

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

El Arte Mayor de Pablo de Santa María

Juan Carlos Conde López

Seminario de Lexicografía, Real Academia Española

En mi labor de editor de las *Siete edades del mundo* (en adelante 7ED) de Pablo de Santa María se me ha hecho patente la necesidad de fijar el modelo métrico vigente en la obra: la métrica es un elemento configurador del texto que puede servir de ayuda o guía al editor. Hoy por hoy disponemos de un estudio sobre la métrica de las 7ED: el contenido en el trabajo de D.C. Clarke, *Morphology of Fifteenth-Century Castilian Verse*¹. Sin embargo, no podemos contar con las conclusiones de este trabajo como ayuda en el proceso de edición por dos motivos: en primer lugar, por estar basado su análisis en una edición muy deficiente de las 7ED², lo que distorsiona las conclusiones obtenidas; en segundo lugar por no ser adecuada su descripción del *modelo* del verso de arte mayor (en adelante AM), tal y como demostró Fernando Lázaro Carreter en su fundamental trabajo sobre «La poética del arte mayor castellano»³, cuyas conclusiones sobre la estructura y funcionamiento del AM permanecen inamovibles en su práctica totalidad casi veinte años después de su publicación. Trataré, pues, de revisar lo afirmado por D.C. Clarke basándome en los materiales con que elaboro mi edición crítica y a la luz de los postulados del trabajo de Lázaro Carreter. La descripción que este hace de la *norma métrica* del verso de AM es bien conocida, pero ofrezco aquí un breve resumen.

1) El verso de AM es un verso silábico-acentual formado por dos hemistiquios cuyo núcleo es la secuencia ' _ _ _ ', precedida y seguida en ocasiones, y bajo ciertas condiciones, por otra u otras sílabas átonas.

2) Entre los dos hemistiquios hay una cesura. En la zona de la cesura se produce la realización de *compensaciones* silábicas: si el primer hemistiquio tiene final agudo el segundo *puede* recibir el *ictus* inicial en la tercera sílaba; si tiene final esdrújulo, el segundo empieza *obligatoriamente* con sílaba acentuada.

3) En condiciones normales — esto es, salvo las variantes compensadas — los dos hemistiquios no son equivalentes a la hora de recibir el primer *ictus*: el primero lo puede llevar en la primera o segunda sílabas, incluso en la tercera; el segundo, en cambio, lo lleva siempre en la segunda.

4) Este esquema silábico-acentual impone unas fuertes constricciones sobre la lengua del poema. La más llamativa es la total subordinación del acento gramatical al acento rítmico, causa de diversas dislocaciones acentuales (tanto en voces cultas como en voces vulgares) a la altura del primer *ictus* del hemistiquio (no a la altura del segundo).

El modelo de AM propugnado por Clarke no da cuenta de varias de sus características fundamentales. En lugar de hablar de compensaciones en la zona de cesura habla de cesura movable a derecha e izquierda; en lugar de reconocer la existencia de dislocaciones acentuales propugna un acento secundario (esto es, el primero del hemistiquio) de colocación y presencia variables⁴. Estos detalles llevan a Clarke a una especie de nihilismo métrico («it is impossible to formulate a precise and comprehensive definition of the form», *op.cit.*, p. 52). Pero no me interesa examinar aquí tanto la descripción que del AM hace Clarke como su juicio sobre la métrica de las 7ED. El capítulo dedicado a Pablo de Santa María se abre con las siguientes palabras:

Most fortunately for Spanish poetry, it was Villasandino and not his contemporary Pablo de Santa María who gave direction to metrics. Had poets followed the metric system of *Las edades del mundo* [...], Spanish poetry would have ended in a wild state — and quickly (p. 73).

¿Es esto cierto? Desde el punto de vista que proporciona el modelo de verso del AM establecido por Fernando Lázaro, ¿es sostenible tal afirmación? ¿Lo es con respecto a otros cultivadores del AM? Veamos qué se desprende del análisis del texto de las 7ED y de las obras de otros autores⁵.

Por lo que respecta al AM de las 7ED he llevado a cabo una calicata que abarca la primera y quinta *edades* (conforme al texto de mi edición⁶). De ella se desprende la adhesión de Pablo de Santa María al esquema clásico del AM⁷, pero con algunas peculiaridades.

Por lo que respecta a la *cesura*, en general se respeta, pero en el fragmento analizado hay 15 casos en los que la cesura queda borrada por una sinalefa entre hemistiquios (2,8% del total), y 3 en los que la cesura cae en mitad de palabra (0,56% de los casos). En las restantes ocasiones (96,6%) la cesura conserva toda su fuerza. Un vistazo a los autores que cultivaron el AM antes que Pablo de Santa María nos muestra que la cesura era para ellos inviolable, tanto que en López de Ayala, Villasandino, Baena, Fray Migir y Fray Diego de Valencia no se halla un solo caso de cesura borrada por sinalefa o en mitad de palabra. En esto, pues, las 7ED presentan un uso diferente al de los textos precedentes. Sin embargo, se acercan al sendero por el que transitarán los grandes maestros del AM: en la obra de Santillana encontramos una cesura en mitad de palabra y 2 difuminadas por la sinalefa (ambas cosas en la *Comedieta*); en el texto del *Laberinto* que he analizado hay una cesura en mitad de palabra y 7 difuminadas por la sinalefa (0,7%): cifras inferiores a las registradas en las 7ED pero que indican la aceptabilidad de un recurso de nula presencia en los pioneros del AM.

Por lo que se refiere a los mecanismos de *compensación* en zona de cesura de los que antes se habló, están presentes en los versos de Pablo de Santa María. Aquí sí hallamos diferencias significativas entre los textos analizados. En las 7ED hallamos la compensación obligatoria (‘ _ _ _ || ’) en el 2% de los versos (11 ocasiones en el *corpus* analizado), sin ningún fallo a la regla. Por lo que respecta a la compensación optativa (‘ _ || _ _ ’), hallamos 146 casos en el fragmento estudiado (el 27% de los casos) y 25 casos de no realización (4,7% de los versos estudiados)⁸. Estas cifras contrastan con las de otros cultivadores del AM. López de Ayala es caso aparte: no utiliza jamás la compensación en zona de cesura. Hay 8 casos en los que se incumple la obligatoria (‘ _ _ _ || ’) y 34 en los que se incumple la optativa (‘ _ || _ _ ’) frente a ninguna realización: los dos hemistiquios son independientes⁹. En los restantes autores no hallamos cifras tan altas como las que hallamos en Pablo de Santa María. Así, en los 300 versos analizados de Villasandino no hallamos ninguna compensación obligatoria (‘ _ _ _ || ’) ni ningún fallo a la misma, frente a un caso de la optativa (‘ _ || _ _ ’) y 18 no realizaciones. No hay compensaciones en Baena, ninguna en Fray Diego de Valencia (frente a un incumplimiento de la optativa) y solo dos de las obligatorias (frente a ningún fallo) y una de las optativas (frente a 6 no realizaciones) en Fray Migir (124 vv.): los poetas del *Cancionero de Baena* tendían a conservar lo más posible el esquema ‘ _ _ _ || ’ en zona de cesura. Un vistazo a Mena y Santillana nos muestra cierta disparidad entre ellos en lo referente al uso de la compensación. Santillana, como los poetas del *Cancionero de Baena*, es poco partidario de ella: hallamos solo una de las obligatorias (en la *Comedieta*, v. 290) frente a ningún fallo en su cumplimiento. La optativa solo se da en un caso (*Favor*, v. 17), frente a 19 no realizaciones (8 en la *Comedieta*, 10 en la *Pregunta de nobles*)¹⁰. Mena se muestra más partidario de las formas compensadas: 33 casos de la obligatoria (‘ _ _ _ || ’, 3,3% de los casos) sin fallo, y 15 casos de la optativa (‘ _ || _ _ ’, 1,5% de los vv.) frente a un 2,5% de no cumplimiento (25 casos). Las cifras de Mena y Pablo de Santa María son muy próximas en el caso de la compensación obligatoria, pero tremendamente dispares en el caso de la optativa.

Ocupémonos ahora de la **dislocación acentual**¹¹. En las 7ED hay 276 casos en los 528 versos estudiados (una media de 0,52 dislocaciones por verso¹²). En Pero López de Ayala hallamos 0,35 dislocaciones por verso (101 en 284 vv.). Entre los poetas del *Cancionero de Baena* estudiados se diferencian tres distintos niveles de uso de la dislocación. Pero Vélez de Guevara presenta 0,37 dislocaciones por verso (18 en 48 vv.), porcentaje casi idéntico al de López de Ayala y cercano al de Pablo de Santa María. Otro nivel es el de Villasandino y Fray Diego de Valencia, que presentan menos dislocación: Villasandino presenta 0,16 casos por verso (49 en 300 vv.), Fray Diego prácticamente igual: 0,18 casos por verso (11 en 59 vv.). Baena, poeta férreamente apegado al esquema básico del AM, y Fray Migir hacen un uso insignificante del desplazamiento acentual: Baena presenta 0,06 por verso (6 en 100 vv.), Fray Migir 0,048 (6 en 124 vv.). Tres tendencias en el uso de la dislocación, pues, entre los poetas del *Cancionero de Baena*. Por lo que respecta a los dos grandes, Santillana presenta 273 dislocaciones en 1276 versos (0,21 por verso, es la proporción que se da en el más extenso de sus poemas en AM, la *Coronación*). Mena, sorprendentemente, presenta una proporción menor, solo equiparable a la de los poetas de Baena menos apegados a la dislocación: 84 casos en 1000 versos (0,08 por verso), muy lejos de la cifra de 0,52 dislocaciones por verso que hallamos en las 7ED. Pero hay algo más importante que la diferencia cuantitativa. Según el esquema clásico del AM fijado por Lázaro Carreter, las dislocaciones acentuales tienen lugar en torno al primer *ictus* de cada hemistiquio (art.cit., 351-52); es muy raro que en la posición del segundo *ictus* del hemistiquio haya una dislocación: ningún caso en López de Ayala¹³, ningún caso en Santillana, ninguno en Mena¹⁴. Pues bien, en los 528 versos analizados de las 7ED hallo 43 dislocaciones o desplazamientos acentuales en la zona del 2º *ictus* del hemistiquio, es decir, un 15% del total de las dislocaciones se hallan en dicha zona. Esta característica del AM de Pablo de Santa María, sin parangón en ningún otro de los autores analizados, hace que el firme ritmo del verso quede desfigurado con respecto a otras obras en AM y se haga aún más desabrido y violento. Ya lo apreció D.C. Clarke:

One of the disconcerting idiosyncrasies of Santa María's *arte mayor* is the first hemistich whose fifth syllable must be artificially stressed if the normal pattern at the caesura is to be preserved (*op.cit.*, p. 77).

Es curioso que tal circunstancia anómala lleve a Clarke incluso a aceptar, antes que Lázaro Carreter, la posibilidad de dislocación acentual («word accent must be shifted one place to the right in some cases», *ibid.*), aunque — *and that's the point* — sin llegar a ver en ella más que una anomalía, en vez de uno de los grandes principios vertebradores de la poética del AM.

De los datos aducidos cabe deducir la existencia de un uso personal e idiosincrático del AM por parte de Pablo de Santa María, caracterizado por su apego al modelo ortodoxo en ciertos aspectos (el uso de la compensación en zona de cesura, — frente a su ausencia en Pero López de Ayala —, el uso de la dislocación acentual) pero con ciertas peculiaridades que lo alejan de otros cultivadores del AM (la abundancia de primeros hemistiquios con final agudo que reciben la compensación optativa 'll __ _', la posibilidad de la presencia de dislocación o desplazamiento acentual a la altura del segundo *ictus* del hemistiquio). ¿Las razones de esta peculiaridad? Difícil saberlo. Habría que saber dónde cobró conocimiento nuestro autor del sistema del AM, qué obras en tal metro conoció, dato importante que se nos escapa. Es posible que conociera el *Rimado de Palacio*, obra de su antecesor en el cargo de Canciller mayor de Castilla; nada sino hipótesis se pueden aventurar acerca del conocimiento que pudiera tener de piezas de menor envergadura, del AM de cancionero. Por otra parte, es muy diferente la actitud ante la perfección técnica de su obra que podían tener un Villasandino o un Baena, autores de cancionero, aúlicos, cortesanos, que se ganaban la vida con sus poemas, frente a la actitud que Pablo de Santa María, teólogo, político, personalidad pública, podía tener al plantearse la realización de un largo poema de más de 300 estrofas, fruto, muy posiblemente

— tengo la sospecha — de un encargo o, en todo caso, de un interés secundario, y en gran parte libre de todo elemento personal. Desde luego, coincido con Clarke en que a Pablo de Santa María le interesaba más lo que contaba que cómo lo contaba, «and therefore was willing to sacrifice form for content» (*op.cit.*, p. 74, cf. también p. 81).

Retomando, para terminar, el introito de este trabajo, la fijación de este peculiar modelo de verso del AM utilizado por nuestro autor permitirá conocer una faceta más de su *usus scribendi* y, por tanto, resolver más certeramente determinadas dudas suscitadas a lo largo del proceso de edición de su obra.

Notas

¹ Pittsburg-Lovaina: Duquesne University-Editions E. Nauwelaerts (Duquesne Studies, Philological Series, 4), 1964.

² Es la de Raymond Foulché-Delbosc, contenida en su *Cancionero castellano del siglo XV*, II (Madrid: Bailly-Baillière [NBAE XXII], 1915), pp. 155-188. Ya expresé mi juicio sobre ella en mi «Sobre el texto de *Las siete edades del mundo* de Pablo de Santa María», ponencia leída en el II Congreso de la AHLM (Segovia, 1987), de inminente publicación.

³ Publicado en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, I (Madrid: Gredos-Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972), 343-78.

⁴ *Op.cit.*, pp. 51-61, especialmente p. 51.

⁵ Además de las TED he analizado las siguientes obras y autores: Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, los tres «Deitados sobre el fecho de la Iglesia», 36 estrofas (284 vv.), según la ed. de G.Orduna (Madrid: Castalia, 1987); varias obras tomadas del *Cancionero de Baena*, concretamente de Villasandino (nºs 4, 34, 39, 80, 98, 124 y 126, un total de 300 vv.), Fray Diego de Valencia (nº 35, 59 vv.), Juan Alfonso de Baena (nºs 37 y 81, 100 vv.), Pero Vélez de Guevara (nº 36, 48 vv.) y Fray Migir (nº 38, 124 vv.), siempre según la ed. de J.M.Azáceta (Madrid: CSIC, 1966) y recurriendo al manuscrito en casos dudosos; Marqués de Santillana, *Defunción de don Enrique de Villena* (180 vv.), *Comedieta de Ponça* (960 vv.), *Pregunta de nobles* (84 vv.) y *Favor de Hércules contra Fortuna* (52 vv.), en *Obras completas*, ed. de A.Gómez Moreno y M.P.A.M.Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988); por último, Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna* (los mil primeros vv.), ed. de *Obras completas* a cargo de M.A.Pérez Priego (Barcelona: Planeta, 1989).

⁶ Esto puede traer consigo que los datos aquí aducidos tengan cierta provisionalidad, expuestos a los avatares de un *work in progress*. No creo, sin embargo, que las conclusiones que expongo puedan cambiar sustancialmente. Remito, en cualquier caso, a la introducción a mi edición.

⁷ Muestra de ello son los siguientes, elegidos entre los que no presentan variantes entre los diversos manuscritos, ni posibilidad de sinalefa o hiato (señalo con tilde los acentos prosódicos, no los gramaticales, e indico la cesura con una mayor separación):

- 61.8. De lós que priméro fuerón començádos.
- 78.5. e qué su camíno derécho se fuésen.
- 140.4. de tóda carréra de Díos apartádo.
- 185.5. e lós sacrificios todós defendído.
- 217.6. el pueblo románo grandés alegrías.

⁸ Esta tendencia al final agudo del primer hemistiquio (se da en el 32,4% de los versos estudiados) se halla también en el final del segundo hemistiquio: según Clarke (*op.cit.*, p. 75) casi 1.000 de los 2.650 versos de la obra tienen final agudo.

⁹ Hay dos ocasiones en que nos hallamos en el *Rimado* con dos compensaciones aparentes. Son los vv. 844a (*muy alto príncipe, rrey exçellente*, ' _ _ || _ ') y 853d (*la mi deuoción pequeña entenderás*, ' _ || _ _ '). A la vista de las cifras expuestas parece lógico pensar que se trata de coincidencias debidas a la independencia de los dos hemistiquios y no casos — serían los únicos — de compensación.

¹⁰ La presencia masiva de tal fenómeno en este poema (en el 11,9% de los versos) viene dada en gran parte por su carácter genérico de *pregunta*: 7 de los 10 casos registrados corresponden al hemistiquio recurrente *Pregunto qué fue*.

¹¹ Frente al concepto amplio de desplazamiento o dislocación acentual empleado por críticos como, por ejemplo, John G. Cummins, he utilizado en mi investigación un concepto restringido de desplazamiento

acentual. Cummins (*Prólogo* a su ed. de Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna* [Madrid: Cátedra, 1984; 3^a], p.45) habla de dislocación acentual en los siguientes casos: 1) Palabras en que la sílaba que lleva el *ictus* del verso no es la que lleva el acento gramatical, 2) palabras átonas por naturaleza que llevan el *ictus* del verso y 3) palabras de 4 sílabas o más que llevan los dos *ictus* del hemistiquio, uno en la sílaba tónica por naturaleza y otro en una átona. Yo, en cambio, empleo la noción de desplazamiento o dislocación acentual referida únicamente al caso 1) de la enumeración de Cummins, por considerarlo por su violencia la manifestación extrema y más sintomática de uno de los rasgos configuradores más llamativos de la poética del AM.

¹² Como promedio, claro está; hay versos en los que se dan dos dislocaciones acentuales, incluso algunos, muy pocos, con más de dos.

¹³ Es curioso que aparezca un caso en 853a: *déllas fizé algúnos cantáres*. Y digo que es curioso porque esa estrofa 853, plagada de dislocaciones acentuales y con alguna cesura de localización imprecisa (853c), contiene una manifestación del tópico de modestia en la que el autor declara su impericia versificadora (refiriéndose a sus cánticas marianas). Da la impresión de que don Pero apoya el contenido de su aserto apoyándolo con una manifestación material de su *grueso estilo*.

¹⁴ En estos dos autores sí encontramos posiciones de segundo *ictus* con acento dislocado, pero son siempre casos de nombres propios: así, en la *Pregunta de nobles*, vv.49 y 52 hay que leer *Anibál* y *Asdrubál*, en la *Defunción*, v.87, es precisa la acentuación *Ecúba*, y en el *Laberinto*, vv. 84, 295 y 510, ha de leerse *Boréas*, *Siría* y *Penélope*, todos los citados en posición de segundo *ictus*. En el *Laberinto* se da también esto con ciertos neologismos: vv.118 y 256, *diáfána* y *machína*. Da la impresión de que en estos casos no cabe hablar en puridad de dislocación. O bien esos nombres propios y neologismos tienen un *status* de comodines a efectos del acento, o bien simplemente no tienen el lugar del acento claramente definido. La coexistencia de dobles como *Penélope-Penélope* apunta más bien hacia la primera posibilidad. Solo he hallado en los 1.000 primeros versos del *Laberinto* un caso en el que se halla una dislocación a la altura del 2º *ictus* sin tratarse de un nombre propio o de un neologismo. Es el v.484 (61c): *de lós passadós || si quierés ver espánto*. Parece más afortunada la enmienda propuesta por Foulché-Delbosc y seguida por J.M. Blecua en su ed. de Clásicos Castellanos: *si dé los pasádos || quierés ver espánto*, aceptable por el sentido y métricamente intachable. Cummins, ed. cit., propone una lectura original *de los passados si quieres ver spanto*, con *spanto* bislabo, «lo que cumpliría mejor las existencias del arte mayor». Lo que es claro es que a la vista de las reglas que rigen el AM de Mena no es aceptable propugnar un primer hemistiquio *de lós passadós*, con dislocación en el segundo *ictus*.