

Incipit, 2017.

# **Un paradigma de la investigación literaria de textos medievales: la Historia de la métrica medieval castellana de Fernando Gómez Redondo.**

María Gimena del Rio Riande, Leonardo Funes, Gabriela Striker y Guadalupe Campos.

Cita:

María Gimena del Rio Riande, Leonardo Funes, Gabriela Striker y Guadalupe Campos (2017). *Un paradigma de la investigación literaria de textos medievales: la Historia de la métrica medieval castellana de Fernando Gómez Redondo*. Incipit,.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/164>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/RvH>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



XXXVII

Seminario de Edición y Crítica Textual

Buenos Aires

2017

ISSN 0326-0941

*Incipit* está indizada en las siguientes bases de datos bibliográficas: MLA (Modern Language Association), DIALNET (Universidad de La Rioja, España), International Medieval Bibliography (Universidad de Leeds, Inglaterra), Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica Francesco Datini (Prato, Florencia, Italia), Centre de documentation Andre Georges Haudricourt (CNRS, Francia), MEDIEVALIA (Universidad Autónoma de México), Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes, España), IBZ (Internationale Bibliographie der geistes-und sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur / International Bibliography of Periodical Literature on the Humanities and Social Sciences), IBR (International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature on the Humanities and Social Sciences), estas dos últimas con sede en Berlín (Alemania). Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval ([www.ahlm.es](http://www.ahlm.es))

La revista está categorizada en el nivel de excelencia del Sistema Latindex (Grupo 1) e integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas del CONICET.

Publicado por  
*Seminario de Edición y Crítica Textual*  
Palacio Sarmiento  
M. T. de Alvear 1650 (C1060AAD) - CABA  
República Argentina  
[secrit@conicet.gov.ar](mailto:secrit@conicet.gov.ar)

Impreso por Editorial Dunker  
Ayacucho 357 (C1025AAG) - Capital Federal  
Tel/fax: 4954-7700 / 4954-7300  
e-mail: [info@dunker.com.ar](mailto:info@dunker.com.ar)  
Página web: [www.dunker.com.ar](http://www.dunker.com.ar)

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723  
Impreso en la Argentina  
© 2017 *Incipit*  
ISSN 0326-0941

# INCIPIT

*Fundador*

†Germán Orduna

*Director*

Leonardo Funes

*Secretaria de Redacción*

Ma. Mercedes Rodríguez Temperley

*Consejo Editorial*

Hugo O. Bizzarri  
(Université de Fribourg)

Gloria B. Chicote  
(Univ. Nac. de La Plata)

Lilia E. F. de Orduna  
(IIBICRIT)

José Luis Moure  
(IIBICRIT)

Jorge N. Ferro  
(IIBICRIT)

Ma. Mercedes Rodríguez Temperley  
(IIBICRIT)

Carina Zubillaga  
(IIBICRIT)

Juan Héctor Fuentes  
(IIBICRIT)

*Suscripciones y Canje*  
Silvia Nora Arroñada

*Consejo Asesor*

Vicenç Beltran  
(Università di Roma “La Sapienza”)

Alberto Blecua  
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Giuseppe Di Stefano  
(Università di Pisa)

Laurette Godinas  
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Alejandro Higashi  
(Universidad Autónoma Metropolitana  
Iztapalapa)

Maxim P. A. M. Kerkhof  
(Radboud Universiteit Nijmegen)

José Manuel Lucía Megías  
(Universidad Complutense de Madrid)

Alberto Montaner Frutos  
(Universidad de Zaragoza)

Joseph T. Snow  
(Michigan State University)

Isabel Uría  
(Universidad de Oviedo)

†Alberto Varvaro  
(Università di Napoli)

*Incipit* es el boletín anual del Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT).

Destinado a difundir los trabajos del Seminario, publica colaboraciones originales dedicadas a los problemas y métodos de edición y crítica textual de obras españolas de la Península y de América, desde la Edad Media a nuestros días. También entran en su campo desde problemas codicológicos y noticias de archivos y repositorios bibliográficos, hasta temas de lengua, estructura y estilo vinculados al texto o a la historia del texto.

Ejercerá la dirección el Director del SECRIT, asistido por un Consejo Editorial y Asesor integrado por especialistas de la Argentina y del extranjero, que cumplirán funciones de referato.

INCIPIT  
XXXVII  
(2017)

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- WARD, Aengus: Editar la *Estoria de Espanna*: retos y problemas de la edición digital..... 13
- CONDE, Juan Carlos: Gestación e historia de la edición de un texto medieval castellano: algunas notas sobre la edición de las Obras de Teresa de Cartagena hecha por Lewis J. Hutton..... 45
- GARVIN, Mario y Alejandro HIGASHI: Texto crítico e intención editorial en el *Cancionero de Romances* de Martín Nucio ..... 81

NOTAS

- MANUEL ABELEDO: Sobre autoría, figura autoral y punto de vista en la *Crónica de la población de Ávila* ..... 111

IN MEMORIAM

- VÍCTOR INFANTES (1950-2016) (Juan Carlos Conde)..... 125

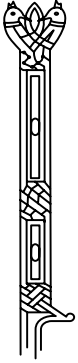
## NOTA RESEÑA

- GÓMEZ REDONDO, Fernando, coord. y dir., *Historia de la métrica castellana*. San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016. (En equipo: Leonardo Funes – María Gimena del Río Riande – María Guadalupe Campos – Gabriela Striker) ..... 141

## RESEÑAS

- Pablo Justel. *El sistema formular del “Cantar de mio Cid”*: *Estudio y registro*. Prólogo de Alberto Montaner, Potomac, Scripta Humanistica, 2017. (Irene Zaderenko) ..... 169
- Vicenç Beltran. *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Edition Reichenberger, 2016 (Giselle Rodas) ..... 172
- Vicenç Beltran. *Conflictos políticos y creación literaria entre Santillana y Gómez Manrique. La “Consolatoria a la condesa de Castro”*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016 (Leonardo Funes) ..... 177
- Cortijo Ocaña Antonio, Ana M. Gómez-Bravo y María Morrás, (eds.), *Vir bonus dicendi peritus: Studies in Honor of Charles Faulhaber*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014. (Pablo Saracino) ..... 182
- María Jesús Lacarra y Nuria Aranda García (eds.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016. (Jezabel Koch) ..... 187
- Marta Haro Cortés y José Luis Canet (eds.), *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2014. (Agustina Miguens) ..... 194

Bernardino de Sahagún, <i>Historia de la conquista de México: libro XII de la Historia general de las cosas de la Nueva España</i> . Edición, prólogo y notas de Valeria Añón, Buenos Aires, Corregidor, 2016. (Ileana Campagno).....	201
Fray Toribio de Benavente “Motolinía”. <i>Historia de los indios de la Nueva España</i> . Edición crítica, estudio y notas a cargo de Mercedes Serna Arnáiz y Bernat Castany Prado, Madrid, Real Academia Española – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014. (Maximiliano Soler Bistué).....	204
<b>LIBROS RECIBIDOS EN DONACIÓN.....</b>	<b>209</b>
<b>NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS.....</b>	<b>211</b>



## Nota Reseña

---



UN PARADIGMA DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA  
DE TEXTOS MEDIEVALES:  
LA HISTORIA DE LA MÉTRICA MEDIEVAL CASTELLANA<sup>1</sup>

LEONARDO FUNES  
MARÍA GIMENA DEL RÍO RIANDE  
MARÍA GUADALUPE CAMPOS  
GABRIELA STRIKER  
IIBICRIT (SECRET) – CONICET

Este libro es fruto del trabajo de un conjunto de especialistas de primer nivel, bajo la incansable guía y supervisión de Fernando Gómez Redondo (de aquí en adelante, FGR), quien ha logrado mantener de modo coherente y de principio a fin de la obra una concepción de la problemática y un criterio general de análisis que otorgan un alto grado de unidad, infrecuente en un libro colectivo.

Los ambiciosos objetivos del proyecto (estudio de la evolución de las formas métricas desde la segunda mitad del siglo XII hasta los primeros decenios del siglo XVI) se plasman en un extenso volumen, un tipo de labor al que nos tiene acostumbrado FGR, si pensamos en sus monumentales *Historias* de la prosa (*Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid,

<sup>1</sup> Fernando Gómez Redondo, coord. y dir. *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, 2016: 1252. ISBN 978-84-942088-5-0.

Cátedra, 1998-2007 e *Historia de la prosa de los Reyes Católicos*, Madrid, Cátedra, 2012).

Hay que otorgar toda su significancia al uso del término *Historia* en esta obra: frente a los manuales descriptivos, como los tradicionales de Tomás Navarro Tomás y Rudolf Baehr –o más recientemente, José Domínguez Caparrós–, o frente a los numerosos estudios parciales de casos concretos (podemos citar, a título de muestra, los trabajos de Fernando Lázaro Carreter y Martin Duffell), el enfoque de este estudio es netamente histórico: se trata de describir y analizar los patrones métricos de los textos poéticos castellanos de acuerdo con los conceptos acuñados por los tratadistas medievales.

Con el poder de síntesis que lo caracteriza, FGR describe el panorama total como la articulación de “tres sistemas métricos que se formulan en la Edad Media; en principio, los poemas épicos y los de debate se amoldan a las secuencias isoméricas de una cantilación seguramente monocorde; un segundo modelo se asienta en los esquemas isosilábicos con que los poemas clericales se “fablan” –o recitan– ante un público que debe realizar un esfuerzo mayor –otro grado de conocimiento– para asimilar un contenido que, en la mayor parte de los casos, exige descifrar los sentidos alegóricos que se esconden tras las historias literales que se cuentan; por último, los moldes isorrítmicos, basados en la disposición regular de los acentos, aseguran una organización más compleja y perfecta para asumir los diferentes grados de saber que en esas obras se albergan” (21-22).

La tarea será, pues, detectar y evaluar las distintas combinaciones métricas y prosódicas que se producen en cada uno de estos tres sistemas. Y para ello, se acude a las nociones formuladas por los propios textos medievales (opúsculos, proemios y tratados).

Este fundamento histórico y teórico es lo que FGR desarrolla en el capítulo inicial mediante el rastreo, en el romanceamiento de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, la *Gramática* de Nebrija y el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina, de los principios de análisis que luego se aplican a la poesía medieval castellana. Esta postura, de indudable audacia, se apoya en la premisa de que “[s]iendo la métrica necesaria-

mente prescriptiva, no hay una sola regla que no proceda de las artes ilocutivas o de las poéticas vernáculas inscritas en precisos prólogos en los que se apuntan las novedades que deben ser conocidas por los destinatarios de esas obras” (22). En las tres fuentes indicadas, FGR va pasando revista a las concepciones circulantes sobre la prosodia rítmica (sílabo métrica y pie métrico), los metaplasmos, el verso y sus clases, la consonancia –que es el nombre que prefiere al de “rima”, ya que “el vocablo ‘rimar’ designa básicamente la construcción de cadencias rítmicas, marcadas por los ‘puntos’ o los acentos de intensidad melódica” (24)– y las formas estróficas castellanicas. De este inventario deriva un paradigma conceptual, no exento de contradicciones y definiciones divergentes, pero indicativo de la presencia de una preceptiva específicamente castellana. A propósito de las cuestiones de rima, nos ofrece páginas muy sugerentes sobre el influjo de la preceptiva gallego-portuguesa (a su vez derivada de la provenzal), así como de las preceptivas occitánica y catalana en la concepción castellana de la consonancia. Sigue a esto un rastreo minucioso de todas las referencias a la escritura, la lectura y la recitación de versos que se encuentran en una variedad de textos que se extienden por más de dos siglos (desde Juan Ruiz y Juan Manuel hasta el *Oratorio devotissimo* del abad Gómez García, de 1512), lo que nos ofrece un panorama diacrónico de la importancia otorgada a la correcta dicción y transcripción como parte esencial de la *performance* poética. FGR abunda luego en la distinción entre versificador y poeta (y en la evolución de uno a otro en el orden diacrónico castellano): mientras el versificador apunta “a un dominio de formación clerical en el que las artes de la elocución [...] sirven para definir los grados de nobleza a que los oyentes debían ajustarse” (100), ya el poeta se distingue “por el dominio del arte –de sus leyes y reglas– y su correcta aplicación” (104). Finalmente, el capítulo se cierra con una detallada reseña de los planteos del Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta* al Condestable de Portugal, en tanto ejemplo de una incipiente historia literaria de la

poesía, desde la Antigüedad hasta los tiempos de Don Íñigo, seguida de idéntica recensión del *Discurso de la poesía castellana* de Argote de Molina, publicado en 1575 con *El Conde Lucanor*, texto en el que aprecia la perspectiva histórica con que discute su materia y su importancia “por el repertorio de estrofas y de versos castellanos, así como por la valoración de sus principales efectos rítmicos” (121).

Cada uno de los restantes 16 capítulos respeta la misma disposición temática: 1) fijación del corpus textual; 2) prosodia rítmica; 3) sistema de consonancias; 4) formación de las coplas; 5) figuras pragmáticas (por las que entiende “fórmulas o recursos recitativos que advierten de la presencia del recitador” en las que se planteen “reflexiones que puedan incidir en el análisis del discurso métrico” (25); 6) recitación y escritura de versos y 7) síntesis final.

Es imposible reseñar aquí cada uno de estos capítulos, de modo que se aludirá brevemente a la mayoría y se comentará más extensamente una selección suficientemente ilustrativa del sentido general de la obra.

El propio FGR toma a su cargo, en el capítulo II (123-158), el estudio de la métrica de la poesía épica castellana, tema controvertido si los hay, lo que ya se hace evidente en la síntesis panorámica inicial que da cuenta del corpus.

Enzo Franchini realiza en el capítulo III (“Debates: siglos XII-XIII”, 159-183) un análisis métrico y rítmico de un corpus limitado de poemas de debate: *Disputa del alma y el cuerpo* (fragmento de Oña), *Razón de amor con los desnuestos del agua y el vino* y *Elena y María*. Admite, siguiendo el consenso general, su composición en versos “pareados”, aunque toma distancia de la concepción del “pareado” como forma métrica o rítmica a la vez que enfatiza la fluidez narrativa y gráfica que lo aleja de la cuaderna vía y de su función poética. Franchini repasa sucintamente los datos históricos, lingüísticos y literarios más relevantes para ofrecernos un panorama actual sobre las fechas estimadas de composición de los poemas. Aporta a la presentación del corpus la descripción de su estado de conservación y del modo de transmisión textual. Además, compara la difusión de las obras —“la difusión de los

tres poemas se caracterizaba por la oralidad” (162)—, establece algunas diferencias en materia de recepción y recoge opiniones contrarias sobre el tipo de público (en especial, el de *Elena y María*); de allí que el autor se plantee “si acaso los poemas de debate no conocían simultáneamente contextos de recepción muy dispares” (163). Subraya las dificultades que ha representado para los editores la lectura de estas obras poéticas, especialmente la de la *Disputa del alma y el cuerpo* y la de *Elena y María* debido a la copia a modo de prosa, sin respetar la ordenación por versos.

Comienza el análisis de la métrica atendiendo a los versos en los que no se verifica encuentro de vocales entre palabras contiguas, para evitar conjeturas sobre la presencia de sinalefa o de dialefa. Su cómputo silábico da cuenta del uso de cuatro metros en la *Disputa del alma y el cuerpo* y del notable porcentaje de versos heptasílabos, que supera ampliamente al del resto de los metros. Este resultado no deja de sorprendernos pues, según deduce el autor, la fluctuación silábica no es tan marcada en la *Disputa del alma y el cuerpo* en comparación con la de los otros poemas medievales compuestos en “pareados”. Con suma cautela, Enzo Franchini reflexiona entonces sobre la instancia de creación del texto —probablemente el poeta aspiraba a un isosilabismo buscando seguir el modelo francés *Un samedi par nuit*— así como sobre las dificultades en el proceso de transmisión textual.

Divide el análisis métrico de *Razón de amor* en dos partes en función de las dos escenas del poema. De esta tarea se desprende el anisosilabismo en todo el poema y la prevalencia del eneasílabo. No obstante, observa que la regularidad métrica de la primera parte es mayor, que hay gran cantidad de “pareados” eneasílabos regulares. Luego compara la métrica de la segunda parte con la de su fuente latinomedieval, *Denudata veritate*, y encuentra que se desvía de su modelo métrico (en los *Denuestos del agua y el vino* predominan los versos y pareados eneasílabos, mientras que en *Denudata veritate* predominan los versos y pareados octosílabos).

El estudio métrico de *Elena y María* evidencia el empleo mayoritario del metro octosílabo a la vez que la oscilación silábica característica de los poemas hispánicos medievales compuestos en “pareados”. Franchini señala que esta irregularidad métrica se contrapone al isosilabismo presente en las versiones francesas del debate entre las figuras del caballero y del clérigo, que mantienen la regularidad métrica de los “pareados” en nueve sílabas.

El autor reconoce en los tres poemas de su corpus (y en otros en “pareados”) una fluctuación de índole gradual en tanto el orden de la frecuencia del metro decrece una sílaba y aumenta otra: “una alternativa gradual de decrecimiento y aumento que rige, casi como una ley, la poesía anisosilábica de carácter juglaresco” (171). Así, de acuerdo con su estudio, la serie de números de sílabas por orden de frecuencia en la *Disputa* es 7, 8, 6; en *Elena y María*, 8, 7, 9, 6, 10 y en *Razón de amor*, 9, 8, 10, 7.

Para cada poema de su corpus, Enzo Franchini ofrece la escansión rítmica de los metros más frecuentes y agota en su análisis las combinaciones de pies rítmicos (el troqueo y el dáctilo) que ha empleado cada poeta, ofrece ejemplos de estas y establece su grado de frecuencia. Su perspectiva integral con respecto a la prosodia rítmica de los poemas determina que la distribución de las figuras rítmicas a lo largo de estos no obedece a ninguna regularidad. A continuación, examina el empleo de los metaplasmos y encuentra que, en contraste con el riguroso uso que los autores del mester de clerecía hacen de estos, hay muy pocos en estos poemas de debate: solo elisiones y apócopos extremas de la *-e* final, aunque estas últimas con una frecuencia de un 100 % en la *Disputa del alma y el cuerpo*.

Para el tratamiento de la rima propone como punto de partida un cuadro en el que compara los versos asonantes y los consonantes en los tres poemas. La rima elaborada (con identidad vocálica y consonántica) prevalece en *Razón de amor*, resultado que confirma su expectativa, ya que es el poema más elaborado de los tres y cuyo prólogo anuncia que será una razón *bien rymada*. No obstante, aclara que no alcanza el

virtuosismo de los poemas clericales posteriores. A propósito de esto último, resulta interesante cómo Enzo Franchini explica el momento de transición de la poesía hispánica o, en sus palabras, el “período de aprendizaje” (176) de los autores de estos tempranos poemas de debate. Destaca que ellos imitan modelos franceses y latinomedievales para luego ir creando su propio estilo y que mezclan rimas consonantes y asonantes durante ese proceso.

Prosigue con un breve análisis de las figuras pragmáticas de la *Disputa del alma y el cuerpo* y de *Razón de amor* (excluye a *Elena* y *María* porque no se ha conservado ni el inicio ni el final). Reconoce en sus prólogos los elementos típicos de los poemas de la época: una llamada para captar la atención del público, la expresión del deseo del poeta y la alusión a la calidad del relato y de la versificación.

A modo de síntesis final, discurre sobre la problemática de considerar o no al género de los poemas de debate como género literario en sí. A lo largo del capítulo ha intentado dejar en claro la especificidad de estos poemas: no se definen por la forma métrica y rítmica como los poemas del mester de clerecía cuyo molde es la cuaderna vía, sino por la estructura básica de la disputa dialéctica. Más allá de que los tres poemas de su corpus se asemejan en el empleo del “pareado”, logra demostrar mediante diversos argumentos acompañados de ejemplos que este no es un rasgo definitorio del género de los poemas de debate. Concluye insistiendo que la ausencia de una tradición poética vernácula explica la adopción (y adaptación) por estos poetas del dístico de la tradición poética mediolatina y de la francesa, así como los contenidos explotados en esas fuentes. En relación con esto último, Franchini retoma el concepto de “período de aprendizaje” (176) para explicar la inmadurez del género, la carencia de conciencia de escuela poética y de uniformidad formal.

El capítulo IV (“Poemas noticieros e historiográficos: siglos XIII-XIV”, 185-207), a cargo de FGR, analiza la métrica de un grupo de textos muy

dispar: *¡Ay, Jerusalén!, Historia troyana polimétrica, Cantar del rey don Alonso y Poema de Alfonso Onceno.*

En el capítulo v (“Poesía clerical: siglos XIII-XV”, 209-274), Elena González-Blanco García aborda el estudio métrico y rítmico de los textos llamados “de clerecía”, denominación que implica “una cierta vinculación del corpus de poemas con el mundo religioso, pero utilizando el término en un sentido más amplio, que asocia las instituciones monásticas con el ámbito cultural de forma que ‘clérigo’ se emplea en el sentido de ‘hombre culto’, y no solo de persona asociada al mundo eclesiástico” (210). Si bien en esta oportunidad se dedica especialmente a los poemas compuestos en tetrásticos monorrimos de alejandrinos (“cuaderna vía”), manifiesta de modo insistente que la poesía clerical en su conjunto no se restringe a esta forma métrica y que “no hay que olvidar la convivencia y alternancia de la misma con distintos moldes estróficos, como sucede en otras literaturas” (213).

Aprovechando sus trabajos previos en esta línea, la autora realiza un constante estudio comparativo con los poemas narrativos del período en otras lenguas romances. Establece, por ejemplo, las similitudes y diferencias entre el (uso del) alejandrino en la literatura castellana, francesa e italiana, pues el metro “varía en función de la lengua en la que se utilice” (223). Tiene presente también que muchos de los otros poemas narrativos castellanos del período que excluye de su análisis “se encuentran en otras lenguas compuestos en tetrásticos monorrimos de versos alejandrinos” (211, n. 4). Asimismo, resalta los cambios más notables que se perciben en la copla cuaderna castellana en el siglo XIV: el principio de las sílabas contadas y el recurso de la dialefa no se respetan tanto como en el siglo XIII, y el alargamiento de los hemistiquios formando octosílabos se vuelve tendencia. Precisamente esto ha dado lugar a la división de la crítica entre quienes delimitan el conjunto de textos clericales a los compuestos en el siglo XIII, ya que consideran que los poemas del mester de clerecía propiamente dicho respetan con rigor el molde estrófico de la copla cuaderna, la dialefa y los hemistiquios heptasilábicos, y quienes –como la misma autora– amplían su corpus



a los poemas del siglo XIV que presentan copiosas y diversas irregularidades. La especialista expone las controversias de la crítica junto con variada y relevante bibliografía sobre esta cuestión.

El cómputo silábico arroja como resultado una mayor regularidad métrica en los poemas del siglo XIII, en especial los que corresponden a la obra de Berceo. No obstante, advierte los cuantiosos problemas métricos que se presentan en otros poemas de este siglo y explica que pueden deberse a su transmisión: a errores de copistas o del original (*Libro de Apolonio*), a la mala calidad de la copia (*Poema de Fernán González*) o a la transmisión de modo oral (*Gozos de la Virgen*), entre otros factores. Por otro lado, confirma que en los textos de clerecía del siglo XIV abundan las irregularidades métricas. Amén del empleo de la copla cuaderna en los poemas aljamiados, la autora destaca su variedad estrófica y su alternancia con el tetrástico monorrímo de versos alejandrinos. Un espacio considerable ocupa el estudio del *Libro de Buen Amor*, ya que presenta múltiples formas estróficas (en general de tipo lírico) con esquemas métricos diferentes a la cuaderna vía. Para el caso del *Rimado de Palacio*, distingue su primera parte (plena de combinaciones de hemistiquios heptasilábicos, octosilábicos o eneasilábicos así como de formas estróficas y rítmicas diferentes a la cuaderna vía) de su segunda parte (compuesta íntegramente en coplas cuaderna).

Del análisis exhaustivo de todas estas irregularidades que se registran en los poemas castellanos y su comparación con otros poemas romances en alejandrinos, concluye que “se percibe que el grado de irregularidad que presentan los textos es mucho mayor del imaginado” (240). No obstante, al cotejar su aspecto rimático, encuentra mayor regularidad de la rima consonante en cada verso de la copla cuaderna castellana que en los versos del tetrástico francés o italiano. Examina los tipos más frecuentes de rima consonante en los hemistiquios y a final de los versos, y señala, además, “una serie de rasgos que contribuye

notablemente a la homogeneización” (242) o consonancia tanto en una estrofa en particular como en la estructura general del poema.

A continuación, se centra en el estudio de la estrofa cuaderna “como estructura del pensamiento poético de la poesía narrativa castellana medieval” (244), ya que representa “un molde estrófico idóneo para la expresión de contenidos no líricos asociados a una mayor gravedad de la materia” (244). Cada unidad estrófica engloba una unidad conceptual y, al acoplarse cada una a otro tetrástico, proporciona nueva información o sentido al conjunto. A propósito de esto último, analiza los tres niveles que, en su opinión, configuran la estructura del poema: la disposición horizontal de los versos, la vertical y la global.

Un aporte fundamental al trabajo es su atención al origen del tetrástico de alejandrinos y su sistema de consonancia. Pone el acento nuevamente en la tradición poética romance, pero esta vez para guiarnos hacia sus principales modelos, los poemas latinos del siglo XII, ya que a partir de estos la cuaderna vía ha pasado a los textos en lengua vernácula, aunque con variantes que dependen, por ejemplo, del ámbito geográfico. Esta poesía mediolatina se asocia al corpus castellano en cuestión no solo por su forma métrica y por la rima de tipo consonante, sino también por su contenido.

Asimismo se detiene en los aspectos pragmáticos más notables tales como el destinatario, la humildad de los autores (a excepción de la figura autoral de Gonzalo de Berceo), la mención de la fuente del poema (respaldada por su importancia en la tradición mediolatina), el proceso compositivo y la distinción entre el recitado (lectura) y el cantado. Incluye las controversias que ha suscitado especialmente la consideración del tipo de público (un oyente/lector culto y minoritario, un destinatario popular o uno letrado y popular) al que se destinan los poemas de clerecía. De acuerdo con los datos de los exordios analizados, sostiene que claramente los poemas se dirigen a un auditorio amplio y diverso, y que están compuestos por personas de distintos grupos sociales.

De su observación de los testimonios escritos podemos extraer algunos datos generales que conciernen a la labor de los copistas, que

suelen respetar la disposición versal y la división estrófica de los poemas y resaltar las coplas de modo independiente utilizando calderones de distinto color o espacios en blanco entre una y otra estrofa. Otro dato de interés es la puntuación; la cesura que separa los hemistiquios se marca en muchos casos con signos gráficos como un punto bajo o dos puntos, entre otros.

En las consideraciones finales, González-Blanco García pasa revista a los ejes abordados: la importancia clave del tetrástico y su origen, la alternancia de la copla cuaderna con otros moldes estróficos, el fenómeno de la transmisión textual, el panorama panrománico de esta poesía narrativa y, además, su concepción como un “dictado”, puesto que los autores, aunque en ocasiones incluyen “cantares” o formas líricas a sus obras, en general son conscientes de que el núcleo de su producción es el mensaje y su objetivo principal es “fer una prosa”.

En el capítulo VI (“La clerecía rabínica: siglos XIV y XV”, 275-301), Luis M. Girón-Negrón estudia un corpus de seis poemas medievales conocidos como “de clerecía rabínica”, ya que fueron compuestos entre los siglos XIV y XV por autores judíos (clérigos rabínicos) y presentan rasgos de la tradición poética hebrea y de los textos castellanos de clerecía. Su análisis métrico y rítmico se centra en cinco –los *Proverbios morales* de Shem Tov ibn Arduziel, las *Coplas de Yosef*, *El Dio alto* (o *El pecado original*), la *Lamentación del alma ante la muerte* y *Açerca del sacrificio*–. Girón-Negrón destaca la impronta didáctica de estos poemas narrativos cultos que versan sobre la historia de José, la caída de Jerusalén, la historia de Adán y Eva, entre otros temas. Enumera e ilustra a lo largo del trabajo los rasgos formales que comparten.

Una labor realmente esforzada ha significado el estudio de su métrica, puesto que los testimonios manuscritos e impresos preservados en aljamía hebrea no presentan en todos los casos la puntuación diacrítica para su vocalización. A esto debemos añadir el carácter fragmentario de la mayoría de ellos. Con justificada razón, el especialista atribuye a

este último factor su examen posiblemente incompleto (o, si se prefiere, relativo) de las combinaciones rítmicas que acompañan su tarea de reconstrucción de un patrón métrico, sumamente ardua si atendemos a su experiencia con *El Dio alto*: “Los defectos y posibles lagunas en la transcripción manuscrita de *El Dio alto* suponen dificultades casi insalvables para reconstruir su módulo rítmico. El grueso de los versos se ajusta al molde del dodecasílabo, con el apoyo inevitable de dialefas y sinalefas, si bien con diversas resoluciones posibles y con casi ninguno que evidencie una cesura medial entre hemistiquios hexasilábicos” (285).

Para los cinco poemas referidos, el autor ofrece la escansión rítmica de los metros y las combinaciones de las cláusulas rítmicas más sobresalientes. En los *Proverbios morales*, Girón-Negrón observa una de las variantes de la cuaderna vía: dísticos “pareados” de versos alejandrinos monorrimos con rima interna entre los primeros hemistiquios heptasilábicos. Esta variante, en su opinión, representa un molde idóneo para la expresión gnómica en serie; no obstante, alterna en pocas coplas con otro esquema estrófico. Del cómputo silábico de las *Coplas de Yosef* determina que, al igual que en los *Proverbios morales*, el módulo rítmico de base predominante está compuesto por hemistiquios heptasilábicos mientras la copla cuaderna presenta una variante zejelesca, que el clérigo adopta de la poesía sinagoga hebrea. Por otra parte, a lo ya referido sobre *El Dio alto* cabe agregar que nuestro especialista analiza diversos esquemas estróficos además del molde aparentemente predominante que representa una variante de la copla cuaderna: los tetrásticos de dodecasílabos. En cambio, percibe la frecuencia de versos cortos en la *Lamentación* (heptasílabos, dispuestos en “cuartetos” azejeladas) y en *Acerca del sacrificio* (octosílabos, agrupados en “quintillas”).

Su trabajo sobre la prosodia rítmica a nivel colectivo arroja como resultado la prevalencia de la regularidad silábica y del recurso que la sostiene principalmente, la dialefa, que alterna frecuentemente con la sinalefa en los *Proverbios morales* y, en raros casos, en las *Coplas de Yosef* y la *Lamentación*. Asimismo, detecta que el empleo de otros metaplasmos depende de las necesidades métricas y expresivas de los autores.

Establece un notable contraste entre *Açerca del sacrificio* y los otros poemas, ya que el metro popular que le sirve de molde rítmico rompe con las preferencias métricas y cultas de la clerecía rabínica. Además, en esta composición prácticamente desaparece la dialefa, mientras que el empleo de la sinalefa se vuelve frecuente y los esquemas rimáticos varían.

En el epígrafe que atañe al sistema de consonancias se enfoca en el rasgo prosódico sobresaliente, la “rima homoioteleuton”: “Consiste en la equivalencia de sonidos a final de verso a partir de la consonante anterior a la última vocal del verso (...) pero independientemente de donde recaiga la última vocal acentuada” (287). En muchos casos, a este tipo de rima se le dio un tratamiento peyorativo; su recurrencia en estos poemas, ya sea a final de hemistiquio o a final del verso, fue interpretada como una anomalía consonántica que se asociaba directamente con la incompetencia de los autores. Pero el especialista, frente a esta posición y siguiendo algunos estudios de importancia sobre esta cuestión, defiende a partir del empleo sostenido de la “rima homoioteleuton” el fenómeno de “aclimatación de la prosodia hebrea al castellano” (291), ampliado por otras sonoridades también típicas de la poesía hebrea. En efecto, los poetas de los *Proverbios morales* y las *Coplas de Yosef* conjugan el sistema de sonoridades (“rima homoioteleuton”, “palabra rima”, paralelismo, aliteración) con la progresión narrativa de cada texto poético mediante la gradación de verbos en posición de rima, lo cual agiliza el ritmo de la narración.

Los comentarios sobre las figuras pragmáticas se encauzan hacia la voz de los autores en cada poema, que pueden asumir posiciones enunciativas distintas, un *yo*, un *tú* y un *nosotros*. Es de notar su análisis del desdoblamiento del *yo* en los *Proverbios morales* entre un *yo* emisor sabio que expresa poéticamente sentencias didácticas y un *yo* autobiográfico y confesional, también el detenimiento en la *Lamentación*, en la voz del poeta que representa la voz de la congregación sinagoga ante

la autoridad suprema del Dios de Israel mediante un yo confesional, introspectivo.

Señala que en la mayoría de los testimonios conservados los versos fueron copiados sin respetar su disposición lineal, mientras que en *El Dio alto* y *¡Ay Iherusalem!*, que se han transmitido en el mismo códice, la transcripción de la distribución versal es más fidedigna. Por otro lado, hace referencia a un notable testimonio de recitación de memoria de los *Proverbios morales* ante el tribunal de la Inquisición en Sigüenza, aunque con la eliminación cuidada de ciertos pasajes de materia política que podrían comprometer a su recitador, el converso Ferrán Verde. Surge del reparo de este caso la intención del especialista: dar cuenta de la popularidad del poema santobiano y de la influencia del contenido sapiencial y doctrinal en la comunidad hispánica tanto judía como cristiana. Sobre la notoriedad de los otros poemas del corpus revela, en cambio, que no tuvieron tal impacto en las letras hispánicas medievales, pero se recitaban en ámbitos paralitúrgicos.

Es difícil exagerar el mérito de este trabajo sobre un corpus modesto y problemático por las lagunas, por irregularidades en la copia de los versos y por la (falta de) puntuación de la grafía hebraica; un trabajo cuyo feliz resultado nos permite apreciar el valioso aporte de los autores hispano-judíos a las letras castellanas de los siglos XIV y XV. Estos, según concluye Girón-Negrón, conscientes del contenido serio de sus mensajes y de su intención doctrinal recurren a los moldes expresivos del mester de clerecía (isosilabismo, cuaderna vía, versos “pareados”, dialefa) que logran hibridar con los rasgos estilísticos característicos de la tradición poética hebrea ya expuestos (“rima homoioteleuton”, homónimos o “palabra rima”, paralelismos, acrósticos alfabéticos o “alefáticos” de los primeros versos) para conseguir, además, una estética innovadora.

En el capítulo VII (“Poesía lírica tradicional castellana”, 303-352), José Manuel Pedrosa cumple un excelente trabajo con una materia tan poco documentada, mayormente fragmentaria antes de los cancioneros del siglo XVI.

Idéntica proeza cumple Carlos Alvar en el capítulo VIII (“Poesía lírica castellana cortés: siglo XIV”, 353-396), analizando una “producción dispersa e incoherente” (355) que apenas llega al centenar de versos.

El capítulo IX (“Poesía didáctica y hagiográfica: siglos XIII-XIV”, 397-437), a cargo de José Ramón Trujillo, analiza un grupo de textos en el que sobresalen la *Vida de Santa María Egipcíaca* y el *Libro de los tres reyes de Oriente*.

El capítulo X (“Poesía cortesana: c. 1360-1520”) es el más extenso de todo el volumen (439-998); un libro dentro del libro, como el propio FGR reconoce. Coordinado y dirigido por uno de los máximos expertos en la materia, Vicenç Beltran, su correlato inmediato es el capítulo VIII, a cargo de otro gran maestro, Carlos Alvar. Ambos apartados otorgan al lector interesado una verdadera enciclopedia que no ahorra detalles a la hora de definir su amplio y diverso paradigma formal. Y es que a la métrica de la poesía cortesana le caben las palabras que FGR usa para justificar su titánica empresa: nunca fue estudiada de forma global y metódica, dándose cabal cuenta de la evolución, el desvío o el solapamiento de sus sistemas métricos, y muy pocas veces apeló a lecturas rigurosas de los manuscritos e impresos para analizar, por ejemplo, la naturaleza de los encuentros vocálicos.

El capítulo que aquí nos ocupa es claro en su punto de partida: los cimientos de la poesía cortesana son los de la lírica medieval gallego-portuguesa (440). No obstante, la reconstrucción de sus sistemas métricos y rítmicos no resulta una labor sencilla, pues, como nos recuerda Beltran, la tratadística medieval peninsular antes de Antonio de Nebrija y Juan del Encina –piénsese en el *Arte de Trovar* gallego-portugués del *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa*– solo nos lega testimonios fragmentarios o indirectos. Y si bien no cabe duda alguna de que poetas de la talla de Juan Alfonso de Baena o Enrique de Villena componían siguiendo tradiciones poéticas que debieron ser muy conocidas en su tiempo, solo podemos acercarnos a la métrica y versificación de esta poesía a partir de un minucioso examen formal de los textos conserva-

dos. Como es esperable, la tarea resulta harto difícil, dado que, aunque la mayor parte de los cancioneros nos ha llegado a través de copias coetáneas o cercanas al original, en el caso de poemas de transmisión múltiple, las variantes y los errores son muy frecuentes y no nos ayudan a arrojar luz sobre encuentros que podrían resolverse mediante sinalefa, dialefa o elisión.

En este abultado tramo de la *Historia de la Métrica...* se atienden, en primer lugar, a problemas generales, como el cómputo silábico y el estado actual de los estudios sobre los versos más utilizados en esta poesía: el octosílabo, el arte mayor y el hexasílabo. El análisis de cada uno corre aquí de la mano de los coordinadores del libro y capítulo y de Isabela Proia, respectivamente (445-488). Es de destacar el sopesado examen de Gómez Redondo (489-501) con respecto a las propuestas de Nebrija sobre el arte mayor, entendido aquí como adónico doblado, que nos brinda el marco teórico necesario para comprender, a medida que discurre el capítulo, el modo en el que, entre los años 1330-1348 y 1407, la versificación isosilábica es sustituida por el paradigma de la versificación isorrítmica, que pasa a interesarse en la disposición pautada de los acentos a fin de conseguir nuevos efectos sonoros para el verso. La lección de Gómez Redondo es sumamente importante para la cabal comprensión de una de las innovaciones más importantes para la lírica peninsular, ya que como apunta también allí Beltran, el verso de arte mayor es la primera estructura isorrítmica castellana, y su antecedente no es otro sino el decasílabo dactílico gallego-portugués.

Le siguen a estas iluminadas páginas un trabajo atento y minucioso sobre los problemas generales de la configuración de la estrofa, a cargo de Juan Miguel Valero (502-540), y un estudio pormenorizado de los géneros de forma fija (la canción, el villancico, la esparsa) y otros donde lo formal responde además a otras cuestiones (el perqué, la glosa), junto con los géneros de forma libre (las preguntas y respuestas, y los decires) (541-667). Aquí son Isabella Tomasetti, Antonio Chas Aguión y Sandra Álvarez Ledo quienes se suman al investigador catalán para ilustrar las particularidades de los tipos cancioneriles.



Para arrojar luz sobre la lenta y compleja evolución del sistema de cómputo usado en los cancioneros, Beltrán rescata del olvido los estudios que Dorothy C. Clarke desarrolló para la métrica castellana del siglo xv en la primera mitad del siglo xx. Las conclusiones de Clarke le permiten explicar que, aunque la tradición gallego-portuguesa seguía viva hacia 1400, cuestión que se constata en la métrica trovadoresca de los poetas del *Cancionero de Baena*, y que el hiato fue la norma obligatoria para el mester de clerecía, asistimos, bajo diversas formas de los encuentros vocálicos, al triunfo del cómputo sinaléfico en la poesía cancioneril. Claro que la aplicación de los principios de Clarke está lejos de una explicación que abarque este extensísimo y variado corpus, pero, al margen de sus numerosas excepciones, le permite a Beltrán sistematizar una gran cantidad de casos y, mediante porcentajes y datos estadísticos, subrayar cuestiones como las que atañen al lugar donde, por ejemplo, se producen los metaplasmos. Así se aclaran más de un tercio de hiatos que se realizan inmediatamente antes de la última palabra del verso (457). Muy interesante es que, de este diagnóstico parece además resultar que, muy probablemente, habría sido el Marqués de Santillana uno de los primeros autores en romper con el sistema de cómputo métrico antiguo, si atendemos al siguiente dato que aquí se presenta: de una selección de 356 de sus versos, 107 se resuelven en sinalefa (464).

A fin de dar un número general relacionado con las escansiones acentuales que más adelante se proponen para cada uno de los autores estudiados, el coordinador de este capítulo acerca al lector algunas conclusiones de sumo interés para el octosílabo –el metro dominante en los cancioneros– y el ritmo trocaico (477). Solo por mencionar unas pocas, resaltamos las ofrecidas para el *Cancionero de Palacio*, donde Beltrán aprecia el predominio de los octosílabos trocaicos, norma que, sin embargo, encuentra su desvío en las canciones de otro poeta de la época, Santillana. El poeta castellano es más dado a hibridar ritmos, favoreciendo, por el contrario, al dactílico en sus decires. Finalmente,

en el *Cancionero General de 1511* se apunta a Juan Álvarez Gato como el más afecto a los ritmos octosilábicos, hecho que se constata, asimismo, y junto con el predominio de los trocaicos, en la poesía de Jorge Manrique.

Desde nuestro punto de vista, el trabajo que a continuación se expone con respecto a los cancioneros textuales (*Baena, Herberay, Cancionero General, LBI*) y los musicados (*Palacio*) es todo un acierto. Ninguna historia de la poesía o de la métrica debe desatender las cuestiones ligadas con el elemento musical. La doble naturaleza de la poesía, más allá de su divorcio a medida que se acerca la Modernidad, no deja de ser un elemento clave si buscamos sistematizarla y otorgarle un orden de regularidad, sea desde la entonación, lo acentual, lo musical o lo rítmico. Esta sección es desarrollada por muy buenos especialistas en el tema, como Ana Rodado y Francisco Crosas, Cleofé Tato, Estela Pérez Bosch, y las mencionadas Isabella Proia e Isabella Tomasetti (668-836).

El último recorrido es el dedicado a los autores, los poetas que van a pintar con su arte todas las particularidades relevadas hasta aquí: el Marqués de Santillana y Juan de Mena (a cargo de Miguel Ángel Pérez Priego), Gómez Manrique (Gimena del Río Riande), Jorge Manrique, Nicolás de Guevara y Juan Álvarez Gato (Víctor de Lama), Juan del Encina (Álvaro Bustos) y Pedro Manuel de Urrea (María Isabel Toro Pascua) (837-939). Se repite para cada uno el esquema exhaustivo ya descripto al inicio. El lector puede encontrar aquí sopesadas notas sobre las circunstancias de transmisión y fijación textual, y una gran cantidad de ejemplos de escansión acentual y metaplasmos, de la mano de reflexiones sobre recitación e imágenes que buscan ilustrar estos pasajes desde la materialidad de los códices e impresos.

Al capítulo se le añade un apartado que hace las veces de glosario comparativo, pues bucea en las denominaciones técnicas de la poesía desde la tradición occitana a la castellana, encontrando el puente en la lírica gallego-portuguesa (Mariña Arbor, 940-993). A nuestro juicio, este es otro gran acierto de las páginas que reseñamos. Si bien se trata de un abordaje comparativo de carácter general y complejo –tres tradi-

ciones líricas a las que agregan pasajes con importancia en lo terminológico del *Cancionero de Baena*, del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, del *Victorial* de Gutierre Díaz de Games y de un vocabulario castellano del segundo tercio del siglo xv que se custodia en la Real Academia de la Historia de España–, la observación de las etiquetas y sus valores permiten al lector establecer con claridad posibles líneas de continuidad o abandono entre una y otra poesía.

Las conclusiones generales, a cargo de Beltrán (994-998), retoman, con mucha pericia, una buena parte de lo vertido en esta excepcional monografía sobre la métrica y la poesía de cancionero, haciendo hincapié en el gran interrogante que queda sin respuesta en el libro: ¿existía el cómputo sinaléfico antes de Santillana? Las perspectivas para una futura investigación quedan así servidas.

El capítulo xi (“Oraciones y textos litúrgicos (siglos xiv-xvi)”, 999-1022), a cargo de Álvaro Bustos Táuler y Ángel Gómez Moreno, analiza métricamente un corpus muy diverso desperdigado en textos y manuscritos desde las piezas incluidas en el *Libro de buen amor* y el *Rimado de Palacio* hasta “oraciones entreveradas en la literatura espiritual característica de las postrimerías del siglo xv e inicios del siglo xvi [...] y las oraciones de tipo tradicional y datación incierta [...] rastreadas por Margit Frenk y otros estudiosos” (1002).

En el capítulo xii (“Poemas historiográficos: siglo xv”, 1023-1038), Juan-Carlos Conde estudia la métrica de *Las siete edades del mundo* de Pablo de Santa María, la *Consolatoria de Castilla*, de Juan Barba, y el *Panegírico a la Reina Isabel* de Diego Guillén de Ávila.

En el capítulo xiii (“La ficción sentimental”, 1039-1063), Carmen Parrilla estudia las cuestiones métricas de las piezas líricas insertadas en muchos de los textos que componen el corpus de la ficción sentimental, que se extiende de mediados del siglo xv hasta mediados del xvi.

El capítulo XIV (“Romancero”, pp. 1065-1102), a cargo de Óscar Abenójar, dentro de la estructura fija de seis subtítulos, nos ofrece una descripción de las características y particularidades del corpus conservado en orden cronológico que funciona como una historización del género, un análisis estilístico-estadístico de sus características constitutivas y recursos formales recurrentes a partir de un puñado de ejemplos testigo, y un regreso sobre la perspectiva histórica del corpus, con un enfoque más atento en la variante y en el indicio de su aspecto performativo. Comienza por una definición de las características formales del género, señalando tanto las regularidades como los márgenes de variación formal que lo afectan. Sostiene, en esta categorización, que las particularidades formales del romance (octosilabismo, rima asonante en versos pares, y las tendencias a la rima llana y el eventual anisilabismo) se deben a la economía de la lengua castellana, su ritmo de frase más habitual y la interacción con la música, capaz de ajustar con recursos propios las posibles irregularidades. Señala allí, sin embargo, el hecho de que casi no se conservan datos sobre la ejecución musical de romances en el medioevo, pérdida que, afirma, afecta irremediablemente el alcance posible de cualquier investigación.

Respecto de los romances medievales, afirma que las escasas piezas conservadas evidencian formas diversas de composición y circulación: los que parecen transcripciones de piezas de tradición oral, los que provienen de ámbito letrado y trovadoresco, y casos que muestran señales de hibridación. Presenta entonces una categorización del anónimo *La dama y el pastor* (que luego descarta por hallarse en catalán), *El arzobispo de Zaragoza* y *Las quejas de Alfonso V*, como ejemplares más antiguos del género. Luego lista y caracteriza los que transmite el *Cancionero de Londres*, entre los cuales tres son atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón (atribución que juzga dudosa) y otro a Jerónimo Pinar. Lista también, entre las fuentes medievales, los *Hechos del Condestable don Lucas de Iranzo*, el *Cancionero de Estúñiga*, el *Cancionero de Roma* y el *Cancionero de Oñate-Castañeda*, versiones de *La muerte del príncipe de Portugal* y de *La muerte del príncipe don Juan* y dos “pareados” en octosílabos an-

teriores a 1492, que atestiguan la existencia de versiones medievales de *Caláinos*. Hace luego un repaso de testimonios secundarios hipotéticos, como la posible influencia en el *Libro de miseria de omne*, y la hipótesis pidalina sobre la prosificación de octosílabos épicos en la *Estoria de España*, de la que relativiza la tesis de derivación directa entre el verso épico y el romance. Tras esto registra la profusión de piezas conservadas luego del advenimiento de la imprenta, y señala la problemática específica que se registra con las variantes que introducen los impresores.

En cuanto a la prosodia, propone una clasificación de los versos según los patrones rítmicos que se generan en la alternancia de troqueos y dáctilos de cada hemistiquio del verso. Recapitula para ello, con la intención de ampliarla, la clasificación de Menéndez Pidal, quien estableció un acento fijo en la séptima sílaba sobre palabra paroxítona (por ende, un pie trocaico final), y un patrón de seis combinatorias para los pies restantes.

Presenta luego un análisis minucioso de un segmento del *Caláinos* medieval, de otro del *Arzobispo de Zaragoza*, una escansión completa de *Las quejas de Alfonso V*, y otra de las versiones atribuidas a Rodríguez del Padrón del *Infante Arnaldos* y de *Rosafiorida* y *Montesinos*, señalando además del cómputo el análisis de los pies de cada verso. Busca demostrar con ello la heterogeneidad de los patrones rítmicos en los ejemplos más antiguos y realiza estadísticas respecto de los porcentajes de cada tipo de verso utilizado, donde el patrón mayoritario resulta ser el de cuatro troqueos. Compara luego con lo que ocurre con un ejemplo del siglo XVI, el *Marqués de Mantua*, en cuyos hemistiquios encuentra valores estadísticos muy semejantes a los ejemplos medievales, y afirma que las asimetrías acentuales son frecuentes en el siglo XVI.

Para el análisis de los patrones rimáticos, retoma las pautas derivadas de Nebrija y de Encina que orientan todo el volumen. No realiza aquí un análisis tan exhaustivo de ejemplos, sino que se limita a introducir la asonancia y la “rima pobre” como sintomáticas del plano oral de las piezas, y a sugerir mediante un ejemplo de Rodríguez del Padrón (sin

afirmarlo explícitamente) un vínculo entre las rimas más elaboradas y la composición de autor. El cuarto apartado lo dedica a la formación de las coplas y a la relación del romancero con otros *corpora*: el de la épica y el del cancionero lírico medieval. Realiza aquí un repaso breve de los hitos críticos, expone la problemática difícilmente desentrañable que representa la cercanía de los estudios sobre el romance con aquellos que atañen al verso épico, y explora luego los vínculos con el verso lírico e inclusive con la balada paneuropea. En la sección sobre “Figuras pragmáticas”, hace un listado de los indicios del plano musical e hipotetiza sobre el alcance de la interpretación cantada para regularizar al oído las heterorritmias aparentes en los textos conservados.

Por último, se refiere a los vaivenes e intervenciones hechas al texto en sus estadios de oralidad, copia e impresión (imbricados, con pasajes desde y hacia los tres medios), lo que da lugar a una nueva rehistorización del corpus, esta vez desde el punto de vista de la circulación y de la forma en que ésta afecta las mismas características formales del corpus. Cierra con esto un ciclo que vuelve sobre las reflexiones iniciales sobre los rasgos lábiles del género y nuestras dificultades para abordarlo desde la distancia de los siglos y la pérdida irremediable de datos.

El capítulo xv (“Inicios de la poesía italianizante”, 1103-1127), a cargo de Francisco José Martínez Morán, se focaliza principalmente en los *Sonetos al itálico modo* del Marqués de Santillana. Describe y evalúa sus particularidades, leídas por generaciones posteriores como “defectos”, dentro del contexto y en el marco de su carácter pionero en el uso del género en lengua castellana.

Luego de delimitar y caracterizar el corpus, prestando especial atención, obviamente, a los Mss. 3677 de la BNE y 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, realiza un repaso de las principales valoraciones críticas, desde la temprana de Fernando de Herrera, quien elogió la osadía del poeta, hasta la crítica de las últimas décadas, que juzga unánime a la hora de valorar la intención pero relativizar sus logros. Cita como ejemplos de estos últimos a Rafael Lapesa, Mario Penna y

Maxim Kerkhof, y como uno de los pocos defensores a ultranza a Javier Gutiérrez Carou.

Para emitir su propio juicio al respecto, señala la conciencia del mismo Marqués sobre el carácter experimental y novedoso de su labor sobre un género que distaba de ser “natural” para la lírica culta castellana. El intento, entonces, de “traducción cultural” implicaba ajustar contenidos novedosos a esquemas que no eran menos ajenos a los usos castellanos. La comparación directa con Garcilaso, sin mediar una consideración de los materiales disponibles y del contexto, resulta entonces, para Martínez Morán, fundamentalmente injusta. En el contexto de Santillana, señala, ya había existido un diálogo previo con los materiales stilnovistas de la mano de Francisco Imperial, quien había utilizado el endecasílabo. Repone aquí el debate crítico sobre el alcance y naturaleza de la innovación de Imperial, y sobre si su uso del endecasílabo implica o no una variación cualitativamente significativa respecto del contexto general del verso de arte mayor. Concluye entonces que los versos de Imperial deben ser considerados como parte del corpus de estudio en un trabajo sobre los inicios del verso italianizante. Añade por último algunas breves consideraciones sobre las traducciones directas del italiano de los siglos XV y XVI, que caracteriza por su afán de literalidad y su uso del verso de arte mayor.

En el apartado dedicado a la prosodia rítmica, retoma las estadísticas realizadas por Lapesa, según las cuales el patrón rítmico más frecuente en los sonetos de Santillana sitúa los acentos sobre las sílabas cuarta y séptima del verso, que determina un predominio del dáctilo frente a la prevalencia trocaica habitual en los versos de Petrarca. Le siguen los endecasílabos acentuados en sexta sílaba, y los de esquema sáfico con acento en cuarta y octava. Remarca que en total, un 41 % de los versos resultan estructurados en torno al acento principal de la cuarta sílaba, característica que ha sido usada para poner en duda el alcance real de la influencia italiana sobre la versificación del Marqués.

Propone entonces la necesidad de un estudio de los primeros versos de los sonetos: veintisiete de los cuarenta y dos, señala, comienzan por un endecasílabo real o un endecasílabo sáfico, lo que demuestra una voluntad de alejarse del arte mayor y de transmitir un matiz petrarquesco.

Del estudio del sistema de consonancias y de la formación de las coplas, deriva una caracterización de los patrones métricos y estróficos más habituales para el Marqués de Santillana y para Imperial. Respecto de esto último, remarca la dificultad del intento de don Íñigo de ajustar al oído y al gusto castellanos el metro extranjero y concluye con una caracterización de los métodos de traducción para piezas italianas.

En cuanto al aspecto pragmático, Martínez Morán establece vínculos entre los rasgos formales y las posibilidades temáticas diferentes que abre el soneto frente al verso de cancionero, en estrecha relación con el apartado siguiente sobre la forma de composición y de recitación, en el que estas diferencias también resultan evidentes. En suma, el capítulo desarrolla una reflexión sobre la poca pertinencia de juzgar los versos italianizantes del Marqués de Santillana y de Francisco Imperial en términos de acierto y de error, y la necesidad de entenderlos como documento de una transición experimental hacia formas nuevas.

El capítulo XVI (“El teatro medieval”, 1129-1163), a cargo de Eva Castro, analiza métricamente (toda una novedad) el *Auto de los Reyes Magos*, la *Representación del nacimiento de nuestro Señor* de Gómez Manrique, el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, el *Auto de la huida a Egipto* y el conjunto de las obras dramáticas de Juan del Encina.

Finalmente, en el capítulo XVII (“Conclusiones: hacia un modelo de análisis métrico”, 1165-1211) FGR cumple con éxito la prodigiosa tarea de sintetizar los hallazgos de un trabajo que involucró a treinta estudiosos.

Cierra el volumen un “Índice de autores y de obras” (1213-1252), realizado por Clara Pablo Ruano (pero que, por su complejidad, fue revisado por los treinta colaboradores del libro).



FGR comienza las enjundiosas tres páginas de su síntesis final afirmando que “[e]l análisis de la métrica medieval castellana depara resultados muy sencillos” (1209). Decir esto después de más de 1200 páginas de ardua y exhaustiva labor crítica solo nos indica la ética del trabajo y la proverbial humildad del artífice principal de esta magna empresa. En fin, los resultados pueden parecer sencillos: “la métrica medieval castellana se reduce a tres versos largos [...] usados, básicamente, para las operaciones de contar y de divulgar diferentes materias: el verso épico, el verso clerical y el arte mayor, y a dos versos menores: el del hexasílabo [...] y el del octosílabo o arte real, por lo común acompañado con su quebrado. Del interior de estas estructuras rítmicas, surgen los esquemas de consonancia por una parte [...] y los moldes estróficos por otra, siendo las combinaciones básicas las de dos, cuatro, ocho, diez y doce versos. Este conjunto de proporciones y de números [...] lo que demuestra es que la versificación medieval castellana es siempre de base par: en la medida de los versos, en las tramas de las consonancias, en el trazado de las estrofas” (1211); pero llegan a nosotros fundados por el estudio más amplio y exhaustivo de toda la historia de la investigación literaria de textos medievales.

Desde su célebre estudio sobre las *Artes poéticas medievales* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000) hasta su extensa colaboración “Los orígenes del pensamiento literario (1214-1513)” en el libro colectivo dirigido por José María Pozuelo Yvancos, *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias 1214-2010* (Barcelona: Crítica, 2011: 1-143), FGR ha venido madurando una clara visión del marco teórico y preceptivo de la(s) poética(s) actuante(s) en las letras castellanas medievales. Hay allí un fundamento que otorga autoridad a esta ambiciosa *Historia* y pone la vara muy alta a quienes se sientan animados a debatir sus hipótesis y conclusiones. Será un debate que nos beneficiará a todos y que marcará el rumbo de la investigación literaria en el futuro inmediato: difícilmente haya mejor elogio para una obra de historia literaria en nuestros días.