

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

**EL TETRÁSTICO MONORRIMO
EN EL *POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ*
Y LOS *RITHMI DE IULIA ROMULA*
*SEU ISPALENSI URBE***

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa (México)

Aunque hoy sabemos mucho sobre la forma en que el discurso literario encontraba acomodo en una estrofa generosa y dúctil como la cuaderna vía gracias a los meticulosos estudios sobre métrica y puntuación de Michel Garcia¹, sobre métrica y prosodia de Isabel Uría², sobre el contexto cultural en que se desarrolla (Fernando Gómez Redondo³), o sobre formulismos y rítmica-sintáctica (Francisco Javier Grande Quejigo⁴) o rimas consecutivas (Steven Kirby⁵) y

¹ “La strophe de ‘cuaderna vía’ comme élément de structuration du discours”, *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7bis extraordinaire (1982), págs. 205-219.

² *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000, págs. 96-126 y “Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía”, *Revista de Poética Medieval*, 7 (2001), págs. 111-130

³ “El ‘fermoso fablar’ de la ‘clerecía’: retórica y recitación en el siglo XIII”, en Lillian von der Walde (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, págs. 229-282.

⁴ “Formulismos expresivos en el Mester de clerecía del siglo XIII: estructuras de apertura”, en Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla (coord.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 septiembre de 2001)*, A Coruña, Universidade da Coruña - Toxosoutos, 2005, t. 2, págs. 451-474, “Formulismos expresivos en el cierre de la cuaderna vía”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 29 (2006), págs. 119-140, *Formulismo expresivo en Gonzalo de Berceo (calas críticas en la vida de San Millán)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001 y *Ritmo y sintaxis en Gonzalo de Berceo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.

⁵ “Rima, oralidad y estructura: un aspecto desatendido en el estudio del Fernán González”, en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine, 1992)*, vol. 5, págs. 19-24 y “La función estética de la rima consecutiva en el *Libro de buen amor*”, *Revista de Filología Española*, 79 (1999), págs. 101-121.

Veiga Rodríguez⁶, no ha pasado desapercibida la necesidad de confrontar lo encontrado en la tradición hispánica con otras tradiciones, como han mostrado con lujo de detalles Francisco Rico⁷, Ángel Gómez Moreno⁸ o, más recientemente, González-Blanco García⁹. En este sentido, la elección, hacia 1250, de andaduras métricas emparentadas por el tetrástico monorrímo (la copla cuaderna y la estrofa goliárdica) por el autor anónimo del *Poema de Fernán González* y por Guillermo Pérez de la Calzada para sus *Rithmi de Iulia Romula seu Ispalensi Urbe* me da la oportunidad de comparar en el presente artículo dos modelos de organización del discurso literario en tradiciones cada vez más distanciadas por su forma lingüística, el romance y el latín, pero paradójicamente cada vez más cercanas por la paulatina reconciliación entre esos públicos culto y popular que a la vuelta de los siglos nos parecen tan distantes, sin serlo en realidad. Aunque resulta obvio que tanto la tradición romance como la latina compartieron en sus orígenes un público clerical, cuya presencia se percibía en todos los niveles del texto, desde las referencias cultas o la organización del discurso hasta su prosodia, en ambos poemas se insinúa hacia 1250 un público distinto y más amplio, capaz de apreciar los rigores de la prosodia latinizante en un cantar juglaresco o la rítmica fluidez de la literatura romance en un poema latino. Si, como señala Juan Gil, los *Rithmi* son “un clarísimo exponente de la plebeyización de la cultura que acontece en el siglo XIII”¹⁰, la confluencia de ambos textos en la corte alfonsí representa un excelente ejemplo de las herramientas con las que contaba el público de la segunda mitad del siglo XIII para disfrutar de una sesión literaria dedicada a la historia de sus ancestros o de la ciudad en la que vivía, ya en romance, ya en latín.

Las coincidencias entre ambos textos son bien conocidas: ambos se escriben en tetrásticos monorrímos, ambos relatan una gesta hispana inspirada por la

⁶ “Nota sobre una secuencia de versos de rima en -or en el *Poema de Fernán González*”, *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, 4 (2001), págs. 177-182.

⁷ “La clerecía del mester”, *Hispanic Review*, 53, 1 (1985), págs. 1-23 y 53, 2 (1985), págs. 127-150.

⁸ “Nuevas reliquias de la cuaderna vía”, *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), págs. 9-34.

⁹ “Las raíces del mester de clerecía”, *Revista de Filología Española*, 88 (2008), págs. 195-207 y “La cuaderna vía española en su marco panrománico: nuevas perspectivas metodológicas”, en José Antonio Calzón García (coord.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores (8 al 11 de mayo de 2006, Oviedo)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, págs. 521-530.

¹⁰ “Prólogo”, en *Un poema latino a Sevilla, Versos de Julia Rómula o la Urbe Hispanense de Guillermo Pérez de la Calzada (1250)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1986, pág. 8.

fe y protagonizada por héroes hispanos, ambos siguen muy de cerca la épica, ambos alternan la narración histórica y el panegírico, ambos ofrecen buenos ejemplos de *laudes urbis*¹¹. Estas semejanzas, en cierta forma anecdóticas, no son sino las ramas de un árbol cuyas raíces se hincan en un terreno fértil de estrategias discursivas comunes, probablemente ligadas a las condiciones que rodearon la difusión de sus textos y que enmarcan magníficamente los estudios de Francisco Rico y Fernando Gómez Redondo sobre el ámbito clerical. Los *Rithmi de Iulia Romula* se acompañan de una epístola prologal en la que los paralelos terminan de afirmarse, pues ahí Guillermo Pérez de la Calzada pide al rey Alfonso que, si estos versos son de su agrado, considere su incorporación al *corpus* de las crónicas para alimento de una perpetua memoria (“si placet, predictos rithmos cum hac epistola in cronicis annotari, ob memorie perpetue nutrimentum”, ll. 11-12¹²). Pérez de la Calzada prepara su texto con un propósito particular: hacerse de un sitio en las crónicas regias y, con ello, asegurar una fama sin caducidad, pero su inclinación al panegírico (por ejemplo, vv.1-16, 41-60, 77-108, etc.) y un *excursus* final (vv. 357-396) con recomendaciones morales sobre la conservación y el gobierno de España, al estilo de un regimiento de príncipes, sin duda permite pensar en una difusión más allá de su conservación documental como simple material archivístico.

Los *Rithmi de Iulia Romula* se escriben para su interpretación pública y, si la *Vagantenstrophe* no es común en España para entonces (además de este himno facundino sólo conocemos los *Rithmi Roscideeuallis*, escrito en la franja internacional del camino de Santiago por un clérigo agradecido y buen conocedor de la tradición goliárdica que paró en el hospital de Roncesvalles¹³), es obvio que la tradición más próxima recae en la cuaderna y, si volvemos los ojos al público idóneo para este poema, la clerecía alfonsí estaría en primer lugar. La originalidad de los *Rithmi de Iulia Romula* queda mejor expresada cuando miremos la *Vagantenstrophe* en su contexto panrománico y advertimos su rareza no sólo en el ámbito de la lírica latina hispánica¹⁴, sino incluso en relación con el propio contexto local de Guillermo Pérez de la Calzada, ex-abad de Sahagún.

Si comparamos los 106 tetrásticos de los *Rithmi de Iulia Romula* con la

¹¹ Tomo estos aspectos, bien estudiados, de Carande Herrero, “Los versos de Julia Rómula o la Urbe Hispanlense”, en *ibid.*, págs. 13-15.

¹² Cito siempre por “Guillelmi Petri de Calciata Rithmi de Iulia Romula seu Ispalensi Urbe”, editó Rocío Carande Herrero, en *Chronica Hispana saeculi XIII*, ediderunt L. Charlo Brea, J. A. Estévez Sola et R. Carande Herrero, Turnhout, Brepols, 1997, págs. 181-209.

¹³ Antoni Peris, “El Ritmo de Roncesvalles: estudio y edición”, *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 11 (1996), págs. 187-188.

¹⁴ Ya señalada por Rico, art. cit., pág. 148, nota 117.

tradición latina, comprobamos inmediatamente que la *Vagantenstrophe* no se usó precisamente para canciones breves: la extensión de las composiciones en este tipo de estrofa rebasa siempre la del cantarcillo de tipo popular que habría de adornarse musicalmente para suplir o disimular su cortedad¹⁵. Pero en el otro sentido, sin embargo, tampoco encontramos ecos perfectos en el resto de la tradición panrománica. Mientras la cuaderna servía para textos narrativos de considerable amplitud (el *Poema de Fernán González* tiene 768 cuaderñas en la versión conservada, los *Milagros*, 911; el *Poema de Santa Oria*, 205 y el *Libro de Apolonio*, 656), la estrofa goliárdica parece en general refractaria a desarrollos narrativos extensos: la mayoría de los poemas conservados en el *Codex Buranus* no superan las veinticinco estrofas¹⁶, sólo uno supera la treintena¹⁷ y nada más la *Altercatio Phillidis et Flore* va más allá de las setenta estrofas¹⁸; de la selección de Raby, con excepción de las treinta y ocho estrofas del *Canticum amoris de Beata Virgine* y las noventa de la *Philomena* de John Pecham, ningún poema en estrofa goliárdica supera los cien versos¹⁹; los *Rithmi Roscideuallis*, quizá más cercano a nuestros textos en tiempo (ca. 1199 y 1215) y en intenciones creativas, apenas abarca 42 estrofas goliárdicas; una revisión superficial fuera de la himnica arroja resultados semejantes: en el *Ludus de passione* de los *Carmina Burana*, algunos de los parlamentos están escritos en cuartetos goliárdicos, pero su extensión no es verdaderamente significativa²⁰ y en el caso de

¹⁵ Como sucede con la interpretación del “Exiit diluculo rustica puella” de René Clemencic, formada por tetrástico y medio de versos leoninos de 13 sílabas (7pp+6p), cuyo fraseo musical se alarga con adornos del rabel al final de cada verso hasta prácticamente duplicar el verso latino, pues el instrumento remeda la voz alternadamente (Véase René Clemencic, *Carmina Burana version originale*, Clemencic Consort - Instruments anciens, Harmonia Mundi, HMA 190336.38, 1990, disco 2, tr. 8).

¹⁶ Por ejemplo, “Utar contra vitia” (19 estrs.), “Tonat euangelica” (12 estrs.), “Heu, voce flebili” (25 estrs.), “Dum caupona verterem” (22 estrs.) y “Tempus adest floridum” (3 estrs.), en *Carmina Burana, I Band: Text, 1 Die moralisch-satirischen Dichtungen y 2 Die Liebeslieder*, kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann, Heidelberg, Carl Winter’s Universitätsbuchhandlung, 1930 y 1941, núms. 42, 49, 50, 76 y 142.

¹⁷ “Si linguis angelicis” (33 estrs.); *ibid.*, núm. 77.

¹⁸ “Anni parti florida” (79 estrs.); *ibid.*, núm. 92.

¹⁹ “Sole post Arietem” (13 estrs.); “Aestuans instrinsecus” (19 estrs.), “Archicancellarie” (16 estrs.), “Missus sum in vineam” (20 estrs.), “Dum grandem materiam” (4 estrs.) y “Multi sunt presbyteri” (18 estrs.), en *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, New selected and edited by F. J. E. Raby, Oxford, Clarendon Press, 1974, núms. 156, 183, 185, 198, 210, 286. El *Canticum amoris de Beata Virgine* y la *Philomena* de John Pecham (sólo el inicio), en *ibid.*, núms. 290 y 273.

²⁰ Cuatro estrofas goliárdicas en el diálogo entre María Magdalena y el mercader; dos más, en un diálogo entre Jesús y Simón (Peter Dronke, *Nine Medieval Latin Plays*, 2 ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pág. 194 y vv. 42-57 y 135-142).

textos de horas, su número tampoco rebasa la decena²¹.

Estos datos tomados de la tradición panrománica son significativos en tanto alumbran la naturaleza local de los versos del ex-abad de Sahagún; si su latinidad basta para conocer los rudimentos del tetrástico monorrimo de 13 sílabas (7pp+6p), es el contexto de recepción el que orienta eficientemente esta incursión literaria en algunos capítulos específicos de la historia sevillana, inspirada en los desarrollos más extensos de la cuaderna vía. Con este marco en mente, los *Rithmi* de Pérez de la Calzada se aproximan más por su extensión y temas a las composiciones en cuaderna romance que a sus hermanas en *Vagantentrophe*; es muy probable que en este contexto, las modas de recitación de la cuaderna clerical hayan desteñido también sobre la interpretación de los *Rithmi*, hipótesis que se apoya en otros datos contextuales, como su presencia en géneros salmodiados como las *Horae* o en géneros dramáticos como el *Ludus de passione* o la extensa *Altercatio Phillidis et Flore*, también en cierta forma dramática. La ausencia de notación neumática en el *Codex Buranus* para composiciones en tetrástico 7pp+6p se agrega a la evidencia anterior²². Estos matices permiten revalorar la relación del tetrástico goliardo con la tradición himneca latina más allá de su valor genealógico para la creación de la cuaderna (en el que ha insistido González-Blanco García²³ y que Rico considera ociosa²⁴) y nos permiten acercarnos a un tipo de métrica mejor dispuesta para desarrollos temáticos largos, tanto por la extensión de su verso como por la combinatoria en unidades binarias (para el verso cesurado) y cuaternarias (para la estrofa en su conjunto).

Atendiendo a los modos de recitación, profusamente estudiados por Gómez Redondo (la “fabla” del rey, la “apostura”, la “conveniencia”, el “buen son” y el “buen continente” de dicha “fabla”, la “elocución curial” etc.²⁵), la oralización del tetrástico goliardo, más cercana al recitado o a la salmodia que a la canción, ofrece también importantes coincidencias con el tipo de interpretación que correspondería a la lectura pausada y cuidadosa de la cuaderna romance que tan vivamente ha descrito Isabel Uría, en la que:

²¹ Por ejemplo, las *Horae Beatae Mariae* de Pigouchet-Vostre que edita Gómez Moreno apenas suman 16 estrofas goliárdicas (art. cit., págs. 16-19).

²² Con excepción del núm. 142, ningún otro se acompaña de notación musical; véase Giacomo Baroffio, “*Carmina Burana*: la música”, en Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González (eds.), *Poesía medieval (historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, s.a. [2005], págs. 270-271.

²³ “Las raíces del ‘Mester de clerecía’”, págs. 203-205.

²⁴ Art. cit., págs. 4-5.

²⁵ Art. cit., págs. 237-264.

[...] las sílabas y las palabras se destacan y se distinguen claramente. Además, los frecuentes hipérbatos, los incisos y las inversiones también generan pausas sintácticas que separan las partes de la oración. Esa articulación enfática, pausada y silabeada, que los clérigos imponen deliberadamente a sus poemas, les confiere un ritmo peculiar, muy marcado, grave y solemne, que pone de relieve una morfología, una prosodia y una sintaxis²⁶.

Y que el autor del *Libro de miseria de omne* ya había explicitado a su modo:

Ond tod omne que quisiere / este libro bien pasar,
mester es que las palabras / sepa bien silabificar
ca por sílavas contadas, / que es arte de rimar
e por la cuaderna vía / su curso quier' finar.²⁷

La gravedad a la que aluden ambos se corresponde bien con la solemnidad (sugerida por los temas) de los textos más amplios en tetrástico goliardo, como el *Canticum amoris de Beata Virgine* de Richard Rolle y la *Philomena* de John Pecham, con treinta y ocho y noventa estrofas respectivamente, aunque podría haberse utilizado como un mecanismo de humor en los otros textos, al insistir en una pronunciación cuidada que resultaría paródica por su tema y tratamiento (como pudo suceder con la *Altercatio Phillidis et Flore* o con las composiciones del Archipoeta).

En ese sentido, tanto los *Rithmi de Iulia Romula* como el *Fernán González* parecen centrarse en la lectura en voz alta (pero no en el canto) como una forma de difusión válida y característica; tan característica, que incluso los distintos soportes manuscritos, a pesar de ser tardíos en su mayoría, ofrecen huellas explícitas que tendrían como propósito orientar al lector en voz alta por medio de su *mise en page*²⁸. En fin, resulta evidente que las coincidencias entre ambos

²⁶ *Op. cit.*, pág. 99.

²⁷ *Apud* Gómez Redondo, art. cit., págs. 242-243.

²⁸ En el caso de los *Rithmi de Iulia Romula*, el códice del siglo XV en humanística destaca el principio y cierre de cada tetrástico, así como una falsa rima homeotelútica (en realidad se trata de rima consonante): el principio de la estrofa se indica por una letra mayúscula fuera del texto, con la que se forma el acróstico mencionado en la epístola prologal; la falsa rima homeotelútica se señala en cada estrofa por cuatro rasgos de pluma que convergen en la letra de rima, hacia la derecha del folio (sigo a Rocío Carande Herrero, "Introducción", en *Chronica Hispana saeculi XIII*, pág. 190 y la reproducción facsímil del f. 1 en Diego Catalán y Juan Gil, "Guillelmi Petri de Calciata Rithmi de Iulia Romula seu Ispalensi Urbe", *Anuario de Estudios Medievales*, 5 (1968), entre las págs. 552 y 553). Esta práctica no es rara y podemos encontrarla en, por ejemplo, el manuscrito de la Colegiata del *Carmen in honorem Roscidee Vallis*, del siglo XIII, al que ya hemos aludido (facsímil del f. 89v en Antoni Peri, art. cit., pág. 208.). La *mise en page* del *Poema de Fernán González* sigue las costumbres características de la cuaderna vía, aunque con cierta pobreza de recursos, pero también recuerda la *mise en page* del otro códice en el cual se conservan los *Rithmi Roscideuallis*: el inicio de cada tetrástico está indicado por calderones (en realidad, dos virgula largas y un punto, de esta forma [//.] (facsímil del f.4v en Peri, art. cit., pág. 209). Otros ejemplos sobre los recursos visuales de la *Vagantenstrophe* en

textos no son sólo cronológicas, sino que tienen una naturaleza más profunda en la que se imbrican características métricas y codicológicas, lo que apunta sin duda a un marco de circulación y producción en el cual composiciones escritas en lugares distintos y con distintos fines se perciben como cercanas gracias a la identidad de recursos de construcción y oralización tan importantes y bien definidos como el tetrástico.

Los *Rithmi de Iulia Romula seu Hispalensi Urbe* ofrecen varias tesituras estilísticas, acorde con la variedad temática contenida en una composición abarcadora en el tiempo, como se deja ver desde el propio título, y se confirma luego por estrofas que sirven para cambiar de tema, a menudo bajo la estratagema del sobrepujamiento. El catálogo es amplio: desde una estrofa pueril y profusamente adornada con distintos tipos de *adnominaciones*²⁹ hasta largas series de catálogos (obvias *amplificaciones*) en las que articulan secciones panegíricas: un catálogo de los pueblos hispanos que le rinden pleitesía a Sevilla (vv. 37-60) y otro de los pueblos extranjeros (vv. 76-104), interrumpido por una digresión sobre los preladados que estuvieron al frente de la sede (vv. 61-75); un catálogo de los reinos sometidos (y, en el colmo de la hipérbole, enlista al final a los que están aterrorizados) por Fernando III (vv. 193-208) y, como fastuoso cierre, un “dénombrement épique” de mucho abolengo tanto en las letras latinas como en las romances³⁰ para agasajar las tropas que acompañaron al rey Fernando (vv. 270-328). El extremo de esta prosa rica está destinado a secciones narrativas de distinta índole, en la que el adorno disminuye para resaltar la acción. Por supuesto, los *Rithmi* oscilan entre ambos estilos, según el autor narra o elogia.

De los segmentos más adornados, llama la atención la sostenida claridad de la expresión y la terca custodia de los principios de *rítmica sintáctica* que caracterizan a la cuaderna vía y que Isabel Uría ha definido como aquella que “resulta de la división del verso y del hemistiquio en unidades significativas (a veces, sólo gramaticales), para configurar con ellas el sistema rítmico-sintagmático”³¹. Desde esta perspectiva, son escasos los versos que por su desmesura ornamental requieren de más licencias para la lectura, pues si el verso se lee con las pausas

Pascale Bourgain, “Quelques considérations sur la mise en page de la poésie rythmique”, en Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González (eds.), *op. cit.*, pp. 246-247 y lams. 8-11.

²⁹ Por ejemplo, derivaciones etimológicas (“Glorior in gloria urbis Ispalensis”, v. 1); paronomasias (“ut fieret ensis in ofensis”, v. 3, recuerdo de “Ispalensis”); políptotos (“Vrbis orbis urbium nomen immutatur”, v. 5); *derivationes* (“Late lata, spaciis nimis dilatata / Et murorum ambitu firmiter firmata” (vv. 13-14), etcétera.

³⁰ A propósito, véase H. Salvador Martínez, *El “Poema de Almería” y la épica románica*, Madrid, Gredos, 1975, págs. 188-196.

³¹ *Op. cit.*, pág. 98.

características de la estrofa, sin continuidad, los nexos gramaticales y sintácticos entre las palabras resultan menos perceptibles³²; pero estas son excepciones, porque en la mayoría de los casos Pérez de la Calzada reúne claridad expresiva, rítmica sintáctica y ornamentación, como sucede cuando se refiere a la etimología de Híspalis, donde la cesura del primer verso del tetrástico es indispensable para entender la oposición entre los nombres romano (*Iulia*) y moderno (*Ispalis*), pero simultáneamente se recurre a la paronomasia para recordar su fundación lacustre, con la asimilación de “in paludibus”, “in palis” e “Ispalis”, ingenioso juego subrayado por la tónica al principio del verso goliárdico (“in palis” e “Ispali”) y que no encontraremos en sus fuentes (ni en Isidoro ni en Ximénez de Rada)³³:

Legi cur hec Iulia / Ispalis dicatur:
Cum sit in paludibus, / ut non submergatur,
In palis dum sistitur / sudibus fundatur:
Ispali sic posite / a re nomen datur (vv. 17-20).

En la entrada de Alfonso X (vv. 281-288), destinatario de los *Rithmi*, Pérez de la Calzada ofrece también un ejemplo magnífico de sus dotes ornamentales sin perder un ápice de la necesaria claridad expresiva del tetrástico goliárdico; aquí, nuevamente, llama la atención la paronomasia trimembre (“*probus pater patrie*”, v. 283), la derivación (“*loca fortissima / fortiter confregit*”, v. 285), sin abandonar la distribución equilibrada a lo largo de cada heterostiquio de porciones sintácticas o sintagmáticas uniformes:

Viribus et gloria / intrat REDIMITUS
Regis PRIMOGENITUS, / Alfonsus PERITUS;
PROBUS pater patrie, / cunctis ERUDITUS,
MODESTUS in moribus / ut sale CONDITUS.
Regis iste filius / Murciam SUBEGIT,

³² Sólo en raras ocasiones, el contenido de la frase debe reconstruirse desde los dos heterostiquios del verso e, incluso, desde dos versos distintos: “*Vrbis ORBIS urbium / NOMEN immutatur*” (v. 5; el genitivo y el nominativo se distribuyen en distintos heterostiquios); “*Litterarum STUDIIS / scola GENERALIS*” (v. 23; el sustantivo y su adjetivo se distribuyen en distintos heterostiquios); “*Inter hec DITAMINA / MAIORA dicamus*” (*idem*, vv. 173); “*Gloria sit domino, / qui NOSTROS DOLORES // MULCET et considerat / suorum labores* (vv. 261-262; el núcleo verbal y su complemento acusativo se encuentran encabalgados).

³³ “*Hispalis autem a situ cognominata est, eo quod in solo palustri suffixis in profundo palis locata sit, ne lubrico atque instabili fundamento cederet*” (*Etimologías*, texto latino, versión española, notas e índices por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, XV, 1, 71) y “*Nomen adaptans eo [Hispalis] quod prima habitacula palis suppositis tegimen susceperunt, et in ea Spalos, qui secum de prope Scythiam uenerant, acolas collocauit*” (*Historia de Rebus Hispanie sive Historia Gothica*, cura et studio Juan Fernández Valverde, Turnhout, Brepols, 1987, I, v, 10-12).

Et loca fortissima / fortiter CONFREGIT;
 Maurorum exercitus / eminus ABEGIT;
 Vt prudens utiliter / se in cunctis EGIT. (vv. 281-288).

Resulta curioso advertir que, pese al derroche ornamental, el eje en torno al cual se organiza la información resulta eminentemente gramatical, lo que facilita la comprensión del texto por la simple asociación categorial, subrayada por la rítmica sintáctica gracias a las curvas de entonación, ya sea en posición inicial de verso o en posición de rima. Así, mientras en el primer tetrástico se presentan la virtudes de Alfonso (apoyado en la reiteración de adjetivos en posición de rima o al final del primer heterostiquio referidos a Alfonso: *redimitus / primogenitus / peritus / probus / eruditus / modestus / sale conditus*), en el segundo se rememoran sus acciones contra los moros (con verbos de naturaleza bélica: *subegit / confregit / abegit / egit*), dejando bien aclarado quién es el sujeto de la acción por su colocación en el primer heterostiquio del tetrástico (“Regis iste filius”; y antes, “regis primogenitus”). En ambos tetrásticos, los núcleos sintácticos (adjetivos o verbos) coinciden con final de verso y posición de rima; sólo al principio de un par de versos se insiste en colocar los calificativos al principio de la curva de entonación del verso (“probus / modestus”). La eficacia comunicativa de estas dos estrofas está garantizada por una rítmica sintáctica en la que se unen categorías gramaticales semejantes y se tiende con ello a reducir el esfuerzo intelectual del público. Este tipo de procedimientos no son ajenos al *Poema de Fernán González*³⁴, como muestra la identidad sintáctica y sonora de las palabras de rima cuando se describen distintos personajes: la dupla de Nuño Rasura y Laín Calvo se presenta con apoyo en la identidad de adjetivos sustantivados (“omne de grand valor” / de quien procede el “buen batallador”; Laín “el buen guerreador” / de quien procede el “Canpeador”; 165); Gonzalo Núñez aprovecha bien la repetición de adjetivos (fue “omne bien entendido” / “omne muy atrevido” , 166); al conde Fernán González, se le presenta con sustantivos y adjetivos terminados en -ero (“conde primero”, “tal cavallero”, “de los moros [...] omiçero” y “el vueitre carneçiro”; 174); en todos los casos, el nombre propio del sujeto descrito encabeza la cuaderna. Parece evidente que este tipo de nexos entre categorías gramaticales / rimas (y formulismos, en el caso específico del *Fernán González*) se tejen con mayor facilidad cuando se trata de etopeyas, que en el fondo no es otra cosa sino un listado de las características del personaje en

³⁴ Cito por *Historia del Conde Fernán González, a facsimile and paleographic edition with commentary and concordance*, by John S. Geary, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. Para los números de cuadernas, se indican por la edición de Ramón Menéndez Pidal en *Reliquias de la poesía épica española, acompañadas de Epopeya y Romancero I*, adicionadas con una introducción crítica de Diego Catalán, Madrid, Gredos - Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1980, págs. 34-180.

el mismo eje gramatical. Las acciones encadenadas representan otro tipo de catálogo, también susceptible de unir categorías gramaticales afines y rimas gramaticales, con la que el autor elabora una efectiva *demonstratio*:

Don gustyo *gonçales* que la otrra faz GUJAVA
 CORRYA mucha sangrue por do el AGUJAVA
 YVAN ggrandes arroyos *comme* fuente que MANAVA
 FAZJA muy gran mortandat en aquesta gente bra`ua
 los moros en todo esto en valde non ESTAVAN
 enlos omnes de pye ggran mortandat FAZJAN
 sepades que de amas las partes muchos omnes CAYAN
 alos golpes que davan las syerras RRETENJAN
 Don diego laynez con amos sus he[r]manos
 FERRYE dela otra parte con otros castellanos
 FAZJA muy ggran mortandat enlos pueblos paganos
 todos CAYAN de buelta los moros & los xri`stianos
 (Poema de Fernán González, f. 39v; cc. 505-507)

Las cuadernas 505-506 expresan la tensión entre ambos bandos y las numerosas bajas en uno y otro; el eje de la descripción de las acciones del cristiano Gustio González son los verbos al principio del verso (“corrya”/ “yvan” / “fazja”) y en posición de rima (“gujava” / “agujjaba” / “manava”); el de las acciones del bando moro, se sitúa exclusivamente en posición de rima (“en valde non estaban” / “ggran mortandat fazjan” / “muchos omnes cayan” / “las syerras rretenjan”); las acciones de Diego Laínez y sus hermanos, al contrario, se sitúan exclusivamente al inicio del verso (“ferrye” / “fazja”). Evidentemente, la colocación en uno u otro sitio del hemistiquio ofrece una perspectiva distinta en cada caso: al tiempo que se insiste en las acciones bélicas de Gustio González y de Diego Laínez, tanto por su número como por su posición al principio del primer hemistiquio, minimiza el impacto de las acciones del enemigo. Este tipo de procedimientos subraya, sin duda, estrategias discursivas que ayudan al público a seguir una narración cuyos hechos gozan de una naturaleza confusa y a detectar y preferir ciertas informaciones por encima de otras.

Tales procedimientos, por supuesto, no son originales y más bien sirven como buenos ejemplos de técnicas comunicativas que un público con cierta formación reconocería sin muchos problemas. Si comparamos episodios cercanos en el *Poema de Fernán González* y en los *Rithmi de Iulia Romula*, a pesar de las distancias lingüísticas podemos apreciar similitudes significativas. Veamos su perspectiva de la invasión musulmana:

Espanna la gentyl fue luego destruyda
 eran sennores dela gente descreyda
 los xri`stianos mesqu`inos avyan muy mala vida
 nunca fue en xri`stianos tan ggran cuyta venjda
 Dentro enlas yglesjas fazjan establjas

fazjan en los altares muchas fieras folljas
 rrovavan los tesoros delas sacri`stanjas
 lloravan los xri`stianos las noches & los días (f. 7v; cc. 89-90).

Non dicendum fuerat, sed tamen dicatur:
 Agareni nauigant, Ispalis uastatur,
 Betica prouincia undique rotatur;
 Ad omnes Yspanias malum diriuatur.
 Diruunt ecclesias, sacra loca uertunt,
 Et in ritum impium turpiter conuertunt,
 Flamines dum sordidi sacrata subuertunt:
 Quantum his offenderint deum non auertunt (vv. 113-120).

En ambos autores, la intención desnuda consiste en exponer los males sufridos por los cristianos, lo que requiere de cierto patetismo expresado por distintos medios; en el cantar castellano, sólo se explicitan los sujetos gramaticales referentes a España, mencionados de forma plena en cuatro ocasiones (“España”, c. 83a y los “xristianos”, c. 83c, 83d y 84d), mientras que de los “moros” se menciona que fueron “sennores dela”, pero luego sus malas acciones se describen con la ayuda de sujetos tácitos. Así, España “fue luego destruyda” y los cristianos “avyan muy mala vida”; pero son unos sujetos gramaticales no explícitos quienes “fazjan establjas / fazjan [...] muchas fieras folljas / rrovavan los tesoros delas sacri`stanjas”. Evidentemente, se focaliza la acción negativa, pero no los sujetos responsables de ella y más bien se insiste en las consecuencias de estas malas acciones para los cristianos: “EN LAS YGLESJAS fazjan establjas / fazjan EN LOS ALTARES muchas fieras folljas / rrovavan LOS TESOROS DELAS SACRI`STANJAS”. Los recursos técnicos implementados por Pérez de la Calzada son más sutiles, pero persiguen el mismo propósito; prefiere alternar verbos en voz activa y en voz pasiva, con lo que reparte las acciones entre quienes ofenden y quienes reciben las ofensas. Así, los sujetos “Ispalis” y “Betica” son receptores de la acción (“uastatur”, “rotatur”) y, en el cierre de la estrofa, el “mal” se reparte “por toda España” (“malum diriuatur” “ad omnes Yspanias”). Las acciones de los “agareni”, por el contrario, se presentan en voz activa: “agareni nauigant”, “diruunt ecclesias”, “sacra loca uertunt”, “in ritum impium turpiter conuertunt”, “sacrata subuertunt”; hasta el final, en que se expresa que sólo por ignorancia puede ser que perseveren en sus daños (“non aduertunt” “quantum his offenderint deum”).

Otros artificios se comparten: tanto en el texto latino como en el castellano se aprovecha el verso pleno para narrar la acción, dejando el primer hemistiquio para la enunciación del tópico principal (a menudo, el sujeto gramatical) y el segundo, para la descripción de sus distintas acciones, con lo que se crea un momento de tensión y dramatismo a la espera de la información que sigue a la cesura, pues la pura enunciación del tópico no permite adivinar si el desenlace

será positivo o negativo:

Espanna la gentyl	[¿qué le pasó?]	fue luego destruyda
eran sennores dela	[¿quiénes?]	gente descreyda
los xri`stianos mesqu`inos	[¿qué les pasó?]	avyan muy mala vida
Agareni nauigant	[¿con qué propósito?]	Ispalis uastatur,
Betica prouincia	[¿qué le pasó?]	undique rotatur;
Ad omnes Yspanias	[¿qué llevaron?]	malum diriuatur.

La comunidad de recursos en uno y otro texto deja adivinar circunstancias comunes de recitación y públicos muy cercanos; el latín de Pérez de la Calzada no rebasa, en ningún momento, las capacidades auditivas e intelectuales de un clérigo de mediana cultura. La partición del texto en unidades cuaternarias se sigue con rigor, lo que permite a un clérigo de mediana cultura lidiar perfectamente con secciones breves con una sintaxis llana y muy cercana a la de la sintaxis de la lengua de uso. En muchos casos, la segmentación en heterostiquios se aprovecha incluso para repetir ideas con distintos matices, lo que vuelve a revelar la vocación didáctica de la cuaderna en la reiteración machacona de algunos versos. La rudeza atribuida a menudo a este tipo de composiciones en medio latín quizá no se dé por simple ignorancia de los latines ciceronianos y las épicas virgilianas, sino por la necesidad de establecer una comunicación efectiva con un público clerical que poco a poco reconoce técnicas compositivas de mayor elaboración, muchas de ellas aprendidas en el taller de la cuaderna romance y en ese espíritu de cruzada didáctica y moralizante bien explicada por Isabel Uría³⁵, en la que todos los recursos técnicos encuentran un sólo fin: comunicar una realidad compleja con la mayor eficacia posible.

³⁵ *Op. cit.*, págs. 126-153.