

RITMO, PROSODIA Y SINTAXIS EN LA POÉTICA DEL MESTER DE CLERECÍA

Isabel Uría Maqua
Universidad de Oviedo

En mis anteriores estudios sobre la «Naturaleza del ritmo de los poemas del mester de clerecía»¹, dejé establecidas las diferencias entre la «rítmica pura», estudiada por Navarro Tomás², y el sistema métrico-rítmico de los versos del mester de clerecía del siglo XIII, que pertenece a la que Oreste Macrí ha llamado «rítmica sintagmática»³.

En aquel primer trabajo llegaba a unas cuantas conclusiones generales, resultantes del análisis de miles de versos de todos los poemas de esta escuela. Posteriormente, he analizado otros muchos versos, entre ellos las 489 estrofas de la *Vida de San Millán de la Cogolla*, es decir, 1.956 versos, o sea, 3.912 hemistiquios, que, como se sabe, son las verdaderas unidades

¹ «Naturaleza del ritmo del alejandrino del siglo XIII», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander, 2000, pp. 1741-1750. Este artículo fue recogido, muy ampliado, en mi *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 92-126.

² Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña Histórica y descriptiva*, New York, Columbia University, 1966.

³ Véase *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de buen amor» y del «Laberinto de Juan de Mena»)*. Madrid, Gredos, 1969.

métricas del tetrástico monorrimo, ya que la cadencia del primer hemistiquio tiene compensación silábica lo mismo que la cadencia versal.

Los resultados de mis nuevos análisis vienen a confirmar, con muchos más ejemplos, las conclusiones generales a las que había llegado, algunas de las cuales tienen el valor de «leyes», y otras de cuasi «leyes», pues se cumplen en un porcentaje sumamente alto, de manera que los casos en que no se cumple la regla son excepcionales. A este respecto, hay que tener en cuenta que la materia que estudiamos no es la de las ciencias exactas, sino las figuras rítmicas de unos poemas, cuyos versos nos han llegado con numerosas lecciones espurias, debidas principalmente a los copistas, pero quizás también, en algunos casos, los propios poetas «pecaron» contra el modelo rítmico. Por lo tanto, no podemos pretender una exactitud total en todos los casos ni hablar de leyes de valor absoluto.

Lo que se observa en el análisis de dichos versos son unas tendencias muy claras, decididamente dominantes, a lo largo de todos los poemas. Pero en los millares de versos que suman los trece poemas conservados, es natural que haya excepciones a lo que podemos considerar, de manera lata, como regla, norma o ley.

Norma o ley, en el sentido que acabo de señalar, podemos considerar la división de los hemistiquios en dos miembros o figuras rítmicas, pues aunque hay algunos que, a primera vista, parece que se dividen en tres unidades, una lectura más atenta demuestra que dos de las tres unidades se unen de manera natural y fácil en una sola figura rítmica. Hemistiquios del tipo «*Rei, por Dios, que oyas*» (SD. 151b), «*'Frade', disso, 'tu cosa'*», (S. Mill. 85a) y otros muchos semejantes, no son trimembrados, como podría creerse, ya que, en el primer caso, el vocativo «*Rei*» forma por sí solo una figura bisílaba llana: óó, mientras que el sintagma «*por Dios*» se amalgama con el sintagma «*que oyas*» y forman otra figura: óóóóó, o sea, un pentasílabo llano, en el que «*Dios*» queda en posición rítmicamente átona⁴. En el segundo ejemplo, el vocativo «*Frade*» se aglutina con el verbo «*disso*» y forma con él una figura rítmica: óóóó, o sea un tetrasílabo llano, que va seguido de un trísilabo llano:

⁴ La otra posibilidad: unir «*Rei, por Dios*» en un tetrasílabo agudo (óóóó), tiene la ventaja de que *Dios* queda en posición tónica. Sin embargo, semánticamente, esa figura no es correcta, ya que, con ella, el hemistiquio «*Rei, por Dios*» adquiere el sentido de «*Rei por [la gracia de] Dios*», o sea, distorsiona el verdadero sentido del hemistiquio.

«*tu cosa*», oóo. Los ejemplos de este tipo son relativamente frecuentes, pero no plantean problema.

El caso contrario, es decir, adverbios de siete sílabas, como *maravillosamente* o sustantivos como *regeneración*, son muy raros, pero se dan a veces. En tales casos, hay que separar los sufijos *-mente* y *-ción*. El adverbio se divide, así, en dos figuras rítmicas: un pentasílabo llano (*maravillosa*) + un bisílabo llano (*mente*): òòòòò óo. Igualmente, el sustantivo se divide también en dos figuras rítmicas: un tetrasílabo llano + un trisílabo llano: òòòò oóo.

Salvados estos casos, sumamente raros, creo que la división en dos «figuras rítmicas» o carácter bímembre de los hemistiquios de los poemas del mester de clerecía es indudable. Esa división concuerda con la declaración que se hace en la copla 2c del *Libro de Alexandre* y, a la vez, la reafirma. Esta estrofa –lo he señalado en varias ocasiones–, es un verdadero manifiesto poético, una síntesis o definición condensada de la poética del mester de clerecía del siglo XIII. En esa estrofa se dice que mester de clerecía es:

«Fablar curso rimado por la cuaderna vía»

esto es, componer y pronunciar (*fablar*) versos rítmico-silábicos «por la vía cuaderna» o modo cuaternario. Y así es, en efecto, ya que cada estrofa tiene cuatro versos, cada verso dos hemistiquios y cada hemistiquio dos unidades rítmicas, en suma, cuatro unidades rítmicas en cada verso, lo que hace un total de 16 figuras rítmicas en cada copla cuaderna. Por lo tanto, el modo cuaternario («vía cuaderna»), señalado en la estrofa 2c del *Libro de Alexandre* como uno de los rasgos de su poética, se comprueba en el análisis de su ritmo.

Asimismo, las siete figuras que había señalado en mi primer estudio, se confirman en mis posteriores análisis: bisílaba llana (óo), bisílaba aguda (oó); trisílaba llana (oóo), trisílaba aguda (òòó); tetrasílaba llana (òòòò), tetrasílaba aguda (òòòó); pentasílaba siempre llana (òòòòò). Los acentos graves son los acentos rítmicos secundarios, y pueden estar en la primera o en la segunda sílaba de las dos acentuadas. Como señalé en mis anteriores análisis sobre el sistema rítmico del mester de clerecía, las siete figuras rítmicas, arriba copiadas, son el resultado de mi interpretación del ritmo del verso alejandrino, es decir, resultan de una lectura de sus versos, que según creo, se basa en la prosodia y la poética de esta escuela.

Las siete figuras se combinan entre sí a razón de dos en cada hemistiquio. Por lo tanto, un hemistiquio cuyo texto no se adapte a ninguna de estas figuras es sospechoso de alguna corrupción, y hay que analizarlo detenidamente hasta dar con el texto que se ajuste al ritmo de las figuras arriba señaladas, naturalmente sin hacer cambios sustanciales, simplemente suprimiendo o añadiendo alguna partícula, cambiando el orden de los sintagmas, o bien sustituyendo una palabra por otra de sentido equivalente, de manera que, con esos ligeros cambios, los acentos se adapten al ritmo de las dichas figuras.

En mi análisis de las 5.824 figuras rítmicas de la *Vida de San Millán* solo he encontrado unos 20 hemistiquios con un ritmo anómalo, es decir, que no se ajusta a las figuras por mí establecidas. Sin embargo, todos ellos han sido readaptados por alguno de los procedimientos arriba señalados, el más frecuente de los cuales ha sido el cambio de orden de los sintagmas. Copiaré aquí sólo algunos de los 20 hemistiquios de mal ritmo, que he corregido, excepto los esdrújulos, que veremos más adelante.

S. Mill. 293a: «*Lo que sant Millán dixo*». El ritmo anómalo se corrige cambiando el orden y suprimiendo *sant*: «*Lo que dixo Millán*». (Cf. 192c: «*iríe Millán su vía*», y 288d: «*si a Millán croviessen*»). Es decir, que no siempre el nombre propio, *Millán*, va precedido de *san*. Con esta corrección se recupera el ritmo correcto: òóóó oó, un tetrasílabo llano + un bisílabo agudo.

S. Mill. 320a: «*Señores, aun quiero*». Para tener buen ritmo hay que acentuar «*áun*», no «*aún*». Así hace buen ritmo: oóó óóóó, trisílabo llano + tetrasílabo llano.

S. Mill. 325b: «*Señor, dissieron, valnos*». El mal ritmo se corrige por el *ordo*: «*Señor, valnos, dissieron*», oó óóóó, bisílabo agudo + pentasílabo llano.

S. Mill. 326a: «*por qui faze Dios tanto*». Hace mejor ritmo: «*por qui Dios faze tanto*», òóó óóóó, trisílabo aguda + tetrasílabo llano.

S. Mill. 328c: «*fue por la virtud santa*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo* y suprimiendo *la*, totalmente innecesario: «*fue por santa virtud*»: óóóó oó, tetrasílabo llana + bisílabo aguda.

S. Mill. 418b: «*el so coraçón firme*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo* y suprimiendo *el*, innecesario, pues, como es sabido, delante del posesivo (*so*) unas veces se pone el artículo y otras veces no, como sucede aquí: «*so firme coraçón*»: oóó òóó, trisílabo llana + trisílabo aguda.

S. Mill. 424b: «*Siempre nos serié presto*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «nos serié siempre presto», òóó óóóó, trisílaba aguda + tetrasílaba llana.

S. Mill. 438c: «*el uno tenié croça*». Mal ritmo, que se corrige por el *ordo*: «tenié croça el uno», óó óóóó, bisílaba aguda + pentasílaba llana, etc. etc.

Veamos más ritmos anómalos, en otros poemas del mester de clerecía.

S. D. 7a: «*Juhanes avié nomne*». Mal ritmo que se corrige por el *ordo*: «Avié nomne Juhanes»: óó óóóó, bisílaba aguda + pentasílaba llana. También se podría corregir cambiando la fórmula y haciendo sinéresis en *Juhanes*: «Juhanes era su nomne», óó óóóó, bisílaba llana + pentasílaba llana. (Cf. S. Or. *Munio era su nombre*).

S. D. 154b: «*non quieras toller nada*». Tiene mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «toller non quieras nada»: óó òóóó, donde *quieras* queda en posición rítmicamente átona.

S. D. 160d: «*e esti león bravo*». El mal ritmo se corrige por el *ordo*: «e est bravo león»: óó óóóó.

S. D. 163c: «*Atendíé esta cosa a qué podrié exir*». El mal ritmo se corrige por el *ordo* y suprimiendo la *a*: «Atendíé qué podrié esta cosa exir», òóó óóó òóóó óó.

S. D. 16b: «*recordava la siempre*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «la recordava siempre»: óóóóó óó, pentasílaba llana + bisílaba llana.

S. D. 44b: «*la plata tornó oro*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «tornó oro la plata»: óó óóóó, o sea, bisílaba aguda + pentasílaba llana⁵.

S. D. 69d: «*él todo est lacerio*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «él est lacerio todo»: óóóóó óó.

S. D. 92a: «*A él catavan todos*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «Todos a él catavan»: óóóó óóó

S. D. 100a: «*Siempre cobdicié esto*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «cobdicié siempre esto»: òóó òóóó

S. D. 105b: «*nin otro ningún victo*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «min ningún otro victo»: òóó òóóó.

⁵ A partir de aquí, con el fin de aligerar la redacción, no añadiré a las figuras rítmicas resultantes de las correcciones la definición de: bisílaba llana + pentasílaba llana, etc.

S. D. 112d: «*Dios aya la su alma*». Tiene mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «Dios la su alma aya»: óooóó óo.

S. D. 116a: «*Dixieron todos: 'Plazos'*». Mal ritmo. Se corrige por el *ordo*: «Todos dixieron: Plazos»: óooóó óo, etc.

Alex. 123c: «*desent alçó-s un poco*». Tiene mal ritmo. Se corrige cambiando *desent* por «luego»: «luego alçó-s un poco»: òooó oóo. Además, el adverbio *luego* («entonces», «al punto», «inmediatamente después») va mejor que *desent* («después», «un tiempo después») al sentido de lo que se dice en la c. 123. En ella se describe el final de la ceremonia, en la que el príncipe Alejandro es armado caballero. En ese final, los movimientos del infante son seguidos, sin pausas entre uno y otro. Así, tras inclinarse para besar la grada, se levanta enseguida (*luego* y no *desent*) para ceñir la espada.

Otra conclusión, que se confirma en mis nuevos análisis, es que la poética de esta escuela no admite o, al menos, rehuye siempre que ello es posible, el ritmo esdrújulo o dactílico (óoo), ritmo que no figura en las cláusulas que he señalado. En los versos del mester de clerecía las palabras esdrújulas están, normalmente, en la cadencia del primer hemistiquio, en donde la penúltima sílaba no cuenta, de modo que la palabra esdrújula vale como llana. Nunca están en la cadencia versal, ya que, por razones obvias, en estos poemas no hay rimas esdrújulas; por tanto, en este caso, la afirmación tiene valor de ley. Algunas veces, muy pocas, la palabra esdrújula está en principio de hemistiquio, pero seguida de una palabra con la que se aglutina para formar una figura rítmica, en la que desaparece el ritmo esdrújulo. Otras veces, el ritmo esdrújulo se corrige fácilmente por el *ordo*. Por tanto, vamos a ver varios ejemplos de ritmos esdrújulos corregidos por el *ordo*. Empezaré por los de la *Vida de San Millán*.

S. Mill. 5d: «*con ábito qual suelen*». Se corrige por el *ordo*: «con qual ábito suelen»: óó óooóó, es decir, el esdrújulo se aglutina con el verbo y se forma un pentasílabo llano (Cf. la misma construcción en S. Mill. 77a: «*Con qual ábito pudo*», que Dutton glosa, «con el hábito que pudo»). Por lo tanto, en S. Mill. 5d, «con el hábito que suelen».

S. Mill. 272d: «*l'acémila furtar*». Se corrige por el *ordo*, pasando el esdrújulo al final del primer hemistiquio, cambiando *mala* por *mal* y añadiendo en el segundo hemistiquio el pronombre *la*: «en mal hora l'acémila la fueron a furtar»: òooó oó(o)o oóó òoo.

S. Mill. 380b: «*miércoles a meidia*». Se corrige por el *ordo*: «a medio día miércoles», òòòò ó(o)o.

S. Mill. 389c: «*por poco fuera toda Frómesta consumida*». Se corrige pasando el esdrújulo al final del primer hemistiquio y añadiendo el adverbio *bien*: «por poco fuera Frómesta toda *bien* consumida»: oóo óoó(o)o óo òòòò. Con el nuevo orden no sólo se corrige el mal ritmo, sino que, además, la cesura se marca claramente, separando los dos hemistiquios.

Veamos más esdrújulos corregidos de otros poemas.

Milag. 354b: «*un clérigo escuela*». Se corrige poniendo el esdrújulo al final del hemistiquio y añadiendo *buen*: «escuela un *buen* clérigo de cantar y leer»; también se puede corregir añadiendo el art. *la*, en vez del adjetivo *buen*: «la escuela un clérigo de cantar e leer». Para verlo más claramente, copiaré el primer verso: «*Teníe en essa villa, ca era menester / la escuela un clérigo, de cantar e leer*». Como se ve, se produce un hipébaton, que es una figura de construcción muy frecuente en estos poemas.

Milag. 653c: «*su término certano*». Se corrige, pasando el esdrújulo al final del primer hemistiquio: «pusieron el su término de la paga, certano».

Milag. 658b: «*que non pueda venir al término tajado*». Se corrige, pasando el esdrújulo al final del primer hemistiquio y añadiendo *que es*, en el segundo: «que non pueda al término venir *que es* tajado». De nuevo el hipébaton.

S. Or. 1c: «*e del Spiritu Sancto*». En realidad, este esdrújulo se puede corregir fácilmente por el *ordo* y restituyendo la /E-/: «e del Sancto Espíritu» (Cf. S.Or. 34c [31]: òóóo óó(o)o. Otra manera de corregir el esdrújulo es por síncope. «e del Espirtu Sancto». òòòòó óo).

S. Or. 99b [60b]: «*Las mártires delante*». Se corrige, fácilmente, por el *ordo* y añadiendo *tres*: «delante las *tres* mártires» (Cf. S.Or. 101a [99]: «*Las tres mártires sanctas*», oó óoóóo).

S. D. 570b: «*Las viésperas del sábado no las quiso perder*». El primer hemistiquio tiene un ritmo imposible, puesto que deja tres sílabas átonas seguidas: oóoo oóoo. Semejante anomalía rítmica es sospecha de una lección espuria. Pienso que el original debía decir: «las viespras de los sábados no las quiso perder», oóo òoó(o)o es decir, con síncope en *viespras* y con el plural en *sábados*. Con esta corrección no sólo se recupera el buen ritmo, sino que,

además, hace mejor sentido, ya que no se trata de un sábado, sino de todos los sábados.

S. D. 677b: «*mas sábado a viésperas*». Se corrige por el *ordo* y haciendo síncopa en *viésperas*, precedida del art. *las*: «más las *viespras* del sábado», como en el caso anterior. El artículo ante el sustantivo «*viésperas*» es frecuente en Berceo (Cf. S. D 558a, 559b,). En cuanto a la síncopa, aunque los editores del *Libro de Alexandre* no la aceptan para este poema, por considerarla un leonesismo del Ms. O⁶, creo, sin embargo, que Berceo la usaba, si el ritmo o el metro se lo exigían⁷.

Ahora bien, hay algunos esdrújulos que no he podido corregir. Esto significa que la ausencia de ritmos esdrújulos no se cumple en el 100 % de los casos, no es una ley absoluta. No obstante, el número de palabras esdrújulas en posición medial, que no he podido corregir ni por síncopa ni por el *ordo*, es sumamente bajo en los muchos miles de versos analizados; por lo tanto, esos casos se pueden considerar como excepciones a la regla general. Insisto en algo ya señalado arriba: lo que descubro y se pone de relieve en mis análisis es, sobre todo, una clara «voluntad de forma», y es este concepto, «voluntad de forma», el que me sirve para establecer las conclusiones o normas que estamos viendo, aun si hay algún caso en el que, en los textos que nos han llegado, no se cumple.

Recordemos que los manuscritos conservados son copias tardías, por lo que abundan las lecciones corruptas y las modernizaciones de todo tipo, léxicas, morfológicas, prosódicas y sintácticas, especialmente estas últimas. Lógicamente, en los textos originales debían de cumplirse las normas que señalo, si no de una manera absoluta, sí en un porcentaje aún más alto que en las copias conservadas.

En éstas, las corrupciones van casi siempre en el sentido de alargar los hemistiquios, con la adición de partículas superfluas: preposiciones, conjunciones, pronombres de todo tipo, artículos, etc., que, además de alargar el

⁶ Véase Dana Arthur Nelson, *El Libro de Alixandre. Reconstrucción crítica*. Madrid, Gredos, 1979: 27, l.3; 28-29, l.31; y véase la c.2176a, con la nota correspondiente.

⁷ En mi *Panorama crítico*, op. cit. p.118, dudaba si aceptar la síncopa o no. Hoy, tras haber analizado muchos más versos de los poemas del mester de clerecía, creo que los clérigos autores de estos poemas usaban la síncopa cuando el metro o el ritmo lo exigía.

hemistiquio, alteran la sintaxis genuina de estos poemas, que es esencialmente paratáctica y sintética, con un claro ahorro de partículas relacionantes y un uso abundante de zeugmas y de frases de participio absoluto. Los copistas añadieron esas partículas para hacer más claro y explícito el sentido de los versos. Por la misma razón, cambiaron el orden de los sintagmas en los versos y hemistiquios, con el fin de suprimir los hipérbatos para dar a las oraciones un orden más lineal, de más fácil comprensión. En suma, tendían a modernizar la lengua del modelo que copiaban.

Esa adición de partículas y las alteraciones del orden de los sintagmas, así como la modernización de la morfología y el léxico, alargan los hemistiquios y obligan a los editores de los poemas a suprimir la sílaba o sílabas sobrantes para reajustar la medida. En tales casos, lo más frecuente es que el reajuste se haga mediante la apócope de vocales. Este metaplasmo, tan frecuente en el reajuste del silabismo, nos lleva a tratar una cuestión de suma importancia en la poética del mester de clerecía.

En efecto, entre los rasgos genuinos de los poemas de esta escuela del siglo XIII se destaca la importante función que cumple la prosodia, la parte de la Gramática que, en la universidad de Palencia, por los años 1215-1225 ocupaba un «lugar de honor indisputable», «asediada, con una o con otra perspectiva, en todos los libros de texto palentinos que han sobrevivido»⁸.

Los autores de estos poemas, con toda probabilidad escolares en aquella Universidad, debieron cultivar allí el arte de la prosodia, que luego llevaron a sus poemas, en los que es evidente el interés por esta disciplina, ya que en ellos se articulan y separan claramente las sílabas y las palabras, sin producir uniones anómalas ni amalgamas antigramaticales, evitando dejar en final de palabra consonantes que, como finales, son inusitadas en la lengua castellana y nada fáciles de pronunciar.

No olvidemos que estos poemas iban destinados a ser leídos en voz alta por un clérigo letrado, ante un público semiculto, y tenían una finalidad docente, tanto por su contenido (religioso, histórico, político, etc.) como por su forma de expresión, esencialmente culta y latinizante, y en la que se implica una gramática o conjunto de normas lingüísticas, con las que los clérigos, autores de estos poemas, pretendían elevar el romance castellano a lengua

⁸ Francisco Rico, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53 (1985), 1-23 (19-20)

de escritura, esto es, convertirlo en una lengua culta, literaria, capaz de expresar por escrito toda clase de materias y asuntos.

En esa finalidad didáctica de los poemas de clerecía, pensados y destinados a lecturas en voz alta, la prosodia adquiere una relevancia singular, dentro de la gramática y la poética que los clérigos del siglo XIII cultivaban. En cierto modo, la prosodia es la que gobierna el ritmo, entrecortado y pausado, de estos poemas, y, sobre todo, es la que impone el uso de la dialefa, el rasgo más genuino y peculiar de esta escuela, rasgo que exige una articulación enfática de la lengua, con un silabeo muy marcado, mediante el cual las palabras y las sílabas se separan y sus contornos se destacan nítidamente. Frente a esto, la apócope de vocales de manera indiscriminada genera anomalías que afectan gravemente a la lengua hablada. Se trata de un fenómeno que atañe a la pronunciación y la prosodia, que, como arriba señalamos, era la disciplina más estudiada en la universidad de Palencia, en el primer tercio del siglo XIII, período en el que los autores de estos poemas eran escolares en dicha universidad.

Como se sabe, en la lengua hablada, en la articulación de las sílabas trabadas seguidas de palabra que empiece por vocal, la consonante que traba la sílaba se separa de ella para unirse a la vocal inicial de la palabra siguiente. Así, frases como «vamos al coche», «vienes a casa», «comen afuera», por poner los ejemplos más simples y comunes, se articulan, de hecho, «vamo sal coche», «viene sa casa», «come nafuera», etc., y otras combinaciones mucho más complejas que pueden dar lugar a equívocos o, cuando menos, a una imagen acústica cuyo sentido puede resultar ambiguo para el que la oye. Así, cuando un escriba no copiaba directamente de un texto, sino que otro se lo leía o dictaba, el escriba producía lecciones erróneas, como unir la consonante final a la vocal inicial de la palabra siguiente, lo que podía crear confusión, sobre todo, en los casos de la /-s/ de plural⁹. Esa articulación que en el dictado de los copistas ha dado lugar a lecciones espurias, se vuelve mucho más peligrosa, cuando la soldadura de palabras no es la que habitualmente se produce en la lengua común hablada, sino que es el resultado de la apócope de vocales y, por lo tanto, de un fenómeno que no es habitual en la lengua

⁹ Para las distintas clases de lecciones erróneas en las copias manuscritas, véase el ya clásico *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1983.

castellana, ya que se trata de una licencia poética, que no crea problemas en la lengua escrita, pero sí puede crearlos en la lengua hablada.

Pues bien, un aspecto tan simple como éste tiene, sin embargo, una importancia singular en los poemas del mester de clerecía. La precisa articulación de las sílabas y la clara delimitación de sus contornos son fundamentales en la poética de esta escuela. Por lo tanto, a la hora de hacer una corrección en sus versos hay que tener presente esa circunstancia. La oralidad a que estaban destinados estos poemas condiciona ciertas normas en la escritura para que su lectura en voz alta sea clara, bien diferenciada y no dé lugar a malos entendidos. Por ello, la corrección de un hemistiquio hipermétrico no siempre se puede hacer suprimiendo la vocal final, como se ve con demasiada frecuencia en las ediciones críticas. En rigor, la apócope sólo se admite cuando la palabra siguiente empieza por consonante, pero no cuando empieza por vocal, especialmente si la vocal inicial de la palabra siguiente es tónica y distinta de la suprimida, ya que la consonante se articula con ella, de donde resultan aglutinaciones anómalas, que pueden oscurecer el sentido. Veamos algunos ejemplos, en *Alex.* 660b

«vistiose una loriga»

el hemistiquio tiene ocho sílabas medidas con dialefa. Los editores reajustan el metro haciendo apócope en la /-e/ del pronombre /se/: «vistiós' una loriga», sintagma que se articula: «vistió *sun*a loriga», donde «*sun*a» no significa nada. Sin embargo, el hemistiquio se puede reajustar, suprimiendo el pronombre reflexivo /se/, totalmente innecesario y que, sin duda, se debe a los copistas, amigos de incluir pronombres complementos o reflexivos, proclíticos o enclíticos, aun a costa del metro.

El mismo afán de los copistas de añadir partículas innecesarias se repite en *Alex.* 663a

«ciñose una espada»

hemistiquio que tiene también ocho sílabas medidas con dialefa, y que los editores reajustan apocopando la /-e/ del pronombre reflexivo: «*ciñós' una espada*», con lo que de nuevo tenemos: «*ciñó sun*a espada». Obviamente, el reajuste se hace, como en el caso anterior, suprimiendo el pronombre reflexivo /se/, innecesario. Estos ejemplos nos revelan que la apócope, seguida de vocal inicial distinta y, además, prosódicamente tónica, no es pertinente.

En algunos casos, se hace apócope, si la vocal suprimida es igual a la inicial de la palabra siguiente y ésta es átona. Pero es mejor reajustar el metro por otros medios y evitar la apócope, ya que el resultado de la unión de la consonante con la vocal inicial es, acústicamente, igual al de la crasis, fenómeno que algunos editores aceptan, pero que, en rigor, hay que evitar. Por ejemplo, el siguiente hemistiquio:

«foli delante echada» (S. D. 424c),

tiene ocho sílabas, y los editores reajustan el metro haciendo apócope en *delante*:

«foli delant' echada».

Sin embargo, las consonantes finales /-nt/ no son propias del castellano, de modo que la /-t/ se articula con la /e-/ , «foli delan techada». Por ello, es preferible hacer apócope en el pronombre /li/, que va seguido de consonante y no de vocal:

«fol' delante echada»

Con la apócope en el pronombre el hemistiquio tiene siete sílabas y, a la vez, una articulación clara, sin palabras unidas. Además, se recupera la dialefa –lógicamente, originaria–, que genera una pausa entre *delante* y *echada*. Esa pausa dialéfica las separa¹⁰ y, a la vez, divide el hemistiquio en las dos unidades rítmicas, propias de estos poemas: óoóo oóo, o sea, tetrasílabo llano + trisílabo llano.

Aun menos se admite la apócope si, además de ser tónica la vocal inicial, la consonante final es inusual en castellano, como final; por ejemplo, una /-ch, una /-p/, una consonante doble, etc., ya que la unión de la consonante final y la vocal tónica inicial produce una amalgama anómala. Así, en una frase como

¹⁰ Sobre la función de la dialefa como elemento que, además de sílabas y palabras, separa las dos unidades o figuras rítmicas de los hemistiquios, véase I. Uría, «La dialefa en el mester de clerecía del siglo XIII», en *Actas del III Congreso Internacional de Literatura Medieval*, 2 vols. (Salamanca, 3-6, x, 1989). Salamanca. Biblioteca Española del Siglo xv. Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, II, pp. 1095-1102.

la del segundo hemistiquio del verso cxxixb” (176) del *Poema de Santa Oria*:

«fuese más aquexando, a boca de noche era»

que tiene ocho sílabas medidas con dialefa, no se puede corregir la hipermetría, como han hecho los editores, suprimiendo la /-e/ de *noche*:

«a boca de noch’ era».

Esta corrección no es posible, ya que se articula: «a boca de *nochera*»; pero *nochera* no existe en el vocabulario de Berceo. Otra prueba de lo desacertado de tal corrección es que el sentido del verso no es ese, en absoluto. La estrofa describe la gravedad de la enfermedad de Oria, y en el verso copiado se dicen dos cosas, una en cada hemistiquio. En el primero, el sujeto elíptico es Oria: «[Oria] se fue agravando más»; el segundo hemistiquio es impersonal: «se acercaba la noche», o sea, «empezaba a anoecer»; por lo tanto, Oria no es el sujeto, no se dice «que Oria estaba *a boca de noche*».

La hipermetría de este hemistiquio se corrige suprimiendo, no la /-e/ de *noche*, sino la preposición *a*, que no sólo es superflua, sino claramente espuria, puesto que, como hemos visto, cambia el sentido del hemistiquio y, en cierto modo, de todo el verso. El hemistiquio queda así:

«boca de noche era»

donde tenemos, de nuevo, una pausa dialéfica entre *noche* y *era* que las separa y, a la vez, divide el hemistiquio en dos unidades rítmicas: óoóóó óo, pentasílabo llano + bisílabo llano.

Me he detenido en este ejemplo porque me parece ilustrativo de lo que arriba señalé, es decir, que no se debe utilizar la apócope para corregir los hemistiquios hipermétricos, cuando la palabra siguiente empieza por vocal tónica, tanto si es distinta como si es igual a la vocal apocopada. En esos casos, hay que reajustar el metro por otros medios: suprimiendo una partícula espuria o inútil, cambiando el orden, etc.¹¹. La pronunciación debe ser

¹¹ Distinto es el caso de la prep. *de* seguida del art. *el* o de los pron. *este-a-o*, *ese-a-o* y sus plurales, que sí admiten la elisión de la /-e/: ‘deste’, ‘desta’, ‘dese’, ‘desa’, ‘del’, forma que perduró hasta hoy, etc.

siempre clara, articulando las sílabas correctamente, pues la claridad en la dicción era esencial en la poética del mester de clerecía.

Veamos más ejemplos.

S. Mill. 41d: «*por veer el sant' omne*». La apócope de *sant'* genera la unión *santomne*, ya que el acento prosódico cae en la inicial /o-/. Esa anómala unión se evita sustituyendo *veer* por «ver»: «por ver al santo omne».

S. Mill. 43a: «*Entendió el sant' omne*». De nuevo la apócope de *sant'* genera la unión *santomne*. Esto se evita sustituyendo *Entendió* por «Asmó»: «Asmo el santo omne». Lo mismo sucede en 188a, donde también hay que sustituir *Entendió* por *Asmó*.

S. Mill. 76a: «*Empezó el sant' omne*». Aquí, para evitar la amalgama hay que sustituir *santo* por «buen»: «Empezó el buen omne».

S. Mill. 374a: «*Mucha dueña d' alfaya*». La amalgama *dalfaya* se puede evitar cambiando *mucha* por «Las»: «Las dueñas de alfaya». Así, se recupera la dialefa y se mantiene una articulación clara, bien silabeada. Téngase en cuenta que los Mss. S y L traen *dueñas*, no *dueña*, como trae F; además, en el v.b) tenemos *estavan afontadas*, o sea, en plural, es decir, el singular *dueña* del v.a) indica que ese hemistiquio ha sido alterado. Por otra parte, desde el punto de vista semántico, la lección correcta es, lógicamente, «Las dueñas de alfaya», i.e., «todas las dueñas de alfaya». La forma «*Mucha dueña de alfaya*», restringe el número, cosa innecesaria, puesto que esa restricción ya se hace en el segundo hemistiquio del v.a: «*de lignaje derecho*», es decir,

«Las dueñas de alfaya [las] de lignaje derecho».

S. Mill. 382a: «*End' a poco de tiempo*». La apócope se evita, suprimiendo *de*, innecesario: «Ende a poco tiempo» (S y L también traen *Ende*, y cf. S. Or. 129 [119]: «*Ende a poco rato*»).

S. Mill. 384a: «*De media noch' ayuso*». Mala prosodia: «nochayuso». Se puede corregir de dos maneras: a) «De meinoche ayuso» (Cf. S. Mill. 380b: «miércoles a meidia»); b) por el *ordo* «Ayus' de medianoche».

S. Mill. 404d: «*s' alegran los milanos*». Se evita la apócope suprimiendo el artículo: «se alegran milanos».

Veamos algunos ejemplos de apócope no pertinentes en el *Libro de Alexandre*:

Alex. 845c: «*encara sin tod' esto otra razón avemos*». La inevitable amalgama *todesto* se evita sustituyendo «*todo esto*» por «*aquesto*»: «*encara sin aquesto otra razón avemos*». Además, creo que llamar «*todo esto*» a que son «*más y mejores*», parece un poco exagerado.

Alex. 1054b: *avié de las siet' artes escuela gobernado*. La apócope de *siet* produce la amalgama *sietartes*, ya que *artes* lleva el acento prosódico en la vocal inicial. Esta amalgama se evita pasando la prep. *de* al 2º hemist., y conservando la forma plena *siete*: «*avié las siete artes d' escuela gobernado*», donde «*d' escuela*» no produce una unión anómala, ya que la vocal elidida (-e) es igual a la inicial de *escuela* que, además, es átona. Con todo, la corrección se impone no sólo para evitar la apócope en *siete*, sino porque, además, la prep. *de* no tiene sentido delante de *siete*. En efecto, tal como figura en la edición de Nelson, el verso significa que «*Zoroas había dirigido (gobernado) la escuela de las siete artes*», es decir, que *Zoroas* había sido un maestro de escuela. Sin embargo, creo que no es eso lo que se dice. Lo que se quiere destacar es que *Zoroas* era un hombre sumamente culto, ya que en la *Alexandreis* III, 141, se dice que era un sabio, «*el más hábil conocedor, por medio de los astros, de las vicisitudes humanas*»¹². Gautier de Cahâtillon lo presenta como un astrólogo, mago y adivino. Estos saberes se medievalizan en el *Alexandre* castellano, diciendo que *Zoroas* «*dominaba las siete artes de escuela*», es decir, «*las artes escolares*», ya que el *trivium* y el *quadrivium* constituían, en la Edad Media, el *curriculum* académico de todo hombre culto, educado en los Estudios Generales o Universidades.

Alex. 253d: «*siempre en tu muert' anda con Jobas mal vezino*». La apócope de *muert'* produce la anómala unión *muertanda*. Pero, además, el hemistiquio tiene mal ritmo. La doble anomalía de ritmo y prosodia hacen sospechar que hay alguna corrupción en el hemistiquio. Pienso que la lección original podía ser ésta: «*En la tu muerte anda [Antípater] con Jobas mal vezino*», es decir, con la forma plena *muerte* y sustituyendo *siempre* por *la*:

¹² Véase Gautier de Châtillon. *Alejandreida*. Edición de Francisco Pejenaute Rubio, Madrid, Ed. Akal, (Clásicos Latinos Medievales) 1998, p.164, n. 14.

òooóó óo. Con esos mínimos cambios se corrigen las dos anomalías y el sentido es el mismo, no cambia nada. En efecto, lo que dice el poeta es que «Antípater, desde que vino a Babilonia, anda (con Jobas) maquinando la muerte de Alejandro», es decir, «desde que vino», i. e. «siempre».

Milag. 86a: «*Mientras que los diablos la trayén [el alma] com 'a pella*». La amalgama *coma* se evita suprimiendo la prep. *a*, innecesaria. El sentido es «Mientras que los diablos la trayén ('trataban') como pelota»; no me parece que el sentido exija la prep. /a/. En cambio, la buena articulación sí exige *comme* o *como*.

Milag. 385b: «*non ardié e quemava com 'el de San Marzal*». La soldadura *comel* se corrige suprimiendo el art. *el*, innecesario: «non ardié e quemava como de San Marzal». No se dice que el fuego enviado por Dios quemaba «igual que el de San Marzal», lo que se dice es «quemaba como (si fuera fuego) de San Marzal», donde sobre el artículo.

S. Mill. 119d: «*com 'él sea vençudo*». De nuevo la amalgama *comél*. Aquí se evita sustituyendo *como* por «que», seguramente la lección original. Veamos la estrofa:

El confessor precioso fizo su oración,
«Señor que por tus siervos dennest prender passión,
tú me defendi oĩ desti tan fuert bestión,
cóm' él sea vençudo e yo sin lisión».

En el último verso, me parece que hace mejor sentido «que» en lugar de *cómmo*:

«*que él sea vençudo e yo sin lisión*».

S. Mill. 129c: «*com 'era piadoso ovo d'el piadad*». Una vez más, la apócope en *com'* genera, inevitablemente, la amalgama *comera*. La apócope se evita suprimiendo la diéresis en *piadoso*, pues es sabido que estas diéresis latinizantes eran opcionales. Es cierto que los clérigos tendían a usarlas siempre que era posible, mas no a costa de una mala prosodia o articulación que aglutine dos vocablos en uno. Nelson¹³ da importancia al políptoton

¹³ Véase su *Gonzalo de Berceo y el «Alixandre»*: *Vindicación de un estilo*, ob. cit. p. 69.

y, por tanto, mantiene *piadoso* con diéresis y hace apócope en *com'*, pero lo cierto es que el políptoton se puede conservar suprimiendo la diéresis también en *piadad* y reajustando el hemistiquio, al restituir la /-e/ de la prep. *de*: «como era piadoso ovo de él piadad».

S. Mill. 251a: «¡O madre sancta *Cáritas*, *cóm'eres tan preciosa!*». De nuevo la amalgama *comeres*. Se evita suprimiendo *tan*, no solo innecesaria sino incluso impertinente, pues da a la exclamación admirativa el carácter de una interrogación, cosa que aplicada a la Virgen María es totalmente inoportuna. Eliminando *tan* el hemistiquio queda bien articulado: ¡cómo eres preciosa! Sospecho que el ponderativo *tan* en el v. a) se debe a que se encuentra en el v.b): *tan donosa*; además, en la copla siguiente (252) dicha partícula figura hasta cuatro veces. Esa insistencia en el ponderativo *tan* debió confundir al copista, quien la añadió también al v. a) de la c. 251.

Loores, 189c: «o *cóm'exe el Spíritu de entrambos saber*». La articulación de este hemistiquio es imposible, pues aglutina *cómexe*. Además, tiene mal ritmo, ya que *cóm* forma una figura rítmica con otra voz cuya vocal inicial es tónica: *exe*. Esa anómala unión se evita suprimiendo la conj. *o* y restituyendo la vocal final de *commo*. En efecto, esa conjunción sobra en el v.c), y sólo debe aparecer en el último verso de la copla, que, así, se destaca más como cierre. Hay que tener en cuenta, que los vv.bc tienen una sustancia y forma de contenido semejante, ya que en b) se hace referencia al misterio de nacer el Hijo del Padre, y en c) al de nacer el Espíritu del Padre y del Hijo; por lo tanto, ambos versos deben tener análoga estructura sintáctica y c) debe empezar igual que b), o sea, con el interrogativo *cómo*, sin la conj. *o*. Frente a los tres versos anteriores, el último cambia la estructura sintáctica, iniciándose con la conj. *o*, ya que también cambia semánticamente, y se destaca sobre los anteriores, al mencionar el símbolo trinitario, es decir, el misterio de la Trinidad de Dios. Corregido el v.c), quedaría así: «*cómo exe el Spíritu de entrambos saber*»: óóóo oó(o) óóóo oóo.

En fin, son tantos los hemistiquios que he corregido por mala prosodia y difícil pronunciación que no vale la pena seguir poniendo ejemplos; resultaría demasiado monótono, pues me quedan más de cuarenta. Solo quiero insistir en que el cómodo sistema de reajustar el metro a base de apócopies y elipsis no siempre es pertinente.

Por eso, en el caso concreto de *commo* (*como*), no puedo estar de acuerdo con Dana Nelson, cuando dice: «*Como* se apocopa por opción del autor, sin

limitaciones de índole fonológica o sintáctica: delante de vocal o consonante; en su forma átona o tónica»¹⁴. Muy al contrario, la apócope de *comme*, lo mismo que la de otros vocablos, tiene sus leyes y sus limitaciones, que es necesario tener en cuenta, tratando de corregir la hipermetría sin que la prosodia se altere.

Quiero señalar ahora otro aspecto de la lectura de estos poemas que tiene importancia y se relaciona con lo que hemos visto, referente a la prosodia y la buena articulación.

Me refiero a la entonación en la lectura de estos poemas. Era un aspecto sumamente importante en toda lectura de un texto, en voz alta y, particularmente, en la de los poemas del mester de clerecía. Todo hace suponer que se leían con una especie de canturreo, marcando las pausas entre los sintagmas y elevando el tono en las sílabas rítmicamente acentuadas. Era una lectura enfática, pausada y entonada, casi solemne. Sabemos que en la Edad Media la lectura en voz alta a un grupo de oyentes exigía buena pronunciación y buena entonación, especialmente cuando la lectura era didáctica, como lo era la de los poemas del mester de clerecía. Esas lecturas solían hacerlas profesionales, clérigos y maestros, como Gonzalo de Berceo, quien, sin duda, leía y comentaba a los alumnos de la escuela del monasterio emilianense sus propios poemas religiosos, tan apropiados para la formación de los novicios.

Sabemos que, todavía en el siglo xv, el Arcipreste de Talavera recomienda que la lectura comunitaria de carácter altamente solemne, como la del refectorio, sea «de vagar, bien entonada, bien pausada y pronunciada, como se dice en el choro quando más sollennemente cantáis los maytines»¹⁵, cuatro rasgos que podemos aplicar, enteramente, a la lectura de los poemas cuyo ritmo, prosodia y sintaxis estamos analizando.

Sucede que los clérigos letrados que formaron el ámbito cultural, desde el cual crearon lo que hoy llamamos «mester de clerecía», estaban empeñados en una labor docente, mas no del estamento bajo, en el sentido del pueblo totalmente inculto y analfabeto, sino que sus poemas iban destinados a los

¹⁴ *Ibidem*, p.15.

¹⁵ Véase Pedro M. Cátedra, «Lectura femenina en el claustro. (España, siglos. xiv-xvi)». *Des femmes et des livres. France et Espagnes, xiv^e-xvii^e siècles, Actes de la journée d'étude...* (Paris, 30 de abril, 1998), éd. Dominique de Courcelles et Carmen Val Julián, Paris, 1999 (Études et Rencontres de l'École des chartres., 4), pp. 7-53 (44).

escolares, a los novicios, a los monjes y clérigos, jóvenes y mayores, que no sabían latín y que, por tanto, no tenían acceso a las obras de doctrina religiosa ni, en general, a la cultura, ya que en la primera mitad del siglo XIII la cultura estaba, normalmente, en la lengua del Lacio. Así, a través de sus poemas exponen sus enseñanzas, ya que en ellos se encierran, en efecto, diversos saberes. El *Libro de Alexandre* es una enciclopedia del saber de su tiempo, como muchas veces se ha señalado; los poemas de Berceo contienen doctrina religiosa, teológica y dogmática; el *Libro de Apolonio* abarca amplios saberes musicológicos, cortesanos, morales, etc., el *Fernán González*, histórico-políticos.

En los saberes de estos clérigos tiene un lugar muy destacado la gramática. Ellos eran, sobre todo, gramáticos, conocedores de la lengua latina, y en esta lengua encontraron toda clase de paradigmas: sintácticos, morfológicos, prosódicos, que llevaron a la lengua de sus poemas, como lo evidencia la dialefa, que tomaron de las normas que Alejandro de Villedieu, en su *Doctrinale*, estableció para la lengua latina. Con sus poemas, a la vez que exponen distintas disciplinas y saberes, enseñan la gramática del romance castellano, poniendo de relieve una sintaxis, una morfología y una prosodia, muy especialmente esta última.

Cuando en la c. 2 del *Libro de Alexandre* se destaca la importancia de «contar las sílabas» hemos de pensar que los autores de estos poemas eran conscientes de que los semi-analfabetos no sabían exactamente qué era una sílaba ni, por lo tanto, cuándo terminaba una palabra y empezaba otra, lo mismo que los niños cuando empiezan a escribir. Que saber silabear era para ellos muy importante nos lo prueba el hecho de que, en el siglo XIV, el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* recoge el juicio que se hace en la c.2 del *Alexandre*, afirmando que el que quiera leer su libro,

«mester es que las palabras sepa bien silabicar»

El silabear y el uso obligado de la dialefa están estrechamente relacionados y ambos pertenecen a la prosodia. Ese silabeo no sólo evita la unión de vocales de palabras distintas, sino también la unión de la consonante final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente, fenómenos comunes y constantes en la lengua hablada de todos los tiempos, pero que los clérigos letrados del siglo XIII condenan, siguiendo la norma dada por Alejandro de Villedieu, en su *Doctrinale*.

La prosodia, la buena pronunciación, es, pues, un factor esencial en la poética de los poemas del mester de clerecía, un aspecto que hemos de tener muy en cuenta, al hacer una corrección en un verso, con el fin de reajustar el silabismo de un hemistiquio hipermétrico, acudiendo al fácil sistema de la apócope. Evidentemente, no tendría ningún sentido que los clérigos autores de estos poemas se preocuparan tanto por separar las sílabas y las palabras, al punto de imponer la dialefa como norma obligada, si luego se permitieran hacer amalgamas anómalas y antigramaticales. Por eso creo que estos poemas no admiten, en principio, las apócope indiscriminadas. Si hay algunos casos que no se ajustan a esta «voluntad de forma», hay que considerarlos como casos excepcionales.