento rítmico que deben descifrarse para asimilar el contenido de la obra. La recepción de los esquemas isorrítmicos obliga a un esfuerzo intelectual mayor, porque además los acentos percuten en palabras que se ven forzadas a entrar en correspondencia entre sí, al ocupar una misma posición en el módulo estrófico.

Los poetas que se integran en la primera miscelánea colectiva, el *Cancionero de Baena* (c.1430), descubren, en intercambios poéticos muy animados, el fondo de discusiones con que se valorarían las dificultades técnicas que exigía la ejecución del arte mayor; Villasandino, que pertenece a la primera generación de los poetas al servicio de los Trastámara, compuso numerosos poemas sirviéndose del patrón isorrítmico y recibió, por ello, una burlesca reconvención de Ferrant Manuel de Lando en PN1-257: “Mezclad artes entricadas / de pies medios o perdidos / e consonantes partidos / con sotilezas pintadas” (vv. 65-68). Es decir, mucho antes de que Nebrija procediera a ajustar el arte mayor al módulo del adónico doblado, poetas que se sitúan en el filo del siglo XV, justo cuando se está extendiendo el uso de la versificación isorrítmica, disputan sobre sus principales propiedades: Nebrija no se inventa el metaplasmo de “entrar con medio pie perdido” para comenzar a contar desde la primera sílaba tónica, sino que esa específica regla se halla ya en los orígenes de un módulo prosódico que sólo atiende a la distribución de los acentos. Se trata de un largo debate que se recrudece, a finales del siglo XV, por el agrio —y cortés— enfrentamiento que van a sostener Nebrija y Encina sobre las reglas básicas de la prosodia castellana; antes de que Nebrija compusiera su *Gramática* debía circular en Salamanca el *Arte de poesía castellana* que luego Encina dedicará al príncipe don Juan y colocará al frente de su *Cancionero* de 1496. Nebrija

esgrime la postura de los gramáticos, que en su caso lo lleva a recuperar la terminología de la lengua latina, mientras que Encina habla en nombre de los poetas que, además, se han servido de la lengua vernácula; no puede haber mayor discrepancia entre dos preceptistas a la hora de referirse a los mismos conceptos o de describir las operaciones básicas a las que se debe acompañar la métrica; si Nebrija prefiere el término “verso” es porque reserva el de “pie” para referirse a la cláusula rítmica —binaria o ternaria— de sílabas reguladas por los acentos de intensidad rítmica; Encina se desentiende de este proceso de articulación acentual, aunque defiende, en su calidad de músico y con apoyo en Boecio, la densidad melódica con que las líneas prosódicas han de ser creadas, pero no se molesta en sugerir ninguna distribución de pies rítmicos y ello ocurre porque aplica el término “pie” para designar al verso, tal y como hacían los poetas a lo largo del siglo XV y, en buena medida, seguirán haciéndolo a lo largo del siglo XVI; pero ello lo obliga a buscar una nueva significación para “verso” sugiriendo que ese vocablo podía emplearse para identificar el grupo estrófico, mientras que “copla” marcaría ya la unidad conseguida mediante la integración de los “versos”. Con todo, la principal diferencia entre Nebrija y Encina se evidencia en la valoración que ofrecen del arte mayor; Encina, a pesar de las numerosas composiciones en las que se sirve de este molde con combinaciones de 5+5 (la canónica) o 5+6 o 6+5, rechaza la concepción isorrítmica de este verso —o “pie” para él— y lo ahorra a una mera disposición isosilábica, definiéndolo como una línea prosódica compuesta por “doze [sílabas] o su equivalencia”; es decir, que para él el arte mayor había de ajustarse necesariamente a la distribución de 6+6, prescindiendo del metaplasmo de la anacrusis o del medio pie perdido, al que tantas vueltas se le tuvo que dar a lo largo de esta centuria; sin embargo, se ve obligado a explicar el modo en que pueden conseguirse doce sílabas métricas cuando el verso —o “pie”— distribuye sólo cinco sílabas en uno o en los dos hemistiquios; para solventar este problema, Encina no duda en inventarse un nuevo metaplasmo para equilibrar esa disposición de sílabas; de este modo, al igual que se producía un incremento silábico por terminación oxítona —o sílaba larga como él señala—, Encina aventura que debería de contarse también una más si uno de los “pies intercisos” o hemistiquios comenzaba con una sílaba tónica; así, un hemistiquio formado por un dáctilo y un troqueo conforme a la estructura rítmica de cinco sílabas métricas (óoóóó), Encina lo convierte en uno de seis mediante un incremento silábico que sitúa en el arranque del verso ([o]óoóóó), es decir, justo lo contrario de lo que prescribía la regla de “entrar con medio pie perdido” que permitía desligar del cómputo esa sílaba átona inicial. Como se ve, la disparidad entre estos dos teóricos lo que demuestra es que la métrica no era una disciplina cerrada, constituida por un elenco determinado de metaplasmos, versos o estrofas que debían ser asimilados por quienes quisieran componer

poemas, sino todo lo contrario: la métrica, a lo largo de los tres siglos medios, era una materia viva, que se iba nutriendo de diferentes probaturas, a medida que la lengua vernácula iba adquiriendo la versatilidad y la madurez suficientes para ajustarse a diferentes moldes prosódicos y estróficos, en los que se ensayaban técnicas muy complejas para conseguir el fin principal de la creación poética: la regularidad, ya fuera mélica, silábica o acentual.

Por tanto, el estudio de la métrica medieval debe atenerse a los fundamentos aquí enunciados; primero, debe recordarse que los versos obedecen a unas técnicas de composición que lo único que pretenden es generar medios eficaces de transmisión y de asimilación de las materias a las que sirven de cauce (distinción básica entre las poéticas de composición, recitación y recepción); segundo, con apoyo en declaraciones conservadas en las propias obras, han de distinguirse los tres sistemas métricos que se desarrollan a lo largo de la Edad Media, buscando siempre procesos efectivos para atrapar la voluntad del receptor y obligarlo a asumir el contenido de la obra, ayudándolo incluso a descifrarlo mediante la aplicación de técnicas de exégesis textual: se suceden, así, el sistema isométrico, el isosilábico y el isorrítmico, con las correspondientes controversias a que dan lugar; del mismo modo que el clérigo que recita el *Libro de Alexandre* tiene que aclarar que él no va a cantar, sino a “hablar” conforme a una silabificación precisa, los poetas del siglo XV se enfrentaban a la tesitura de si debían contar o no las sílabas cuando se servían del patrón del arte mayor, ya que el valor principal de ese verso dependía de la distribución sistemática de unos acentos que se ajustaban a una misma cadencia; aunque no todos aceptaran la regla de “entrar con medio pie perdido”, la mayor parte de esos poemas busca ese grado de complejidad derivado de la disposición rítmica que arrastra nuevas correspondencias de sentido; así le costaba tanto a Imperial componer los endecasílabos de su *Dezir a las siete virtudes* (1407). También, el cómputo dialéptico que resulta básico en el desarrollo isosilábico se verá superado por el sinaléptico a mediados del siglo XV, ya que las dificultades de los encuentros vocálicos dejan de serlo desde el momento en que la naturaleza fonológica de la palabra se altera hasta el punto de que los vocablos puedan perder su carga acentual o bien soportar dos acentos de intensidad rítmica. De poco sirven, entonces, los criterios por los que se rige el cómputo silábico actual.

Lo mismo ocurre con la creación de las consonancias; no hay operación más difícil que la invención de los cierres de los versos con términos que van entrando en relación consecutiva en virtud de equivalencias de sonoridad, que requieren, además, la fijación de la pausa para que el verso adquiera su peculiar entidad prosódica; la complejidad de la articulación del paradigma rítmico de la consonancia aumenta cuando los poetas castellanos se hacen eco de las reglas enunciadas en los tratados de cuño occitánico, que habían dejado su

huella en la poesía gallego-portuguesa; si Villasandino se jacta de haber alcanzado un determinado grado de maestría es por el número de consonantes que declara haber hallado; incluso, en PN1-225 se queja ante el rey de aquellos que le hurtaban este material tan singular: “¿A quién me querellaré, / señor, d’algunos que troban, / que me furtan e me roban / lo que nunca yo robé? / Las letras del abeçé / non pueden ser tan bastantes / que se fallen consonantes / más de cuantos yo fallé / desque en este huerto entré” (c. 1); y es que la trama de las consonancias servía para plantear preguntas que exigían respuestas en las que se utilizaba ese mismo esquema de terminaciones rítmicas, de tal modo que de un poeta a otro pasaba una misma línea de pensamiento poético que era sostenida o cambiada en virtud de la capacidad creativa que se ponía en juego. Además, los procesos de creación de consonancias no dependían sólo de la igualdad de sonidos vocálicos y consonánticos a partir de la última sílaba acentuada, ya que junto a la consonancia había cierres basados en la “sonancia” —palabras oxítonas—, en las equivalencias derivativas o gramaticales, en las “rimas caras” o ricas, en las correspondencias entre lexías de distinto género e incluso número (el llamado “arte de macho e fembra”), junto a otros recursos de conexión rítmica que servían para generar el molde de la estrofa: las anáforas (o “coblas capdenals”), las anadiplosis (o “coblas capcaudadas” o “coblas capfinidas”), el “arte de encadenada”, para unir coplas mediante equivalencias rítmicas, o el “mozobre”, que se manifiesta en relaciones articuladas mediante políptotes. Con todo, la consonancia constituye el principal de los artificios de la poesía cancioneril; don Íñigo se defiende de la acusación con que se le afeaba el haber repetido algunos consonantes en el *Centiloquio*, asegurando haber observado con rigor las técnicas fijadas en los tratados occitánicos en los que se determinaba el límite de veinte coplas para volver a utilizar un mismo consonante; también Encina y Nebrija discreparán sobre la valoración de este paradigma rítmico, ya que el gramático admite la “semejança de las vocales” como una forma de consonancia, mientras que Encina prescinde de esa posibilidad y emplea el término de “asonancia” para casos en los que se producen semejanzas por simple homofonía (“proverbios”/“soberbios”). La métrica, en ese último decenio del siglo XV, se hallaba aún construyéndose y los tratadistas realizaban sus análisis sobre procesos creativos de enorme complejidad, en los que confluían diversas tradiciones y generaban continuas controversias. Distinta es la valoración del propio fenómeno de la consonancia; Nebrija, en cuanto gramático, no podía admitir la creación de sentidos que estas redes de equivalencia rítmica descubrían; no le parecía natural que el ritmo que se vertebraba a lo largo del verso, en función de la carga de sonoridad de los acentos rítmicos, pudiera generar una palabra a la que se confiaba el cierre de esa línea prosódica; esta circunstancia contravenía las propias leyes de la lengua: “las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos i no, por

el contrario, el sentido á de servir a las palabras”; primero han de ser las *res*, luego los *verba* que las designan; pero con su empeño en negarlo lo que consigue es afirmar más el singular proceso de invención (*inventio*) de materia léxica que producen las consonancias, derivadas de esa trama de correspondencias eufónicas que, en el caso de la versificación isorrítmica, imponen una ruptura mayor con respecto a los usos ordinarios de la lengua; a Encina, que actúa como poeta, no le preocupa que el verso obligue al poeta a pensar en función de las sonoridades marcadas por los cierres consonánticos y, sin más, asocia este fenómeno al de la pausa para explicar cómo los versos debían ser leídos y escritos.

Valga, en fin, este conjunto de reflexiones para demostrar que el estudio de la métrica medieval resulta apasionante; primero, porque ha de dar cuenta del modo en que se van construyendo, en razón de una continua práctica creadora, las categorías por las que se rige la prosodia de cada uno de los tres sistemas métricos que se suceden en la Edad Media; segundo, porque debe atender a la evolución de esos fenómenos prosódicos, en virtud de los distintos ámbitos de recepción —implicaciones ideológicas— a los que las obras se dirigen; tercero, porque se establece una estrecha conexión entre los creadores y los tratadistas, como lo testimonian los exordios de los poemas clericales o el conjunto de reflexiones con que los principales poetas —Villasandino, Mena, Santillana— van explicando el modo en que se sirven de unas reglas que adaptan a sus propias necesidades y que transforman —creación de consonancias, definición de patrones estróficos— por su *ingenium*, por esa “gracia infusa del Señor Dios” de que hablaba Baena o del “zelo çeleste”, o de la “afección divina”, o del “insaçiable çibo del ánimo” a que se refería Santillana; son las “invenciones que natura ministra” —tal y como le confía Villena al mismo Santillana al dedicarle su *Arte*— las que van configurando la materia de la que luego se ocuparán las *artes*; dejando de lado las *Reglas* de don Juan Manuel, con las que buscaría afirmar su prestigio nobiliario, o el *Arte de trovar* de Villena, ligado al contexto de Fernando I, no es casual que los tratados de métrica vernácula castellana se agrupen en la segunda mitad del siglo XV: se han perdido el de Mena y el de Guillén de Segovia, pero se conservan la sección dedicada a la prosodia por Nebrija y, sobre todo, el *Arte* de Encina; aunque éste en su prólogo apuntara la posibilidad de que otros hubieran compendiado esas reglas antes que él, también señala la escasa fortuna en la transmisión de esa tratadística: “mas es cierto que a mi noticia no ha llegado”; es decir, entre 1490 y 1496, lo único que conoce Encina son los apuntes de Nebrija que, como se ha visto, apenas le satisfacían.

La métrica medieval es, por tanto, una materia viva que va descubriendo, al definirlos, todos los componentes de la prosodia —el acento, la sílaba, el verso o el “pie”, la consonancia, la pausa, el núcleo estrófico, la “copla” o la estrofa, el poema— así como los medios de que se habían de servir quienes

debían difundir esas composiciones —poética de recitación: figuras pragmáticas y proceso de escritura de los versos— y, lo que es más importante, los esquemas intelectivos —poética de recepción: ideologías culturales (leonesismo frente a castellanismo, castellanismo frente a aragonesismo)— que se tenían que poner en juego e incardinarse a los marcos de cortesía —verdaderos contextos de producción— a los que las obras se dirigen.

El problema es que la métrica medieval nunca ha sido estudiada, en su totalidad, desde estas perspectivas, es decir con el propósito de descubrir esa continua invención y transformación de las categorías prosódicas que se ensayan y se practican en distintos momentos; casi siempre se han analizado los poemas medievales aplicando nociones de prosodia general, válidas para cualquier período; de este modo, queda cercenada la posibilidad de apreciar el proceso de creación de los sistemas métricos con sus propias reglas, que, a la par, pueden utilizarse para sostener otras indagaciones que se centren ya en la historia de la lengua o, por supuesto, en la de la literatura, como lo demuestran la *enarratio poetarum* que fija Santillana o los apuntes de Argote de Molina, que es el primer humanista que traza una historia de la métrica castellana.

A grandes rasgos, tales son los fundamentos en los que se sustenta una *Historia de la métrica medieval castellana* aparecida recientemente (Gómez Redondo, 2016); todos los principios de análisis métrico que se emplean provienen de las declaraciones —proemios, tratados— de los propios creadores medievales; no se utiliza una sola regla que no corresponda a los criterios enunciados en esos prólogos o manuales; por primera vez, se han reconstruido las líneas maestras del desarrollo de la prosodia medieval, gracias a las artes gramaticales conservadas —de Isidoro a Nebrija— y, sobre todo, de esas reflexiones a que los poetas se entregan al enfrentarse a las nociones prosódicas que tienen que aplicar y que provienen de distintos ámbitos de cortesía. Hay quien llama a todo esto la “vieja métrica” medieval (Jauralde, 2017) y considera que la recuperación de la terminología y de los principios reales por los que se regían los versificadores y los poetas de los siglos medios es una tarea inútil o un esfuerzo descriptivo baldío, sugiriendo que lo conveniente hubiera sido entrar en la Edad Media con las perspectivas acuñadas por la “métrica actual”, sin darse cuenta de que debe obrarse al revés: el basamento que fija la métrica medieval es fundamental para entender los desarrollos posteriores de la prosodia castellana, empezando por la del Siglo de Oro; los versos italianos sólo se aclimatan cuando la sílaba quinta del arte mayor —en cada uno de los hemistiquios— deja de gobernar el pensamiento —o el oído— poético y comienza la sexta, luego la cuarta y la octava, a configurar otras secuencias de sonoridad que son las que posibilitan que el endecasílabo se desarrolle por fin y entre en combinación con el heptasílabo; se produce la sustitución de los moldes heterométricos de base par por otros nuevos de base impar, pero ello ocurre como

consecuencia de la nueva distribución de acentos y de la pérdida de esos dos segmentos rítmicos con que el arte mayor regulaba una de las distribuciones métricas más rigurosas y perfectas jamás creada; de hecho, al igual que los tetrasílabos, como ya advirtiera Arellano (2014), el uso del arte mayor llega hasta la mitad del siglo XVII (Saavedra Molina, 1946) y este esquema, ya entendido como dodecasílabo con varias combinaciones, lo recuperan los modernistas, junto al patrón del alejandrino; es más, el sistema isorrítmico vuelve a fijarse, con la misma precisión y con parecidos metaplasmos, en el alejandrino a la francesa de que se sirve Juan Ramón en varios libros, con *Laberinto* como obra señera.

Quien lea con cierta atención (y sin pre-juicios) el primer epígrafe de esa *Historia de la métrica medieval castellana*, así como su consecuente aplicación a cada uno de los capítulos que conforman la trama diacrónica del análisis que se plantea, y valore sobre todo el esfuerzo de Vicenç Beltran y su equipo para describir la complejidad de la poesía cancioneril, con una amplia sección, que en sí es una monografía dentro de la obra mayor, podrá advertir la riqueza sorprendente de la métrica medieval, los continuos ensayos a que se someten los esquemas rítmicos, el valor que se concede a la sílaba o al acento, las disputas que se llevan a cabo por los nuevos procesos de regulación prosódica que se van probando, las complejas redes de consonancias que se generan y la prodigiosa trama de estrofas que se va formando en virtud de las conexiones que se establecen entre versos y consonancias para poder articular moldes de pensamiento poético. La métrica medieval no sólo está atravesada por largos ejes de tiempo —tres siglos medios—, sino que se halla sostenida por múltiples espacios —los marcos de cortesía, sus perfiles ideológicos— que requieren que cualquier estudio que se realice sobre esta materia se fije como principal objetivo la reconstrucción de las categorías que en esos dos órdenes —el cronológico, el social— se hallaban vigentes.

La “vieja métrica” medieval —tal y como ha sido denominada recientemente— no merece ser desdeñada, considerándola caduca u obsoleta, sino antes al contrario, ha de ser apreciada por los fundamentos que la constituyen y ha de ser recuperada intentando reconstruir los principios —reglas y normas en continuo cambio— por los que se rigen los creadores en función de las necesidades recitativa y receptiva a que tienen que dar respuesta. La métrica medieval debe partir del análisis de los textos medievales y de las declaraciones teóricas que los acompañan, atendiendo a los problemas de transmisión y a las peculiaridades fonéticas que presentan. Pensar en aplicar otros criterios para crear una supuesta “nueva métrica” medieval a lo único que puede conducir es a tergiversar el análisis de las obras del medievo y a falsear, con imposturas metodológicas, el conocimiento de un período crucial de la historia literaria, en el que se fijan unas claves de pensamiento poético que permanecen activas a lo largo

de los siglos XVI y XVII y vuelven a reformularse por los modernistas. No se puede prescindir alegremente de ese orden de creación y de teorización que se lleva a cabo en los siglos medios, sino que se ha de procurar recrearlo, con los testimonios conservados, para poder aplicarlo al estudio de unas obras que obedecen, además, a otros imperativos (políticos o ideológicos: los dominios de cortesía) que de otro modo nunca hubieran podido ser reconocidos.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, Ignacio (2014): “Avatares tetrasílabos en el Siglo de Oro”, *Hipogrifo*, II, pp. 119-141.
- Baehr, Rudolf (1989 [1962]): *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos.
- Clarke, Dorothy C. (1964): *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburg, Duquesne University Press.
- Duffell, Martin J. (1999): *Modern Metrical Theory and the “Verso de Arte Mayor”*, London, Department of Hispanic Studies/Queen Mary and Westfield College.
- Dutton, Brian (1990-1991): *El Cancionero del siglo xv, c.1360-1520*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Gómez Redondo, Fernando (2013): “El «adónico doblado» y el arte mayor”, *Revista de Literatura Medieval*, XXV, pp. 53-86.
- Gómez Redondo, Fernando (coord. y dir.) (2016): *Historia de la métrica medieval castellana*, Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco (coords.), San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- Gómez-Bravo, Ana María (1998): *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- González-Blanco García, Elena (2010): *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Jauralde, Pablo (2017): “Fernando Gómez Redondo (coord.) (2016): *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 1256 pp.”, *RFE*, 97/1, pp. 241-248.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979 [1972]): “La poética del arte mayor castellano”, en Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, pp. 75-111.
- Navarro Tomás, Tomás (1974): *Métrica española*, Madrid/Barcelona, Guadarrama/Labor.
- Saavedra Molina, Julio (1946): *El verso de arte mayor*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.

Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 20 de septiembre de 2017