

LOS DOCE TRIUNFOS DE LOS DOCE APÓSTOLES DE JUAN DE PADILLA: UN ESLABÓN EN LA EVOLUCIÓN DEL “FIERO TARATÁNTARA”

LAURETTE GODINAS
El Colegio de México

PADILLA Y LA CRÍTICA

Aires de redención tuvo la edición de *Los doce triunfos de los doce apóstoles* que Miguel del Riego publicó en Londres el 1 de mayo de 1841. En efecto, si bien no se dejó de mencionar a Juan de Padilla y su obra en panoramas literarios antiguos como los *Comentarios a las “Rimas varias” de Luis de Camoens* de Faria y Sousa, la *Bibliotheca nova* de Nicolás Antonio o las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* de Sarmiento, Riego fue el primero en emprender la misión de volver asequible al público un texto que tuvo, en su época, dos ediciones y del que se conservan pocos ejemplares.¹

Las reacciones que desató aquella publicación de *Los doce triunfos de los doce apóstoles* entre los críticos hasta nuestros días —que van desde afirmar su carácter de imitación de la *Divina commedia* de Dante²

hasta estudiar la estructura de la obra (De Vries, *Materia*), la presencia en ella de elementos puntuales como la astrología (García, “La astrología”) o de autores clásicos como Virgilio (Ares y Canals, “Límites”) pasando por la inevitable comparación con Juan de Mena (Baret, *Histoire*; Lida, *Juan de Mena*), el análisis de las descripciones de España contenidas en ella (Gimeno Casaldueiro, “Castilla” y Navarro, “Descripciones”) o un tema muy en boga en la crítica norteamericana de los últimos diez años como la alegoría (Kurtz, “Contemplating Allegory”)— se dieron casi al margen de un elemento que, tomando en cuenta la época en la que escribe Padilla —es decir, el periodo en el que el verso italiano recibe de manos expertas su visa de entrada a la poesía española— puede resultar de gran importancia: la métrica según la cual fueron compuestos los numerosos versos que componen la última obra de Padilla, *Los doce triunfos de los doce apóstoles*.³

¹ Si bien el *Retablo de la vida de Cristo* tuvo un éxito envidiable, con 27 ediciones entre 1505 y 1605, *Los doce triunfos de los doce apóstoles* sólo tuvo dos ediciones, ambas impresas en Sevilla por Juan Varela, en 1521 y 1529.

² Miguel del Riego lo había llamado en su portada “Homero y Dante español” (*apud* Gimeno, “El Cartujano”, 1); Usoz afir-

maría después que “ninguna nación en 1521 puede presentar tan buen discípulo de Dante como es el Cartujano” (Usoz, “Advertencia”, xxxviii).

³ La única excepción a este olvido generalizado es Dorothy Clarke, quien dedica, en su *Morphology*, unas pocas páginas al

EL VERSO DE ARTE MAYOR

Los doce triunfos de los doce apóstoles está compuesto de más de diez mil versos de arte mayor,⁴ el cual consiste, en su acepción más específica en “el verso compuesto de dos hemistiquios, cada uno de los cuales obedece al esquema silábico-acental ‘ - - ’ ” (una sílaba tónica seguida de dos átonas y una tónica) (Domínguez Caparrós, *Diccionario, s.v.* verso de arte mayor). El primero en ocuparse seriamente del problema del verso de arte mayor, según esta definición, fue Foulché-Delbosc. Su artículo de 1902, donde lamentaba el abandono en el que se encontraba este verso “aussi oublié qu’il fut célèbre” (“Étude”, 81), contiene un diálogo con la crítica anterior (Morel-Fatio, Salvá, Menéndez y Pelayo) y la primera definición aceptable del verso de arte mayor que no fuera la de “dodecasílabo de cuatro cadencias con cesura intermedia” propuesta por Menéndez y Pelayo, la cual, si bien convenía a la mayoría de los versos de Mena, dejaba fuera toda una serie de versos del *Laberinto*; este nuevo acercamiento permitía además una revisión del juicio visceral del erudito decimonónico, quien parecía haberse contentado con nombrarlo “fiero taratántara” (Menéndez y Pelayo, *Antología*, t. 5, CXCv). El establecimiento de una estructura silábico-acental como la descrita anteriormente era un logro cuya enorme ventaja estribaba en concordar con las definiciones propuestas por Encina y Nebrija en sus discusiones teóricas

verso de arte mayor de Padilla; para la discusión sobre sus conclusiones, véanse las páginas 7-13.

⁴ Se trata de doce triunfos, nombrados según un apóstol y el signo que le corresponde; éstos están subdivididos cada uno en un número variable de capítulos (el más largo es el Triunfo V, dedicado a Santiago el Mayor, con 195; el más breve, el Triunfo VIII titulado De san Simón Apóstol, en el signo de Escorpión), que cuentan con un número variable de estrofas (de 12 a 32) de nueve versos de arte mayor cada una; en total, el poema suma 10 431 versos de arte mayor. Para un estudio sobre la simbología del número de versos, véase De Vries (*Materia mi-
rable*, 121).

acerca de este metro;⁵ sin embargo, parecía dejar fuera una serie de hemistiquios en los que la estructura acental no respetaba la acentuación natural de las palabras castellanas, como por ejemplo el verso 2c del *Laberinto*, que según el esquema debería leerse “tus firmezas pocas”, o 5f, que sonaría como “pudó subverter” (Juan de Mena, *Laberinto*). La solución plausible que proponía Foulché para estos versos era la división del corpus de Mena en dos tipos de hemistiquios: unos —la mayoría— presentaban dos acentos, otros sólo uno (“Étude”, 94-103).

Aunque la primera parte de la teoría del maestro francés acerca de la estructura silábico-acental del verso de arte mayor gozó rápidamente de una aceptación general, esta última propuesta causó cierta polémica. En contra de la teoría de los hemistiquios de un solo acento reaccionó Saavedra Molina afirmando que sería innecesaria la división del corpus en hemistiquios de uno y de dos acentos si se considerara fluctuante el número de átonas que pueden ser contenidas entre los dos acentos, es decir, de una a tres (*El verso*, 50-55).⁶ Tomás Navarro Tomás aceptó en parte esta solución, pues considera posible que lo que llama “uniformidad dactílica” del verso se vea alterada por la inserción de algún hemistiquio “hexasílabo de ritmo trocaico” (*Métrica española*, 92).

Algunos años más tarde, Pierre Le Gentil volvió sobre el asunto contradiciendo tanto las propuestas de Foulché como las de Saavedra Molina. Para él, la ausencia en las definiciones cuatrocentistas de estas disquisiciones teóricas acerca de los hemistiquios restaba validez a las afirmaciones de sus colegas; la solución estribaría, por lo tanto, en considerar el primer acento como un *ictus* secundario:

⁵ Respectivamente en el *Arte de poesía castellana* y en la discusión sobre versos adónicos de la *Gramática castellana*.

⁶ Como lo afirma Montaner (*Cantar*, 36), esta definición de Saavedra es la que ha hecho consenso en la crítica moderna como la estructura del verso en el *Cantar de mio Cid*.

Il n'y a pas en réalité d'hémistiches à un seul accent. Il n'y a que des hémistiches à deux accents, mais le premier de ces accents ne sonne pas toujours avec une grande intensité. Il peut donc soit être arbitrairement placé sur une atone sans heurter l'oreille, soit échanger sa place avec l'atone qui précède ou celle qui suit, cette permutation —d'ailleurs impossible dans les hémistiches procatalectiques— produisant alors moins l'effet d'une rupture de rythme que l'effet d'une variation opportune ou reposante apportée à ce rythme (Le Gentil, *La poésie lyrique*, 377).

Esta posibilidad, que consiste en considerar las irregularidades del verso de arte mayor como parte de un juego de compensaciones —en el sentido de que cuando aparece una irregularidad silábica “une règle accentuelle plus strictement appliquée doit assurer l'équilibre du vers” y, al contrario, donde el número se respeta “l'accentuation peut temporairement atténuer ses exigences” (Le Gentil, *La poésie lyrique*, 376)— es adoptada por Fernando Lázaro Carreter, quien considera no sólo normales —a la luz de ciertos documentos latinos medievales— las acentuaciones atípicas de ciertas palabras, sino como parte de una poética explícita de Mena “que removía el material lingüístico mediante la rígida palanca del verso y debilitaba su ordinaria función referencial para atraerlo a ‘la gran disciplina’ del ritmo” (“La poética”, 378). Oreste Macrí, en 1969, retomó la tesis de Saavedra Molina y combatía cualquier intento de regularizar métricamente las dislocaciones del acento:

Tales dislocaciones son absurdas, ya que resultan contrarias a todas las posibilidades de colocación del acento rítmico castellano [...], que valen también (y hasta) en el *Laberinto*. Puede Juan de Mena abusar en las acentuaciones rítmicas de AN [sílabas átonas naturales o absolutas] o desacentuación anacrúsica de TN [sílabas tónicas naturales] u opción en favor de TN inferiores, pero nunca en el cuerpo aglutinado (orgánico) y no analizable de una palabra desacentuar la TN y tonicizar la AN contigua. La razón de

tal imposibilidad es también estructural-semántica, ya que la dislocación de acento en palabra orgánica y no analizable engendraría cambio de sentido (Macrí, *Ensayo*, 134).

Evidentemente, este rechazo de la regularización no es extraño si partimos, como Macrí, de la hipótesis de que los así llamados “trocaicos puros”, donde la acentuación natural abandona los cauces fijadísimos del verso de arte mayor tal y como lo describen Nebrija y Encina, sean un intento de Mena de acercarse al endecasílabo dantesco (Macrí, *Ensayo*, 135);⁷ con gran acierto Martin Duffell observa, sin embargo, que las ideas de Macrí acerca de la profusión en la poesía castellana de trocaicos sintagmáticos se debe más a la esencia trocaica de la lengua española que a las características métricas y estilísticas de los poemas en los que el autor italiano basa sus afirmaciones.⁸

A su vez, alejándose de la querrela entre defensores y detractores de la sumisión del acento natural a la regla del arte mayor, Baehr presenta, en su *Manual de versificación española*, la definición de Burger, a la cual recurre como “neutral y con menos prejuicios”: “Se trata en sus orígenes de un verso largo, dispuesto para la cesura intensa, cuyos hemistiquios son fluctuantes en el número de sílabas y se influyen mutuamente con la finalidad de lograr un

⁷ Sobre el poema de la influencia (o de la ausencia de ésta) de Dante en el arte mayor castellano, cabe destacar que, como bien me lo hizo notar Martin Duffell en una comunicación personal, la presencia de endecasílabos en los versos de arte mayor, muchas veces mediante la supresión de la sílaba átona inicial se puede rastrear desde las obras más tempranas; si consideramos, además, que la *Divina commedia* no llega ni a 10% de versos endecasílabos, se restringen aún más las posibilidades de influencia, por lo menos desde el punto de vista estrictamente métrico.

⁸ “Today the most striking aspect of this analysis is that, even before the development of metrical phonology, it demonstrated that Spanish is a language full of trochaic rhythms” (*Modern Metrical Theory*, 60).

equilibrio aproximado en la extensión del verso entero. Debido a la oscilación del número de sílabas, los acentos obligatorios al final de cada hemistiquio no pueden caer siempre en una sílaba determinada, sino que se encuentran, por orden de frecuencia, en la quinta o cuarta, y raras veces en la sexta sílaba. Esto significa que los hemistiquios pueden formarse con un hexasílabo, un pentasílabo o un heptasílabo, los cuales a su vez pueden tener las tres terminaciones posibles en el verso español” (Baehr, *Manual de versificación*, 185).

Un lugar aparte ocupa Dorothy Clarke en la polémica acerca del arte mayor. Por un lado, porque partiendo de un estudio estadístico de los hemistiquios del *Laberinto* y de su comparación porcentual con los poemas de Santillana, llega a la conclusión de que “variation is not a licence but a rule”, y que “the *verso de arte mayor* is whatever the poet chose to make of it at the moment of composition” (Clarke, *Morphology*, 52); por el otro, su libro es el único en el que, después de un estudio general de las formas métricas, el lector encuentra ejemplos de éstas sacados de una larga lista de autores. Juan de Padilla figura evidentemente como el último de la lista, en un capítulo de tres páginas que, si bien no es en absoluto extenso, lo es en comparación con las citas dispersas que los demás autores suelen realizar de su obra.

Pero las aportaciones más significativas al estudio del arte mayor son sin duda las de Martin Duffell, a quien debemos un acercamiento minucioso a la historia del verso de arte mayor (“Alfonso’s cantigas”, 184-188) y un magistral estudio sobre el arte mayor a la luz de las nuevas teorías métricas.⁹ Entre las mu-

chas aportaciones con las que este crítico contribuye al estudio del arte mayor castellano, una de las más importantes es sin duda la incorporación de las teorías métricas modernas (y, en particular, la teoría “paramétrica” de Hanson y Kiparsky, en la que los autores establecen una lista de los cinco parámetros que definen los esquemas métricos en todas las lenguas) para el estudio del arte mayor. Apoyando la teoría de Piera acerca del origen anfibráquico (“right-branching amphibrach”) de este tipo de verso castellano, llega a una división del verso en ocho posiciones con cuatro acentos en las que se observa que, por un fenómeno conocido como substitución, las posiciones cuatro y ocho puedan contener sólo una sílaba; también determina la existencia de una cesura obligatoria en la pauta del verso, con una prominencia acentual en la posición cuatro, que es la que marca el final del primer hemistiquio.

Después de un estudio detallado de las reglas de correspondencia de Juan de Mena y de la regularidad silábica como resultado, en muchos casos, de una violentación recesiva de la pronunciación de las palabras por parte de los contemporáneos de Mena y del mismo poeta, empapado del ambiente paroxítono de las lenguas clásicas que se tomaron como fuente de inspiración —en suma, las mismas conclusiones a las que había llegado Lázaro Carreter cuando afirmó que “la norma métrica, *la gran disciplina / de la poesía moderna abusiva*, como Mena la definía sin ambages en el *Claro oscuro*, fue tan opresiva que nunca ha sido sometida la poesía española a tanta torsión”— plantea que, en el caso de Santillana, la configuración casi exclusivamente dodecasilábica de sus versos de arte mayor se debe a su convicción de que el verso culto debía ser isosilábico, como lo era en Francia o Italia (*Modern Metrical Theory*, 81).¹⁰

⁹ Éstas, basadas en el concepto chomskyano de “gramática” como “set of rules for generating grammatical well-formed utterances and precluding ungrammatical, ill-formed ones”, proponen la existencia de una gramática de la métrica, enfoque científico que permite reconciliar posturas encontradas entre los estudiosos de la métrica en distintos idiomas (Duffell, *Modern Metrical Theory*, 7).

¹⁰ Retomando esta idea afirma en un trabajo posterior que “Santillana differed from most of his contemporaries in that he tried to extend the principle of strict syllable count beyond the short-line metres for which it is easy to develop double audi-

En el caso del Cartujano, Duffell llega a la conclusión de que la única variación que se permite es una sílaba vacía en la posición 1, átona, y añade “where his *arte mayor* to be analysed in the way I have analysed the *Laberinto*, there would be no doubt about the typology of his verse design, but the analyst would probably fall asleep during the process” (*Modern Metrical Theory*, 82). Puesto así, el reto de analizar desde el punto de vista de la métrica la muestra tardía de arte mayor que nos lega Juan de Padilla es grande; creo, sin embargo, que puede ofrecer elementos interesantes que expliquen mejor la gran aceptación que tuvieron, pocos años después, Boscán y Garcilaso como renovadores del verso largo castellano.

PADILLA Y EL VERSO DE ARTE MAYOR

El verso de arte mayor del Cartujano es una manifestación relativamente tardía del fenómeno que conoció su apogeo con Juan de Mena, aunque la forma se documenta desde finales del siglo XIV en un dictado del *Rimado de Palacio*. Del mismo modo que Oreste Macrí veía en los trocaicos puros —resultado del desfase entre el acento natural de la palabra y el acento que parece imponer el ritmo del arte mayor— un intento de Mena de imitar los endecasílabos dantescos (afirmación que es necesario matizar; véase arriba, nota 6), Clarke dice acerca del aumento del porcentaje de endecasílabos en Padilla con respecto a Juan de Mena (de 37% a 42%) que “this almost prophetic trend seems to be the culmination of the efforts made, consciously or subconsciously, by such poets as Imperial, Juan de Mena and Juan del Encina to reduce the line length from

tion. The *verso de arte mayor*, which in other poets’ work was a syllabically irregular accentual metre, was refashioned by the Marquis into a syllabic metre of 5 + 5 syllables” (Duffell, “The Santillana Factor”, 120-121).

twelve to eleven syllables, and thus to prepare the line for the Italianate measure” (Clarke, *Morphology*, 209).

Pero esto también pudo haber sido mera casualidad, porque, recordemos, un verso de arte mayor no se define por su número de sílabas, sino por la posición de sus acentos. En el caso de Juan de Padilla, lo notable es que, lejos de las numerosas “irregularidades” —“torsiones” o como sea que las queramos llamar— del *Laberinto*, son escasísimos los casos en los que se tenga que abandonar el “taratántara” —para retomar la palabra de Menéndez y Pelayo— que representa la fórmula “1 0 0 1” arriba mencionada. Abundan evidentemente los casos que responden a la descripción que hace Oreste Macrí de lo que sí se permite desde un punto de vista estructural-semántico (*v. supra*, 6), porque son insoslayables en un patrón rítmico tan marcado. Por citar sólo algunos ejemplos, pueden recibir el acento tónico

1) artículos:

sobre los grados de la gerarquía (XI, 4, 3h)¹¹

1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

como subía por el horizonte (VI, 1, 1b)

1 0 0 1 0 1 0 0 1 0

¹¹ Ante la imposibilidad de conseguir los tomos 2 y 3 de la edición de Enzo Nortí, del que sólo he podido encontrar el estudio introductorio, cito por el texto que incluye Foulché-Delbosc en su *Cancionero* (de lo que he podido rastrear en los versos que cita Nortí en el estudio que precede su edición, salvo algunas regularizaciones ortográficas no son muchos los lugares en los que el texto difiere, por lo menos en los versos que me sirvieron para llevar a cabo el presente análisis); entre paréntesis van, con cifra latina, el número del triunfo, y luego en numeración arábiga capítulo y copla, remitiendo la letra al verso. Adopto el sistema que propone Martin Duffell (*Modern Metrical Theory*) para marcar la alternancia de sílabas tónicas (1) y átonas (0), empleando además las cursivas para marcar la vocal acentuada y las negrillas para los casos en los que la acentuación rítmica va en contra de la acentuación natural y marcando las sinalefas con un guión bajo.

y los *fortunados* y *casos indignos* (I, 1, 1h)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 berlos *fulgentes* y las *margaritas* (XI, 2, 7b)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

2) adjetivos posesivos monosilábicos:

pero yo *saco* de *mi* *corazon* (I, 5, 15g)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1
 o *curioso* por *tu* *desventura* (I, 3, 11e)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 Philiro *tenía* por *su* *compañero* (VIII, 1, 2c)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

3) la conjunción “que”, cuando no lleva énfasis:

que nos *inflama* *fiel* en *amor* (XI, 3, 8b)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1
 que *se* *demuestra* muy *mas* *eminente* (XII, 4, 3i)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

4) las preposiciones monosilábicas:

de los *oscuros* *mortales* *ingratos* (I, 2, 2i)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 a la *marina*, la *gran* *Barcelona* (V, 5, 5g)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 Con el *amor* que la *mente* *divina* (VIII, 1, 1a)
 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

Las palabras de más de cuatro sílabas reciben siempre un acento secundario, siguiendo las pautas de la lengua castellana:

hasta la *casa* del *omnipotente* (XI, 4, 17d)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 mi *triste* *persona* *desfavorecida* (I, 1, 10e)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 cuando *al* *señor* de los *emperadores* (I, 5, 14c)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

asimismo, versos como “Son por sus obras en este caos” (con esquema métrico 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1)(I, 7, 11f) no representan ninguna anomalía para el poeta, puesto que dentro de la copla el verso está en

rima consonante con “Dios” y “dos”. Y si bien para el siglo XVIII la Real Academia Española ya pone gráficamente el énfasis en la pronunciación grave de la palabra (*Autoridades*, s. v. *Chaos*, opta en los ejemplos por poner una tilde en *cháos*), la presencia al final del verso en rima con monosílabos que no plantean problemas acentuales podría indicar que, en el primer cuarto del siglo XVI, la pronunciación en efecto era “caós”.

Los versos que sí plantean un problema son por ejemplo:

con *breve* *noticia* del *menor* *Alpheo* (I, 3, 15b)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
Es el *hermano* del *menor* *Alpheo* (III, 1, 13e)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 del *buen* *Recaredo* fue *mayor* *hermano* (I, 4, 9i)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 fue de la *muerte* del *menor* *Alpheo* (I, 5, 13g)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 pero *secreto* la *miseria* *ralla* (II, 1, 19i)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

Aquí el desplazamiento del acento natural de la palabra es claro y, según se pudo ver de manera teórica al hablar del verso de arte mayor, las posibilidades son dos: o bien se opta por acentuar según el ritmo propio de la lengua, alejándose de la estructura fija del hemistiquio “1 0 0 1”; o, como más bien me parece, se realiza una especie de neutralización del acento que contradice la competencia lingüística del lector. Esta neutralización se entiende mejor aún si tomamos en cuenta el hecho de que los casos conflictivos se encuentran en la posición inicial del segundo hemistiquio, ictus secundario con respecto al que se encuentra al final de hemistiquio.¹² Son, de

¹² Esta posición del acento que se aleja de la acentuación natural cobra aún más importancia si consideramos las pautas establecidas por el Marqués de Santillana quien, gracias a la regularidad métrica y la “double audition” —término retomado del artículo de Lewis (The Fifteenth-Century”, 30-32)— convierte el sistema de ritmo triple del arte mayor en una división 5 + 5

cualquier forma, muy poco numerosos los casos de “irregularidad”: no rebasan, en *Los doce triunfos*, la docena, presentándose muy pocas variaciones en el ritmo repetitivo del arte mayor.

Otra característica de la versificación padillana, además de su adecuación cuasi perfecta de la acentuación métrica a los acentos naturales de la lengua, es la pérdida que se observa de la cesura como tal; así, se encuentran numerosos casos de sinalefa incluso en ese lugar, como por ejemplo en los versos siguientes:

levanta la mente_a la causa primera (I, 1, 10g)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 puesta la cara_en el Artico polo (I, 2, 7b)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 junta contíno_a su carne desnuda (I, 3, 11c)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 es el que hizo_a la reyna Candace (II, 1, 13g)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

Tal vez este elemento nos sirva para explicar por qué, al contrario de lo que parecen decir las primeras definiciones del arte mayor como la de Nebrija, en la que el verso se presentaba claramente como una suma de dos adónicos (un dactílico y un espondeo, precedidos eventualmente del “medio pie perdido”; véase al respecto Le Gentil, *La poésie lyrique*, 364-366), Salinas, quien dice haber escuchado en su juventud una musicalización de la primera estrofa del *Laberinto de Fortuna*, lo percibe como un solo verso largo (*apud* Foulché-Delbosc, “Étude”, 86): la pérdida paulatina de la cesura va borrando la noción de hemistiquio.

Los cambios que se observan entre el modelo del verso de arte mayor en su apogeo —el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena— y su uso tardío en Padilla pueden inducir a pensar en cierto tipo de decadencia, esta palabra ampulosa que nos trae inmedia-

tamente a la mente la Roma del *Satiricón* o los excesos de la literatura *dandy* de finales del siglo XIX. En esta línea, Dorothy Clarke juzga que la obra de Juan de Padilla es una clara muestra de que “the *arte mayor* was falling upon evil days —and that even these days were numbered”; no vacila incluso en emplear el término *rigor mortis* (Clarke, *Morphology*, 211). Al contrario, Joaquín Balaguer dedica un capítulo entero de su obra a demostrar que el verso de arte mayor no muere con la llegada masiva del endecasílabo italiano: en efecto, Cervantes, Lope, Espronceda e Iriarte forman parte del amplio círculo de poetas que no desdeñaron la posibilidad de coquetear con este verso castizo (Balaguer, *Apuntes*, 109-133). Creo que ambas propuestas se tienen que matizar.

La tesis de Balaguer sólo se sostiene porque considera versos de arte mayor los dodecasílabos de cuatro cadencias, prescindiendo de las formas procatalécticas empleadas en el siglo XV (Balaguer, *Apuntes*, 123); por lo tanto, lo que sobrevive después de Boscán y Garcilaso —por ponerle nombres a la invasión del endecasílabo en la poesía española del siglo XVI— no es sino un solo tipo de verso extraído de la enorme riqueza formal del arte mayor.¹³

También las afirmaciones de Dorothy Clarke sobre el carácter decadente del verso de arte mayor compuesto por Padilla se tienen que matizar. No se puede negar que la ausencia de variación rítmica¹⁴ tiene como efecto una mecanización del ritmo que lo hace merecedor del nombre de “taratántara”. Pero no basta con afirmar, como lo hace la autora,

¹³ Dorothy Clarke afirma con razón que “the *verso de arte mayor* is probably the most intricate verse form ever employed in Spanish, though the effect is one of simplicity” (*Morphology*, 52); el número de combinaciones a las que alude Foulché-Delbosc —cuarenta y dos, divididas en cuatro series— ilustra a la perfección esta complejidad (“Étude”, 99-101).

¹⁴ La tabla propuesta por Dorothy Clarke al inicio de su estudio sobre la métrica del siglo XV ilustra bien este fenómeno, pues la mayor parte de los rubros presenta porcentajes iguales o cercanos a cero (*Morphology*, 17).

con énfasis en el acento de fin de hemistiquio, llevando a un progresivo reemplazo del ritmo de tres tiempos por un ritmo de dos (Duffell, “The Santillana Factor”, 121).

que “elasticity and freedom of rhythmic movement were no longer an essential part of the verse” y, por lo tanto, “hardly more than the skeleton was left” (Clarke, *Morphology*, 211); resulta, al contrario, imprescindible buscar de dónde proviene esta sensación de repetitividad a ultranza.

Más que de una decadencia propiamente dicha, lo que se puede ver en la evolución del arte mayor que se da en los tres cuartos de siglo que median entre Mena y Padilla es una automatización de los mecanismos del arte mayor. En su estudio sobre la poética del arte mayor, Lázaro Carreter mostró de forma detallada las estrategias adoptadas por Juan de Mena, sin duda el mayor representante del arte mayor castellano en pleno apogeo, para la construcción de versos simétricos y contruidos como unidad métrica y de sentido (duplicaciones redundantes, empleo de un “tú” enfático, utilización de pronombres redundantes, frecuencia abrumadora del hipérbaton, etc.; Lázaro Carreter, “La poética”, 365-368). Salvo los pocos ejemplos a los que aludimos arriba, la poesía del Cartujano presenta, al contrario, una fluidez y una regularidad que no provoca al oído el efecto de torsión propio de la poesía de Mena. Como dice Nortí, su editor más reciente,

il verso dei Doce triunfos risulta particolarmente armonioso per un fenomeno di fluidificazione e di continuità tra i due emistichi con riduzione melodica delle frontiere emistichiale e versale, nonché una elevata coincidenza tra accento naturale e accento ritmico e tra ritmo strofico e struttura sintattica (Padilla, *Los doce*, 242).

En la poesía del Cartujano, más que una intención clara de experimentar con el lenguaje poético detectamos un empleo muy recurrente, del mismo modo que lo hacían los juglares y otros responsables de la *performance* de textos épicos,¹⁵ de fórmulas que

¹⁵ Para un panorama general sobre la *performance* de los textos épicos, véase Lord (*The Singer*); para su estudio en el *Poema*

le permiten “llenar” con facilidad el segundo hemistiquio. Entre estas fórmulas, la más frecuente es sin duda alguna la de “muy más” seguida por un adjetivo de cuatro sílabas con acentuación llana, como por ejemplo:

mis ojos hacia muy *mas* cintilantes (I, 2, 3h)¹⁶
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 sobre los otros muy *mas* extremado (I, 3, 5h)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 dexemos a tiempo muy *mas* convenzible (I, 4, 3b)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 cavados con manos muy *mas* enemigas (I, 5, 9i)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 puesto que sean muy *mas* abrasadas (I, 7, 10i)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 Contra los canes muy *mas* infizles (II, 3, 13e)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

También se puede encontrar fórmula “muy más” seguida de una comparación introducida con “que”:

los quales bramavan muy *mas* que demonios (I, 6, 15g)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 la mente se vido muy *mas* que contenta (II, 1, 14g)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 que resplandecen muy *mas* que la luna (II, 1, 18b)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 que fueran mis ojos muy *mas* que contentos (II, 3, 6g)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 para vengarse muy *mas* que lebreles (II, 3, 13h)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 hecha de plomo muy *mas* que bruñida (II, 3, 16g)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 Aquí viene Sergio muy *mas* que blasfemo (II, 4, 10a)
 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
 por que tu puedas muy *mas* que vencejo (II, 4, 21c)
 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0

La diferencia entre ambas series de ejemplo estriba en el hecho de que, en el segundo caso, la fórmula

de mio *Cid* se puede consultar De Chasca (*El arte*) o Walsh (“Performance”).

¹⁶ El mismo hemistiquio se repite, en singular, en IV, 1, 14c: “siento mi viso muy *mas* cintilante”.

conserva el sentido original de la construcción “adverbio de cantidad” + “adverbio de comparación”, mientras que, en los primeros ejemplos, el sintagma no hace mucho sentido; si tomamos en consideración versos como “pasando su torno muy mas me miraba” (II, 2, 16d), “que Opas el malo muy mas me dijera” (II, 4, 15c) o “clarificando muy mas el imperio” (II, 4, 21g), la impresión final es que se trata de una fórmula vacía cuyo único valor reside en el hecho de que permite, sin mayores cambios semánticos, empezar el segundo hemistiquio con una átona seguida de una tónica (cosa que el adjetivo “mucho” no permite); cabe destacar además que la lengua española abunda en adjetivos tetrasílabos con acentuación llana, que conformaban una manera sencilla para completar el sintagma.

HACIA UNA CONCLUSIÓN

Después de un análisis minucioso del uso que hace el Cartujano del verso de arte mayor, dos evidencias se imponen. En primer lugar, no creo arriesgado afirmar que para 1521 el verso de arte mayor todavía estaba vivo y coleando; de ahí la elección de este verso, con todo el respeto necesario hacia su gran riqueza formal, para una obra de largo aliento como *Los doce triunfos de los doce apóstoles*. Esto cambiaría algunos años después, cuando la introducción masiva del verso italiano, capaz de dar vida a un sinfín de expresiones líricas, implicaría el confinamiento paulatino del verso de arte mayor al molde del dodecasílabo heroico, de estructura silábica y acentos fijos. Segundo, más que de “decadencia” —término connotado que se contenta con mostrar la caída sin explicitar sus causas— creo que sería más pertinente hablar aquí de un afán de regularización que tiene dos causas principales: en primer lugar, no se podría entender la obra del Cartujano sin tomar en cuenta los cambios introducidos en la versificación del arte mayor por Santillana quien, en su

afán de emular a los franceses en su forma de versificar contando sílaba, dejó claro tanto en sus escritos sobre poesía como en la poesía misma que era necesario para poetas cultos respetar el conteo silábico;¹⁷ se puede aludir, como segunda causa, a la aplicación demasiado mecánica —una tendencia al formulismo— de un modelo preexistente. En efecto, si bien Santillana defendió el isosilabismo, ni él ni Encina compusieron versos de arte mayor tan regulares en su estructura métrica y en los recursos empleados para la combinación de versos y hemistiquios —Encina ofrece en su *Arte* una lista de ellos, aunque advierte que “non las devemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre” (92)— como Juan de Padilla.

Lejos de las torsiones inflingidas por el verso de arte mayor en los primeros cien años de su existencia, incluyendo a Juan de Mena, y eslabón en la línea de regularización que va de Santillana a los últimos representantes de este verso a mediados del siglo XVI, Padilla puede ser considerado, tanto por la temática de su poema como por el metro que eligió para su composición, como uno de los últimos representantes del verso de *arte mayor* medieval, que terminaría cediendo ante las presiones silábicas para convertirse, atendiendo al cómputo de las sílabas, en endecasílabos (“al itálico modo”) o en dodecasílabos. Y si bien, como se intentó demostrar, no es “decadente” el término apropiado para su certera definición, sin duda los epítetos “monotonous and soporific” empleados por Duffell (*Modern Metrical Theory*, 81) le quedan como anillo al dedo. Si la expresión “fiero taratántara” parece exagerada en el

¹⁷ La misma idea es defendida por Juan del Encina, quien afirma lo siguiente: “Toda la fuerza del trobar está en saber hazer y conocer los pies porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden. Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas, y llámase pie porque por él se mide todo lo que trobamos; y sobre los tales pies, corre y roda el sonido de la copla” (Encina, “Arte”, 86).

caso de la complejidad que se ha podido detectar en el arte mayor en pleno apogeo, tal vez no se equivocaba del todo Menéndez y Pelayo por lo que respecta al Cartujano.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO, NICOLÁS, *Bibliotheca nova sive Hispaniarum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Madrid: J. de Ibarra, 1783-1788.
- ARES ARES, ALIDA y JORGE CANALS PINAS, "Límites de la presencia de Virgilio en *Los doce triunfos de los doce apóstoles*", *Boletín de la Real Academia Española*, 72, 1992, 375-391.
- BAEHR, RUDOLF, *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de Karl Wagner y Francisco López Estrada, Madrid: Gredos, 1970.
- BALAGUER, JOAQUÍN, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica española*, Santo Domingo: s. e., 1974.
- BARET, EUGÈNE, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris: Dezobry, 1863.
- Cantar de mio Cid*, ed. de Alberto Montaner, Barcelona: Crítica, 1993.
- CLARKE, DOROTHY C., *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1964.
- DE CHASCA, E., *El arte juglaresco en el "Cantar de mio Cid"*, Madrid: Gredos, 1972.
- DE VRIES, HENK, *Materia mirable*, tesis, Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht, 1972.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ, *Diccionario de métrica española*, Madrid: Paraninfo, 1985.
- DUFFELL, MARTIN J., *Modern Metrical Theory and the "verso de arte mayor"*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- , "The Santillana Factor: The Development of Double Audition in Castilian", en ALAN DEYERMOND (ed.), *Santillana: a Symposium*, London, Queen Mary and Westfield College, 2000, 115-128.
- DUFFELL, MARTIN J., "Alfonso's Cantigas and the Origins of Arte Mayor", *Journal of Hispanic Research*, 2, 1993-1994, 183-204.
- ENCINA, JUAN DEL, "Arte de poesía castellana", en Francisco López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984, 77-93.
- FARIA Y SOUSA, MANUEL, *Comentarios a las "Rimas varias" de Luis de Camoens*, t. 4, Lisboa: 1688.
- FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND, "Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena", *Revue Hispanique*, 9, 1902, 75-138.
- , *Cancionero castellano del siglo XV*, t. 1, Madrid: Bailly Baillière, 1912 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19).
- GARCÍA, VICENTE, "La astrología en *Los doce triunfos de los doce apóstoles*", *Revista de Literatura*, 54, 1992, 47-73.
- GIMENO CASALDUERO, JOAQUÍN, "El Cartujano y sus críticos", *Hispanic Review*, 29, 1961, 1-14.
- , "Castilla en *Los doce triunfos* del Cartujano", *Hispanic Review*, 39, 1971, 357-377.
- HANSON, KRISTIN Y PAUL KIPARSKY, "A Parametric Theory of Poetic Meter", *Language*, 72, 1996, 287-335.
- KURTZ, BARBARA, "Contemplating Allegory: Juan de Padilla's *Doce triunfos de los doce apóstoles*" en Adelaida López de Martínez (ed.), *A Ricardo Gullón: sus discípulos*, Erie: Publicaciones de la Asociación de licenciados y doctores españoles en Estados Unidos, 1995, 143-145.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, "La poética del arte mayor castellano", en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1972, 343-378.
- LE GENTIL, PIERRE, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, t. 2: *Les formes*, Rennes: Philon, 1952.
- LEWIS, C. S., "The Fifteenth-Century Heroic Line", *Essays and Studies*, 24, 1938, 28-41.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta*

- del Prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1950.
- LORD, ALBERT, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- MACRÍ, ORESTE, *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del "Libro de buen amor" y del "Laberinto" de Juan de Mena)*, Madrid: Gredos, 1969.
- MENA, JUAN DE, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Carla de Nigris, Barcelona: Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica, 14).
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander: C.S.I.C., 1944-45.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO, "Descripciones españolas de España en los primeros años del siglo XVI", en Jean Carnavaggio (ed.), *Edad Media y Renacimiento: continuidades y rupturas*, Caen: Université de Caen, 1991, 119-144.
- NAVARRO T., TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York: Syracuse University Press, 1956.
- PADILLA, JUAN DE (EL CARTUJANO), *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, ed. de Enzo Nortí Gualdani, Messina-Firenze: D'Anna, 1975.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid: Gredos, 1990 (ed. facs.).
- SAAVEDRA MOLINA, JULIO, *El verso de arte mayor*, Santiago: 1947.
- SARMIENTO, FRAY MARTÍN, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, en *Obras póstumas del R^{mo} p. m. fray M. S., Benedictino*, Madrid: J. de Ibarra, 1775.
- USOZ, LUIS, "Advertencia", en *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid: L. Sánchez, 1841.
- WALSH, JOHN K., "Performance in the *Poema de mio Cid*", *Romance Philology*, 44, 1990-91, 1-25.