



La estructura de la canción en el

'Cancionero General'

TESIS DE LICENCIATURA dirigida por el

Dr. D. J. H. BLECUA.

Vicente Beltrán Peñó

1972 - ~~72~~ TL-185

0.0.0 El título de este trabajo es ya una aproximación al corpus y al método. Me propongo estudiar una selección de textos escogidos entre lo que sus autores llamaban "canciones", usando un método que puede considerarse incluido en la gama de corrientes críticas que reciben el nombre de "estructuralismo".

0.1.0 El género fue tácitamente definido por los propios autores, lectores y compiladores, dando un nombre a unos poemas de características muy fijas y definidas. No obstante, la canción reviste diversas experiencias según la tradición en que esté enraizada; desde las cantigas del Cancionero de D. Juan de inspiración galaico-portuguesa como su nombre indica y cuyo característica más sobresaliente sería la capacidad de correrse con una filada, evoluciona hacia formas más fijas, de estructura estrófica tripartita pero con una cabecera común a varios pareos de estrofas glosadoras. A fines de siglo queda reducida a una estrofa o estribillo inicial (cabecera, que abreviaré en I) y dos estrofas más, una glosadora (II) y otra de vuelta (III).¹

0.1.1 A pesar de la fijez final se impone un po

1. LE GENTIL, Le poète Lyrique ... II 209 ss.

riodo cronológico restringido para que el método descriptivo no tropiece con aparentes contradicciones debidas sólo a la dinámica evolutiva del género. Para obviar esta dificultad me he caído a una época muy concreta: los poetas contemporáneos de los Reyes Católicos². El período, a pesar de todo, es amplio; Juan del Encina (1468-1529) podría ser hijo de Jorge Manrique (1440-1479)³ y sus canciones revelan una gran diferenciación de recursos estilísticos. No obstante, tampoco puede reducir excesivamente el período so pena de convertir en esbozo los fenómenos de moda generacional; si un estudio se ciñese sólo a algunos de los últimos poetas correría el riesgo de atribuir excesiva importancia a los correlaciones y recursos de repetición léxica: redoblado, retrocedo y reiterado⁴. El corte temporal queda así en dos generaciones; suficiente para incluir la variedad de estilos y el tiempo necesario para asegurar la fijación básica requerida.

0.1.2 El estudio de la literatura medieval (y, en

2. MENENDEZ PELAYO, Historia de la poesía... III 125.

3. ALBORG, Historia de la literatura... I 492-493.

4. Ibidem, I 367.

general, de todos los épocas que se aparten de nuestra patria estética) corren el peligro de condenar las obras y géneros que gozaron de mayor estima en su momento. Si bien hoy poseemos experiencia y métodos, así como los conocimientos suficientes, los estudios contemporáneos se orientan todavía demasiado hacia los textos que consideran "precedentes" desvirtuando la apreciación global del pasado, y, por tanto, su reconstrucción histórica; basta recordar que el gran porcentaje de la bibliografía sobre historia literaria española corresponde a La Celestina, obras de no menor éxito en su momento, como la Comedia de Amor están casi olvidadas.

El desconcierto crítico ha afectado también a los métodos. Los estudios medievales registraron un gran progreso con la publicación en 1924 de un estudio y los textos de varias Artes poéticas latinas de los siglos XII y XIII, obra del profesor Ferial. No obstante, tales textos no se han usado siempre en el grado y forma más adecuados.

En mi opinión, los textos referidos han de servir para elaborar una escuela de valores y no sólo para aplicar los métodos de trabajo que nos proporcionen; la crítica moderna los ofrece mucho más refinados. La labor del crítico es aplicar las técnicas de análisis de nuestro tiempo a través de las valoraciones contemporáneas a las obras. Estoy

plenamente de acuerdo con Costellat cuando deduce que "no era posible partir d'imposicions metodològiques prèvies al treball crític en si" ⁵ y en esta línea orientadora he consultado los textos teóricos del siglo XV. Con ellos he intentado reconstruir la norma literaria del momento (hasta donde ha sido posible) según la pertinencia e importancia atribuida a los materiales. Es la base previa a mi estudio ⁶.

0.2.0 Dicha reconstrucción marca las directrices del trabajo sin que le atribuya valor dogmático; simplemente orienta la selección de los métodos y en el caso que me ocupa ha revelado la relevancia de los aspectos formales: la sonoridad, las repeticiones y la estructuración de todos los materiales en el eje métrico y estrófico del poema. La canción se revela como un juego de ingenio, oficio y gusto por el refinamiento.

En esta fermentante, pierde valor el estudio de la temática y, en general, de todo lo referente al contenido; incluso parece irrelevante considerar la canción como expresión de la intimidad. Sólo tres

5. Iniciació a la poesia ... 21.

6. Como tal, ocupa la primera parte: 1.

corriente crítica s parecen válidas: el formalismo, la estilística y el estructuralismo.

0.2.1 El formalismo, que sólo hoy comienza a ser directamente conocido en nuestro país,⁷ se basa en una consideración puramente estética de la literatura que la interpreta como procedimiento de evidenciar lo habitualmente imperceptible del mundo que nos rodea⁸. Sin embargo no está directamente entroncada con la ciencia del lenguaje y considera la obra como una adición de técnicas.

La estilística, de gran arraigo en el país, adolece del segundo defecto, si bien su punto de partida es válido: el análisis de los recursos técnicos y el lenguaje de una obra dada. Está más ligada a la lengua que el formalismo pero queda en ejercicio de ingenio y sensibilidad cuando arrastrada por las concepciones del idealismo lingüístico intenta penetrar rasgos psicológicos y histórico-culturales.

777

7. Sólo en 1970 apareció una pequeña antología bajo el título Formalismo y Vanguardia, incomparable con las de Todorov y Erlich (París 1965 y La Haya 1958 respectivamente). Ha habido que esperar a 1971 para ver vertida al castellano la Morfología del cuento (que lo hizo al inglés en 1958) y el presente año (1972) ha visto por fin

El estructuralismo representa como un método más objetivo, con mayor base científica y mejor contacto con la teoría del lenguaje. Además de integrar la lengua poética entre las disciplinas lingüísticas lo incluye en el panorama actual de la teoría de la ciencia. Por último coordina todos los componentes del poema en un todo unitario, una estructura; en el caso concreto de que voy a ocuparme, las consideraciones formalistas han demostrado ser las más adecuadas. No creo que el análisis formal sea el mejor modo y el único modo de crítica, porque estoy convencido de que también son válidos otros modos de crítica literaria⁹, sencillamente veo en este método la capacidad de explicar muchas cosas que, a pesar de su gran valor, ni habían sido notadas anteriormente ni se había concebido la crítica o la luz que nos proporcionan.

0.2.2 De esto la actualización argumental formal me ha dado de gran valor, sino también la concepción del poema como un mensaje, que requiere tener en cuenta

en el momento actual la primera versión de una obra básica: el estudio Sobre la poesía literaria de CHLOVSKII.

8. CHLOVSKII, El arte como procedimiento.

9. COOLMAN, La estructura... II.

las condiciones perceptivas del receptor. Antes de emprender un estudio serio en este sentido es necesario esclarecer muchos detalles y no es el menos importante si la canción es lefa (como parece) o se cantaba, como ocurría en su origen. Aun eludiendo, por inexistencia de suficientes datos, la orientación exclusivamente perceptiva del estudio, he buscado muy útil, para razonar la estructura del género, considerar que los "impulsos, conflictos y resoluciones de la experiencia con los diversos sentimientos, actitudes e intereses importantes para nosotros" ¹³. Por fin, en la realización de estos principios, dada la importancia del elemento fonético, no han sido de gran utilidad los estudios sobre fonología y poética del Círculo de Praga.

0.2.3 En la bibliografía distingo dos apartados: estudios sobre los textos, muy limitados, y estudios de tipo metodológico. Entre éstos es muy difícil discernir, entre todos aquellos que aparecen citados frecuentemente por ser textos clave, los que han influido decisivamente de los que sólo me han proporcionado sugerencias secundarias. Por otra parte, la consideración de la canción como ex

10. GOODMAN, La estructura ... 14.

articulación reiteradora de motivos no ha obligado a consultar los estudios formalistas sobre narrativa. De ahí la diversidad de trabajos incluidos en la bibliografía metodológica.

0.3.0 El verso se basa en la coincidencia absoluta de las estructuras lingüísticas (fónica, léxica, pr₂ eólica) con la suya propia. La posición inicial, debido al fuerte encabezamiento, es impropia y en general está ocupada por relatores sintácticos y adjuntos sintagmáticos, mientras los dos sílabas tónicas (interior y final) están casi monopolizadas por sustantivos y verbos. Por otro parte, las vocales en aliteración ocupan también las posiciones clave del verso: acentos y rima ¹¹.

0.3.1 La estrofa es una unidad formal y condicional de estructura binaria; los elementos fónicos, pr₂ eólicos y sintácticos y los motivos la dividen en dos partes contrapuestas; es un rasgo característico de la estrofa la articulación desplazada de la estructura del continente y del contenido:

expresión: a b / b a

contenido: A / B

+++-----

11. Epígrafe 3.1.

Como se puede observar, la coincidencia fónica se realiza sobre la oposición semántica y viceversa ¹².

0.3.2 El desplazamiento del lado de la expresión sobre el lado del contenido, creador de dos semejanzas simultáneas y opuestas de identidad y contraste, se debe a la oscilación de la estructura de los motivos, muy variable, sobre la de la expresión, fije. Aquella articula dos o tres motivos reiterando los en las tres estrofas; los dos contenidos en I pueden repetirse, en el mismo o distinto orden, en II o III, o puede ampliar en II un motivo de I. La estructura de la expresión, sobre una base común a las tres estrofas que asegura la unidad del poema y la continuidad de la percepción, opone los miembros según el contraste estrófico I=III/II. En esta articulación intervienen las estrofas, rímas, aliteraciones, lóxicos y procedimientos retóricos y sintácticos en proporciones imprevisibles. La movilidad de la estructura de los motivos permite la creación de muy variados juegos perceptivos que pueden ir de la coincidencia de ambas estructuras a su total oposición ¹³.

12. Epígrafe 3.2

13. Epígrafe 3.3 para la estructura de la expresión y 3.4 para la del contenido.

0.3.3 Naturalmente, el esquema de la canción es eminentemente reiterativo y esta reiteración obliga a seleccionar brutalmente los materiales que la tradición cortés ponía a su disposición. El writer selectivo es el objetivo de la segunda parte del estudio, 'precediendo a la reconstrucción de la estructura. La reducción del número de recursos lingüísticos y retóricos permite asegurar la percepción reiterativa y la firmeza de sus efectos, esencial, como hemos visto, para la estructura del género ¹⁴.

0.4.0 En la transcripción de los textos reproduciré fielmente el original hasta el extremo de respetar la disposición tipográfica. Es, pues, una transcripción paleográfica en la que sólo introduciré tres modificaciones:

- reducción de l a r.
- desarrollo de las abreviaturas y contracciones sólo cuando están indicadas en el texto.
- puntuación según la norma actual.

Las citas seguirán el procedimiento habitual: folio, seguido de y cuando el texto figure en el reverso,

y columna. En algunos casos, aun, se no siempre, dará el nombre autor.

Por fin, y sólo cuando sea pertinente, indicará la estrofa a que pertenece el fragmento por la anteposición a su primer verso del número romano pertinente (I, II o III).

0.4.2 Las citas bibliográficas constarán de título, volumen y página. Si la obra en cuestión está dividida en epígrafos los citaré anteponiendo el signo correspondiente (2). El Arte de la poesía castellana, de Juan del Encino, impresa en su Ganapio, ofrece la particularidad de numerar también los folios con cifras romanas; para evitar posibles confusiones con el Ganapio General los citaré con letras minúsculas.

1.0.0 En el estudio de un género ya muerto y muy alejado de nuestra sensibilidad hay que partir de la norma dictada por sus contemporáneos. Esta metodología es ya vieja; no voy a reconstruir su historia (que he esbozado en la Introducción) pero sí me interesa repasar su aplicación a los textos de que me ocuparé. Menéndez Pelayo concluía el capítulo dedicado al Cancionero General 1 con estas palabras: "conviene huir (...) del cómodo sistema de condenar a carga corrida esta poesía sin leerla como debe leerse, esto es, poniéndola en relación con los elementos sociales que la produjeron y con el medio en que se desarrolló" ¹. Le Gentil hace, dentro de la misma línea, una profesión de fe más completa: "voir en elle un fait sociologique, autrement dit un certain langage, avec ses règles et ses axiomes, fruit d'une élaboration unanime, expression plus ou moins significative d'un groupe d'hommes localisé dans l'espace et dans le temps" ². También en la práctica adelantaba a Menéndez Pelayo recurriendo a las artes poéticas (que ésta analiza separadamente) pero no en el planteo de su magnífico estudio, al menos en el grado deseable. En este capítulo intentaré reconstruir (hasta donde me sea posible) la pertinencia de los diversos componentes de la poesía cortesana a través de los escasos testimonios que conser

1. Historia de la poesía ... III 223.

2. La poésie lyrique ... I 15.

vamos.

1.1.0 Una primera aproximación nos la podrían dar las concreciones posteriores del género ³. Durante el siglo XVI se reeditó sucesivamente en 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573, ampliando y sustituyendo cada vez el texto original. La abundancia de ediciones se completa con sus numerosas refundiciones e imitaciones que saturaron el mercado con un volumen tan poco manejable como era el Cancionero General. A pesar de todo, ya no se reeditaré hasta 1882 y 1958 en dos ediciones preparadas para bibliófilos y especialistas ⁴. Si recurrimos a los testimonios directos de los críticos renacentistas debemos empezar por Juan de Valdés que valora positivamente todo el Cancionero excepto un género: la canción; "de las canciones me satisfacen pocas, porque en muchas vez no sé qué decir baxo y plabevo y no nada conforme a lo que pertenece a la canción" ⁵. Sin duda actuaba arrastrado por la canción italiana de los stilnovistas cuya teoría debemos a Dante: "como la que llamamos ilustre es la mejor de todas las lenguas, de esto se sigue que solamente los temas más excelentes son dignos de ser tratados en esta

3. VODICKA, Historia de la renovación ... 54 ss.

4. Al tiempo de redactar estas líneas ha aparecido una reedición en la colección Clásicos Anaya.

5. Diálogo de la Lengua, 163.

lengua" ⁶ y como "la forma de la canción es la más excelente de todas estas formas, por lo cual, si la excelencia suma y la dignidad suma se corresponden (...) los temas más dignos del vulgo excelente exigen también el modo más digno, y, por consiguiente, deben ser expuestos en forma de canciones" ⁷. Esta hipótesis está confirmada por su juicio sobre Mená, apreciado por su "doctrina y alto estilo" ⁸; nótese la antítesis entre alto y bajo y la alusión conjunta, como Dante, al estilo, la doctrina y el género.

Durante el Barroco, el Cancionero recibió las mayores alabanzas de los autores y críticos más autorizados: Lope y Gracián. Lope de Vega aprecia a la vez sus "sentencias, conceptos y agudezas" ⁹, el "ingenio" ¹⁰ y "lo dulce" ¹¹. Su estimación, como corresponde a un poeta de su talla, es más amplia pues alcanza la estructura del poema: "la disposición del pensamiento y su conclusión son notables" ¹². Por fin, las compera el genio de la agudeza (el autor preferido de Gracián): Marcial; ningún poeta de su tiempo podía aspirar a más: a las canciones, "con tantos donaires y agudezas (.l.) no las hace ventaja Marcial en las suyas" ¹³.

6. De vulgari eloquentia, 981.

7. Ibidem, 983

8. Diálogo ... 158.

9. Introducción a la justa ... 144 a.

10. Ibidem 144 b.

11. Ibidem 145 a.

Gracián tenía en gran estima el Cancionero General y con frecuencia cita sus poetas. Haciendo un recuento de estas citas en la Agudeza las encontramos abundantemente en los discursos XXIV ("Conceptos por una propuesta extravagante y de la razón que se da de la paradoja") y XXV ("De los conceptos en que se pone algún dicho o hecho disonante, y se da la equivalente y sutil razón"), sea es, en las especies de paradoja, que cultivaban con más frecuencia, si bien no con exclusividad. Su veredicto es claro: "las composiciones antiguas (...) todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa"¹⁴ pero simplifica tanto que hace olvidar los aspectos preeminentes de la canción.

1.2.0 La aproximación más certera nos la dan los teóricos contemporáneos, formados en la misma sensibilidad que los poetas y que enjuiciaban desde su punto de vista la tradición, la producción original y las innovaciones¹⁵.

Desgraciadamente poseemos muy pocos textos, mal conservados a veces y siempre parciales. Conocemos el Arte de Enrique de Villena en unos pocos fragmen

12. ibidem 144 b.

13. idem.

14. Agudeza y Arte de Ingenio, I 254-255.

15. VODICKA, op. cit. 52 ss.

tos, capítulos tardíamente y casi sin utilidad en nuestro caso; el de Juan del Encina es más interesante que ningún otro porque se declara concebido para teorizar el uso de su tiempo, aunque con fines limitados; los capítulos sobre poética del Arte de la Lengua Castellana son también esclarecedores, pero están concebidos desde una concepción clasicista muy distinta de la que animaba a los poetas de la escuela cortesana; el Marqués de Santillana, en la Carta-proemio, atiende más a disquisiciones históricas que a la descripción y sólo ilustra aspectos concretos. Boscón, en su Carta a la Duquesa de Soria, ofrece una crítica muy general pero certera, que apunta globalmente a la poesía cortesana. La síntesis de estas noticias nos proporcionará una aproximación inicial de gran utilidad.

1.2.1 El primer problema es la pertinencia de corrección métrica; una de las notas que Encina atribuye al enunciado poético es "ár incluydo en números ciertos" ¹⁶ y en el capítulo dedicado a la métrica renuncia esta idea: "lo que no lleva cierta mensura y medida: no devemos dezir que va en metro. ni el que lo haze deve gozar de nombre de poeta ni trovador" ¹⁷.

16. Concecionero, 11 v.

17. ibidem, 1111.

No obstante debemos destacar que estas afirmaciones están en desacuerdo (para la medida moderna) con la equivalencia de la antinomia hiato-sinalefa (postura extendida por Nebrija a la diéresis y sinéresis)¹⁸ y la libertad en el uso de las reglas del acento final¹⁹. La indiferencia de este planteo está definida sin vacilaciones en el Arte de Villena: "Por la mengua de la sciencia todos se atreuen a hazer dítados, solamente guardada la igualdad de las syllabas (...) según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidora a la Rínica dotrina. E por esto no es fecho diferencia entre los claros ingenios e los obscuros"²⁰.

La vacilación apunta a por estos autores puede deberse a la coexistencia de corrientes muy dispares. Quizá la actitud de Encina y Nebrija intente una regularización de las fluctuaciones métricas de la poesía tradicional. En este caso registrarían una toma de posiciones muy distinta de la adoptada por el Marqués de Santillana que basaba su clasificación por géneros según tres criterios: métrico, retórico y sociológico: "Infimos son aquellos que sin ningunt orden, reglo ni cuento facen estos romances"²¹. La

18. Gramática Castellana, 45 ss.

19. Concionero, liii v.

20. Arte, 44.

21. Carta ... 12 b.

generación de Encina atestigua también con su obra la afición a los géneros de raigambre popular.

La rima era consubstancial al verso, definido como "cerrar cierto numero de silabas debaxo de consonantes (...) contando (...) las silabas" ²². Su posición es obligatoria: "siempre se acosentan y asientan en el cabo de cada pie" ²³ con clara función demarcativa. Estas dos notas, consubstancialidad y función demarcativa, están subrayadas y hasta satirizadas por Boscán: "los unos se quexavan de que en las trobes d'esta arte italiana los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas (...) ¿Quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes?" ²⁴.

La distinción entre consonantes y acentos aparece en Nebrija ²⁵ y Encina ²⁶; ambos autores definen la rima como repetición de todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada ²⁷.

Nebrija señala la distancia máxima entre dos rimas: tres versos ²⁸, y Encina se ocupa de su repeti

22. NEBRIJA, Gramática, 45.

23. ENCINA, Arte ... v

24. Carta a la Duquesa ... 88 y 89.

25. Gramática ... 47.

26. Arte, ... v.

27. NEBRIJA, Gramática, 46 y ENCINA, Arte ... v

28. Gramática, 56.

ción: veto a las estrofas monorrimas "por que si fueren todos los pies de vnos consonantes parecería muy mal", y distanciamiento: "si ser pudiese no lo devemos repetir hasta que passen veynte coplas: sol vo si fuere obra larga que entonces podremos lo tor nar a repetir a tercera copla o donde aldelante aviende necesidad" ²⁹.

1.2.2 "Coplas llaman nuestros poetas un rodo y aluntamiento de versos en que se coge alguna notable sentencia" ³⁰. A juzgar por esta definición la estrofa requería a la vez unidad formal y de sentido; el mismo autor las clasifica según dos criterios: el número y la disposición de las rimas ³¹, subrayando la naturaleza de su vínculo.

1.2.3 Uno de los aspectos más interesantes de todas las escuelas literarias es la preferencia de tipos retóricos; desgraciadamente los testimonios son casi inexistentes y no nos permiten más que entrever las directrices de la norma.

Sólo dos autores estudian la retórica: Nebrija, editor de Lenato, con ampliaciones de Quintiliano, y Encina, muy esquemático pero de gran interés por

29. ENCINA, Arte... v

30. NEBRILJA, Gramática... 55

31. ibidem, 56 ss.

su enfoque: "no quiero tocar mas dello que a nuestra lengua satisfaze" ³².

Si exceptuamos tres licencias métricas también tratadas por Nebrija (apótesis, síncope y cambio de posición del acento) enumera dos amonoriamientos de la rima: enrincando y multiplicado, y otras tres figuras de la expresión: retroceso, redoblado y reiterado, cuya base común es la repetición.

1.2.4 Hay un punto en que coinciden cuantos teorizan sobre poesía: la belleza formal. Desde los "mots plazens" de los Leys d'amor ³³, por la "ferrosa cobertura" ³⁴ de Santillana llegamos hasta las claras noticias de los contemporáneos. Para Boscán los castellanos son "gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que calzado y vestido con el consonante es entra de un golpe por el un oído y se sale por el otro" ³⁵. Nebrija contiene una acusación más clara: "las palabras son vera trespassar en las orejas del auditor aquello que nos otros sentimos teniendolo atento en lo que queremos decir, mas usando de consonantes el que oye no mira lo que se dice, antes está como suspenso esperando la consonante que se sigue" ³⁶. Desde otra perspectiva, Encina afirma que "lo ultimo es persuadir y demulcir el oydo" ³⁷.

32. Arts.... 11

33. II 177.

34. op. cit. 11 b.

35. op. cit. 88

36. op. cit. 45.

La unanimidad se pierde cuando intentamos penetrar la pertinencia de los temas; para las Leyes es esencial un contenido didáctico:

Chansos es dictatz que d'amore
principalmen e de lauzors
tracta, recitan motz plazens
en alcos bels esenhanens
per dar a totz bona doctrina. ³³

Y en la misma línea, Sentillana subraya el "fingimiento de cosas útiles" ³⁹. Cuando llegamos a Encina la "bona doctrina" se ha convertido en "cosas aun que algunas vezes no verdaderas / pero verisimiles" ⁴⁰. El párrafo de Nebrija arriba transcrito es el más exptiditavo en la negación de la temática. Siguiendo el orden cronológico encontramos en Boscón la profundidad de los temas entre los argumentos esgrimidos por los tradicionalistas: "otros argüían diziendo que esto principalmente havía de ser para mugeres y que ellas no curavan de cosas de sustancia" ⁴¹.

La simple exposición de los datos por orden cronológico muestra una sucesiva debilitación del contenido, cuyo punto álgido se sitúa en la época de los

37. op. cit. II v.

38. II 177.

39. op. cit. II b.

40. op. cit. II v.

41. op. cit. 87.

Reyes Católicos. La excepción de Boscón puede justificarse por tres razones: la primera generación italianizante redujo la temática a lo amoroso, en perjuicio de lo religioso y lo metafísico (que en la escuela tradicional intervenía a nivel temático y retórico); en segundo lugar estamos ante la reacción contra una novedad que a los no iniciados parecería importinante y por fin, desaparecía la intelectualización del sentimiento típica de la escuela tradicional.

Una última objeción cabría hacer: la estimación de Gracián; lo que gustaba a sus contemporáneos no era la profundidad del pensamiento sino el concepto, "un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos" ⁴². En otras palabras, la Agudera exalta la forma del contenido y habríja oeneva la poca atención prestada a la sustancia.

1.2.5 Podemos resumir las enseñanzas de los retóricos en cuatro focos de interés:

versificación: basada en metros tradicionales y necesidad (para la escuela cortesana) de corrección métrica. La rima puede ser consonante o asonante y está sujeta a una reglamentación minuciosa que atestigua su importancia.

42. op. cit. I 55.

Metáfora: coincide con la reartición de la temática y se construye por coordinación de los versos a través de la rima.

retórica: importante según Encina y preferentemente formada por figuras de la expresión, con base, por tanto, fónica.

temática: reducible a dos puntos: pertinencia de su forma e impertinencia de la sustancia.

El estudio de la canción deberá orientarse hacia lo formal: sonoridad, combinaciones léxicas y sintácticas y la sintaxis de los motivos, sin que se excluyan, naturalmente, otros elementos que pueden también iluminar la estructura del género. El punto de partida deben ser estas orientaciones lo cual no significa que debemos reducirnos a su instrumental y conceptualización.

2.0.0 "Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité" ¹.

Los mismos procedimientos intervienen en el acto de creación poética ² y según ellos estructuraré el estudio de los textos. En el campo de la selección, primera de que me ocuparé, distingo cuatro fases: versificación, estrofeismo, léxico y retóricas.

2.1.1 El único verso usado es el octosílabo. Entre veinte , cuatro canciones inventariadas sólo una contiene quebrados (el 4,5 % de los poemas):

Quien por bien servir alcanzo
biuir triste y desamado,
este tal (...)

CXXII a

pero presenta tal cantidad de anomalías que sólo puede interpretarse como excepción.

Los octosílabos graves y agudos (cumpliendo las reglas del acento final) alternan en veinte canciones (83,3 %):

En el ser queca padesco
aca este con mi pesaion;
mas allaste el coraçon,
yo conel ses padesco.

CXXII b

1. JAKOBSON, Deux aspects du langage, 46.

2. JAKOBSON, Linguistique et poétique, 220.

Los restantes poemas contienen exclusivamente versos graves ³:

Temor pierde la victoria,
dolor huye dela llega,
el seso neiga la gloria,
allamor falta la paga.

CXXII b

La métrica proscribía las licencias. Sólo un poema (el ya señalado CXXII a) requiere la benevolencia de Encinas y Nebrija y salvada esta excepción sólo en cuatro dos casos: una sínéresis,

no se qual me sea mejor (...)

CXXIII e)

y una diéresis,

no tenga fe enconfiança

CXXII b.

Se cumple, pues, la obligatoriedad de la escisión rigurosa deducida en 1.2.1.

2.1.2 El estrofo presenta una monotonía abrumadora. Registro sólo tres casos de sextinas de pie quebrado en un mismo poema (CXXII a) con el 4 %. Le si

3. LE GENTIL señala que las rimas agudas representan "une survivance des habitudes galiciennes, qui ne dépasserait guère d'ailleurs les premières années du XV^e siècle, où la prédominance de la rime grave s'affirme de façon définitive". (La poésie lyrique ... II 119.

que la quintilla (frecuencia 11) con el 15,4 %:

Amor se va publicando
mientras mas va conociendos,
yel desseo descubriendos
los secretos en que ando,
que yo, triste, no lo mando.

CXXII v b.

La cuarteta ocupa el tercer lugar (veinta y tres casos) con el 32 %:

Dexo tan blua el desseo
memoria delo que vi,
que de verme qual me veo
ya no se que fue de mi.

CXXII c

El predominio corresponde a la redondilla (35 casos) con el 48,6 %:

Yo hallo por experiencia
questo de vos siendo ausente
presente como presente,
pues memoria excusa ausencia.

CXXII d

El balance final indica selección entre tres tipos: las combinaciones de cuatro versos, con total del 80 % de los casos analizados, las de cinco, con un porcentaje muy reducido (15,4 %) y, en último lugar, una de seis (4 %).

Si atendemos a las combinaciones de cinco versos,

cuyas variaciones ascienden a todas las posibilidades excepto las monorrimas ⁴ en esta época, podemos apreciar una doble reducción: escaso uso, quizá por ser incompatibles su libertad combinatoria y la norma del género, y reducción a cuatro modelos: abba (dos casos en CXXII a y otros tantos en CXXII v b) abbaa (dos casos en CXXII v b-c) ababa (un caso, CXXIII b) y abaab (dos en CXXII c y otros dos en CXXIII b). Otro principio de efectos reductores sería la obligatoriedad de repetir el mismo esquema cuando ocupa la estrofa inicial y la final de un poema (ver 3.1.2).

2.1.3 La estructura externa de la canción ofrece un caso extremo de selección. Del repertorio métrico tradicional que el uso le ofrecía escoge una sola modalidad: el octosílabo. Su organización es un más excluyente; rechaza las infinitas variedades que le ofrece la poesía estrófica libre, oscilante entre los dos y los dieciséis versos ⁵, y se limita a tres tipos, con predominio absoluto de uno. La libertad combinatoria de la quintilla acusa las mismas restricciones.

4. Ibidem, II 26.

5. Ibidem, II 20-204.

2.2.0 La selección léxica es rica en observaciones y peculiaridades. A título de introducción debemos afirmar su absoluta modernidad ⁶; aún hoy, pocas palabras requieren aclaración erudita para un lector no introducido y prácticamente, todas eran corrientes en su momento y siguieron riéndolo durante los siglos de Oro. Apenas se usan términos en trance de desaparición, como "gradescer" ⁷ (CXIII b) o formas flúxivas decadentes, como "terná" ⁸ (CXIII v o).

2.2.1 Para una correcta estimación debe reproducir íntegramente el vocabulario de los veinte y cuatro canciones (más reducido de lo que sería de ser) con sus frecuencias respectivas; siendo la selección el objeto perseguido tan solo se interesan los inventarios de posibilidades ilicitudes, los estados de pleroma:

+++++

6. Fechado entre los siglos XIII y XI por COROMINAS, Diccionario Etimológico ...
7. MENENDEZ PIDAL, Gramática histórica ... 123,2
8. Como siempre que debe jugar un aspecto de esta poesía lo hará desde el punto de vista de su época, dice que considere válido y exento de deformación; el léxico es moderno porque está en consonancia con la de evolución lingüística de los praxhumanistas. Véase LAPESA, Historia ... 189.

acá	2	cóliz	2	debatir [*]	2
acertar		collar		deber	
acordar	3	cara	3	decir	7
adorar	2	carga		declarar	
afición		caso		defensión	
afirmar		cativo	3	defender	3
agradecer		claramente		dejar	
alcanzar		claro		delibrar	
algún		comparación		desacordar	2
alma	4	condenar		desarmar	3
allá		condición	2	doctor	2
amador		confianza	2	desahogar	2
amargo		conocer	3	desconsuelo	
amor	15	conocimiento		descubrir [*]	3
amperar		consentir	2	desear	3
andar	2	consolar		deseo	7
ansia	2	contempler		desesperar	
anudar		contento		desdicha	
así	4	convertir		designar	2
adn		corazón	7	desordenar	
esencia	6	cuento		detener	
ausente	3	cuenta	5	desviar	
bandera		cuerpo		día	
baster		cuidado	2	dicha	2
bien	5	dama		división	
bucar		dañar		do	
				dolor	22

donde		fuera	4	nas	7
duro		gahardón		matar	6
endender		ganar		mayor	3
encubrir		gesto		mejor	2
entender		gloria	4	memoria	3
esconder		gozo	2	merced	
escribir		grexia		merecer	2
esforzar		grande	4	merecimiento	
esperanza	4	grave		mientras	
esperar	3	guerra		mirar	4
ester	16	guerrear		mismo	
excusar		haber	9	morir	12
experiencia		hacer	9	mortal	3
extremo	2	herir	3	mostrar	2
falta		holgar	2	mucho	4
faltarr		ir	3	mudanza	2
fallecer		jueto		mudar	2
fantasia		largo		muerte	15
fe		ley		nuestra	
figura		loar	2	nacer	
fin		luego	2	negar	4
fortuna		llegar		no	43
forzado		llevar		nombre	
forzar		mal	17	nublo	
fuego		malo	2	nunca	3
fuerte	2	mandar	6	obligar	

ojo		priver		tardanza	
olvidar	6	quedar	3	temor	3
olvido	2	querella		temor	8
padecer	3	rayo		tener	11
pagar		razón	4	testigo	2
pago	2	redibir		tiempo	
parte		remedio		todo	7
pesar		resucitar		tomar	2
pasión	3	rienda		tornar	
paz		ruido		trabajar	
polea	2	saber	6	treer	3
pelear		secreto	4	triste	5
peligro		según		tristeza	
pena	3	sentir	5	valer	2
poner	3	señal		vencer	2
pensar		ser	43	venganza	2
pensamiento	2	servir		venir	7
perder	7	sese	4	ver	18
perdición		sobrar		vergüenza	4
perfección		solo	2	vez	
placer	5	suerte		vida	12
podor	9	sufrimiento		vivir	10
posible		sufrir	4	vivo	5
prender		tal	2	ya	2
presencia	3	tanto	4		

De este inventario podríamos deducir conclusiones interesantes para la temática pero ahora nos interesa notar su escasa variedad (224 términos, 9,3 por canción), el número de términos repetidos (113, el 50,4%) y el número de palabras que se repiten con una misma frecuencia:

palabras de frecuencia dos:	33
" " " tres:	24
" " " cuatro:	15
" " " cinco:	6
" " " seis:	5
" " " siete:	7
" " " ocho:	1
" " " nueve:	3
" " " diez:	1
" " " once:	1
" " " doce:	2
" " " quince:	2
" " " dieciséis:	1
" " " dieciocho:	1
" " " veinte y dos:	1
" " " cuarenta y tres:	2

La monotonía del léxico, o dicho de otra forma, su selección y reducción a un mínimo, es evidente.

Por fin, deberíamos añadir que los pleremas son

aún más reducidos: si eliminamos los abundantes derivados (hay tres casos con sólo el prefijo des) y reducimos las parejas verbo-sustantivo (pensar-pensamiento, perder - pérdida) quedan 194 o sea 8 por poema.

2.2.3 Más observaciones pueden hacerse sobre las frecuencias de las clases de palabras, cuyas cifras y porcentajes son:

	F	%
Sustantivo	315	27,5
Pronombre ⁹	230	20,3
Adjetivo	87	8,5
Artículo	108	9,6
Verbo	289	23,6
Adverbio	112	10,5

A primera vista se observa el predominio de los sustantivos y la poca sustantividad de adjetivos y adverbios; el artículo es también menos frecuente de lo que cabría esperar; en otras palabras, los núcleos sintagmáticos (excepto pronominales) son el 51,1 %, sus adjuntos (excepto los posesivos) el 28,6 %. La selección actúa entre las clases de palabras en el

9. Incluye los adjetivos posesivos por tener la misma función referencial, aunque difiera la sintáctica; aún en este caso, no tiene la misma función semántica un adjetivo posesivo que un calificativo

sentido de la intensificación semántica. Este aspecto puede ayudarnos a comprender a los impugnadores de Boscón (1.2.4).

2.2.4 Los grupos de significación a que alude el léxico son reducibles a catorce. El grupo léxico de función referencial (pronombres personales y adjetivos posesivos) forman uno de los más repetidos:

Contemplandos, nos mirando,
adorandos luego en viendos

CXXII v b.

Mucho menos frecuente, pero también importante, es la función modificadora (adjetivos y adverbios) sobre cuyo sentido habla la frecuencia del adverbio no, 43:

no queres que biva, no

CXXII v a.

Es sobre todo fuera de estos dos campos donde hemos de buscar la selección. Las referencias temporales (aporte del tiempo verbal) aparecen en el 16,8 % de los poemas:

quando amor vence de grado

CXXII v a,

y los naturales en uno solo:

ven como revo que hiere

CXXVIII vo

vo y conviene seperarlos.

con un total del 4,1 %; el derecho feudal se usa como fuente de figuras en el 20,8 %:

que sirviendo me da muerte

CXXII a.

El léxico de la expresión (callar, decir, etc) en el 25 %:

Afirmo que estoy / y digo

CXXII c.

Las referencias de lugar en el 33,3 %:

en el ser que era padesco

CXXII b

con la misma frecuencia que el léxico guerrero:

dónde amor su nombre escribe

y su bandera desata

CXXIII a.

el judicial 37,5 %:

por que su fuerza tan fuerte

y su ley así temida

CXXIII a

lo mismo que el perceptivo (ver, oír, ...):

duna dama que no veo

CXXII v c.

Los recursos expresivos del campo trascendental (Dios, vida, muerte) aparecen en el 79,1 % de los poemas y el léxico referente a las actitudes de los personajes

(generalmente pasiva en el amante y activa en la dama) ocupan el 91,6 %:

que fin espero daqui
pues la muerte me nego,
pues que claramente vio
quera vida para mi.

CXXII v o

Que pego de mi aficion
no lo nido ni espera
pues me muestra la razon
quon querer que por vos muera
me dave pego y galardón.

CXXIII b.

También en este caso podemos apreciar una verdadera voluntad de selección y reiteración.

2.3.0 La selección de los temas, si la comparamos con las posibilidades que ofrecía la tradición cortés, es reducidísima. Como ya notó Le Gentil queda limitada al tipo de "dama sans merci"¹⁰ y los sufrimientos del amante¹¹. La separación y el recuerdo¹² y su extrema fidelidad y constancia¹³ sólo son intencionalizaciones temáticas. Lo que hay de físico en

10. op. cit., II 112 ss.

11. ibidem, I 129 ss.

12. ibidem, I 140 ss.

13. ibidem, I 155 ss.

el amor se ignora sistemáticamente, excepto el uso con valor metafórico de los ojos y el corazón ¹⁴. Por último, la temática amorosa de la canción tradicional (conocida, cultivada y apreciada por los mismos autores) no se filtra en ningún aspecto.

La articulación de los temas en motivos está fuertemente tipificada: la controversia entre los sentimientos y la voluntad, la impotencia de la razón, el dolor, la muerte por amor, la desvalorización de la vida, la responsabilidad de la dama por estos desafueros, su indiferencia, belleza y merecimiento, la permanencia del corazón o el alma junto a ella en casos de ausencia, el recuerdo, constancia o mudanza, su visión (beatífica o perniciosa), las fuerzas de amor, y pocos más. Sus variaciones no suelen ir más allá de la hipérbole y sus realizaciones positivas o negativas.

2.4.0 La tendencia al amaneramiento sonoro que señalaban los retóricos (1.2.4) se realiza fundamentalmente a dos niveles: aliteraciones y rima.

2.4.1 Es imposible hacer una distinción tajante entre versos con aliteración o sin ella. En general

14. ibidem. I 171 ss.

me he valido de tres orientaciones: la reiteración perceptible del mismo fonema (compensando a veces la escasa frecuencia con su alta perceptibilidad) o la repetición sucesiva del mismo rasgo fónico, su posición respecto a los acentos y la correspondencia entre estos fonemas y los rimantes.

2.4.2 La aliteración vocálica es obligatoria. Raramente aparecen versos sin ella y ningún poema se puede considerar exento. Es asombrosa la abundancia de versos articulados casi exclusivamente sobre una misma vocal, preferentemente /e/, seguida en frecuencia por /o/ y /a/:

pues que me pide el deseo
 (repetido, CXXII v b)
que ser solo el pensamiento
si tuviere tanta fuerza
 CXXIII b
por que el gozo de contigo
 CXXVIIIv.

Esta preferencia se acentúa en los casos de intensificación en que colabora la frecuencia, los acentos, la rima o la repetición del mismo esquema en diversas partes del poema:

I que en desdicha se convuérte
pues se le niega la muerte
 III por que en remedio no eciérte

detiégome mi mal la muérte

CXXIII c.

2.4.3 Por último debe señalarse un tipo menos perceptible, pero también abundante, que se basa en la articulación de vocales con uno o más rasgos comunes. He aquí dos tipos frecuentes, uno de densidad:

que no te sienta conmigo
por mejor hirir de quiere

CXX/III v c

otro de timbre:

que hasta que ha herido
 idem.

La alternancia en el mismo poema contribuye a crear un juego de identidades y contrastes que está en la base de la canción.

2.4.4 Las aliteraciones consonánticas son menos frecuentes y, naturalmente, menos perceptibles que las vocálicas. No obstante se encuentran casos claros y muy notables. Por lo menos trece poemas (el 54 %) los presentan con toda seguridad aunque no lo abarquen todo con la misma frecuencia que las vocálicas.

La consonante más repetida es /n/, obligatoria en los complementos pronominales de primera persona y los derivados (tan frecuentes, ver 2.2.1 y 2.2.3) de amor, muerte, merced, etc. Le sigue en frecuencia

/n/ y si bien no son raras los poemas que las presentan aisladas abundan más las aliteraciones de /nasalidad/:

amor me manda que diga,
vergüenca la rienda tiene

CIXII a;

es de señalar la inexistencia de /ŋ/, fácilmente justificable por su baja frecuencia ¹⁵ en Castellano. Menos corrientes son el resto de las consonantes, aunque se pueden señalar casos de /s/:

passiones y ansias tristes
vos las days y yo las creo

CXXX v b

y en algún poema se registran gran número de grupos consonánticos; valga como ejemplo la citada canción del Comendador Escrivá que agrupa /oclusivos/ y /nasales/ en I-III y los fonemas /r/ y /h/ en II (véase 3.3.3).

2.4.5 Algunos poemas presentan un juego de consonantes iniciales, finales y/o sílabas libres y trabadas que, si a veces son escasamente perceptibles, vienen confirmadas por la estructura del poema (véase 3.3.3). En esta canción,

I Bivo sintiendo plazer,
plazer, temor y dolor;
dolor por nos poder ver,
temor c'os temo perder,
plazer' por ser amador

se puede observar una acumulación de consonantes oclusivas, generalmente sordas, iniciales, que se oponen a las continuas finales /r/. El esquema se repite en III mientras II no conserva ninguno de es tos rasgos:

II Afirno questoy q digo
 en dos partes hecho, dos;
 por el cuerpo sea conmigo,
 por el alma alla con vos.

CXXII c

2.5.0 Las rimas presentan una pureza y robustez que, en general, no habían sido observadas. Le Gentil denuncia una lista de irregularidades ya notadas por los retóricos, como su repetición en estrófas consecutivas¹⁶, la sustitución de consonantes por vocantes¹⁷, y el desplazamiento acentual¹⁸ si bien anota que "les irrégularités sont plus rares dans la seconde moitié du X^e siècle" excepto en los géneros de raigambre popular¹⁹. Sus conclusiones si nos caemos a la canción, adolecen de simplicidad, inevitable por lo demás si se enjuicia nuestra lírica medieval desde la francesa. Con una perspectiva

15. Según ALARCOS LLORACH del 0,23 %, vid. Fonología española 129.

16. op. cit. II 113-115.

17. Ibidem, II 115

18. Ibidem, II 117.

19. Ibidem, II 116.

rigurosamente autóctona se llega a conclusiones opuestas.

2.5.1 La primera observación sobre las rimas de las canciones examinadas es su perfecta consonancia. El caso, dudoso, de la coincidencia fonética de /v/ y /b/ ²⁰ no permite un esclarecimiento suficiente; la oposición se observa en dos casos (CXXII v a y c), se neutraliza en uno (biso/recibo, CXXIII c) e impone en un tercero la grafía antietimológica escribe (CXXIII a). Puede deberse a error o licencia reguladora ²¹; en este caso atestiguaría una voluntad de distinción purista que no puedo demostrar.

2.5.2 A pesar de la tajante afirmación de Le Gentil ²² en el caso de la canción sí existe el rebuscamiento sistemático de la rima rica. Tan sólo cinco poemas (20%) carecen de ella.

Los poetas del Cancionero cultivaron tres tipos: consonántica, vocálica ²³, y semiconsonántica. La

20. Le GENTIL, op. cit. II 115-116.

21. NEBRIJA lo permite con el nombre de Antithesis, Gramática ... 96.

22. "À aucun moment les poètes Castellans et Portugais n'ont systématiquement recherché la rima riche", op. cit. II 111.

23. La acepto y denomino por semejanza a la rima vocálica, plenamente aceptada en la Península.

primera, más corriente, se produce en ocho casos (33 %); afecta a la consonante inmediatamente anterior a la vocal fónica rimante: combaten-debaten (CXII a), ausente-presente-consiente (CXII b) etc. Podríamos considerar también un procedimiento curio que es la repetición de consonantes pertenecientes a correlaciones que en este tiempo procedían ya a su neutralización, aunque se oponen cuidadosamente en rima; me refiero al grupo passion-coraçon-raçon (CXIII a); no encuentro más ejemplos y es imposible elucidar si se trata de rebuscamiento o casualidad.

La modelidad vocálica consiste en repetir la vocal o vocales inmediatamente anteriores a la rima. Poseo seis ejemplos (25 % de los poemas), algunos tan sistemáticos que afectan a las dos rimas de cada estrofa:

- I Con tantos males guerreo
 en tantos bienes me vi,
 que de verme qual me veo
 ya no se que fue de mi.
- III Dejo tan bivo el deseo
 memoria delo que vi
 que de verme qual me veo
 ya no se que fue de mi.

CXII c

La confluencia de los dos procedimientos descritos crea un caso especial de enriquecimiento silábico, aislado pero indudable por su repetición sistemática:

I (...) le traera este cuyada

a mayor mal

III (...) estoy de pena penado

tan mortal

(...) a mayor mal.

CXXII a

Una variedad especial del enriquecimiento consonántico pero con su entitividad propia por su frecuencia, originalidad y aplicación sistemática es la repetición de la semiconsonante anterior a la vocal tónica rimante. Poseo diez casos entre veinte y cuatro poemas (41,6 %) y algunos lo usan en todos los versos en rima común. La cantidad de diptongos rimantes que el procedimiento exige demuestra plena conciencia por parte de los poetas. Véase este ejemplo de Nicolás Núñez que ofrece la particularidad de oponer la semiconsonante según las estrofas:

I Si por caso yo biuiesse

.....

muerte de vida no ouiesse.

II Que si yo vida touiera

segun es el mal tan fuerte

no es posible que la muerte

alguna vez no viniera.

III O que dicha si viniese

.....

que con la muerte muriese.

CXXIIII c

2.5.3 La correspondencia gramatical entre las palabras rimantes plantea problemas abordables desde distintas perspectivas. Entendemos por rima gramatical aquella cuyos componentes pertenezcan a la misma clase de palabras; un solo caso de divergencia la converán en antigramatical²⁴. A efectos estadísticos clasificaré los poemas según el tipo dominante. Agrupándolos según las cinco combinaciones posibles obtendremos el siguiente cuadro: los poemas con predominio de las rimas antigramaticales son cuatro (16,6 %):

I No se para que nasci
pues en tal extremo esto
quel beir no quiero yo
yel morir no quiere eni.

II Todo el tiempo que biviere
terne muy justa querella
dela muerte, pues no quiere
a mi queriendo yo selle;

III que fin espero deaquí
pues la muerte me nego.

24. JAKOBSON, Linguistique et poétique, 234.

pues que claramente vio
querra vida para mí.

CIXII v o

Sin embargo, el tipo artificioso, las rimas gramaticales, se presentan dominantes en ocho canciones (33,4 %):

- I Ausencia puede mudar
amor en otro querer,
mas no que tenga poder
para hacer olvidar.
- II Por queriendo yo cativo
dona dama que no veo,
tengo tan nuevo el deseo
que no se como me vivo.
- III Y por esto es de pensar
que ausencia muda querer,
mas no que tenga poder
para hacer olvidar.

CIXII v g

Los poemas con todas las rimas antigramaticales son dos, con un 8,5 %:

- I Mucho mal esta mi mal
quen desdicha se convierte,
pues se le niega la muerte
por hazello mas mortal.
- II Por que no folte dolor,
el dolor me tiene vivo;

grandes el mal que recibo
yel desconsuelo es mayor.

III Pues con dolor desigual,
por quen remedio no acierte,
detiene mi mal la muerte
mas no la muerte ami mal.

CXXIII o

Los poemas con todas las rimas gramaticales son tres,
uno más que los antigramaticales:

I Si mi mal no agradeceys,
eunque me dale y dandeno,
digo que muy bien hazeys:
pues mas que todas valeys ²⁵
que mas que todos yo pone.

II Que pago de mi efición
no le pido ni espera,
pues me muestre la razon
quen querer que por vos muera
me days pago y guelardon.

III Y si no me agradeceys
el mal que por vos me viene,
digo que muy bien hazeys:
pues mas que todas valeys
que mas que todos yo pone.

CXXIIIb

25. En el texto valey, error evidente corregida
en la revisio.

con un total del 12,5 %. Por fin son siete las can-
ciones que equiparan las rimas gramaticales y las
antigramaticales, con un porcentaje de 29.

Tanto en la pareja de predominio como en la de
exclusividad se muestra la preferencia por las gra-
maticales. La frecuencia absoluta de ambos tipos
(teniendo en cuenta que CXXII a tiene seis rimas,
cuatro gramaticales y dos antigramaticales) nos lle-
va a la misma conclusión:

gramaticales	55 rimas, 56 %
antigramaticales,	43 rimas, 44 %

La intencionalidad de su uso está atestiguada por
la persistencia del mismo criterio distribuidor en
los siete casos de equiparación: las rimas del mis-
mo tipo se agrupan en la(s) misma(s) estrofas(s),
I-III o II. La disposición gramaticales-I / anti-
gramaticales-II aparece en cinco casos ²⁶, la in-
versa en sólo dos casos ²⁷.

La preferencia por la posición I-III para las ri-
mas gramaticales atestigua la predilección por el
modelo artificioso puesto que en estos casos el n^o
mero de palabras rimantes es superior; los procedi-
mientos de reprise y de repetición de las palabras

26. Son CXXII v e, CXXVI b, CXXIII a, CXXII v e y
CXXII c.

27. Son los poemas CXXII v e y CXXIII c.

rimentes líman esta dificultad pero no la neutralizan. Si observamos su posición en los demás casos de convivencia los resultados son opuestos: nueve poemas de rima gramatical preferente en II, tres con preferencia en I-III; estos datos no invalidan las conclusiones anteriores; la intencionalidad posicional, sencillamente, no es manifiesta, y por seguir la tendencia al mínimo esfuerzo son menos significativos.

2.5.5 En un área más restringida del léxico rimante se hallan las rimas derivativas, de abolengo trobadoresco. En las canciones que nos ocupan no es un fenómeno dominante; acostumbra a presentarlo en términos aislados aunque aparezcan en un número considerable de poemas: doce (50 %). Más relevante que esta proporción es la que puede establecerse entre poemas que las usen sobre uno, dos o tres pleremas y los doce en total:

	P	%
un plerema	7	58
dos pleremas	3	25
tres pleremas	2	17

Veamos un ejemplo de cada caso; de un solo plerema

I mi alma mala se para

II así que si no le cansera

CXXII a

I Donde amor su nombre escribe
y su bandera deseta,
no es la vida la que bive
ni la muerte la que mata.

II Por que su fuerza tan fuerte
y su ley así temida,
que viviendo da la muerte
y muriendo da la vida.²⁸

I Si por caso yo biuiesse
esperaría morir,
mas yo nunca vi venir
muerte de vida no viesse.

III O que dicho si viniesse
para matar el morir,
pues que no queda bevir,
que con la muerte muriesse.²⁹

Se tenemos en cuenta que los poemas pueden presentar hasta un máximo de cuatro rimas (dos en I-III y dos en II), siendo cada rima derivativa la coincidencia plerónica de dos o más palabras rimbantes, obtendremos la proporción máxima de rimas derivativas: tres por poema.

28. CXXIII a

29. CXXIII b

2.5.5 Restringiendo al máximo la libertad de variación llegamos al antiguo procedimiento de repetir la misma palabra. Exceptuados los versos repetidos (la "reprise en manière de refrain" de Le Gentil ³⁰ que abreviaré en reprise) clasificaremos los poemas según el esquema de las rimas derivativas; tres poemas (el 30 % de los que usan el procedimiento) repiten una palabra:

I No se pora que nasci,
pues en tal estrano esto,
quel beuir no quiero yo
yel morir no quiere mi.

III Que fin espero dequá
pues la muerte me nego,
pues que claramente vio
quera vida para mi.

CXXII v c

Los que repiten dos palabras son dos, el 20 %:

I En gran peligro me veo,
que en mi muerte no sy tardança,
por que me pida el deseo
lo que me niega esperança.

III No me defiende y peleo;
muerte cura de mi vengança.

30. op. cit. II 270

pues que me pide el deseo
lo que me niega esperanza.

CXXII v b

Los que repiten tres palabras son en total cuatro,
el grupo más numeroso, con el 40 % de los poemas:

I Quien nostuuiere en presencia
no tenga fe en confianza,
pues son olvido y mudanza
las condiciones ausencia.

III Y pierda toda esperanza
quien nostuuiere en presencia,
pues son olvido y mudanza
las condiciones ausencia.

CXXII b-c

Y por fin hay un solo poema que repita las cuatro
palabras en dos estrofas (10 %):

I Bivo sintiendo placer,
placer, temor y dolor;
dolor por nos poder ver,
temor o'os temo perder,
placer por ser amador.

III Por ser vuestro con placer,
por el placer con temor,
con el temor por nos ver,
en nos ver esta el perder
y en perder esta el dolor.

CXXII c

En total son diez los poemas dotados de este artificio (41,6 %); es por tanto un refinamiento abundante y apreciado ³¹ si bien choca con su dificultad. A este respecto es interesante la lista de autores que lo usan con frecuencia: San Pedro (el caso de repetición total) especialista en rebuscamientos léxicos, Cartagena (CXXII v c, CXXIII a y CXXI v c), Tapia (CXXII v a y b) Stóliga (CXXVI b) y Jorge Manrique (CXXII b). En suma, los autores del Cancionero. También resulta elocuente que la mayor frecuencia corresponda a la repetición de tres palabras o sea, todos o casi todos los versos, puesto que los restantes forman el renrise.

2.5.6 Las canciones presentan diversos tipos de entrelazamiento y complicación de las rimas de los que distinguiremos cuatro clases:

entredado: "en el consonante que acaba el vn pie en aquel comienza el otro" ³²

multiplicado: "es quando en vn pie van muchos consonantes" ³³ interiores en rima con

31. Nótese que no va acompañada del equívoco como se exige en las Leyes, II 116.

32. ENCINA, Cancionero, v v.

33. ibidem, v v.

el final.

rimas interiores: ofrecen dos variantes:

- riman entre sí términos interiores de varios versos.
- riman con el final de los versos adyacentes.

Por último convien en todos estos casos la asonancia, la consonancia y diversos tipos de aproximación fonológica a las sílabas en rima, que subrayan su presencia.

2.5.7 La modalidad interior sensu-stricto es extraordinariamente abundante. Los grados son infinitos; desde dos palabras en rima, el más sencillo posible,

colvidarme es gran dolor
yacordarme desacuerda

CXXIII a

hasta la superabundancia de consonantes, asonantes y aproximaciones que afectan a todos los versos:

En mi grave sufrimiento
no ay dolór más desigual,
que ser sólo el pensamiento
el testigo de mi mal.

Sufriéra el mal que busque
por la cáusa que lo esfuerça,
si tuviéra tanta fuerça
la vida cómo mi mal.

Mas bevir con pena tal
nó lo sufre lo que siento
por que sólo el pensamiento
es testigo de mi mal.

CXXIII o

Contabilizando en conjunto los poemas que presen-
 tan por lo menos un caso claro de consonancia o aso-
 nancia (los aproximativos, si no conviven con éstos,
 sólo pueden considerarse como eliteraciones) obser-
 vo una abundancia extrema: 16 poemas (66,6 %).

La segunda modalidad de rimas internas (en reali-
 dad se trata de una variación del encadenado) pre-
 sente las mismas posibilidades. Es también muy
 abundante (12 poemas, el 50 %) y con algunos ejem-
 plos muy característicos:

Ven como royo que hiere
 que hasta que ha herido
 no se siente su ruido
 por mejor hirir do quiere.
 Así sea tu venida
 si no desde aquí me obliga

CXXVIII v e

2.5.8 El multiplicado, aun siendo más rígido que
 los anteriores, es también muy abundante (10 poe-
 mas, el 41,6 % contando sólo los casos bien defi-
 nidos). Podemos hacer aquí las mismas observacio-
 nes que en los casos anteriores sobre su resalte

por diversos procedimientos, pero queda limitado el interior de un mismo verso; no obstante puede repetirse o convivir con otros:

Mucho mál esta mi mál
que en desdicha se conuerte,
pues se le niega la muérte
por hazello más mortál.

CXXIII c

2.5.9 El encadenado es susceptible de un uso más extendido y sin embargo presenta una frecuencia menor: 8 canciones (33,3 %). Los casos de pureza son menos aún y en general, sobre todo cuando afecta a varios versos, se trata de procedimientos más o menos aproximativos:

Que pago de mi efición
nó lo pido ni espéra,
pues me muestra la razón
que en querer que por vos muóra
me dáys pago y galarón.

CXXIII b

2.5.10 Pero lo que verdaderamente define la canción no es tanto el uso como el entretrejimiento de estos tres recursos, cuyo fondo común es casi siempre un sistema de aliteraciones; hábilmente combinados por aquellos poetas, que se manifestaron maestros de la musicalidad, produce efectos obsesivos:

todo el tiempo que biviére
torré muy mucha querélla
dela muérte, pues no quíéfe
a mi queriéndo yo adlla.

CXXII v o

Las combinaciones son infinitas y abundantes, hasta el punto de que, a veces, sea difícil aislar cada fenómeno y, en algunos casos, imposible discernir si son consecuencia de las aliteraciones o viceversas. Para dar idea del grado de combinación (o al menos convivencia) de los tres tipos retóricos bastará dar la frecuencia de poemas que presentan encadenado o multiplicado junto a un tipo de rima interior, o sea, la mitad de las combinaciones: nueve, equivalentes al 37,5 %.

2.5.11 Con relativa frecuencia aparecen en rima determinadas palabras que inducen a hablar de facilidad: verbos en formas de flexión equivalentes (CXXII a), y, con especial reiteración, participios (CXXII e) o infinitivos (CXXII o). Esta primera observación requiere algunas puntualizaciones: los rebuscamientos (los estudiados y otros muchos que seguirán) dificulten la selección, la presión de las formas populares influiría en estos poetas (glosadores de romances, autores de villancicos, etc.) y por fin, el uso específico de que son objeto ensancharían la norma facilitando la labor de

los simples versificadores.

No faltan ejemplos cuya pretendida facilidad es el precio del rebuscamiento; podemos deducirle intencionalidad (si tendemos a la comprensión) a ciertos casos de reiteración (CXXII v a) pero algunos ejemplos imponen la calificación de difíciles, aun olvidando las limitaciones que otros recursos pueden imponer:

I Ausencia uode mudar
amor en otro querer,
mas no que tenga poder
para hazer olvidar.

III Y por esto es de pensar
que ausencia muda querer
mas no que tenga poder
para hazer olvidar.

CXXIII v e

No se trata de un caso aislado; en el corto número de poemas analizado los encuentro que riman siempre en infinitivo más pronombre inclítico (CXXII v b) en infinitivo y verbo alternados (CXXIII c) o alternando verbo y participio (CXX v b-c), verbo y gerundio (CXXII? b) o dos tiempos verbales (CXXIII b). La rima, en general, es un fenómeno cuidadosísimo sobre cuyos efectos descansa en gran parte la canción.

2.5.12 Estableciendo un inventario de las rimas usadas en los veinte y cuatro poemas con sus frecuencias respectivas, obtenemos el cuadro siguiente:

ace		eta		eo	4	ido	2
ada		aten		er	3	iga	
ado	3	e	2	era	2	igo	2
ega		ea		erda		ir	2
eis		eis		ere	2	istea	
el	3	ego		erte	4	ive	
ello		ella		erza		ivo'	3
endo		ello		esco		o	2
anza	3	encia	2	esse		or	4
ar		endos		i	3	oria	
era		ene	2	ia	2	os	2
erga		enta		ida	2	ou	6
ero		ento	3	ides		ura	
aron		ento	2				

Podemos observar, en primer lugar, que la proporción de rimas sobre un total de cincuenta y tres es:

repetidas: 24 46 %

no repetidas: 29 54 %

Dentro de las repetidas, el porcentaje de las frecuencias sería:

	F	%
Frecuencia 2:	13	54,1
Frecuencia 3:	7	29,2
Frecuencia 4:	3	12,5
Frecuencia 6:	1	4,2

Como en los apartados anteriores encontramos absoluta carencia de variedad (reducible si agrupamos las variaciones de la misma flexión) y tendencia a recombinar los escasos materiales fruto de selección. En otras palabras, sustituyen la variedad por el artificio.

2.6.0 En el estudio de la retórica ampliaré los moldes de la clasificación tradicional (tropos, figuras de la expresión y del pensamiento) con el fin de abordar el estudio de los conceptos según la visión de Gracián. Cualquier caso de confluencia (como el hirmos de Hebríja y la suspensión) se resolverá a favor del concepto. La ordenación de los materiales será: tropos, figuras y conceptos.

La tradición teórica medieval es muy variada, la nomenclatura laberíntica y las clasificaciones, empujadas a menudo inconciliables. El verdadero problema se plantea cuando, en busca de la mayor exactitud, se recogieron conceptos y definiciones de distinto origen, pues la confluencia resulta inevitable. En estos capítulos usaré cuatro fuentes:

HEBRÍJA, Gramática Castellana.

ENCINA, Arte de trobar.

PARAL, Los arts poétiques ...

Arte de trobar del Cancionero de Biblioteca Nacional (antiguo Colucci-Brancutti).

En la preferencia por una u otra nomenclatura me orienta siempre hacia el término de significación más restringida; como ejemplo, voy a desarrollar el más complejo y aprovechable (y también usado) de todos los casos. Encina da dos figuras de repetición del mismo vocable, redobrado y reiterado, que suponen un cruce con el adnominatio. Nebrija los amplía con una variante del leixa-pren gallego, la anadiplosis: "es quando en la mesma palabra que acaba el verso precedente, comienza el siguiente" ³⁴. Pero si atendemos al susodicho Arte de trobar podemos restringir otro concepto del mismo autor, el polítoton: "es quando muchos cosas distintas por diversidad se juntan" ³⁵. Entre el reiterado y el polítoton se sitúan otros dos procedimientos allí explicitados: dobre y mandobre. "Dobre [h] e dizer hũa palavra cada cobra duas vezes ou mais (...) E conuen como a meteren en hũa das cobras, que eey o metan nas outras todas (...)
pero sempre naquel talho e daquela manera que o mete ren na prima" ³⁶. Mandobre [he] tanto como dobre, quanto ha no entendimento das palavras, mais as palavras desuayrense, porque mudan os tempos" ³⁷.

34. Gramática Castellana, 99

35. ibidem, 101

36. Cancioneiro da Biblioteca Nacional, 25.

37. ibidem, 25.

El simple reiterado queda reducido a un mínimo por las concreciones introducidas, y, siempre que se cite, deberá entenderse en sentido restringido. Verdaderamente no abundan los casos de tal confusión pero cuando ésta pueda producirse se debe reconstruir su campo semántico por este procedimiento. A tal fin usaré la terminología de la fuente escogida³⁸.

Por último debo advertir que el estudio de la retórica no me preocupa en cuanto tal sino sólo en la medida que pueda dar luz sobre la estructura del género. De ahí que estos capítulos se orienten más hacia conclusiones teóricas que el inventario y exposición detallada de cada uso.

2.6.11 Los tropos se usan abundantemente. Me limitaré a exponer los casos de aquellos que inventaria Faral³⁹, aunque a tenor del uso lo amplío incluyendo la alegoría tal como la trata Nebrija⁴⁰. En las frecuencias no daré sus números absolutos sino los poés⁴¹ que las presenten; son menos frecuentes que otros procedimientos y me interesa más su realización que su frecuencia, impertinente a la estructura.

En primer lugar se encuentra la gnerletia o hipérbole, presente en casi todos los poemas; sus realiza-

38. A fin de no complicar el problema con las diversas artes reproducidos me ceñiré a la exposición inicial de Faral.

39. op. cit. 89 ss.

40. op. cit. 103 ss.

ciones son, como es normal, monótonas y su temática más habitual es la belleza y virtud de la dama, la fidelidad del amante y su sufrimiento mortal.

La personificatio es un procedimiento básico; si el anterior da forma a los recursos retóricos, éste los crea. Es el único camino que permite a los sufrimientos del amante su acceso al poema y su primer grado de deformación y abstracción. Casi tan frecuente como esta es la intellectio (sinécdoque en roman paladino) cuya realización predominante sería el tipo "pers pro toto". La denominatio o metonimia (en sus formas "re facta pro id quod fecit" y viceversa), a pesar de tener la misma función creadora de material poético que las dos anteriores es mucho menos frecuente; mayor importancia toca a la translatio (metáfora). En el mismo lugar se encuentran la allegoria (en su versión antifragilis) y la permatotio (per argumentum y per contrarium).

2.6.3 Lo que me interesa sobremanera es notar la en tiguéda de estos recursos; el procedimiento en sí, sus usos e incluso sus realizaciones léxicos proceden de la primitiva poesía trovadoresca. Los castellanos se limitan a reproducir el código expresivo provenzal tal como lo interpretaron y reelaboraron los galaico-portugueses: reducción, espiritualización y fijación máxima, recatando el último aspecto los

trovadores del Cancionero.

Paralelamente a este proceso de evolución poética (siglos XII-XV) se produce la evolución histórica que, deja sin base social efectiva una lengua que, en principio, reflejaba unas situaciones concretas ⁴¹. La pérdida del sentido original del léxico sólo complementaría lo que es consecuencia inevitable de su propia reiteración: la lexicalización. No es aventurado suponer que la terminología trovadoresca, tras un nauseo de tres siglos, en reducción a recurso literario y su alejamiento progresivo de los dos significados (el cotidiano y, como veremos después, el metafórico) no significase ya nada.

2.6.4 Entre las figuras que enumera Feral, la canción nos ofrece de la expresión y del pensamiento, con mayor frecuencia de aquéllas. Entre las primeras predominan, por orden de frecuencias: emendatio, interpretatio, articulatio, contrarium, permissio, sententia, exclamatio y conclusio; entre las segundas: expositio, frequentatio, descriptio, contentio y similitudo. El campo de la amplificatio se completa con la congeries, de poco uso, y un tropo: circuitio con poca frecuencia.

7

41. HAUSER, A. Historia social ... I 253-300.

Si decidimos ampliar el inventario con la lista de Nebrija encontremos algunas figuras de poco uso, como las de repetición (pleonasmos, perisología, macrología) que son poco frecuentes, porque la expresión se ciñe al contenido; es éste el que se repite. Es frecuente el hiozeuxis, menos el zeugma, muy poco prolepsis, tautología y anacórofe.

Los ornamentos de estilo tienen mayor interés si atendemos a su uso; sólo cuatro son abundantes hasta el punto de estar en la mayoría de los poemas: determinatio (en diez y ocho poemas), interpretatio (en trece), expositio y anominatio, en casi todos los poemas, a veces bajo varias modalidades convivientes; entre el expositio, de varia forma, es el modelo rationem subicere el más frecuente, con más casos (13) que todos los demás (11 en total).

El absoluto predominio de dos procedimientos de amplificación, un recurso sintáctico y la reiteración léxica lleva a las mismas conclusiones anteriores: selección radical y reiteración constante. El predominio paralelo de las figuras de la expresión nos deja en el punto de siempre: debilitación del contenido. La naturaleza de estos procedimientos permite explicitar más: la canción es un procedimiento de reiteración continuada de los mismos motivos. Los capítulos anteriores (concretamente 2.3.0) nos permitían prever el resultado.

2.6.6 Los procedimientos que genéricamente podemos llamar de adnominatio (2.6.0) merecen capítulo aparte por su variedad, abundancia y la conexión con fenómenos de asociación fónica y semántica. Aquí nos ocuparemos sólo de su inventario; quede para más adelante (3.3.8) aclarar su función estructural.

En el inventario deberé volver al recuento directo de casos por su excesiva frecuencia. En este orden y acompañados de la relación casos/poemas son los siguientes:

	F	F/P
Reiterado	50	2
Dobre:	42	1,75
Mozdobre:	36	1,5
Políptoton:	20	0,83
Redoblado:	7	0,29
Anadiplosis:	3	0,13
Retroceso	1	0,04

En total suman 159 casos, 6,76 por poema. Esta frecuencia compensa en parte la escasez del vocabulario; debemos considerar que sólo los recursos flexivos atestiguan la existencia de un plerema. He aquí un caso característico del uso de tales procedimientos: el entrelazamiento:

Donde amor su nombre escriue
y su bondade desato.

no es la vida la que vive
ni la muerte la que mata.

Por que esfuerce tan fuerte
y su ley así temida
que viviendo da la muerte
y muriendo da la vida.
Ahor cansada y deserta
no es poder que al suyo prize;
su querer es el que mata
y el dolor es el que vive.

CXIII a

2.6.7 El análisis de los conceptos se muestra más productivo de lo que la Aradoza indica. Verdaderamente, abundan las modalidades de paradoja, pero lo hacen más aún las categorías básicas de la paridad-disparidad y, sobre todo, proporción-improporción, que dan pie a los demás: ponderaciones, segundas críticas, contradicción de los efectos (en realidad más variante suya) y sentencias. Lo más notable no es la variedad ni sus altísimas frecuencias (la proporción-improporción aparece varias veces, sin excepciones, en cada poema) sino su entrelazamiento; las combinaciones características son las que llevan por la proporción-improporción a las ponderaciones con planteo, solución (o ambas) paradójicas, que engendren encadenamientos secundarios. En realidad es

difícil encontrar un poema que no esté planteado sobre un complejo entramado conceptual:

No se para que nasci,
pues en tal extremo esto
quel beuir no quiero yo
yel morir no quiere ami.

Todo el tiempo que biuiere
terne muy justa querella
de la muerte, pues no quiere
e mi queriendo yo aella.
Que fin espero daqui
pues la muerte me negó,
pues que claramente vio
quera vida para mi.

CXXII v c

El análisis conceptual ha conducido a conclusiones similares a las anteriores: alta frecuencia de uso, con gala de refinamiento, esta vez sobre el significado. Pero presenta una nota discordante: su variedad.

2.7.0 Tras el análisis de los componentes, los elementos lingüísticos, temáticos y retóricos ofrecen la misma tendencia: reducción.

Este empobrecimiento está sobradamente compensado por la extraordinaria riqueza de efectos ecclásticos que justifica el ataque de Nebrija contra la degrada

ción del lenguaje (1.2.4). No obstante, nuestro gramático era parcial en su estimación pues reducía el lenguaje a su función referencial: "las palabras son para traspasar en las orejas del auditor aquello que nos otros sentimos" ⁴², y los poetas, lógicamente,, entendían primordialmente la función poética ⁴³. Los resultados obtenidos nos permiten ya profundizar en la jerarquía de las funciones que caracteriza a nuestro género.

2.7.1 La función emotiva, comunicadora de los sentimientos individuales, no se realiza; la tradición crítica coincide en tachar al género de empuerado, frío y convencional, retórico en el sentido peyorativo del término, y contra esta tendencia dirigía Menéndez Pelayo su declaración de principios. No obstante, tenía plena conciencia de la veracidad de estos asertos; en realidad se levantaba contra los que convertían estos adjetivos (cuyo sentido debería ser exclusivamente técnico) en criterios de valoración. Es precisamente nuestro pàligrafo quien mejor supo definir el arte de la época en su tendencia formal: "el que pudiéramos llamar arte técnico (...) reduce

42. op. cit. 45

43. JAKOBSON, Linguistique et poétique, 218 ss.

el arte a mero ejercicio mecánico, trabajo de sílabas, ejercicio gramatical, tema de retórica o solaz de palacio" 44. La persistencia de la temática, innegablemente monótona, y su cristalización en un corto número de motivos con tres siglos a cuestas reducen al mínimo sus posibilidades expresivas originarias. Reducir el amor de los castellanos a languidez mortal, a un cuarto de siglo de las Coplas del Provincial, es excesivo; si tal código expresaba una realidad lo hacía a tal grado de abstracción que sus mismos autores la perderían de vista.

2.7.2 La lírica provenzal contenía frecuentes llamados a la atención del público y del juglar que ejemplificaban claramente la función fática, junto con claros ejemplos de la metalingüística con sus explicaciones sobre el poema:

Dirai vos sonas daptensa
d'aquest vers lo comensensa;
li mot fon de ver semblensa;
-Recoutatz- 45

Ferai un vers de dreyt nient
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren su 46

44. HERNÁNDEZ PELAYO, Historia de las ideas estéticas,
I 444

45. MARCABRU, texto de Antología de textos románicos ...
161

En nuestras canciones, a pesar de concebirse también en función del canto ⁴⁷, faltan por completo estas disquisiciones. Por último, la función referencial, no necesita busca: sería ocioso hacerlo en un género cuyos sujeto y objeto son el sentimiento, los ojos y el corazón.

2.7.3 ¿Era posible, por último, el intento de convencer a la dama? Los provenzales lo intentan a menudo:

Quel pro y aurtz, dampna conja,
si vostr'amore mi deçalonja? ⁴⁸

Pero si aceptamos que la canción no expresaba ninguna realidad, si su temática es siempre la misma y se realiza de la misma manera, la dama quedaría tan fría como el poeta aseguraba. Es muy probable que tampoco la función constativa entrase en sus propósitos.

2.7.4 Eliminadas o relegadas todas las funciones secundarias podemos reducir la canción a un intento de crear la belleza, y nada más que la belleza, por medio de la palabra; nos encontramos ante un caso prototípico de "poesía pura". Es más, la drástica re-

46. GUILHEM DE PEITIEU, ibidem, 159

47. Esto no quiere decir que efectivamente se cantare. Véase Le GENTIL, op. cit. I 7 ss.

48. GUILHEM DE PEITIEU, Antología ... 160.

ducción de elementos lingüísticos puede interpretarse como un intento de desesiree del mismo lenguaje. De ahí la extraordinaria importancia de los conceptos, artificio mental sin contenido específico (y tendente, como la amplificatio, a repetir indefinidamente las mismas ideas) y los recursos de base estrictamente fónica: rimas, eliteraciones y, en menor grado, la anominatio. Es muy probable que esta orientación se deba en gran parte a influencia de la música; a este respecto es notable la vinculación musical de los géneros con forma fija ⁴⁹ y la estructura libre: co, poesía para leer, de los decires alegóricos o morales; a su lado, la canción piadosa es sólo una alegación de escasa transcendencia. Pero esta consideración me llevaría al estudio de toda la poesía del Cancionero en que no quiero entrar.

Enfocado ya el problema de la canción en sus límites y posibilidades se impone al poco a la segunda parte: ¿qué manipulaciones permiten la creación estética sobre una base tan esquemática? Evidentemente la respuesta hay que buscarla en la estructura del género; sólo allí podía compensarse la pobreza instrumental con combinaciones de suficiente riqueza perceptiva.

49. Lo GENTIL, op. cit. 305 ss.

2.7.4 La inexistencia de la función referencial en un género literario se toma casi siempre como elemento de un género íntimamente emparentado con él: su parodia. No obstante su testimonio no existe en nuestro Cancionero. La parodia de la Canción de amor es un género casi inexistente y del que no poseo ningún ejemplo.

¿Pierde, pues, validez, el método comparativo? De ningún modo. Si no existen (o no encuentro) parodias castellanas abundan en Galicia; y no olvidemos que si los poetas de los Cancioneiros quizá no leyeron a los nuestros la estructura del género lo hicieron con su temática y sus recursos expresivos; además, sabemos ya que éstos pasaron al cancionero castellano perdiendo la mayor parte de sus posibilidades y por tanto de sus contenidos.

Los trovadores cultivaron con frecuencia la cantiga paródica, tanto d'amigo (que ahora no me interesa) como d'amor, desde la primera etapa del lirismo gallego-portugués. A Martim Soares, poeta alfoncino, corresponde esta parodia d'amor:

Pois bõas donas son desemparedas
e nullo'omen no-nes quer defender,
no-nes quer'eu leixar estar quedadas,
mais quer'eu duos por forza prender,
ou três, ou quatro, quais m'eu escolheri
Pois non eu já per quon sejan vengades,

netes de Conde quer'en cometer,
que me scron mais pouc'acomiaades! 50

La parodia conocia otro uso más directo y ofensivo, menos circunspecto y fino que el poema recién transcrito, interpretable según el código habitual del género o el del sistema referencial de la lengua conversacional, que introducen en él algunos elementos desuados en la lengua poética; en los cantigos d'escorcho se empleaba este procedimiento con una intención muy significativa: la acusación de insinceridad:

Roi Queimado morreu con amor
en seus cantares, per Santa Maria,
por ũa dona que gran ben querio;
e, por se meter por mais trobador,
por quo lhe ela non quise ben fazer,
feze-s'el en seus cantares morrer,
mais reeurgia depois do tercer dia! 51

50. MARTIM SOARES, texto de A lírica dos trovadores,

35.

51. Pero GARCIA BURGALÉS, A lírica dos trovadores, 105

3.0.0 "Tout signe est composé de signes constituants et/ou apparaît en combinaison avec d'autres signes. Cela signifie que toute unité linguistique soit en même temps de contexte à des unités plus simples et/ou trouve son propre contexte dans une unité linguistique plus complexe"¹. La canción está compuesta por tres elementos jerárquicamente escalonados, que, de menor a mayor, estructuran la obra a tres niveles distintos: el verso, la estrofa y el poema. Su categoría es heterogénea; debemos considerar el verso como unidad no significativa, cuyo contenido no tiene valor por sí sino en cuanto se articula para la formación de motivos; la unidad mínima de sentido es la estrofa (1.2.2), aunque el verso sólo se realiza plenamente en el conjunto del poema como discurso integral. No obstante, y antes de comenzar el análisis, veamos cómo es una canción; para ello recordemos la descripción del porfesor Le Gentil.

3.0.1 El mejor procedimiento para acercarse al género es compararlo con el villancico, más conocido y con un entronque común: ambos arrancan de algunas Cantigas de Alfonso el Sabio.

Tras el Cancionero de Baena, mientras el villanci

1. JAKOBSON, Deux aspects du langage, 48.

co conserva su estructura abierta, capaz de reiterar las mudanzas indefinidamente, la cantiga culta evoluciona en sentido restrictivo, hacia la condensación del desarrollo temático y su fijación en un modelo culto, cortés, corto e inalterable. Cotejando ambos géneros vemos, "ici et là, un couplet triparti, comportant deux mudanzas simétriques, chantées sur la même mélodie, et une vuelta chantée sur les mélodies du refrain". Por dos mudanzas simétricas entiende la repetición del esquema métrico y musical en las dos mitades de la misma estrofa (II):

texto: a b / a b

música: $\alpha \beta / \alpha \beta$

"Par contre, le conceión se différencie du villancico par les particularités suivantes:

1^o Le refrain de la conceión est plus long que celui du villancico; il comporte, en effet, normalement, non pas trois, mais quatre vers ou cinq. Cette distinction n'a rien de factice. Elle correspond aux indications des rubriques et surtout aux définitions d'Incina (...)

2^o La vuelta de la strophe est caractérisée normalement par une symétrie complète entre le schéma des rimes et le schéma mélodique; autrement dit, la vuelta reproduit exactement le schéma du thème initial, ce qui ne se produit pas normalement dans le villancico (...)

3º La canción es una piece courte que no comporte en règle général qu'un seul couplet, glosador raramente deux ou trois.

4º La canción es un genre essentiellement courtis et sevant, presque exclusivement réservé aux thèmes amoureux"² aunque más tarde vuelve sobre la temática con una ampliación: "je rappelle qu'il existe à côté des chansons d'amour, des chansons religieuses, et même satiriques"³.

Resumiendo en pocas palabras este concienzudo análisis, diremos que la canción se desliga de la ilimitada posibilidad glosadora del villancico para reducirse a una cabeza (I), una cadencia (II) de dos perfecciones simétricas y una vuelta (III) que, como veremos, difería mucho de lo que en villancico se entiende por tal. En cuanto a los tonos y su tratamiento, la diferenciación entre ambos géneros es una consecuencia de su especialización sociológica: la canción, culta y cortesana, queda totalmente asimilada a la tradición cortés; sus versiones burlescas y religiosas son efectos secundarios del mismo fenómeno.

Pero volvamos a su estructura y profundicemos en el análisis de sus componentes:

2. op. cit. II 263-264.

3. op. cit. II 283.

3.0.2 "Le refrain de la conci6n [I] e, dans la majorité des cas, quatre vers à rimes embrassées ou croisées (...) Les refrains à cinq vers (...) sont encore assez nombreux; (...) Les refrains de plus de cinq vers sont tout à fait exceptionnels" ⁴. En el contenido, "comme l'exige sa structure métrique et mélodique, la pièce débute par une introduction qui indique le thème, emprunté au répertoire traditionnel des doctrines courtoises. Cette introduction (...) se termine par une formule que doit pouvoir servir de refrain, donc annoncer et en même temps résumer le développement" ⁵.

3.0.3 Le moderna (II) tiene una estructura formal más sencilla: "la parte independiente del couplet est toujours, en principe, un quatrain (divisible en deux pièces symétriques) à rimes croisées ou embrassées" ⁶. La complejidad se ve en el lado del contenido, pues "le thème va (...) maintenant être développé de façon plus explicite, dans la première partie du couplet, qui prend donc, aussi bien du point de vue du texte qu'au point de vue musical, la valeur

4. ibidem, II 264.

5. ibidem, II 284.

6. ibidem, II 265.

d'une glose (...). Par sa structure métrique et mélodique (...) cette glose se présente, en effet, comme une double commentaire, qui précise simplement le sens général, ou met le lecteur en mesure de saisir l'intention véritable de l'auteur; elle suggère plutôt qu'elle ne fournit l'explication" ⁷.

3.0.4 La vuelta (III) está caracterizada por la repetición de la cabecera. Según Le Gentil, la reiteración puede realizarse a varios niveles: el tipo más sencillo reproduce íntegramente la estrofa inicial, con sus mismas rimas, sin alterar la distribución; este esquema puede complicarse repitiendo las palabras rítmicas (2.5.5), generalmente en la misma posición, con variaciones que van desde una sola palabra a la repetición sistemática, desde considerables alteraciones del orden a la fidelidad absoluta; la repetición total del último o últimos versos es un procedimiento bastante frecuente que llama renrise en manière de refrain (y que, ante la inexistencia del término equivalente, resumo, sin traducir por estar ya acunado, en renrise); por último, es probable la repetición absoluta de la cabeza que aplica el contenido la misma estructura de la melodía: repetición total ⁸;

~~777~~

7. ibidem, II 284.

8. ibidem, II 263-69.

es un caso flagrante de atracción del significado por el significante, en este caso el musical.

La función de la vuelta, en el campo del significado, consiste en "réintroduire la formule-refrain; c'est le rôle de la première partie de la vuelta; puis la pièce s'achève, comme une démonstration par le retour de la proposition essentielle contenue dans la mote, retour nettement souligné par la reprise mélodique (...) Evidemment, toutes les canciones ne présentent pas, avec autant de netteté, les caractères que nous venons de relever"⁹.

3.0.5 Estas conclusiones son, en general, válidas; desde la perspectiva adoptada por el autor tan solo pueden completarse, a título de recapitulación, con sus propias palabras: "on peut (...) dire que la canción peninsulaire est bien, par son contenu, ce qu'elle est par sa structure métrique et mélodique, une proposition suivie d'un commentaire et d'une conclusion, cette dernière n'étant qu'un retour au thème initial"¹⁰.

El labor personal, sólo posible gracias a la metodología que expone el principio, arranca precisamente en este punto. Para la disposición del material

9. ibidem, II 285-286.

10. ibidem, II 286-287.

escojo un esquema bilateral: estructura del continente y estructura del contenido. En ambas partes me ocuparé tan solo de su forma, articulada en torno a un juego de identidades y oposiciones. Basándome en la tripartición de la canción (3.0.1) y apoyado en la hipótesis de trabajo que proporciona Nebrija (1.2.2): la unidad de sentido de cada estrofa, las tomaré como unidades significativas mínimas (3.0.0). La distribución definitiva de la segunda parte será, pues, tripartita:

- a) Unidades no significativas.
- b) Unidades significativas simples.
- c) Unidades significativas complejas.

3.1.0 Como ya sabemos, el único verso cultivado es el octosílabo, agudo o grave, y de correcta escansión (2.1.1). Lo que me interesa ahora es el morfología del verso analizado a tres niveles: fónico, léxico y sintáctico. Como en las clasificaciones usadas hasta aquí nos encontramos con un primer nivel no significativo y otros dos dotados de significación progresivamente compleja, aunque no poética. El estudio del primer nivel podría parecer anecdótico pero, como sabemos ya y podremos comprobar en adelante, tiene especial trascendencia en la construcción de unidades significativas más complejas. En la estimación del lenguaje poético como unidad intencional del signi-

ficente y el significado no es necesario recurrir a las hipótesis de formalistas y estructuralistas ¹¹; nuestro clásico Nebrija, con el enfoque formal que era habitual entre los retóricos, permite llegar al mismo principio partiendo de su definición de la estrofa (1.2.2).

En este apartado reconstruiré la estructura del verso a partir de la articulación de sus elementos, algunos de los cuales habían sido ya estudiados (respecto a la tradición cortés, el estado actual de los estudios y sus componentes fónicos) en el capítulo anterior.

3.1.1 Respecto a los rimos estudiaremos su posible selección gramatical y la coincidencia / no coincidencia de tipos léxicos. Ahora me interesa reducir el campo de observación a la categoría morfológica de las sílabas rimantes en el campo del verso.

El modelo de rima proferido es el compuesto exclusivamente por morfemas ¹², seleccionados en el 23,3 % de los versos:

Si olvido gloria pasada
con que me consolare,

11. Véase, como más representativos, JAKOBSON, Linguistique et poétique, 211 y EISENBAUM, La teoría del método formal, 38.

12. En la nomenclatura gramatical me atengo a las ca

si vida desesperada
so me acuerda, que hace.

CXXIII a

Los pleremas marginales le siguen con el 16,7 %:

Ausencia puede nudar
amor en otro querer,
mas no que tenga poder
para hacer olvidar.

CXXII v c

Y los pleremas centrales, por fin, son los menos numerosos: 11,5 %:

No quieres que blus, no;
placeme, pues soys contenta,
que desvues de muerto y2
vuestralma dara la cuenta.

CXXII v a

Ademés de los casos puros se dan todos los tipos de combinaciones; por orden decreciente de frecuencias encontramos en primer lugar la combinación plerema central más morfema, el 21,5 %:

los secretos en que ando,
que yo, triste, no lo mando.

CXXII v c

tegorías definidas por AL·RCOS LLORACH en su Gramática estructural: pleremas centrales y marginales (31) y morfemas (30).

Le sigue el tipo plerema central más plerema marginal con el 16, %:

Yo hallo por es irrencia
que acto de vos siendo ausente,
presente como presente,
pues memoria excusa ausencia.

CXLII B

Con nuevos menos casos se encuentra el plerema marginal más morfema (5,1 %) y en último lugar dos poemas extraordinariamente reboscados: morfema más plerema central:

tal gesto para adorallo
solo dios pudo hazello;
mas loallo y conoscello
es tan nio el deseallo
cuanto vuestro el merecello.

CXLII v d

3.1.2 Conocemos ya la importancia del aspecto fonética del verso que he dividido, siguiendo la retórica, en dos apartados: la rima y las aliteraciones. En realidad son dos realizaciones del mismo recurso: el uso intencional del significativo fónico, y desde esta perspectiva, se impone el análisis conjunto.

La relación puede establecerse sobre cinco posibilidades combinatorias: coincidencia de la vocal aliterada con la rimente tónica o átona, con el acento

interior del verso, realización de ambos acentos y la eliteración sobre la misma vocal y realización cero, en la que no confluyen ninguno de estos fenómenos; el último caso, debemos considerarlo contrario a la eufonía pues desvincula los tres procedimientos existentes para conformar la eustancia fónica: repetición, intensidad y apoyo de vinculación estrófica, la rima¹³. Por el contrario, la confluencia de los tres, el más difícil, será también el más idóneo; entre las dos posibilidades de coincidencia con la rima el tipo tónico tendrá la preferencia teórica. Por fin, es dudosa la prioridad entre la tónica interior y la rima pues el constante encabalgamiento (3.1.7) compensa la perceptibilidad de los fonemas rimantes con el énfasis eustacacional del acento interior y primero del período.

En la exposición de los datos seguiré el orden de creciente de frecuencias; éstas, a su vez, serán calculadas sobre el número total de versos estudiados, 172. La mayor frecuencia corresponde a la coincidencia eliteración-tónica rimante, con 72 casos, el 41,3 %:

13. MUKAŘOVSKÝ, La fonología y la métrica, 59 y 60.
 TOMACHEVSKI, Sur la vers, 160.

en gran peligro me veo,
que en mi muerte no ay tardanza,
por que me pide el desseo

CXXII v b

seguida de confluencia de los tres fenómenos, frecuencia treinta y seis, el 21,1 %:

todo el tiempo que biuiere
terno muy justa querella
de la muerte, pues no quiere

CXXII v c

Encuentro en tercer lugar la coincidencia con el escento interior; ofrece treinta y un casos, el 18,1 %:

no sé qual me sea mejor

CXXIII a

y en el cuarto y último, la coincidencia con la rimate étona:

quando la tristeza dura
haze muestras la figura

CXXIII c

ofrece el 14,5 %, veinte y cinco casos. La intensificación cero se realiza sólo ocho veces, el 4,6, % de los versos:

la vida como la fe

CXXIII b

y el desconsuelo es mayor

CXXIII i

La conclusión es obvia: los poetas del Cancionero

en su manejo de los recursos fónicos, buscaban los efectos eufónicos más intensos coordinando todos los procedimientos posibles. Se limitan, en el fondo, a uno: la coincidencia de las estructuras fónica y acentual del verso, cuyo objetivo es la nitidez rítmica.

3.1.3 La posición de las clases de palabras en el verso puede dar luz sobre otro aspecto del ritmo: la relación entre los acentos y los pleremas de mayor contenido conceptual. Como siempre que necesite recurrir a las clases de palabras las clasificaré desde una perspectiva estrictamente funcional.

Dada su longitud, el verso, exceptuados los pronombres, no puede contener más de o tres pleremas. Tres posiciones son entonces posibles: inicial, acento interior y rímico. Hemos de dar la prioridad rítmica a las dos últimas pues el constante encabezamiento (ver 3.1.7) reduce numéricamente a su mitad las posibilidades del énfasis inicial.

Para cada posición daremos su frecuencia, el porcentaje relativo (respecto a la suma de esta clase de palabras en las tres posiciones) y el porcentaje absoluto (entre cada posición y la frecuencia total en los poemas analizados) ¹⁴.

14. Véase el inventario y frecuencias en 2.2.0.

Para el sustantivo obtendremos el cuadro siguiente:

<u>posiciones</u>	<u>% absoluto</u>	<u>% relativo</u>	<u>frecuencias</u>
inicial	10,5	10,5	33
tónica interna	43,7	43,7	139
final	45,8	45,8	144

La coincidencia entre los porcentajes absolutos y relativos se debe a la existencia de sustantivos fuera de estas tres posiciones; e la misma circunstancia debemos atribuir también lo exhaustivo de las frecuencias y porcentajes. He aquí unos ejemplos característicos:

preséncia puede mudar
añór en otro querér.
 meo no que tenga podér
 para hacer olvidár.

CXIII v o

Nótese también que los sustantivos iniciales (y no sólo en este ejemplo sino en casi su totalidad) son a la vez tónicos. Los inventarios de las demás clases de palabras demostrarán que la pertinencia pertenece al acento y no la posición inicial.

El verbo muestra una distribución similar:

<u>posiciones</u>	<u>% absoluto</u>	<u>% relativo</u>	<u>frecuencias</u>
inicial	9,4	12,3	27
tónica interior	29,8	32,5	86
final	36,3	48,2	105

Destacan dos notas: la no exhaustividad de las tres posiciones (el 24,5 % queda fuera de ellas) y la ligera, pero perceptible preferencia por la rima; ésta podemos atribuirle a la facilidad que la flexión verbal ofrece para las combinaciones de rimas. Por otra parte es también poco frecuente en posición inicial. He aquí ejemplos de todos los tipos:

en gran peligro me veo,
que en mi muerte no ay terdençe,
por que no nide el desseo
lo que me niega esperança.
Eideme la fantasia (...)

CEXII v b

El adjetivo, muy poco frecuente en la conción, presenta preferencias bastante originales:

<u>posición</u>	<u>absoluto</u>	<u>% relativo</u>	<u>frecuencias</u>
inicial	16	20	13
tónica interior	21	29,2	19
final	37	50,8	33

En líneas generales, respecto al verbo y sustantivo, manifiesta menor preferencia por la posición tónica y mayor por la inicial. Los demostrativos átonos, que pocas veces son iniciales, cuentan este desplazamiento. En cuanto al porcentaje absoluto es de notar que sólo el 24 % se aparta de estas posiciones, equivalente al verbo. Es un puente entre los dos grup

pos analizados y el pronominal:

mi alma mulo se pára

CXXII a

ven muerte tan escondida

CXX/III v b

con tántos males guerreos,

en tántos bienes me vi

CXXII c

mucho mal esto mi mal

CXXIII c

Respecto a los grupos anteriores se nota, a partir del pronombre, un descenso radical de los porcentajes absolutos y la especialización opuesta de los relativos. El pronombre, que nos ocupa primero, es, sobre todo en su porcentaje un caso puente:

<u>posición</u>	<u>% absoluto</u>	<u>% relativo</u>	<u>frecuencia</u>
inicial	9,6	27,9	22
tónica interior	7	20,1	16
final	18	52,	41

La mayor proporción relativa se presenta aún en posición final, pero disminuye considerablemente la tónica interior (que queda reducida al 50 % de las anteriores) y aumenta (en un 101 %) la frecuencia de la posición inicial. Debe observar que el último fonema no es sólo operante; en posición inicial cabe encontrar posesivos étnicos que no pueden aparecer en posición

sición; el porcentaje absoluto desciende en un 50 % respecto al verbo y adjetivo. Los ejemplos abundan sean tónicos, átonos u ocupen la posición que sea:

que el beuir no quiero yó
yel morir no quiero amí

CXXII v c

assi que si no le ampara
de mí alguna razon (...)

CXXII b

ne cara de nuevo vida

CXXVIII v c

El adverbio introduce un tercer tipo de palabras cuya función relatora las incapacita para ocupar otras posiciones que la inicial. En este caso el resultado es una confluencia entre los relatores y los pronombres:

<u>posición</u>	<u>% absoluto</u>	<u>% relativo</u>	<u>frecuencia</u>
inicial	22,3	56,8	25
tónica interna	13,4	34,1	15
final	3,5	9,1	4

El balance es sencillo: por el porcentaje relativo, registre la total inversión respecto al sustantivo y adjetivo, en cuanto invierten sus posiciones; por su reducido porcentaje absoluto forma un bloque con el pronombre, más notable teniendo en cuenta que es una palabra tónica:

No quieres que blues, ní

CXXII v a

odorandos luego en viandos

CXXII v b

harto me basta mirallo

CXXIII v b

En las demás clases de palabras la posición es totalmente impertinente. Se presentan exclusivamente en la inicial u otras que las considerades y su porcentaje absoluto es (excepto en la conjunción) muy pequeño:

<u>clase</u>	<u>% absoluto</u>	<u>% relativo</u>	<u>frecuencia</u>
preposición	37,6	100	38
conjunción	69,7	100	76
artículo	22,2	100	24

Estos resultados son normales. Tales clases de palabras, generalmente átonas y sin significado, dependen estrechamente del sintagma que introducen, al cual se anteponen; sus rasgos morfológicos les impiden la posición fónica interior y su sintaxis la rima en posición, accesible al pronombre átono. Por otra parte, si las palabras más plenas de sentido ocupan las posiciones clave, éstas deben quedar relegadas a las secundarias.

En el estudio de los componentes fónicos llegó a la conclusión de que se ceñían al ritmo del verso, buscando en él un apoyo y un reforzamiento e intensificándolo a su vez. Con los léxicos llegó a las mis

mas conclusiones. De rechazo sabemos ya que la posición inicial no es pertinente.

La matemática articulación de elementos prosódicos, fónicos y significativos de al octosílabo la limpidez perceptiva que caracteriza a la canción. A la luz de estos datos podemos deducir también que la elegción del verso no es caprichosa; más largo poseería varios acentos y pausas que amplificarían el período exigiendo relleno semántico y andadura más lenta; su ritmo biscentual y la libertad posicional del primer acento permiten la colocación de los lexemas en el lugar más conveniente sin disociar el ritmo sintáctico del inherente al verso. Los elementos fónicos (sobre todo las rimas), si el verso se alargara lo harían perder la concisión y difuminaría sus efectos auditivos. La condensación semántica catalada por Lope y Gracián está justificada también por estas características del ritmo. Desde esta perspectiva se comprende una de las principales acusaciones de los castellanistas contra el endecasílabo de la poesía italianizante: "otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa"¹⁴. También podemos justificar ahora dos exigencias de los retóricos: la corrección métrica (indispensable para lograr la meticulosidad posicional) y la necesidad de usar el octosílabo.

Pero faltan todavía algunas consideraciones muy

ilustradores: las consecuencias semánticas de la morfología léxica del verbo y su constitución sintáctica y prosódica.

3.1.4 De los porcentajes posicionales se desprende que las palabras de mayor peso semántico (verbos y ang tentivos) ocupan las posiciones rítmicas más significativas. Siendo también las palabras de mayor extensión fónica forma la base de las aliteraciones y rimas; y por fin ocupan las funciones sintácticas in prescindibles: núcleos sintagmáticos. Sólo a título de ilustración voy a hacer un recuento sintáctico de las rimas; podemos prever los mismos resultados para las tónicas interiores (dada la identidad de clases de palabras) y evitaré la prolijidad. En este cuadro indicaré las frecuencias de cada función y su porcentaje sobre el total de los casos:

a) núcleos sintagmáticos:	frecuencia	%
Sujeto	30	13,2
Complemento directo	37	16,2
" indirecto	2	0,9
" circunstancial	33	14,4
" del nombre	10	4,4
Atributo	15	6,5
Sintagma verbal	86	37,8
b) Adjuntos sintagmáticos:		
del sintagma nominal	12	5,3
del sintagma verbal	3	1,3

Tres conclusiones caen por su propio peso: la amplitud de la sintaxis, la pobreza de la adjetivación y la baja frecuencia de los complementos del nombre, de función adjetiva.

Las dos posiciones deben ser, pues, tanto en el plano sintáctico como en el semántico, complementarias. La constelación de pronombres que no entran en ellas formarán los únicos grupos conceptuales y sintagmáticos independientes:

Que pago de mi eficion
no lo pido ni sespera,
pues no muestra la razon
que en querer que por vos muera
no daya pago y galardón.

CXXIII b

3.1.5 En la naturaleza del ritmo interviene también la composición sintagmática; la abundancia de adjuntos diluye los acentos y el contenido, su escasez lo acelera, y subraya la alternancia acentual de los núcleos, sobre todo cuando coinciden (como ocurre aquí) con los acentos del verso. Un inventario de los sintagmas según su composición da el siguiente resultado:

a) Sintagmas nominales:	frecuencia	%
núcleo	356	41,2
núcleo+adjunto adjetivo	90	11,4
núcleo+dos adjuntos adj.	13	1,4
núcleo+artículo	118	13,5
sintag. complemento del nombre	21	

b) Sintagmas verbales

núcleo	193	22,3
núcleo+adjunto	85	9,6
núcleo+dos adjuntos	7	0,6

Es muy notable el predominio de los sintagmas con sólo núcleo, el 63,5 % del total, y la baja proporción de artículos, presentes sólo en el 13,5 % de los sintagmas. En general, también los grupos sintagmáticos tienden al esquematismo y la intensificación semántica y rítmica, aunque raramente se llegue a construcciones violentas como éstas:

Temor, dolor se combaten;
 pero con amor pelean;
 corazón, fuerzas debaten;
 ninguno vence pelean.

CXXII b

3.1.6 Por fin, y en el plano sintáctico, debemos estudiar su distribución en el verso. Las conclusiones anteriores, sobre todo las deducidas en el capítulo de la posición léxica, permiten postular un mínimo de dos sintagmas, ampliables por la frecuencia de los núcleos pronominales en posición átona; el inventario de versos según el número de sintagmas contenidos es el siguiente:

	frecuencia	%
Versos de un sintagma	14	4,2
Versos de dos sintagmas	97	31,5
Versos de tres sintagmas	144	47
Versos de cuatro sintagmas	45	14,3
Versos de más sintagmas	10	3

Como proveíamos son más abundantes los versos de tres síntegmas, seguidos por los de dos, y, a mucha distancia, por los menos o más, excepcionales. Su distribución en el verso esté, pues, lo más subordinada posible a la acentual:

(nunca pido) (la pasión)
 (ser) (secreta) (siendo larga)
 por quea (los ojos) (descarga)
 (sus nobles) (el corazón)

CXXIII a

3.1.7 Por fin, terminaré el verso con unas notas sobre su entonación. En el interior del verso sólo se encuentra la pausa divisoria entre grupos fónicos¹⁵. La que separa dos oraciones (o su equivalente) aparece sólo a fin de verso y con frecuencia sólo se presenta cada dos o más; pero este es un fenómeno que debemos estudiar en la estrofa:

No queres que biva / no //
 plazeme / pues soys contenta //
 que despues de muerto yo /
 vuestralma / dora la cuenta //

CXXII v e

Entre veinte y cuatro poemas sólo encuentro dos

15. NAVARRO TOMAS, Pronunciación ... 35.

versos con pausa mayor bimembredad; ambos están compensados por un fuerte encabalgamiento entre los domos (lo que es muy frecuente) y pertenecen a dos autores (Cartagena y Soria) de gran originalidad:

Todo el tiempo que biuiere
terne muy justa querella
dela muerte // pues no quiero
a mi/queriendo yo a ella //

CXXII v o

Es mi memoria en ausencia
de tal suerte // que consciente
que este de vos / siendo ausente /
presente como en presencia //

CXXII b

La unidad melódica del verso subraya y coordina todos los aspectos antes estudiados: unidad fonética, acentual, semántica y sintáctica. Podemos definir al octosílabo de la canción como un verso caracterizado por la fusión completa de sus propiedades rítmicas y la contextura del mensaje contenido. Tal como hemos visto reiteradamente se trata de un aprovechamiento sistemático de las propiedades acústicas y rítmicas de la lengua; el empleo del octosílabo (verso corto, pero susceptible de un contenido semántico suficiente) y de gran libertad acentual, pues sólo la sexta sílaba debe ser, forzosamente, átona) es un instru -

mento más orientado a este fin.

En este punto podemos observar la oposición de la canción castellana, por una parte, al poema de arte mayor, de contenido preferentemente alegórico y doctrinal y verso largo, lento y grave, "torpe avtarada de cuatro aletazos por renglón"¹⁶; por otro lado al ritmo decasilábico de los Cancioneiros (verso tradicional de la arística cortuesa), de andadura más lenta, con encabalgamientos y pausas omitidas del verso que diluyen la limidez rítmica del cancionero castellano, aún cuando usen, (como sucede con frecuencia) en octosílabo:

Como morreu quen nunca ben
ouve da ran que mais amou //
e quen viu cuanto receu
dela / e foi morto por en /
Ai mis senhor / assi moir' eu // ¹⁷

Cuidave-m'eu que amigos avia
muitos no mundo // mais / meu-pecado /
non ei amigos // ca pois tan coitado
jaço morrend' // alguém se doeria
de min que moir'e non ouse dizer
e de que moir' // e quen me fez morrer /
non e dig'eu / nen por min ome nado // ¹⁸

16. ALONSO;D, Elogio del Endecasílabo, 179.

17. PERI SOARES DE TAVEIROS, A poesia dos trovadores, 47

18. PERE GARCIA BURGALÉS, ibidem, 100.

Sin embargo, el ritmo de nuestro octosílabo aparece en algunos autores bilingües del Cancionero de Ronsard. En realidad, el cambio alcanza también al verso: heptasílabo, poco frecuente en la poesía cortesana por su resonancia popular, pero octosílabo castellano adaptado a la métrica galega:

Por amores de ña estroia
 que meo coraçon mouten //
 viverei lodo en Castela
 quento Deus tover por ben //
 Non direi qual é non quen /
 mais lodo seja Amor
 que me deu gentil senhor /
 mais formosa que outre ren // 19

19. Alfonso ALVAREZ DE VILLASANDINO, ibidem, 223.

3.2.0 Como ya vimos, Nobrija define la estrofa como unidad fónica y conceptual (1.2.2). Vimos también que del repertorio vigente escoge dos posibilidades: combinaciones de cuatro versos (en sus variantes de dos rimes, redondilla y cuarteta) y de cinco, con pocas variaciones (2.1.2). En este capítulo atenderé a tres aspectos fundamentales de la morfología estrófica: el plano fónico, el sintáctico y los motivos; distintos modos concurrentes de integración de los versos en unidades mayores.

3.2.1 Sabemos ya de la integración fónica que constituye el verso (3.1.2), alcanzada por la interrelación de rimas y eliteraciones. A partir de los elementos conocidos podemos definir la estrofa como la articulación de dos series de miembros (versos) caracterizados por su contextura fónica; este concepto coincide con el que se suele dar en los textos clásicos, aunque restringen sus peculiaridades fónicas al componente más importante por su constancia y visibilidad: la rima. Después de todo lo dicho, y teniendo en cuenta la complejidad eufónica de la canción, debemos englobar rimas y eliteraciones, aunque en la práctica no siempre suceda así. Estas pueden formar series paralelas a los rimantes, sobre los mismos fonemas u otros con rasgos iguales o diferentes cuya función es reforzar los rimes:

Si oluído gloria pasada
 ¿con qué me conolaré?
 si vida desesperada
 se me acuérda, ¿que haré?

CXXIII a

En otros casos se trata de organizaciones indepen-
 dientes; sólo encuentran pleno sentido en la estruc-
 tura del poema y sus esquemas oscilan entre el caos
 aparente y la monocaliteración, sostenida a menudo por
 la pertinacia de su repetición:

Vuestra grácias conoscidas
 quieren que cóliz trayéys
 en que consuméys las vidas
 de tólos quantos miréys.

CXXI v o

Debo advertir que, en general, la aliteración tien-
 de a estructurarse más a nivel de poema que de estro-
 fa (véase 3.3.3), de ahí que, de momento, me cila el
 primer tipo: la oposición fónica de los versos.

3.2.2 Una pregunta podemos plantearnos sobre la alter-
 nancia fónica: ¿es un elemento contrastivo que opone
 dos grupos de versos, o tiende, por el contrario, ba-
 jo una aparente oposición, a unirlos todos bajo una
 misma contextura? Esta podría realizarse de dos for-
 mas: a nivel de fonema en la rima y de rasgo perti-
 nente en las aliteraciones; cabría otra modalidad:

que dos fonemas alternen como dominantes y subdominantes en la misma estrofa; el ejemplo siguiente articula las tres vocales en rima, /a/, /e/, /o/, formando aliteraciones de jerarquización varias:

Tal g ^o sto para ador ^o <u>áll</u> ₂	(a-o-e)
solo dí ^o s pudo hazé <u>ll</u> ₂ ;	(o-e)
mas lo <u>áll</u> ₂ y conec <u>éll</u> ₂ ,	(o-a-e)
es tan m ^o el deses <u>éll</u> ₂ ,	(e-o-o)
quento vuestro el m ^o res <u>éll</u> ₂ .	(e-o-a)

(CXXII v b)

El primer procedimiento es más usual. Si repasamos un ejemplo recientemente puesto (CXXIII a, página 61) y entresacamos las dos vocales tónicas de cada verso obtendremos el siguiente esquema:

f - á
á - é
f - á
é - é

Podemos observar que las dos series de versos oponen vocales extrínsecas / vocales medias; pero todas son agudas. La /o/ aparece en los versos primero y segundo, aunque ajena a la distribución de los demás fonemas.

Si nos ceñimos a las rimas podremos ver cómo algunos poemas (sobre todo si alternan rimas agudas y graves) realizan la función contrastiva con gran pureza:

Y pues muerte estiefaze
la culpa del galardon,

edo falta compasion
 ellagravio amor le haze.

CXXII v a

Sin embargo es mucho más frecuente la combinación de rimas con fonemas comunes; en contraste acentual:

afirmo que estoy y dico
 en dos partes hecho, dico

CXXII c

repetiendo el mismo fonema o fonemas en idéntica posición:

mis glorias murieron luego,
 mis males resucitáron

CXXII c

quien no estuviere en presencia
 no tenga fe en confianza

CXXII b

o el caso estudiado de permanencia de un rasgo perteneciente, el tono. La rima derivativa es un caso particular de esta unidad, subrayada a veces por la rima antitética:

que esto de vos siendo ausente
 presente como presente
 pues memoria escusa ausencia.

CXXII b

Podemos, pues, terminar afirmando que los recursos fónicos conjugados en la estructuración estrófica de

los versos realizan primordialmente la función contrastiva aunque casi siempre perviven rudimentos de identidad.

3.2.3 Como tendremos ocasión de observar más adelante, es muy frecuente la estructuración del mismo elemento a dos niveles distintos, aprovechando funciones variadas. Las rimas realizan el doble juego a nivel fónico, como ya sabemos, y el morfológico.

La sintaxis de los elementos morfológicos rítmicos fue tratada por Nebrija²⁰. La coincidencia morfológica de las rimas (su adscripción al mismo paradigma flexivo) como complemento gramatical de la identidad fónica recibe el nombre de homóptoton, la no coincidencia homópteleuton.

No coinciden forzosamente con las rimas gramaticales pues éstas tienen base funcional y aquí nos ocupa un fenómeno morfológico; en realidad, el homóptoton (subrayados) y homópteleuton conviven en una estructura cuyos rimas son todos gramaticales:

Contemplados, nos mirando,
adornados luego en viandos,
van mis secretos diziendos
los secretos en que ando,

20. Gramática Castellana, 46 y 100.

que yo, triste, no lo mando.

CXXII v b

Hebrija anota que "esta diferencia de consonantes no distinguen nuestros poetas, aunque entre si tengan algun tanto de diversidad" ²¹. Pero la estadística sobre los textos demuestra que el juicio es, si no erróneo, al menos muy inexacto, puesto que los poetas tienden en la conción a seguir la técnica descrita:

	<u>frecuencia</u>	<u>%</u>
estrofas en homeóptoton	73	74,5
estrofas en homeopteleuton	25	25,5

Por tanto la rima construye la estrofa no sólo a través de su coincidencia fónica sino también sintáctica (preferencia por las rimas gramaticales) y morfológica.

3.2.4 La estrofa, además de los recursos fónicos del verso, articula también sus elementos sintácticos en unidades complejas: oraciones compuestas.

Cada estrofa forma una sola unidad sintáctica, sea por subordinación:

demo tan vivo el deseo
memoria de lo que vi,
que de verme qual me veo
ya no se que fue de mí.

CXXIII c

21. ibidem, 45.

sea por coordinación:

amor me manda que diga,
vergüenza la rienda tiene;
amor me manda que diga,
vergüenza que calle y pene.

CXXII a

e, la que es más frecuente, por combinación de ambos tipos que busca a veces singulares efectos de simetría; la estrofa anterior lo hace a nivel de subordinación paralela, la siguiente es primariamente subordinadora:

Donde amor su nombre escribe
y su bondad desata,
no es la vida la que vive
ni la muerte la que mata.

CXXIII a

La unidad sintáctica de la estrofa lleva aparejada su autonomía respecto al poema. El 79,1 % de las estrofas son independientes del resto del poema al que se ligan simplemente por coordinación, frecuentemente yuxtapuesta. Cada poema (tres estrofas) tiene dos puntos de sutura interestrofica, que sobre los veinte poemas aquí inventariados nos da cuarenta casos; de ellos, cinco (12,5 %) son subordinantes, veinte y cinco coordinaciones yuxtapuestas (62,5 %) y diez (25 %) otros tipos de coordinación. En este

predominio de la yuxtaposición, podemos apreciar otra manifestación de la tendencia reductora de la canción orientada hacia unos elementos que no habíamos estudiado en el segundo capítulo por pertenecer a inventarios limitados: las conjunciones.

La unidad sintáctica de la estrofa origina la unidad rítmica, ya conocida (3.1.7) ensalzando todos los versos en un juego equilibrado de encabalgamientos y pausas que, como antes vimos, es uno de los rasgos más originales de la canción castellana.

3.2.5 Los grupos de versos unidos por encabalgamiento sólo una vez superaron el número de dos, a consecuencia de un encabalgamiento de dos versos y medio:

todo el tiempo que biuiere
terme muy justa querella
dela muerte // pues no quiere
a mi queriendo yo a ella.

CXXII v o

Por otra parte, como ya sabemos, sólo existe otro caso de pausa interior entre oraciones (CXXII b).

Eliminadas estas dos estrofas anómalas (aunque las incluyo en los porcentajes) las estudiaré clasificándolas según su estructura melódica. Entre los diversos tipos de pausa que se producen en una estrofa me atenderé siempre a la mayor.

El grupo más numeroso es el que podríamos llamar de simetría bilateral: 2 + 2 en las estrofas de cuatro versos, con frecuencia 24 (el 42,1 % de estas estrofas):

y pierda toda esperanza
quien no tuviere en presencia //
pues con olvido y mudanza
las condiciones de ausencia //

CXXII c

En las quintillas se realiza el mismo modelo aislando el tercer verso: 2 + 1 + 2. Registro cuatro casos, el 44,4 %:

y si no me agradeceys
el mal que por vos me viene //
digo que muy bien haceys //
pues mas que todos valeys //
que mas que todos yo pene //

CXXIII b

Le sigue en frecuencia el tipo de encabalgamiento final, cuyos primeros versos están sueltos. Se realiza 1 + 1 + 2, con veinte casos, (35 %):

por que no falte dolor //
el dolor me tiene blao //
grandes el mal que recibo
y el desconsuelo es mayor //

CXXIII c

y, ampliando su primera parte (1 + 1 + 1 + 2) forma

las quintillas, con frecuencia dos (22,2 %):

por ser vuestro con placer //

por el placer con temor //

con el temor por nos ver //

en nos ver esta el perder /

y en perder esta el dolor //

CXXII c

Es notable la preferencia, entre los tipos asimétricos, por el encabalgamiento final. Sin duda hemos de atribuirlo al deseo de cerrar la estrofa (y a veces el poema) con apudemas sentenciosas, de gran abundancia (2.6.7); es a lo que alude Le Gentil cuando anota que la cabeza "se termine par une formule qui doit pouvoir servir de refrain"²², y que, a través de la reprise, puede repetirse en la última estrofa. Notemos que la posición final favorecería la percepción por dos motivos: la repetición literal en la reprise y la huella persistente que los últimos versos dejan siempre en el lector. La tendencia a intensificar los últimos versos se registra en todos los géneros poéticos fijos y es muy notable, por ejemplo, en el soneto. Las correlaciones diseminativo-recolectivas se basan en el mismo principio.

27

22. Op. cit. II 284 (véase también 3.0.2).

El encabezamiento inicial es el pericope pobre del grupo; se realiza bajo el esquema 2 + 1 + 1 en las estrofas de cuatro versos, con frecuencia 9 (15,8 %):

la razón manda se maten
por lo que'l uno desee //
coraçon fuerçes deboten //
ninguno vence pelea //

CXXII b

El esquema es similar en las quintillas: 2 + 1 + 1 + 1 con un solo caso e ínfimo porcentaje: 11,1 %:

bivo sintiendo plazer /
plazer, temor y dolor //
dolor por nos poder ver //
temor cos tamo perder //
plazer por ser amador //

CXXII c

Existen otros casos que por estructura y frecuencia se presentan completamente alejados de la norma; son combinaciones distintas de las anteriores, de cuatro versos: 1 + 1 + 1 + 1 (CXXII o I y III) o cinco: 1 + 1 + 2 + 1 (CXXII v b I) y 2 + 2 + 1 (CXXII v e III). Dos poemas muy localizados, que transgreden la norma del género.

La consideración del ritmo melódico y la estructura sintáctica de la estrofa, a menudo bipartita y

simétrica, permiten encajar en la normativa formal del género unpoema que se nos escapaba enjuiciando sólo la estrofa; el compuesto en sextinas de pie quebrado:

que yo por mi mala suerte
tengo visto y conocido
ques amor,
que sirviendo me da muerte
y, si mercedes le pido,
da dolor.

CXXII a

La sextina permite el fenómeno más característico del ritmo estrófico: la simetría. Desde esta perspectiva se comprende la calidad de la composición y su posición inicial en la parte correspondiente del Cancionero a pesar de sus irregularidades métricas y estróficas ²³.

3.2.6 También en la limitación del ritmo al interior de una estrofa se apartan los poetas castellanos de sus predecesores galaico-portugueses; en los Cancioneiros es muy frecuente el encabezamiento entre dos estrofas:

Peru en dizer quisesse,
creo que non saboria
dizer, nen er poderia,

23. Véase 2.1.1 y 2.1.2.

por poder que eu ouvoese,
 a coita que o coitado
 sofre que é namorado,
 non sei quen ni o crevesse,

Sonon aquel a que desse
 amor coita toda via,
 qual a min dá noit'e día. ²⁴

En las Cantigas de Santa María este encabalgamiento es abundantísimo y muy violento, incluso en poemas de refrán:

(...) a que nos guía
 a muy preciosa,
 fez miragra sinado,
 come poderosa,

quen a festa et o día
de muy gloriosa
quiser guardar, todevia
seer-ll'-a piadosa.

d'un bon cavaleiro
 d'armas que selheiro
 a un tornei ía (...) ²⁵

3.2.6 En el área del significado se nota una perfecta distribución de los motivos en cada estrofa. Ex

24. DON DINIS, A poesía dos trovadores, 202

25. ALFONSO X, texto de SOLALINDE, Antología ... 49

ceptuados aquellos poemas cuya estructura se articula sobre correlaciones lógicas, la unidad perceptible de la canción se realiza en el plano de los motivos.

La estrofa encierra, sin excepción, dos motivos.²⁶ Las de cuatro versos están rigurosamente distribuidas en dos grupos equivalentes que coinciden con la estructura melódica que he llamado de simetría bilateral (3.2.3), excepto en las dos estrofas con cuya pausa está desplazada al tercer verso:

por que siendo yo cativo
duna dama que no veo //
tengo tan nuevo el deseo
que no se como me hizo.

CXXII v c

En las estrofas con estructura sintáctica bimembre las dos distribuciones formales (sintaxis y entonación) coinciden con la de los motivos:

si olvido gloria pasada
con que me consolare //
si vida desesperada
se me acuerda, que hare.

CXXIII a

26. Para el concepto de motivo véase más adelante, en 3.4.0

En las de cinco versos orden dos posibilidades:
2 + 3 y 3 + 2. El primer modelo se realiza en el
80 % de los casos:

tal gesto para adorallo
solo dios pudo hazello; //
mas loallo y conosciello,
es tan mio el desosciello
quanto vuestro el merosciello.

CKXII v b

El segundo aparecen en el 20 % restante, excluyendo
del cómputo las estrofas anormales y las correlati-
vas:

si ni mal no agradeceys,
punque me dalle y condene,
digo que muy bien hazeys: // 27
pues mas que todos valeys
que mas que todos yo pene.

CKXIII b

La preferencia por la posición final del motivo
más amplia está relacionada con la señalada importan-
cia de los últimos versos (3.2.3).

La más notable en esta distribución es la no coïn-
cidencia entre la estructura temática y la eufónica,
agrupada según las rimas (3.2.1). En los ejemplos

27. Para el establecimiento del texto, véase 2.5.7

citados y con más nitidez en las estrofas de cuatro versos puede verse cómo la división de la estrofa en dos partes simétricas (motivos más sintaxis más entonación) separa las dos realizaciones de la misma rima y asocia las dos rimas diferentes en un mismo motivo:

a b / b a ; a b / a b.

El fenómeno es menos perceptible en las estrofas de cinco versos, donde el motivo de tres versos repetido, obligatoriamente, una misma rima:

a b / a b a ;

de ahí, quizá, el escaso uso de la estrofa. También la sextina altera este esquema, o, mejor dicho, lo invierte:

a b c / a b c

colocando los dos motivos bajo la misma rima; este fenómeno explica que, a pesar de sus posibilidades rítmicas y eufónicas la sextina de pie quebrado sea excepcional.

3.2.5 En estas consideraciones sobre la estrofa el causa un principio esencial de la concepción: el juego entre dos estructuras entrecruzadas, cuyo desplazamiento mutuo produce peculiares fenómenos perceptivos que podemos describir como la generación simultánea de identidad y contraste.

La fijeza estructural, la nitidez rítmica y la brevedad del verso y la estrofa son requisitos esenciales para merced con la mayor intensidad posible (conseguida también por reiteración de un solo modelo) estos fenómenos de percepción.

3.3.0 La reconstrucción de la norma a nivel de poema plantea dificultades superiores a las del verso y estrofa. La estructura del poema no se realiza sólo por la combinación de los tres estrofos (I-II-III) sino que determinados fenómenos no pertinentes en la estructura estrófica (como por ejemplo la frecuencia de las clases de palabras) lo son en el poema y otros que en la estrofa son pertinentes (como la combinación de aliteraciones) pueden deformarse hasta perder allí su función en beneficio de la estructura del poema. Por tanto es necesario el repaso de todos los materiales a fin de determinar las alteraciones que cada uno pueda experimentar.

3.3.1 Sabemos ya que el poema presenta tripartición estrófica: cabeza (I), mudanza (II) y vuelta (III). Vimos también que III repite el esquema estrófico de I ²⁸. Sobre este planteo podríamos considerar el problema de la distribución de las diversas clases de estrofa en cada posición pero sólo obtendríamos una conclusión pertinente: la quintilla sólo forma la estrofa central en un poema:

Si al mal no agradeceys,
aunque me dañe y condene,

28. Excepto lo que Le Gentil llama "canción imperfecta", op. cit. II 266 ss.

digo que muy bien hazeys;
 pues mas que todas voloys
 que mas que todos yo pene.

Que pago de mi eficion
 no lo pido ni espera,
 pues me muestra la razon
 quen querer que por vos muera
 me doys pago y galardon.
 Y si no me gradeceys
 el mal que por vos me viene,
 digo que muy bien hazeys;
 pues mas que todas voloys
 que mas que todos yo pene.

CXXIII b

En ningún otro poema tiene II más de cuatro versos,
 aunque I y III sean quintillas.

Atendiendo las combinaciones estróficas posibles
 obtengo el siguiente inventario:

I	II	III		<u>F</u>	<u>%</u>
quintilla	quintilla	quintilla	29	1	4,3
quintilla	cuarteta	quintilla	30	2	8,7
quintilla	redondilla	quintilla	31	2	8,7

29. CXXIII b

30. CXXII a y c

31. CXXII v b y v b-c

redondilla	redondilla	redondilla	³²	6	26,3
redondilla	cuarteta	redondilla	³³	2	8,7
cuarteta	cuarteta	cuarteta	³⁴	4	17,3
cuarteta	redondilla	cuarteta	³⁵	2	8,7
redondilla	redondilla	cuarteta	³⁶	1	4,3
cuarteta	redondilla	redondilla	³⁷	2	8,7
sextina	sextina	sextina	³⁸	1	4,3

Es notoria la preferencia por la estructura de estrofas equivalentes (I=II=III) que se realice doce veces (50 %) y la indiferencia de las diversas combinaciones posibles con un total de ocho poemas (33,3 %). Sólo dos posibilidades combinatorias quedan casi excluidas: las que tienen más de cuatro versos en II.

Por este procedimiento se intenta evitar el excesivo alejamiento entre las estrofas que repiten sus rimos, I y III, pues "cuando la rima (...) se distancia hasta tal punto que ya no se conjugan sensación y recuerdo, porque el recuerdo se ha extingui-

32. CXXII b y v c, CXXIII a y c, CXXIII b, y
CXXVIII v b-c

33. CXXII a y CXXII v c

34. CXXII c, CXXII v b, CXXIII a y

35. CXXII v a

36. CXXII b-c

37. CXXIII b y CXX v b-c.

38. CXXII a

do cuando la sucesión se repite, la rima es entonces un artificio supérfluo" ³⁹ e indudablemente la estructura de la canción se basa en estos dos principios: sucesión y recuerdo.

Las tres canciones imperfectas pueden justificarse como intentos de acentuar la equivalencia entre I y III invirtiendo el esquema de la última estrofa y permutando las posiciones de la rima; sería un caso típico de ruptura del código que acentuaría la intensidad de la percepción:

En mi grave sufrimiento
no ay dolor mas desigual
que ser solo el pensamiento
el testigo de mi mal.

Sufriera el mal que busque
por la causa que lo esfuerça,
si tuuiera tanta fuerça
la vida como la fe.
Mas beuir con pena tal
no lo sufre lo que siento,
porque solo el pensamiento
es testigo de mi mal.

CXXIII b

39. MACHADO, A. Cancionero Anónimo, 256.

Las mismas conclusiones puedan aplicarse a dos poemas que invierten también sus rimes, aunque sin canbier la índole de la estrofa:

a b a b / c d c d / b a b a ⁴⁰.

Ambos pertenecen a Cartagena, especializado en la ruptura del código ⁴¹.

Con los datos obtenidos podemos ya deducir que la canción agrupa sus elementos estróficos en torno a dos posibles estructuras: I-II-III (mayoritaria) y I-III/II. Como ya hice en el capítulo anterior, las llamaré subliniadas.

3.3.2 Los acentos finales, con su alternancia de rimas graves y agudas, sólo excepcionalmente oponen las estrofas con nitidez:

I Ausencia puede mudar
amor en otro querer,
mas no que tenga poder
para hazer olvidar.

II Porque siendo yo cativo
cuna dama que no veo,
tengo tan nuevo el desseo
que no se como me bueo.

CXXII v o

40. CXXIII a y CXXX v b-c.

41. Véase 3.4.1

Es mucho más frecuente la oposición parcial, en que ambos estrofos poseen rimas agudas y/o graves que predominan alternativamente en I-III/II:

I Nunca pudo la pasión
ser secreta siendo larga,
porque en los ojos descarga
sus nubes el corazón.

II Y con este mal presente,
quando la tristeza dura,
haze muestras la figura
delo que la vida siente.

CXXIII a

Por fin, hay también casos sin oposición:

II Quien quisiere ser amado
trabaje por ser presente,
que quan presto fuere ausente
tanpresto sera olvidado

III Y pierda toda esperanza
quien no tuviere en presencia
pues con olvido y mudança
las condiciones de ausencia.

CXXII b-c

Como en la distribución de los tipos estróficos la e cadencias finales se organizan según dos modelos fundamentales: identidad y contraste. La identidad está aquí en minoría: diez casos (41,6 %) con

tra los catorce (58,4 %) del contraste (I=III/II).

3.3.3 Las aliteraciones, al margen de la estructura estrófica, pueden organizarse en el poema oponiendo las estrofas según distintos modelos o coordinándolas por la reiteración o entrecruzamiento de sus esquemas.

Las oposiciones se establecen, casi sin excepción, según la estructura I=III/II; he aquí un caso típico de oposición privativa sobre dos consonantes: /r/ y /h/ ⁴²

I Ven muerte tan escondida
que no te sienta conmigo,
por quel gozo de contgo
no me torne ada la vida.

II Ven como rayo que hiere
que hasta que ha herido
no se siente su raydo
por mejor hirir do quiere.

III Así sea tu venida,
si no desde aquí me obligo
quel gozo que are contgo
me dara de nuevo vida.

CXXVIII v b-c

42. Véase también el poema transcrito en 2.4.5, de notable claridad.

Frecuentemente es también la oposición equivalente, por conmutación de esquemas, la que se presenta. El siguiente poema establece conmutación posicional, sin que cambien los fonemas vocálicos repetidos:

- | | | |
|-----|--|---|
| I | En gran peligro <u>no</u> <u>ves</u> , | E |
| | que en mi muerte <u>no</u> <u>se</u> <u>tarde</u> <u>nan</u> , | A |
| | porque <u>no</u> <u>pida</u> <u>el</u> <u>deseo</u> | E |
| | lo que <u>no</u> <u>niega</u> <u>esperanza</u> . | E |
| II | Pídeme la <u>fantasía</u> | A |
| | cosas que <u>no</u> <u>puedan</u> <u>ser</u> | E |
| | y, pues <u>esto</u> <u>se</u> <u>desvia</u> , | E |
| | <u>se</u> <u>forzado</u> <u>podrá</u> <u>ser</u> . | E |
| III | He <u>no</u> <u>defiendo</u> <u>y</u> <u>peleo</u> ; | E |
| | muerte <u>cura</u> <u>de</u> <u>mi</u> <u>venganza</u> , | A |
| | pues que <u>no</u> <u>pida</u> <u>el</u> <u>deseo</u> | E |
| | lo que <u>no</u> <u>niega</u> <u>esperanza</u> . | E |

CXXII v b

Por fin, hacemos otro poema notable: III toma la estructura de II comprimiendo fonemas de II y I; ejemplifica una forma de indentidad muy frecuente en las aliteraciones: la confluencia de los dos primeros esquemas en la tercera estrofa:

- | | | |
|---|--|---|
| I | Nunca <u>puedo</u> la <u>pasión</u> | O |
| | <u>ser</u> <u>acorta</u> <u>siendo</u> <u>larga</u> | E |
| | <u>por</u> <u>que</u> <u>los</u> <u>que</u> <u>deso</u> <u>cerca</u> | O |
| | <u>sus</u> <u>nublos</u> <u>el</u> <u>corro</u> <u>gan</u> . | O |

II Y con <u>cato</u> <u>mol</u> <u>presente</u> ,	E
<u>quando</u> <u>la</u> <u>tristez</u> <u>dura</u> ,	A
<u>haze</u> <u>muestra</u> <u>la</u> <u>figura</u>	A
<u>de</u> <u>lo</u> <u>que</u> <u>la</u> <u>vida</u> <u>siente</u> .	E
III <u>Las</u> <u>no</u> <u>consciente</u> <u>respa</u>	O
<u>el</u> <u>doler</u> <u>que</u> <u>tanto</u> <u>parra</u>	A
<u>sino</u> <u>descarga</u> <u>la</u> <u>carga</u>	A
<u>de</u> <u>la</u> <u>pena</u> <u>el</u> <u>corroga</u> .	O

CXXIII a

3.3.4 La repetición de las mismas rimas en I y III hace que muchos fenómenos concomitantes sigan el mismo esquema. No obstante, otros lo son independientes y su pertinencia se establece por otros procedimientos. Se encuentran en este caso las combinaciones de rimas gramaticales y antigramaticales.

Hay tres posibilidades: la oposición total, donde un elemento estructural (I-III o II) las posea todas gramaticales y el opuesto todas antigramaticales; la parcial, en la que predominan una de las tipos en cada miembro sin imponerse ninguno, y la equivalencia, tendencia opuesta, que sea una sola posibilidad.

La oposición parcial es la más abundante: doce poemas, el 50 %; en el siguiente ejemplo son todas las palabras rimbombantes antigramaticales excepto las subrayadas:

I En gran peligro me veo,
 quea mi muerte no es tardanza,
 por que me pide el deseo
 lo que me niega esperanza.

II Pidame la fantasia
 cosas que no pueden ser,
 y, pues esto es desví,
 es forçado pedeser.

III No me defiende y peleo;
 muerte aura de mi vengança,
 pues que me pide el deseo
 lo que me niega esperanza.

CXIII v b

Demostredo ya la intencionalidad de esta distribu-
 ción ⁴¹, de que podría hacer dudar su propia natura-
 leza, nos quedan por estudiar los otros dos casos
 posibles: la equiparación, frecuencia seis (25 %),
 realizada preferentemente sobre rima gramaticales ⁴²

I Si mi mal no egredesceye,
 aun que me dolo y condene,
 digo que muy bien hazeys
 pues mas que todas valays
 que mas que todos yo nene.

41. Véase supra, 2.5.3

42. Idem.

II Que pago de mi efición
 no lo pide ni neespera,
 pues me muestra la razon
 quen querer que por vos muera
 no days pago y guelardon.

III Y si no me gradescays
 el mal que por vos me viene
 digo que muy bien hezays:
 pues me me todas velays
 que me que todas yo rene.

CXXIII b

Y por fin, los poemas de oposici3n total, con un
 nombre ríante grameticol y otro antigrameticol; en
 euentro seis casos, clasifimos, entre los que entro
 saco, por su complejidad, este poema de Cartagena
 con rigos antigrameticos en II:

I Dnde amor se nombre escorio
 y su bandera desoto,
 no es la vida la que bive
 ni la muerte la que mto.

II Por quea suferça tan fuerte
 y su ley casi tomida,
 que biviendo dela muerte
 y moriendo dela vida.

III Amor conuda y desota
 no cy poder que el ayto priuo;
 su querer es el ue mata

yo el dolor es el que bien.

CXXIII a

En conjunto observe absoluto predominio del sistema oposicional: 75 %, frente al identificador: 25 %. Siguen válidas, pues, las conclusiones del apartado anterior: la oposición I-III/II como base de la estructura de la canción.

3.3.5 Hemos visto cómo, cuantitativamente, la canción oscila entre la identidad y el contraste estrófico, con preferencia por el segundo. Las relaciones entre los rimos de las dos estrofas atestiguan una tendencia paralela: contraste básico (rimas diferentes para I-III y II) junto a una identidad más o menos marcada, a primera vista inapreciable, que asegura la unidad básica del poema. No hay excepciones a esta regla; basta recurrir al primer poema, CXXII o:

I Quien por bien servir alcanza
vivir triste y desamado,
este tal, (...)

II Que yo por mi mala suerte
tengo visto y conocido
que es amor (...)

La primera rima repite la misma vocal, tónica primera y última después, intercalando dos consonantes, la segunda de las cuales es dental muda. La segun

da termina por la sílaba -12 prosódica y la tercera es un monosílabo tónico trabado por consonante li - quida.

El siguiente poema, del mismo autor (CXIII a), es analizable con las mismas premisas:

I El alma mala se para;
cerca esta mi perdición;

II Amor me manda que diga,
vergüenza la rienda tiene (...)

El vínculo más fuerte se establece entre la primera rima de I y las dos de II: para y diga terminan por la misma vocal ótona, /a/; para y tiene repiten el mismo esquema: repetición de la misma vocal, primera tónica y después ótona, en sílaba libre las dos y consonante continua entre ellas. Perdición comparte las misma consonante, /n/, con tiene; la relación con diga es más dudosa pero puede establecerse a través de la semejanza fónica entre /i/ y /j/. Y así podría nos seguir indefinidamente. ¿Hasta qué punto es intencionada esta concordancia? Es difícil precisar; evidentemente, el sistema fonológico del castellano, con tres correlaciones consonánticas, los grupos de nasales y líquidas y un inventario de vocales y consonantes muy reducido, hace muy probables las coincidencias fortuitas; no obstante, en este caso, sería fácil encontrar grupos de rimas sin relación y tal eventualidad no se produce en la canción. Si por el con

trario se buscara la oposición total sería fácil evitar la repetición de las consonantes y, en poemas de sólo cuatro rimas con un cincuenta por cien agudas, monosilábicas, incluso podrían evitarse las reiteraciones vocálicas; por otra parte hemos visto cómo el primer ejemplo opone t/ (alcance/suerte) con dos rasgos comunes: cordas y dentales, en el caso de ná ximo alejamiento y cómo son siempre paralelas las consonantes silábicas o los grupos consonánticos, y cómo, sobre un inventario de diez y nueve fonemas consonánticos ⁴³ repite al menos uno en los dos grupos de rimas. Si buscara promeditadamente las oposiciones totales sería fácil emplear fonemas consonánticos con sólo un rasgo común (cordad, punto o modo de articulación) o pertenecientes a series muy caracterizadas: nasales y líquidas. Todos estos razonamientos no inclinan a postular su intencionalidad.

3.3.6 El homeíptoton (3.3.1) puede tender un lazo más en la unidad del poema, engarzando, no sólo las rimas de cada estrofa, sino también las comunes a I y III. La articulación total entre ambos estrofos se produce en nueve poemas (37,5 %):

43. LLORACH, A. Popología catalana, 104-106

I Ausencia puede mudar
 amor en otro querer,
 mas no que tenga poder
 para hacer olvidar.

III Y por esto es de pensar
 que ausencia muda querer,
 mas no que tenga poder
 para hacer olvidar.

CXXII v o

La correspondencia parcial, que afecta a sólo una rima, es mucho más abundante: once poemas, el 45,8 %; quedan, por tanto, muy pocas canciones que no usen este recurso: 4, equivalentes al 16,7 %.

El efecto de esta correspondencia es el acercamiento morfológico de las rimas que, con el sintáctico de las rimas gramaticales, y las funciones del léxico rimante, refuerza el fenómeno fónico que es, en su forma más simple, la rima. Por tanto, subraya la unidad de I-III y la individualidad de II y se pone al servicio del modelo oposicional: I-III/II.

3.3.7 La distribución del léxico en el verso (3.1.3) es un componente morfológico de primera magnitud. Sin embargo no interviene en la estructuración estrófica aunque juega un papel esencial, y a primera vista inapreciado, en la organización estrófica.

Los estadísticos no sirven en este caso; el procedimiento es a veces aproximativo porque no encontramos un solo poema exento. Para ser más adecuada con precisión analicemos un texto típico; inventariemos las frecuencias de las clases de palabras en cada estrofa en las tres posiciones posibles del verso: inicial, tónica interior y rimate. Escoge un poema al azar, el CXXIII b:

I Si por caso yo biere
esperaría morir,
mas yo nunca vi venir
muerte de vida no quiere.

II Que si yo vida tuviere,
según es el mal tan fuerte,
no es posible que la muerte
alguna vez no viniere.

III Lo que dicha si viniere
para matar el morir!
pues que no queda vivir,
que con la muerte muriese.

El inventario sería el siguiente:

	INICIAL			INTERNA			BIZANTE		
	I	II	III	I	II	III	I	II	III
<u>clases de palabra</u>									
sustantivo	1			2	2	3	2	1	2
pronombre			1		1				
adjetivo		1			1			1	
verbo	1			1		1	2	2	2
adverbio		1		1					
preposición			1						
conjunción	2	2	1						

La interjección no tiene valor representativo por que sólo aparece en otros poemas:

pero ¡guay de quien a dies (...)

CXII v a

de ahí que no la incluya en los inventarios; tampoco podemos considerar pertinente la posición inicial, en general, por no ofrecer la correspondencia interestrófica opuesta por la interior y final; esta decisión puede parecer arbitraria y destinada a justificar la no estructuración pero el análisis de la morfología del verso llevó a las mismas conclusiones⁴⁴.

Para mejor ilustración de un fenómeno tan poco observado analizaré dos poemas cuyo texto transcribo antes del inventario:

44. Véase 3.3.3

I No se cual me fue mejor:
la memoria o que se pierda,
olvidarme es gran dolor
y acordarme desacorda.

II Si olvido gloria pasada
con que me consolare,
si vida desesperada
se me acuerda, que here.

III De este estremo dudar
no se en qual gana ni pierda,
olvidarme es gran dolor
y acordarme desacorda.

CXXIII a

	INTERIOR			EXTERIOR		
	I	II	III	I	II	III
<u>clases de palabras</u>						
consonante	3	1	3	1		2
preposicion		1				
adjetivo				1	2	
verbo	1	2	1	2	2	2

I Tal gusto pero adarrollo
solo dice pudo hazello,
mas loello y conpocello
es tan mio el desecello
quanto vuestro el merocello.

II Y pues no es conpocacion
estento merocimiento,

falleseel conocimiento
de sobra la perfection.

III Herto no basta mirallo
pues ni dicha fue de velle;
mas loello y conoseello
es ten mio el dizeello
quante vuestro el meroseello.

CXIII v b

<u>clases de palabra</u>	INTERIA			RIMANTE		
	I	II	III	I	II	III
sustantivo	3*		2	5	4	5
pronombre	2	1	2	5		5
adjetivo		1	9			
verbo		3	1			

Poner más ejemplos sería ocioso; con más o menos nitidez aparece siempre la que podríamos llamar "ley de la simetría bilateral" que he representado por el esquema I-III/II. Es notable que, en general, no se funda el equilibrio estrofico en las estructuras lógicas, aunque al unas clases de palabras aparecen en las tres estrofas con frecuencias equivalentes nunca afectan varias clases en el mismo poema.

La estructuración lógica es más importante de lo que parece a primera vista. Los fenómenos hasta ahora estudiados se superponen estrechamente con la rima y es difícil saber si con efectos secundarios de

su disposición o si todos ellos se deben a la estructura del poema. La duda podría elevarse a las equivalencias del léxico rimante pero es imponible que su influencia estructure también el léxico interior. Quizá genéticamente ocurriera así pero en una perspectiva rigurosamente sincrónica debe interpretarlos como manifestaciones de una estructura.

Ambas posiciones se manifiestan también pertinentes en su función sintáctica; no pierde exactitud respecto a los inventarios anteriores y decapella también la misma función estructuradora; sobre los poemas ya estudiados obtengo el siguiente cuadro:

CXXII y b	INTERNA			RIMANTE		
núcleos sintagmáticos:	I	II	III	I	II	III
-verbiales	1	3	1			
-nominales	41	4		5	4	5
adjuntos sintagmáticos:						
-del sintagma nominal	1					
CXXIII a	I II III			I II III		
núcleos sintagmáticos						
-verbiales	1	2	1	2	2	2
-nominales	3	1	3	2		2
adjuntos sintagmáticos						
-del sint. nominal	1			2		

CXXIII b	I	II	III	I	II	III
núcleos sintagmáticos						
-nominales	1		1	2	2	2
-verboles	1	4	3	2	2	2
adjuntos sintagmáticos						
-del sint. verbal	2					
-del sint. nominal						

3.3.8 Por fin, una última consideración sobre el léxico: las figuras retóricas de repetición. Los estudié, armonizando todas las fuentes, en 2.6.3 y analicé sus inventarios en 2.6.6. Como ya anuncié es el dato capítulo de las retóricas con pertinencia estructural; quizá Encinas, dedicándoles exclusivamente su atención en el Arte de trovar (1.2.3) se hizo eco de la situación aunque debe advertir que su generación (a la que pertenece, por ejemplo, San Pedro) cultivaron con especialláhica los ameneramientos léxicos de repetición, derivación y flexión.

Las figuras susceptibles de abarcar todo el poema (dobre, mazdobre, reiterado, políptoto y repetición de la palabra rimate) se realizan entodos con ocasi prolijidad. No puede determinar exactamente si con una consecuencia de la reducción del léxico o su use; la reducción afecta, en realidad, a todos los niveles del poema y desde esta consideración quizá podemos atribuirle una razón estructural. De todos no

des sólo podría aclararse este punto a través de un estudio diacrónico que no entro en mis propósitos.

Lo es las figuras retóricas se realizan, a lo lo g del poema, según tres esquemas fundamentales: la identidad estrófica (I-II-III), la oposición bilateral (I-III/II) y la relación parcial (I-II/III, I/II-III).

Estos modelos los construye sea cual sea el recurso de repetición y según el esquema más simple: presencia / ausencia. Por ejemplo, I-III/II puede realizarse de dos formas:

presencia I-III / ausencia II

presencia II / ausencia I-III

Los resultados obtenidos (a pesar de tan teso crito rio) coinciden con lo anteriormente enunciado; el n^o de la I-II/III es el de menor frecuencia, 19 casos, con porcentaje 10,8 %; le sigue el que sitúa la cabeza, II-III/I con frecuencia 24, el 13,7 %. Mayor número ofrece el patrón de identidad: I-II-III, que registre 53 casos (30,2 %); pero la frecuencia más alta (82) corresponde a la oposición simétrica bilateral: I-III/II, con el 45,3 %. Un análisis parace-norizado del tercer caso (I-II-III) bajaría considerablemente su proporción a favor de la oposición simétrica pero debería apoyarse en criterios muy vagos y difíciles de definir. No obstante, y como b2

tón de nuestro, analizaré unos pocos poemas. Comenzamos por éste de Cortegans, modélico en su género, que nos dará ejemplos sobrados de los fenómenos dogmáticos:

Donde amor su nombre escribe
y su bandera desata,
no es la vida la que vive
ni la muerte la que mata.

Por quea su fuerza tan fuerte
y su ley así temida,
que haciendo de la muerte
y muriéndola vida.
Amor convida y desata
no es poder que al suyo priore;
su querer es el que mata
y el dolor es el que vive.

CXXXII a

El modelo oposicional I/II-III se realizan en un caso de redoblado-politoton (viva-biva, I 3). El modelo I-II/III se da en dos casos de reiterado: morir muerte (politoton, I 4 y II 3-4) y viva (I 3-II 4). La oposición simétrica I-III/II, se da en un caso de dobres no (I 2 y III 2), uno de redobres da (II 3 y 4), uno de redoblado-politoton: fuerza-fuerte (II 1), y tres palabras ridentes: desata (I 2-III 1) mata (I 4-III 3) y viva (I 3-III 4). Los restantes

repeticiones (en estrecha relación con éstas o incluso sobre ellas mismas) pertenecen al modelo I-II-III. No obstante, hasta donde sea posible y arrojando el peligro de ver demasiado, demostraré las demás posibilidades de intervención.

Hay un caso de polipteton sobre el artículo: I 3 y 4, II 3 y 4, III 2, 3 y 4. Numéricamente hay cuatro casos en I-III y tres en II, ordenándose la oposición I-III/II. Posicionalmente se construye otro modelo, I-II/III. Morfológicamente obtendremos la misma I-II/III, aunque con menos nitidez; en I y II son, sin excepción, femeninas, III ofrece un caso femenino (III 2) y los tres restantes son culinos (III 3 y 4). Por fin, desde la perspectiva retórica, podemos hablar de cobro (repetición en las mismas posiciones) aproximativamente para I y III, no para II que sólo realiza la mitad de sus posiciones.

Hay dos casos de monodobre. For, presente en las tres estrofas bajo la forma or, ateniéndose a la recomendación retórica de su repetición simétrica, pondría I-III/II; en II ocurre el primer verso, en I el tercero y en III el tercero y cuarto; sin embargo, desde una perspectiva numérica, pondría III, con dos casos, frente a I y II, con uno. El verbo blair, se repite tres veces, una por estrofa, pero en este caso se trata claramente de la oposición I-III/II por dos razones: posicional (frente I-III / interior II)

y flexiva (biro I-III / biro II).

Y nos quedan tan solo los tres casos de dobro. Su aparece dos veces en cada estrofa y podría oponer III/II-II por su realización plena: cuyo (III 3); el mismo resultado conduce su posición en la estrofa: I-II 1 y 2 / III 2 y 3. La conjunción y opone continuamente II/I-III; por su posición, II viene a compilar las de I y III (verbes segundo y eerste respectivamente) y por su frecuencia ocurre lo mismo: dos veces II / una I y III. El ejemplo más claro corresponde al significativo que. Por su posición (I 3 y 4, II 1 y 3, III 2, 3 y 4) opone I-III/II; por su función también: conjunción en II (causal en el primer verbe y complementive en el tercero) y relativo en I y III.

Sumando todas las interpretaciones obtenemos nueve realizaciones del esquema I-III/II contra cinco del I-II/III. Por otra parte no parecen mucho más seguras las interpretaciones flexivas (biro-biro) y las semántico funcionales (cuyo, conjunción / relativo) que apoyan, mayoritariamente, la estructuración simétrica; considerando además su clara predominio y la nitidez que ofrece en todos las modelidades de distribución léxica no creemos que puedan caber dudas sobre el particular.

Por fin, y para aducir suficientes datos sin caer

en prolijidad, voy a citar los versos pertinentes de algunos poemas que testifiquen en este sentido; indicaré el margen estrofa y verso. He aquí varios ejemplos de oposición posicional:

- I 4 vuestra alma dara la cuenta
- II 4 ha de dar cuenta de mí
- III 4 vuestra alma dara la cuenta.

CXIII v a

- I 1 si mi mal no agradeceys
- II 2 no lo pido ni espero
- III 1 y si no me agradeceys
- I 4 mucho mas que todos volveys
- II 3 mucho me muestra la razon
- III 4 mucho mas que todos volveys

CXIII B

Otro de oposición flexiva y funcional:

- I 2 que esto de vos plando cuento
- II 1 en el gar que sea pedesco
- III 1 es mi memoria en ausencia

CXIII c

Y, por fin, uno de flexión nominal:

- I 3 que ser solo el pensamiento
- 4 el testigo de mi mal
- II Sufriera el mal que busque
por la causa que lo esfuerza
si tuviere tanta fuerza

La vida como la fe.

III 2 no lo sufre lo que siento
por que solo el pensamiento

CXXIII b

3.3.9 Entre las demás variantes de la retórica, de bamos considerar impropiedades las figuras del con tenido y los trocos, cuya función, como ya expuse, es la conformación del material poético (2.6.1 y 2.6.2). Sin embargo, los conceptos tienen un papel destacado en el tratamiento de los motivos. Si trocos y figuras del contenido conforman el léxico y las de la expresión estructuran el poema, los con ceptos realizan la segunda función: estructurar el poema, y, a la vez, modelan el contenido.

Comencemos analizando una canción de Rallos, la CXXIII b, cuyo texto reproduce antes (3.3.7). I comienza con una imprecisión paradójica:

- 1 si por caso yo bioliese
- 2 esperaría morir,

y termina por una razón justificadora, paradójica a su vez, en forma de agudeza sentenciosa:

- 3 me ye nunca vi venir
- 4 muerte, de vida no ouiesce.

III plantea una ponderación de contrariedad:

- 2 segun es el mal tan fuerte
- 3 no es posible que la muerte

4 alguna vez no viniera,
 antecediendo la relación, paradójica a su vez:

1 que si yo vide tuiera (...)

III comienza con una impropiedad paradójica:

1 lo que dice si viniera

2 para meter, el morir

y sigue con la razón de la paradoja, paradójica a su vez:

3 pues que no queda bair

4 que con la muerte moriese.

Aunque haya elementos comunes a los tres estrofos (la paradoja) la relación es mucho más estrecha entre el planteamiento

paradoja + razón paradójica

preferente en I y III, que se opone nitidamente al tipo II, basado sobre todo en la ponderación de con-
 trariedad.

La estructura de oposición simétrica (I-III/II), domina; la encuentre en doce poemas, el 50 %, mientras el tipo de identidad (I-III-II) tan solo predomina en cinco, el 20,9 %. Otras estructuraciones y modelos estructurados, basados sobre todo en la subordinación de una estrofa a otra, dominan en siete poemas, el 29,1 %. La tendencia estructural es abrumante en la articulación conceptual del poema; si a esto añadimos la riqueza del entramado que los

conceptos construyen sobre una misma estrofa y en el poema, quedan plenamente justificados los pautajes de Lope y Gracián (1.1.0).

3.3.10 La estructuración de los sintagmas, conocida según su composición, se realiza en la forma I-III/II pero con menos rigor del que hemos visto hasta aquí. Diecisiete poemas (73,8 %) pueden incluirse, con toda seguridad, en este grupo, aunque siempre se manifiesta esta tendencia en el inventario de algún tipo sintagmático. Viene ya que la configuración de los sintagmas era importante para la morfología del verso (3.1.5) y, sin embargo, no parece desempeñar ninguna función a nivel estrófico; como en las clases de palabras obtengo un nuevo rasgo cuya pertinencia depende del nivel de análisis.

Voy a comentar dos concuencias ya conocidas. La de Nicolás Híjar (CXIII b) pertenece al tipo de estructuración regular:

sintagmas nominales:	I	II	III
-núcleos	7	3	5
-núcleos más adjetivo		2	
-núcleos más artículo		2	2
sintagmas verbales	2	2	2
-núcleos más adverbio	1	2	1
-núcleos más adverbios (dos o más)	1		

Sin embargo, la concepción de Cartagena (CXIII a, texto en 3.3.8) tan sólo en algún caso (marcado en el cuadro) deja traslucir esta tendencia:

sintagmas nominales:	I	II	III
-núcleo	1	3	4
-núcleo más adjetivo	2	3	1 -
-núcleo más artículo	4	2	4 -
sintagmas verbales:			
-núcleo	2	1	7 ?
-núcleo más adverbio	4	2	1

La distribución de los sintagmas es poco más rentable si atendemos a su función. El modelo estructural sigue siendo I-III/II, la frecuencia mayor: dieciocho poemas, el 75 %. Es curioso que los dos poemas antes estudiados inviertan sus papeles: el de Cartagena está ahora estructurado:

	I	II	III
sintagma nominal sujeto	5	2	7
" " atributo		2	
" " complemento directo	2	2	2
" verbo transitivo	2	2	2
" " intransitivo	2		4
verbo copulativo	2	1	2

El de Núñez se manifiesta preferentemente adriático:

	I	II	III
sintagma nominal sujeto	3	3	3
" " atributo		2	
" " compl. directo	3	1	
" " compl. indirecto			1
" " " circunstancial	1	1	1
" verbal transitivo	2	1	
" " intransitivo	1	1	3
" " impersonal	1		
verbo copulativo		2	

No olvidemos que estos datos muestran su pertinencia por primera vez. La estructura del poema va mucho más lejos que la del verso y/o la estrofa.

En la estructura del verso cancelif también una función importante el número de sintagmas que pueden incluir (3.1.6); es un dato impertinente en la estrofa pero muy importante en el poema que siguiendo la técnica habitual lo usa para individualizar II. En total catorce poemas siguen con rigor esta regla, el 58,3 %. Esta vez, los dos poemas que nos han proporcionalado ejemplos son irregulares. Puede servirnos otro poemade Cartagena (CXIII b) que responderá a los dos usados en este epígrafe a fin de contrastar:

	CXIII a			CXIII b			CXIII b		
<u>verbo de</u>	I	II	III	I	II	III	I	II	III
dos sintagmas	1	3		1	1	2	3	1	3
tres "	1	1		3	3	2	2	3	1
cuatro "	2		3					1	
más "			1						1

3.3.11 Nos queda una última consideración sintácti-
ca: ¿cómo se distribuyen la sintaxis oracional en
el poema? Es difícil dar un criterio de clasificac-
ión; pueden establecerse correlaciones u oposiciones
sobre el esquema de las oraciones principales
(aisladas en cada estrofa, varias coordinadas) y so-
bre las subordinadas (según clases, según disposi-
ción) o podemos considerar en todos estos casos el
paralelismo de sus posiciones en la estrofa. Unifi-
cados estos criterios y aplicando a cada poema el
máx. posible obtengo una frecuencia muy elevada para
la disposición de simetría estructural: diecinueve
poemas, el 79,1 %. Sin embargo tan solo hay un caso
claro de equilibrio estrófico (I-II-III), una canción
de Jorge Henríquez (CXKIII b).

Los tres poemas que usé en el epígrafe anterior
son ejemplos de la oposición I-III/II; la de Núñez
(CXKIII b) sólo posee oraciones principales en I y
III mientras II está formada por una oración subor-
dinada de I con subordinaciones de segundo grado:

- I esperaría morir,
 me yo nunca vi venir
 muerto, de vida no oyesere.
- II Que si yo vida tuviera,
 según es el mal tan fuerte, (...)
- III lo que dicha si viniesere

La primera canción de Cortegana (C'XIII a) responde al mismo patrón, aunque las subordinadas, por su clase y disposición, occiden I a II y las exponen a III:

I 1 Donde amor su nombre escrive

3 no es la vida la que vive

II 1 por quez esfuerça ten fuerte

III 1 Amor cauda y docta

Sin embargo, en C'XIII b (también del mismo autor) la relación se establece por el número de oraciones principales (una en I y III, dos en II) y la disposición de las subordinadas: varias de primer grado en I y III (sobre todo si incluimos en el cómputo los tres versos del recurso) contra la subordinación ramificada de II.

3.3.12 El mismo planteo estructural se puede aplicar a la correspondencia entre las curvas melódicas de los estrafes y siempre con el mismo resultado.

El tipo de simetría estráfica, sobre un total de veintidós casos, se realiza nueve veces (42,9 %), el de identidad estráfica cinco (23,8 %) y las demás estructuraciones (incluido un caso de triple oposición) siete veces (33,3 %):

Yo halla por experiencia
questo de vos siendo presente,
presente como presente

pues memoria escusa ausencia.

En el ser que sea padesco
 sea este con mi pasión,
 mas allasta el corazón,
 ya conel sea padesco.
 Es mi memoria en ausencia
 de tal suerte, que consciente
 quese de vos siendo ausente
 presente como en presencia.

CIXII b

3.3.14 Esta larga exposición ha podido demostrar hasta la prelijidad cuál es la estructura de la canción como género. He en vano Le Gentil la llamó (junto a otros) "genres à forme fixe"⁴⁶; la definición se inspiraba en la estructura estrófica por lo que esta sola debemos considerarla una genial intuición que acredita su sensibilidad y conocimiento. ¿Falta algo, en esta larga exposición de correspondencias formales? Si añadimos lo que el mismo autor señaló como recurso en nombre de refraín (3.0.3) tendremos el cuadro completo.

A partir de los componentes fónicos, léxicos, prosódicos y sintácticos y abstrayendo por complo

46. op. cit. II 13.

to el lado del contenido podemos definir la concepción como la articulación de variación y vuelta sobre un tema inicial dado que provee a la vez las constantes y variables de la estructura. Por constantes entiendo los elementos que promueven inalterables en las tres estrofas, creadores de una identificación secundaria, pero fija; por variables los que los oponen según el modelo mayoritario y siempre dominante: I-III/II.

En la ordenación estructural de la concepción intervienen dos elementos de jerarquía heterógenos: el verso y la estrofa; ¿cuál es su relación con el conjunto? Vimos cómo la estrofa se compone de la ordenación jerarquizada de versos y unidades superiores: sintaxis, aliteraciones, etc (3.1 y 3.2). Pero no se puede hablar de estructuración sucesiva (del verso a la estrofa, de la estrofa al poema) en cuanto sus componentes se entrecruzan. Elementos del verso impertinentes en la estrofa (frecuencia de las clases de palabras por ejemplo) pueden serlo en el poema y otros que en principio lo son pueden perder este carácter en beneficio del conjunto o conservarlo y articularse a través de las estrofas (como las aliteraciones). Sin embargo, la estrofa es siempre punto de relación entre los elementos estructurados; de estas consideraciones deduzco que es elemento estructurado pero no forzoso

mente estructurador. Los donde (verbo o sus componentes) pueden integrarse en el poema como unidades de una subestructura, la estrofa, o directamente, considerando la estrofa como la parte de estructura de una estructura: el poema.

¿Qué papel corresponde a la fijez y nitidez del ritmo que deducía del empuje del verso y la estrofa? Indudablemente sólo estas cualidades pueden garantizar la exactitud de la correspondencia y, sobre todo, su fijación en fórmulas de percepción garantizada.

Tres es determinación, en algún caso, he llamado sublimar a la estructura en emoción, basándose en el término acuñado por Jakobson, técnicamente es correcto en castellano. ¿Qué se entiende por estructura sublimar? ¿Hasta qué punto podemos llamarla así?

Evidentemente, el maestro del estructuralismo se basa en los descubrimientos de una rama de la psicología de la percepción, la subcepción, impropia-mente llamada percepción sublimar. Contra lo que el término corriente parece indicar, no se trata de respuestas a estímulos que no alcanzan el umbral o estímulo mínimo perceptible sino "que el sujeto puede responder con actos adaptativos reales a estímulos muy leves que sobrepasan ligeramente los umbrales

sensoriales mínimos" 47. A pesar de la diferencia terminológica, Jakobson piensa exactamente lo mismo cuando atribuye a la estructura subliminar "la capacité à saisir immédiatement et spontanément les effets sans dégager rationnellement les processus par lesquels ils sont produits" 48. Es, por tanto, un tipo de percepción que, si en sí misma permanece inconsciente, produce efectos difusos, sin conciencia de causa, pero capaces de impresionar los sentidos del receptor. Tales percepciones forman parte esencial del sentimiento estético. La percepción, en la ciencia, es doble; por una parte aquellos elementos invariables en el poema, por otros los que, alternando, producen el concebido juego de oposiciones. La conjugación de ambos engendra lo que parafraseando a Machado llamaría la alternancia de conjunción y/o disyunción de conciencia y recuerdo.

Se plantea ahora el segundo problema. ¿Hasta qué punto es lícito hablar de estructura subliminar? Dos fenómenos parecen oponerse a esta etiqueta: la equivalencia del esquema estrófico, y,

47. PINILLOS, J. L. La mente humana, 103-104.

48. Structures linguistiques ... 333.

sobre todo, la retrición. Esta dítica parece probar irrefutablemente una toma de conciencia de los poetas respecto al procedimiento. Ahora bien, la retrición puede no ser más que un procedimiento para intensificar la subcepción, dado que se realiza en los díticos versos, los más apartados de la cabeza y de la estructura a que remiten, y, a la vez, los que mejor pueden y deben grabarse en la memoria del receptor; para admitir otros argumentos: el poeta, que compone sus versos con laboriosidad constante, y el fiel aficionado bibliófilo y coleccionista, pueden releer cuantas veces quieran; aún entonces, todos los demás elementos que el audiente ha revelado (excepto la estructura estrófica) quedan ocultos y sólo se manifiesta una ínfima parte. Podemos llamarla aún estructura subliminar puesto que la mayor parte de sus componentes y, sobre todo, el más típico, la posición y función de las clases de palabras, lo son todavía.

¿Y la tripartición estrófica? Pocos una prueba irrefutable de que la conciencia no era percibida tripartita sino de estructura dual: cabeza más glosa; así lo atestiguan la tipografía, cuya disposición he seguido en las transcripciones paleográficas que incluyo. La cabeza y el resto cesarían con un espacio en blanco y el tratamiento equivalente

de las iniciales de ambas partes (adorno, corrimiento de un espacio hacia la derecha en la caja del renglón)⁴⁹. La tercera estrofa sólo está marcada por la mayúscula inicial, consecuencia de la distribución sintáctica y semántica. ¿Cabe dudar ya de la inconsciencia del fenómeno? En mi opinión no.

49. Esta distinción gráfica apoya la tesis de "o Gentile la concebía como glosa de un estribillo inicial, que parece chocar con la estructura tripartita de que he hablado. Quizá influya el villancico y su génesis común; recuérdese que el principio la canción admite también la proliferación de las glosas. Véase, por ejemplo, una de Johann de Topia en el Cancionero Castellano del siglo XV, II, pág. 473, n.º 863.

3.4.0 Queda el último aspecto: la estructura del contenido; su nota más característica (3.3.5) es la reiteración de los mismos elementos conceptuales. Para el análisis los clasificaré en motivos, que individualizo por comparación: los elementos comunes a más de una estrofa, o los diferenciales, no repetidos, serán considerados globalmente motivos, sean uno solo o un conjunto de ellos. Naturalmente, este instrumental le proporcionará el poema mismo con su organización tautológica. Anotaré la posición de cada uno (con el número de la estrofa y una letra minúscula que indica su orden de aparición en el poema) y las relaciones mutuas (repetición/innovación) y clasificaré los poemas según el esquema obtenido.

3.4.1 La estructura de los motivos puede registrar tres modelos: reiteración, ampliación o innovación. La reiteración repite los mismos motivos en las tres estrofas; el ejemplo más claro del Cancionero es un poema de Jorge Henríquez:

Quien estuviera en presencia
no tengo fe en su ciencia,
pues con oído y mudanza
las condiciones de ausencia.

Quien quisiera ser ausente
trabaja por ser presente,

que quan prestofuere susante
 tan presto sera oluidado.
 Y pierda toda esperança
 quien nestuviere en prosencia,
 pues con oluido y madança
 las condiciones douenia.

CXII b-c

Este procedimiento, que llamaré reiteración directa, sólo ofrece otro ejemplo: una concepción de Topia, CXIII v a.

Una variante muy mucho más frecuente es la reiteración invertida; consiste en variar el orden de los motivos en II (sólo estos):

Mucho mal esta mi mal,
 que en doedicha se conuierde,
 pues se le niega la muerte
 por hazella mas mortal.

Por que no falte dolor
 el dolor no tiene biao;
 grandes el mal que recibe
 yel desconsueolo es mayor.
 Pues con dolor desigual,
 por que remedio no seierto,
 dotione mi mal la muerte
 mas no la muerte a mi mal.

CXIII c

La inversión pueda aparecer también en III pero es menos frecuente: dos casos, CXIII b y CXIII b:

I Yo halla por experiencia
queste de vos siendo ausente
presente como presente,
pues memoria oculta ausencia.

III Es mi memoria en ausencia
de tal suerte, que consiente
queste de vos siendo ausente
presente como en presencia.

CXIII b

Otro procedimiento, mucho menos frecuente, es la calificación; desarrolla un motivo de I en II, incorporando la estrofa; puede elaborarse sobre Ia (el primero), del que sólo posee un caso:

I Con tantos males guerreos,
en tantos bienes me vi,
que de verme qual me vos
ya no es que fue de mí.

II Mis glorias murieron luego,
mis males resucitaron,
fortuna encendió tal fuego
de mis glorias se quemaron.

CXIII c

o pueda realizarse sobre Ib, con dos casos: CXIII a y CXIII e:

I El alma mala no para;
cerca esta mi perdición,
por queson en división
la vergueña de la cara
yel dolor del corazón.

II Amor no manda que diga,
vergüenza la rienda tiene;
amor no manda que diga,
vergüenza que calle y pene.

CXXII a

Y, por fin, nos queda la estructuración más frecuente: la innovación. Consiste en la introducción de un elemento nuevo, el tercer motivo del poema, cuya posición puede ser muy variada: IIa (frecuencia cuatro):

I No es para que no sé
pues en tal estrecho esto
quel bouir no quiere yo
yel morir no quiere así.

II Todo el tiempo que bisiere
terce muy justa querella
de la muerte, pues no quiero
a mí queriendo yo salir.

CXXII v c.

Con mayor frecuencia la hace IIIa (cinco veces):

I Nunca pudo la passion
 ser secreta siendo larga
 por quea los ojos descarga
 sus nubes el coraçon.

II Y con este mal presente,
 quando la tristese dura,
 hace muestras la figura
 de lo que la vida siente.

III Mas no cansante razon
 el dolor no tanto amarga,
 sino descarga la carga
 de la pena el coraçon.

CXLIII a

Y por fin, en un poema de Cortegosa, encuentro la
 variación en IIb:

I Donde amor es nombre escribe
 y su bandera decota,
 no es la vida la que vive
 ni la muerte la que mata.

II Por quea en fuerza tan fuerte
 y su ley así tenida,
 que diviendo de la muerte
 y muriendo da la vida.

III Amor cauda y decota
 no es poder que el cuyo primo;

no querer es el que mata
y el dolor es el que vive.

CXIII a

Nótese que es una clara ruptura de una pieza clave en el código: la romance en manifiesto de refrain.

La realización efectiva de estos cinco procedimientos es mucho más complejo puesto que su principal característica es el entrecruzamiento. Los ejemplos que he puesto son puros, los únicos, casi, de estas características; en general puede verse cómo una estrofa convierte un motivo e inicia otro mientras la última es reiterativa directa sobre I: sufrimiento y soledad:

- I En mi grado sufrimiento
no es dolor mas desigual
que ser solo el pensamiento
el testigo de mi mal.
- II Sufriera el mal que busque
por la cosa que lo esfuerza
si tuviera tanta fuerza
la vida con la fe.
- III Nos veir con pena tal
no lo sufra lo que siento,
por que solo el pensamiento
es testigo de mi mal.

CXIII b

o bien pueden variar las dos estrofas por distintos procedimientos:

I En gran peligro me voy,
quea mi muerte no ay tardanza,
por que me pide el deseo
lo que me niega esperanza.

II Fídeme la fantasía
cosas que no pueden ser,
y, pues esto se desvía,
es forzado poder.

III Hecho de ofensa y peleo;
muerte ora de mi venganza,
pues que me pide el deseo
lo que me niega esperanza.

CXXII v b

o bien, y termino, puede destruirse II por ampliación y III por innovación: véase la última estrofa de un poema parcialmente transcrito en la página 149:

III Así que si no lo amparo
de ni alguna razón,
mot: razón sin defension
la verguença de la cara
y el dolor del corazon.

CXXII a

Las posibilidades combinatorias y posicionales

ofrecen un entrecruzamiento de infinitas variaciones que puede aplicar los mismos es, como sin peligro de excesiva repetición; la sucesión cuantitativa de los motivos (2.3.0) es la premisa indispensable de esta estructuración.

3.4.2 Las relaciones entre la estructura del contenido y de la expresión son muy complejas; ciertamente, gran parte de las variaciones indicadas se realizan en II pero pueden afectar también a III y de hecho lo hacen en gran número de poemas. En mi opinión estamos ante la realización a nivel poético de un fenómeno ya observado en la estrófa (3.2.4): la no coincidencia, o mejor, el entrecruzamiento de dos estructuras: de la expresión y del contenido.

¿Qué relaciones se establecen entre ambas? Dicho de otro modo, ¿pertenecen a la misma jerarquía perceptiva? Creo que sí. Traduciendo a Jakobson, el lector percibe los efectos de esta estructura sin aprehender las causas; es otra estructura subliniar⁵⁰.

Aplicando al poema las conclusiones de la estrófa (3.2.5) diré que la conciencia es la conciencia simultánea de la identidad y el contraste entre dos

50. Véase la definición de Lo Gentil (3.0.2 ss.)

resultado de una cuidadosa observación de estos efectos.

estructuras basada en la acción conjunta de selección y recuerdo. Sería muy interesante estudiar el origen y formación de un esquema tan logrado pero se necesitan múltiples casos sincronizados en distintos períodos evolutivos, y su relación mutua y con los precedentes trovadorescos: provenzales, galiciz-portugueses y stilnovistas.

3.4.3 El equilibrio de las estructuras sufónica y motivacional es muy inestable; su complejidad y refinamiento con una continua enonase, la inestabilidad referencial del contenido un enonigo y la preponderancia de los componentes sufónicos y lógicos una atracción demasiado poderosa. La consecuencia es una estructura distinta, con base lórica, y en la que como poetas tan distantes como Stálica, San Pedro y Luis de Jérica: la correlación ⁵¹. Se trata generalmente de la correlación reiterativo-progativa que desarrolla en II y III dos porcos lógicos contenidos en II

I Amar no fuerza y no prende,
temor no manda sufrir,
dolor no va descubrir
 lo que ni pero defiende.

51. ALONSO, D. "Táctica de los conjuntos semejantes en la expresión literaria", en Seis casos ...

- II Amor, con ansias mortales,
delibrar quiere mi pena;
temor, con triste soñales,
todo mi bien desordena.
- III Dolor que meter entienda
muy mal se pueda sufrir;
quel mismo va descubrir
lo que mi seco defiende.

CXXI v b

Y, por fin, para cerrar, un poema mixto: correlación reiterativa en I y III y estructura motivacional (sobre elementos de la correlación) en II, un arreglo que subraya la simetría estrofica de la canción:

- I Bivo sintiendo placer,
placer, temor y dolor;
dolor por nos poder ver,
temor cos tamo perder,
placer por ser amador.
- II Afirno queetoy/y digo
en dos partes hecho, dos;
por el cuerpo aca camigo,
por ellalma alla convos.
- III Por ser vuestro con placer,
por el placer con temor,
con el temor por nos ver,
en nos ver esta el perder
y en perder esta el dolor.

CXXII o

B I B L I O G R A F I A

T E X T O S

ALFONSO X EL SABIO, Antología de ———, selección
y prólogo de A. G. Solalinde. Col. Austral,
nº 169. V edición, Madrid, 1965.

Antología de textos románicos medievales, por M. de
Riquer. II edición, Barcelona, 1958.

Cancionero Castellano del siglo XI, ordenado por R.
Foulché-Delbosch. N B A E, nº 19 y 22.
Madrid, 1912 y 1915.

Cancionero General de Hernando del Castillo, Madrid,
1958.

A poesia dos trovadores, prefácio, selecção e notas
por Vitorino Nemésio. Lisboa, s.f.

E S T U D I O S

S O B R E

L O S

T E X T O S

LE GENTIL, P. La poésie lyrique espagnol et portugais à la fin du Moyen Age. Volúmenes I y II, Rennes, 1949 y 1953.

LOPEZ ESTRADA, F. Introducción a la literatura medieval española, Biblioteca Románica Hispánica III. III Edición, Madrid 1966.

MENENDEZ PELAYO, M. Historia de la poesía castellana en la Edad Media, Madrid, 1916.

VALDES, J. de, Diálogo de la lengua, Col. Clásicos Castellanos, nº 86. Madrid 1928.

VEGA CARPIO, L. de, Introducción a la justa poética de San Isidro, en Obras no dramáticas de — B A E XXXVIII, Madrid, 1872.

E S T U D I O S

T E O R I C O S

ALONSO, A. De la pronunciación medieval a la moderna en español, Biblioteca Románica Hispánica, I, Madrid 1955.

ALONSO, D. Elogio del endecasílabo, en De los siglos oscuros al del Oro, Biblioteca Románica Hispánica VII, II edición Madrid 1964.

ALONSO, D. y BOUSONÓ, C. Seis clases en la expresión poética castellana, Biblioteca Románica Hispánica II, Madrid 1951.

Arte de Trobar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, leitura, comentário e glossário por E. Paxeco y J. P. Machado. Tomo I Volume I. Edição da "Revista de Portugal". Lisboa.

AUZIAS, J. M. El estructuralismo, El libro de Bolsillo nº 176, II edición, Madrid 1970.

BARTHES, R. El discurso de la historia en Estructuralismo y literatura.

BOSCAN, J. Carta a la Duquesa de Soma en Obras poéticas de ——— Biblioteca de Autores Barceloneses, Barcelona 1957.

- BOUSÓN, C. y ALONSO, B. Seis Galas en la expresión poética castellana, Biblioteca Románica Hispánica II, Madrid 1951.
- BRIK, O. Rythme et syntaxe en Théorie de la littérature.
- BROWNE, R. M. "Typologie des signes littéraires", Poétique, 7-1971, pág. 334-353.
- CASTELLAT, J. M. Iniciació a la poesia de Salvador Espriu, Llibres a l'abast nº 100, Barcelona 1971.
- CERVENKA, M. La obra literaria como símbolo en Lingüística formal y crítica literaria.
- CHKLOVSKI, V. El arte como procedimiento en Formalismo y vanguardia.
- CURTIUS, E. R. La littérature européenne et le Moyen Age latin. Paris 1956.
- ALLEGHERI, D. Sobre la lengua vulgar, en Obras completas, Biblioteca de Autores Cristianos nº 157, Madrid 1956.

DUFRENNE, M. Estructura y sentido. La crítica literaria en Estructuralismos y literatura.

EIKHENBAUM, B. M. Teoría del método formal en Formalismo y Vanguardia

ENCINA, J. del Arte de la Poesía Castellana, en Cancionero de — fols. ii-v v., Madrid 1928.

Estructuralismo y literatura, Buenos Aires 1970.

FARAL, E. Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes fascicule 238, Paris 1924.

Formalismo y vanguardia Comunicación B, Madrid 1970.

GENETTE, G. Lenguaje poético, poética del lenguaje en Estructuralismo y literatura.

GOODMAN, P. La estructura de la obra literaria, Madrid 1971.

GORNW, W. La estructura del texto y la estructura de la lengua en Estructuralismo y literatura.

GRACIAN, B. Agudeza y arte de ingenio, Clásicos
Castalia nº 14 y 15, Madrid 1969.

GUIETTE, R. "D'une poésie formelle en France au
Hoyen Age", Romanica Gandensia, VIII, 1
págs. 8-19.

HORALEK, K. La realidad social y las leyes de cons-
trucción del asunto en literatura épica po-
pular en Estructuralismo y literatura.

INDURAIN, F. Análisis formal de la poesía de Espron-
ceda, Barcelona 1971.

JAKOBSON, R. y LEVI-STRAUSS, C. "Los gatos" de Char-
les Boudelaire en Estructuralismo y literatura.

JAKOBSON, R. "Structures linguistiques subliminales
en poésie", Poétique, 7-1971.

Linguistique et poétique en Essais de lin-
guistique général, Points nº 17, Paris 1963.

Deux aspects du langage et deux types d'a-
phasie en Essais de linguistique général,

"Notes marginales sur la prose du poète Pasternak", Poétique, 7-1971.

"Lettre à Heroldo de Campos sur la texture poétique de Martin Codex", Change VI-1970.

"Qu'est-ce que la poésie?", Poétique, 7.

"La nouvelle poésie russe", Poétique, 7.

y TINIANOV, J. Les problèmes des études littéraires et linguistiques, en Théorie de la littérature.

KAYSER, W. Interpretación y análisis de la obra literaria, Biblioteca Románica Hispánica I, IV edición, Madrid 1970.

LAPESA, R. Historia de la lengua española, VII edición, Madrid 1968.

Les leys d'amors, Toulouse, 1919 (vol. I, II y III) y 1920 (vol. IV).

LOPEZ DE MENDOZA, I. Proemio al Condestable de Portugal sobre sus obras en Epistolario Espanol, B A E, nº LXII, Madrid 1870.

LLORACHA A. Fonología Española, Biblioteca Románica
Hispanica III, IV edición, Madrid 1968.

G Gramática estructural, Biblioteca Románica
Hispanica III, I reimposición, Madrid 1971

LEVI-STRAUSS, C. y JAKOBSON, R. "Los gatos" de Baudelaire en Estructuralismo y literatura.

Linguística formal y crítica literaria, Comunicación 3,
Madrid 1970.

LOTMAN, J. M. Sobre la delimitación lingüística y
literaria de la noción de estructura, en
Estructuralismo y literatura.

MACHADO, A. Concionero Apócrifo, en Poesías completas,
Col. Austral nº 149, XII edición, Madrid 1969

MAURO, T. de Linguística formal e interpretación
crítica de los documentos literarios. Anun-
tes y tesis, en Linguística formal y crítica
literaria.

MENENDEZ PELAYO, M. Historia de las ideas estéticas
en España, I en Obras Completas, Madrid 1940

MENENDEZ PIDAL, R. Manual de Gramática histórica española, XIII edición, Madrid 1969.

MOLES, A. El análisis de las estructuras del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad, en Estructuralismo y literatura.

MUKAŘOWSKÝ, J. La fonología y la poética, en El círculo de Praga, Santiago de Chile, s.f.

NAVARRO TOMAS, T. Metrica española, II edición, New York 1966.

Manual de pronunciación española, XIII edición Madrid 1967.

NEBRIJA, E. A. de, Gramática Castellana, Madrid 1946.

PESAT, Z. Totalidad de la obra y evolución de la literatura, en Lingüística formal y crítica literaria.

PIAGET, J. L'estructuralisme, Llibres a l'abast nº 78, Barcelona 1969.

PINILLOS, J. M. La mente humana, Biblioteca Básica Salvat, nº 41, Madrid 1969.

RUWET, M. "Je te donne ces vers ... " esquisse d'analyse linguistique" Poétique, 7.

Las tesis de 1929, en El círculo de Praga, Barcelona 1972.

Théorie de la littérature, col. "Tel Quel" Paris 1965

TINIANOV, J. De la evolución literaria, en Formalismo y vanguardia.

Sobre la composición del EVGENI ONEGIN, en Formalismo y vanguardia.

La noción de construcción, en Théorie de la littérature.

y JAKOBSON, R. Les problèmes des études littéraires et linguistiques, en Théorie de la littérature.

TODOROV, T. Literatura y significación, Madrid 1971.

Conocimiento del habla, en Estructuralismo y literatura.

TOMACHEVSKY, B. Thématique, en Théorie de la littérature.

— Sur le vers, en Théorie de la littérature.

TORRE, G. de, Nuevas direcciones de la crítica literaria, El libro de bolsillo nº 261, Madrid 1970.

VILLENA, E. de, Arte de trovar, Biblioteca española de divulgación científica III, Madrid 1923

VINOGRADOV, V. V. Des tâches de la stylistique, en Théorie de la littérature.

VODICKA, F. Historia de la repercusión de la obra literaria, en Lingüística formal y crítica literaria.

WARREN, A y WELLEK, R. Teoría literaria, Biblioteca Románica Hispánica I, IV edición, Madrid 1969

WELLEK R. y WARREN, A. Teoría literaria. Biblioteca Románica Hispánica I, IV edición, Madrid 1969

ZUMTHOR, P. Langue et techniques poétiques à l'époque romane, Paris 1963.