

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE  
EN EL LIBRO DE BUCASÍOR  
LUDWIG W. BÄNBÖCK  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER  
22-26 de septiembre de 1999  
PALACIO DE LA MAGDALENA  
Universidad Internacional  
Méndez Pidal

Al cuidado de  
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO  
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

## NATURALEZA DEL RITMO DEL ALEJANDRINO DEL SIGLO XIII

ISABEL URÍA MAQUA

Universidad de Oviedo

EN LA ABRUMADORA cantidad de trabajos sobre Berceo y los demás poemas del mister de clerecía son relativamente muy pocos los dedicados al análisis del ritmo de sus versos, esto es, al análisis de los principios básicos sobre los que se sustenta la configuración de las unidades rítmico-melódicas de los hemistiquios, en la «copla cuaderna» del siglo XIII. Por lo general, se atiende mucho más a la métrica que al ritmo propiamente dicho.<sup>1</sup> A veces se alude a él y se señalan cláusulas dactílicas, yámbicas, etc., pero no se analiza la naturaleza del sistema, tal vez porque se supone semejante al de la poesía renacentista, estudiada por Tomás Navarro Tomás.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> En la métrica destacan los trabajos de Federico Hanssen: «Sobre el hiato en la antigua versificación castellana», *Anales de la Universidad de Chile*, XCIV (1896), pp. 911-914, y «La elisión y la sinalefa en el *Libro de Alexandre*», *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 345-356; J. Fitz-Gerald, *Versification of the Cuaderna Via as found in Berceo's Vida de Santo Domingo de Silos*, Columbia University Press, Nueva York, 1905; H.H. Arnold, «Synalefa in Old Spanish Poetry: Berceo», *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 143-158, «A Reconsideration of the Metrical Form of *El Libro de Apolonio*», *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 46-56, y «Rhythmic Patterns in Old Spanish Verse», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1954, pp. 151-163; A. Ruffinatto, «*Sillavas cuntadas e quaderna via* in Berceo. Regole e supposte infrazioni», *Medioevo Romanzo*, I (1974), pp. 25-43, y D.A. Nelson, *Gonzalo de Berceo y el «Alexandre»: vindicación de un estilo*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd, Madison, 1991, pp. 1-119.

<sup>2</sup> De otra naturaleza son los trabajos sobre el ritmo de M. Garcia, «La estrophe de «cuaderna via» comme élément de structuration du discours», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, VIIbis (1982), pp. 205-219, y de J. Grande Quejigo, «Métrica y yuxtaposición en la cuaderna via del XIII», en *Actas del I congreso internacional de historia de la lengua española (Cáceres, 30 de marzo-4 de abril de 1987)*, edd. M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 1.193-1.204. Garcia analiza cómo se adapta el período sintáctico a los cuatro versos de la estrofa y la relación sintáctica entre los versos y los hemistiquios. F. Grande Quejigo estudia la relación entre el ritmo y la sintaxis de la copla cuaderna y su mutua interacción. Ambos trabajos se acercan, en cierto modo, a los que he realizado. En cuanto a los estudios de S. Baldwin, «Irregular Versification in the *Libro de Alexandre* and the Possibility of *cursus* in Old Spanish Verse», *Romanische Forschungen*, LXXXV (1973), pp. 218-313, y de A.M. Capdeboscq, «La prose rythmée de Berceo», *Les Langues Neo-latines*, CCLXXXVIII (1994), pp. 23-40, se centran en el uso del *cursus* en el *Alexandre* y en los poemas de Berceo. Sus planteamientos quedan totalmente fuera del que propongo aquí.

Joaquín Artiles,<sup>3</sup> por ejemplo, dedica unas páginas al ritmo de los versos de Berceo, pero lo interpreta dentro del sistema de la poesía italianista-renacentista, si bien no tiene en cuenta la *anacrusis*. Así, escande:

Que matá/ ssen los ní(nnos)/... (*Loor*, 37)  
 Mas fermó/ sa de mú(cho)/... (*SOR*, 123)  
 El mi Fí/ io preció(so)... (*Due*, 30), etc. etc.

Con esta escansión divide las palabras en dos fragmentos: matá/ ssen; ní/ nnos; fermó/ sa; mú/ cho/, etc., y obtiene dos cláusulas anapésticas: ooó, en cada hemistiquio. Con el mismo sistema, forma tres cláusulas yámbicas: oó, en los siguientes hemistiquios:

Quan gránt/ peccá/ do é(ra): oó/ oó/ oó  
 furtár/ agé/ nas mié/ (sses): oó/ oó/ oó/ (VSD, 431).

También Carmelo Gariano se ocupó brevemente del ritmo de los poemas de Berceo,<sup>4</sup> pero se limita a señalar las variedades de ritmo, dependientes de tres circunstancias:

- 1) según que haya o no encabalgamiento de hemistiquios,
- 2) según que los hemistiquios sean oxítonos, paroxítonos o (en el caso del primer hemistiquio) proparoxítonos, y las diversas combinaciones de unos y otros.
- 3) según que el primer acento caiga en la 1ª, 2ª, 3ª o 4ª sílaba.

Gariano, lo mismo que Artiles, no habla de la anacrusis. Además no usa la terminología de la métrica clásica, pero tampoco analiza la peculiar naturaleza del ritmo del «alejandrino» del siglo XIII.

Brian Dutton observó que el metro del mester de clerecía procede directamente del «alejandrino» francés, y destacó las semejanzas y diferencias entre ellos.<sup>5</sup> Posteriormente, Francisco Rico también señaló que el tetrástico monorrimo de alejandrinos, cultivado en la poesía francesa, se extendió por toda la Romania, a comienzos del Doscientos, como metro didáctico y narrativo.<sup>6</sup>

Sin duda, es importante conocer el origen del metro y la estrofa usados en los poemas del mester de clerecía, pero, sobre todo, es necesario analizar las bases de su sistema rítmico, o sea, cómo se configuran las unidades rítmicas y cuál es la norma por la que se rige el sistema.

<sup>3</sup> J. Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II; Estudios y Ensayos, 81), Madrid, 1964, pp. 103-106.

<sup>4</sup> C. Gariano, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora»*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II; Estudios y Ensayos, 84), Madrid, 1965, pp. 72-76.

<sup>5</sup> B. Dutton, «French Influences in the Spanish Mester de Clerecía», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, edd. B. Dutton, J. Woodrow Hassell y J.E. Keller, Castalia, Valencia, 1973, pp. 73-93.

<sup>6</sup> F. Rico, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, LIII (1985), p. 4.

Un trabajo de este tipo, el único que conozco, es el que abordó Oreste Macrí.<sup>7</sup> Su estudio se centra en el *Libro de buen amor* (LBA) y en el *Laberinto* de Juan Mena, pero dedica varias páginas al ritmo de los poemas de Berceo y observa que el sistema juanruiciano tiene su origen en el del poeta riojano. Su conclusión es que el ritmo del LBA no pertenece al sistema de la «rítmica pura», sino al de la «métrica sintagmática», que es gramatical por naturaleza. Hay, pues, una «rítmica sintagmática» (RS). Por tanto, antes de analizar el ritmo del verso alejandrino del siglo XIII, es necesario distinguir entre «rítmica pura» (RP) y «rítmica sintagmática» (RS). Son dos sistemas esencialmente distintos, regidos por leyes diferentes y con efectos rítmicos diversos; dos sistemas que, además, pertenecen a dos épocas culturales muy distintas: el sistema de la «rítmica sintagmática» es el propio de la poesía medieval; el otro sistema viene con el Renacimiento y se impone en toda la poesía culta, perdurando hasta nuestros días.

Con el fin de ver el contraste entre ambos sistemas, haré un breve resumen de las leyes de la rítmica pura, y expondré luego las características del sistema medieval.

Navarro Tomás estableció el sistema métrico-rítmico de nuestra poesía, desde la Edad Media hasta la época contemporánea.<sup>8</sup> Se basa en la métrica italianista-renacentista, que es de naturaleza asemántica, pues, en ella, las cláusulas rítmicas se configuran al margen de los límites de las unidades léxicas; por tanto, no sólo se anulan las pausas naturales entre las palabras, sino que, además, las cláusulas resultantes de esa escansión son anti-gramaticales, como vimos en los versos y hemistiquios de Berceo, analizados por Artilles. Esa estructura clausular de la poesía renacentista confiere al verso un ritmo muy ligado y fluido, sin apenas cortes o pausas en la línea rítmico-melódica de la unidad versal, a lo que coadyuva el uso normal de la sinalefa.

Frente a ese ritmo, ligado y fluido, el del mester de clerecía es pausado y entrecortado, muy distinto al de los versos renacentistas y, en general, al de toda la poesía posterior al Renacimiento. Esto es debido a que no pertenece al sistema de la rítmica pura, sino que la cadena fónico-rítmica de sus versos siempre se realiza gramaticalmente, ya que las cláusulas rítmicas están formadas por una o varias palabras, separadas por pausas rítmico-melódicas. De ahí el ritmo pausado, segmentado, que tienen los versos de estos poemas.

Fue Oreste Macrí quien llamó la atención sobre el hecho de que en la poesía medieval no existe un plano gramatical-sintáctico distinto de sus realizaciones fónico-rítmicas y que, por tanto, el sistema de Navarro Tomás no se puede aplicar a la métrica de los poemas medievales, en los cuales la anacrusis no tiene ninguna realidad rítmica, ya que se metrifica en la cadena fónico-semántica.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> O. Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática (ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II; Estudios y Ensayos, 122), Madrid, 1969.

<sup>8</sup> T. Navarro Tomás, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones SA, México, 1965<sup>1</sup>, pp. 10-36 y *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1966<sup>2</sup>, pp. 9-29 y 59-64.

<sup>9</sup> O. Macrí, *Ensayo*, p. 7.

Conviene aclarar que, si bien la mayoría de las cláusulas rítmicas del mester de clerecía se configuran con sintagmas, hay casos en que están formadas por elementos puramente gramaticales: preposición o conjunción + artículo, etc. Por tanto, en esos casos, es más correcto hablar de «rítmica sintáctica», en vez de sintagmática.

Pues bien, la rítmica sintagmática se basa en las pausas naturales que existen entre las palabras y los grupos sintagmáticos. Dicho de otro modo, resulta de la división del verso y del hemistiquio en unidades significativas para configurar con ellas el sistema rítmico-sintagmático.

Según Macrí, el proceso de metrificación de la anacrusis aparece por completo acabado precisamente en Juan Ruiz.<sup>10</sup>

Creo, sin embargo, que en el siglo XIII, en los poemas del mester de clerecía, ese proceso ya estaba cumplido, pues en ellos la anacrusis queda incorporada en la primera cláusula rítmica del hemistiquio. En estos poemas la anacrusis no tiene ningún valor, y la estructura de las cláusulas rítmicas respeta los límites de las palabras, que se destacan mediante pausas de todo tipo: hiperbáticas, dialélicas, por inversión, etc. Esa articulación enfática, pausada y silabeada, que los clérigos imponen a sus poemas, les confiere un ritmo peculiar, muy marcado, grave y solemne, que pone de relieve una morfología, una prosodia y una sintaxis.

Escandir los versos de Berceo a la manera de la «rítmica pura» es desvirtuar su verdadero ritmo. Medir, como hace Artiles:

Con-can-dé/ las-ar-dién(tes): 00ó/ 00ó (Sig, 36b')

e-con-fué/ tes-do-gá(les): 00ó/ 00ó (Sig, 36b'')

de-dos-á/ nnos-a-yú(so): 00ó/ 00ó (Loor, 37b'')

A-bra-zá/ ba-la-crúz/: 00ó (Due, 138').<sup>11</sup>

es falso en el sistema rítmico del mester de clerecía, pues ninguno de los dos segmentos de cada hemistiquio existe como unidad significativa ni gramatical en la lengua castellana. Esas cláusulas son, pues, totalmente antigramaticales. El verdadero ritmo de dichos hemistiquios se realiza así:

Còn candélas/ ardiéntes// è con fuéertes/ dogáles

dè dos años/ ayúso/

àbrázaba/ la crúz/

Se aprovechan los acentos rítmicos secundarios —que señalo con acento grave— para formar unidades rítmico-sintagmáticas.

Por la misma razón, es falso escandir el verso 837a de los *Milagros*, como hace Navarro Tomás:<sup>12</sup>

<sup>10</sup> O. Macrí, *Ensayo*, p. 120.

<sup>11</sup> J. Artiles, *Los recursos*, p. 104.

<sup>12</sup> T. Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 61.



o un hemistiquio es átona y va seguida de otra sílaba átona, la primera también recibe un acento rítmico secundario, ya que, en esa situación, dicha sílaba se enfatiza rítmicamente. Incluso, la sílaba átona que inicia una cláusula y va seguida de otra sílaba átona recibe también un acento secundario. Es decir, los autores del mester de clerecía daban a sus versos un ritmo muy compacto y marcado, destacando los límites de las palabras, así como las pausas que las separan, mediante los acentos secundarios. De este modo, la morfología y la sintaxis adquirirían relevancia.

Por otro lado, una sílaba tónica por naturaleza (TN) puede desacentuarse rítmicamente, si le sigue otra tónica con la que forma cláusula. Tal es el caso de los monosílabos tónicos, los cuales se atonizan delante de un bisílabo llano, al formar cláusula con él.<sup>15</sup> Por ejemplo:

yo sano (SD, 476d), se realiza rítmicamente: oóo

él ruego (SD, 486c), se realiza rítmicamente: oóo

fo pora (SD, 477b), se realiza rítmicamente: oóo

O sea, los pronombres personales, *yo*, *él*, y el verbo *fo*, se atonizan en este tipo de cláusulas, puesto que no puede haber dos sílabas tónicas contiguas dentro de la misma cláusula, ni existen cláusulas esdrújulas (óoo) en el interior del hemistiquio, como sería el caso de *fo pora*, si *fo*, 'fue', se mantuviese como tónica.

Esto no significa que dichos verbo y pronombres *fo*, *yo*, *él*, pierdan su acento prosódico, sino sólo que, rítmicamente, ese acento es inoperante: la línea rítmico-melódica puede condicionar atonizaciones desde el punto de vista rítmico, lo mismo que una sílaba átona por naturaleza (AN), en determinadas posiciones, se tonifica.<sup>16</sup>

Sin embargo, la oposición entre tónica natural (TN) y átona natural (AN) no se puede eliminar, pues está en la misma base del sistema. Por lo tanto, al formar las cláusulas y establecer los cortes entre los sintagmas, hay que tener siempre en cuenta el carácter propio de las sílabas, su valor pre-rítmico de TN o de AN, aunque luego, en la cadena rítmica, a veces se altere ese valor. En suma, la secuencia rítmica hemistiquial del alejandrino del XIII resulta de un compromiso entre acentos prosódicos y acentos rítmicos, los cuales se condicionan mutuamente, si bien en la gran mayoría de los casos ambos acentos coinciden.<sup>17</sup>

Los acentos prosódicos son, obviamente, los de las sílabas TN de las categorías léxicas, consideradas en sí mismas, o sea, fuera de la secuencia rítmica. Las sílabas AN son las de las palabras puramente gramaticales, como artículos, preposiciones, conjunciones; también pronombres adjetivos y adverbios monosílabos.

Ahora bien, dentro de la cadena rítmica, estas unidades pueden recibir –como hemos

<sup>15</sup> O. Macrí, *Ensayo*, p. 99-100.

<sup>16</sup> Véase R. Balbín Lucas, *Sistema de rítmica castellana*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II; Estudios y Ensayos, 64), Madrid, 1962, pp. 100-106 y 113-114, y también O. Macrí, *Ensayo*, pp. 100-102.

<sup>17</sup> Otro fenómeno que veremos más adelante es el del cambio o disloque del acento de una sílaba a otra, en ciertas palabras, en determinadas situaciones.



dicho— un acento secundario, puramente rítmico, al aglutinarse con una categoría léxica y formar cláusula con ella o, incluso, al unirse a otra partícula átona para formar cláusula con ella. Macrí observa que en la gramática de Juan Ruiz hay:

muy gran reducción de las categorías morfológicas y de enlace, muchas de las cuales suben al nivel de autonomía relativa, ... con aumento del semantismo.<sup>18</sup>

Por eso, en los hemistiquios del LBA, muchas de las cláusulas que señala están formadas por una preposición: /de/, /en/, /por/, /con/ + un pronombre adjetivo, un artículo indeterminado, etc., y, a veces, una conjunción causal, sola o precedida del adverbio negativo, forma una cláusula: «pues que», «no porque», etc.

Por tanto, lógicamente, en los poemas del siglo XIII, el grado de semantismo se extendía como en el siglo XIV —o aún más—, a palabras que hoy son puramente gramaticales. Así, los artículos seguidos de una preposición, los adverbios, las conjunciones bisílabas, pueden formar una cláusula rítmica. Estos casos no son frecuentes, pero en los millares de versos del *mester de clerecía* hay bastantes ejemplos.

#### ESTRUCTURA DE LAS «FIGURAS RÍTMICAS»

El mayor problema que plantea la rítmica sintagmática es el de señalar los límites o cortes entre cláusula y cláusula, o sea, el criterio que se sigue para estructurar una cláusula rítmica de una o de otra forma. En la mayoría de los casos el punto de separación de las cláusulas no ofrece duda, pero algunas veces no es tan claro, sino que se ofrecen dos posibilidades, dos maneras de configurar las cláusulas, según el punto en que se realice la división del hemistiquio en dos miembros o unidades rítmicas. En realidad, es el mismo problema que plantea la delimitación de los grupos de intensidad, los cuales no siempre son fáciles de señalar; más exactamente, su delimitación puede ser opcional y, por tanto, discutible.

No obstante, en el caso del verso alejandrino del XIII, como la cesura lo divide en dos hemistiquios heptasilábicos, tenemos una unidad métrica que, por su misma brevedad, limita las posibilidades de estructuración de las cláusulas. Además, con frecuencia, una pausa hiperbática o de simple inversión ayuda a resolver la disyuntiva del corte en éste o en aquel punto. Si no existe tal ayuda, la elección de una u otra de las dos posibles maneras de configurar la cláusula rítmica debe hacerse teniendo en cuenta la función y sentido de las palabras, o bien el contexto rítmico, es decir, los tipos de cláusulas que predominan en la estrofa, ya que el ritmo es, ante todo, repetición, aunque sin llegar a la monotonía.

Así pues, en cada hemistiquio hay siete sílabas métricas y la sexta tiene acento principal

<sup>18</sup> O. Macrí, *Ensayo*, p. 67.

obligatorio. Esas siete sílabas se distribuyen, como quedó dicho, en dos unidades rítmicas, relativamente significativas-autónomas. Desde el punto de vista métrico, las combinaciones de dichas cláusulas se limitan a cuatro posibilidades:

2 + 5; 5 + 2; 3 + 4; 4 + 3

O sea: bisílaba + pentasílaba; pentasílaba + bisílaba; trisílaba + tetrasílaba; tetrasílaba + trisílaba. Sin embargo, atendiendo al ritmo, estas combinaciones tienen otras muchas variedades.

Las cláusulas van, pues, de un mínimo de dos sílabas a un máximo de cinco sílabas. Obviamente, las cláusulas de dos sílabas sólo tienen un acento; las de tres sílabas pueden tener un acento o dos, según sean llanas o agudas, pero en este caso el primer acento suele ser secundario; las de cuatro y cinco sílabas tienen siempre dos acentos. Por tanto, en cada hemistiquio hay, por lo menos, dos acentos principales, uno de los cuales cae siempre en la sexta sílaba. Los demás acentos son variables.

Oreste Macrí observó que «los poetas de clerecía contaban las sílabas sobre el trípedo trocaico», y aunque su realización rítmico-gramatical sea mixta (anfíbraco), predomina la base trocaica, que es la propia y natural de nuestra lengua.<sup>19</sup>

Teniendo en cuenta este principio básico, así como la singular prosodia y sintaxis segmentada del mester de clerecía del siglo XIII, he analizado unas 460 estrofas de los poemas de dicha escuela, y he comprobado que los tipos de cláusulas que aparecen en estos versos no sobrepasan el número de siete. Obviamente, esas cláusulas son el resultado de mi interpretación del ritmo del mester de clerecía, resultan de una lectura de los versos y hemistiquios basada en la prosodia y la poética de dicha escuela. Soy consciente de que los versos analizados son muy pocos en relación con los millares que ha producido el mester de clerecía. Pero, teniendo en cuenta que el análisis se hizo a manera de calcatas, cogiendo al azar las estrofas de cada uno de los trece poemas, los resultados del ensayo, aunque, naturalmente, no son definitivos, son valorables como punto de partida de una futura investigación más completa. Los nuevos análisis podrán corregir o, por el contrario, confirmar la hipótesis aquí planteada.








Para simplificar las cosas he venido dando a las cláusulas rítmicas los nombres tradicionales de la métrica grecolatina, pero, de hecho, un bisílabo llano (óo), en la cadena rítmico-sintagmática del mester de clerecía, no es lo mismo que un troqueo en la métrica grecolatina, ni un trisílabo llano (oóo) es igual a un anfíbraco, etc. Por ello, a partir de aquí, hablaré de bisílabo llano, o agudo, de trisílabo llano, o agudo, de tetrasílabo llano, etc., aunque, por comodidad, a veces, usaré los nombres de la métrica grecolatina.

Por otra parte, prefiero llamar «figuras», en vez de cláusulas, a las unidades rítmicas de estos poemas, ya que ni las bases de su configuración tienen nada que ver con las de las cláusulas de la métrica italianista-renacentista ni el ritmo de éstas se parece en nada

<sup>19</sup> O. Macrí, *Ensayo*, p. 52.

al ritmo de las «figuras» del mester de clerecía. Por tanto, me parece conveniente que las diferencias entre unas y otras queden reflejadas, también, en los nombres.

Las figuras rítmicas del mester de clerecía se pueden representar de forma que señalen, a la vez, el acento rítmico y el tonal. Es decir, su representación gráfica se puede hacer de manera que, además de los acentos rítmicos, principales y secundarios, se marque también la altura o elevación de tono, esto es, los dos aspectos que concurren en una lectura, supuestamente correcta, de los versos del mester de clerecía. Creo, en efecto, que estos versos debían de leerse no sólo respetando las pausas sintácticas y dialécticas, sino, además, elevando ligeramente el tono de la voz en las sílabas marcadas por el acento rítmico,<sup>20</sup> especialmente después de pausa versal, hemistiquial o sintáctica. Eso es lo que intento reproducir en la representación gráfica de las siete «figuras» que he registrado. Son las siguientes:

Bisílaba llana: ; bisílaba aguda:   
 Trisílaba llana: ; trisílaba aguda:   
 Tetrasílaba llana: ; tetrasílaba aguda:   
 Pentasílaba llana: 

Los círculos del nivel superior representan las sílabas que llevan el acento rítmico principal y que, por tanto, elevan el tono de voz, si bien esto también depende de la posición que ocupen dentro del verso: en el axis rítmico y en la cesura la elevación del tono es mayor. Los círculos del nivel inferior representan, obviamente, las sílabas rítmicamente átonas.

Son, pues, siete figuras rítmicas: cuatro llanas, y tres agudas. Estas figuras se combinan entre sí de muy variadas maneras, dentro de los hemistiquios. Pero esas combinaciones también tienen sus límites. En concreto, las posibilidades de combinación de las siete figuras son las siguientes:

bisílabo llano + tetrasílabo agudo  
 bisílabo agudo + tetrasílabo agudo  
 bisílabo llano + pentasílabo llano  
 bisílabo agudo + pentasílabo llano  
 trisílabo llano + trisílabo agudo  
 trisílabo agudo + trisílabo agudo  
 trisílabo llano + tetrasílabo llano  
 trisílabo agudo + tetrasílabo llano  
 tetrasílabo llano + bisílabo agudo

<sup>20</sup> De hecho, en la poesía moderna, las sílabas que llevan el acento rítmico también elevan el tono, pero en los versos del mester de clerecía esa elevación debía de ser más marcada, ya que la recitación o lectura en voz alta de las poesías con finalidad didáctica suele tender a la melopea o entonación.

tetrasílabo agudo + bisílabo agudo  
 tetrasílabo llano + trisílabo llano  
 tetrasílabo agudo + trisílabo llano  
 pentasílabo llano + bisílabo llano

En total, son trece las posibles combinaciones de las siete figuras rítmicas. En ellas, la presencia de los ritmos llanos es, como vemos, casi igual a la de los ritmos agudos: trece figuras llanas frente a doce agudas. Pero esto es sólo en teoría. De hecho, en la práctica, el predominio de las llanas sobre las agudas es mucho mayor. Así, en los hemistiquios que he analizado, las figuras más frecuentes, con una diferencia realmente llamativa, son las de ritmo llano.

Se habrá observado que en las figuras rítmicas registradas faltan las de ritmo esdrújulo, trisílabas (óoo), o tetrasílabas (oóoo). Esta ausencia se debe a que, según parece, el sistema versificatorio del mester de clerecía rechazaba el ritmo de naturaleza dactílica (óoo, oóoo). Por eso, las palabras esdrújulas están, normalmente, en la cesura, ya que, en esa posición, los esdrújulos valen como llanos, pues la vocal intertónica no cuenta, por tanto, se economiza una sílaba, a la vez que se evita el ritmo esdrújulo.

No obstante, aunque la mayoría de los esdrújulos están en la cesura, hay algunos en posición medial. Ahora bien, sólo plantean problema los esdrújulos que empiezan con una sílaba átona o tienen delante un monosílabo (*un, el, del, etc.*). En estos casos el ritmo es anómalo. Sin embargo, se puede corregir, sea por el *ordo*, sea haciendo síncope o, si la palabra no admite la síncope, dislocando, rítmicamente, el acento.

En este sentido, quiero señalar, pues me parece interesante, que varios de los ritmos esdrújulos, encontrados en mi análisis, están en hemistiquios hipermétricos, y sucede que, al cambiar el orden de las palabras, no sólo se corrige el mal ritmo, sino también la hipermetría del hemistiquio.