

ANÁLISIS MÉTRICO DE LA "DEFUNSIÓN DE DON ENRIQUE DE VILLENA", DEL MARQUÉS DE SANTILLANA.

La «Defunción de don Enrique de Villena, señor docto e de exçelente ingenio» es en opinión de Lapesa el comienzo de la plenitud poética del Marqués de Santillana¹. El cambio del arte real al arte mayor es una de las marcas del nuevo virtuosismo; por ello, ha suscitado nuestro interés². Aplicamos un modelo analítico elaborado desde las teorías métricas del formalismo ruso (en especial, desde B. Tomasevskij e I. Tynianov)³:

./.../ el ritmo consiste en la propuesta de determinados patrones previos, el metro, consistentes en fenómenos rítmicos canónicos y secundarios. La unidad del ritmo nace al resolverse esta propuesta dentro de la sucesión métrica formando unidades mayores. Ahora bien, la propuesta puede resolverse con mayor o menor compacidad: esto es, presentando mayor o menor analogía las distintas unidades de la serie, pues una propuesta anticipada (o patrón) puede resolverse idénticamente, con variaciones o mediante propuestas distintas. La unidad se logra mediante las funciones disimiladoras (delimitadoras de unidades) de los fenómenos rítmicos y la compacidad depende de sus funciones asimiladoras (indicadoras de la analogía entre las unidades). Por último, hay que tener en cuenta que el ritmo tiende, en términos de Tynianov, a "dinamizar el discurso poético": el material se conforma y altera, incluso se deforma, por efecto de la construcción del ritmo. En este sentido, cobran una especial importancia las relaciones posicionales de los elementos y casi podemos afirmar que el ritmo tiende a imponer un contexto propio en la expresión poética⁴.

Siguiendo este planteamiento articulamos nuestro estudio en tres apartados: I) Análisis del verso, segmentando el discurso poético según la co-presencia de sus unidades⁵, y determinando sus constantes rítmicas; II) Análisis de la estrofa, señalando las relaciones entre ritmo y sintaxis, los refuerzos fonéticos de su unidad y las relaciones contextuales que impone su estructura; III) Comparación de esta métrica culta de Santillana con la utilizada anteriormente por el Mester de Clerecía⁶.

1. Rafael Lapesa: *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pág. 134.

2. Utilizamos para nuestro análisis las ediciones de M.P.A. M. Kerkhof: *Defunción de don Enrique de Villena, señor docto e de exçelente ingenio*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1977 (reutilizada en las *Obras completas* de Santillana, editadas por Ángel Gómez Moreno y Maximilian P.A.M. Kerkhof --Barcelona, Planeta, 1988--) y la de Manuel Durán: *Poesías completas*, I, Madrid, Castalia, 1975.

3. Boris Tomachevskij: "Sur le vers", en Tzvetan Todorov (ed.): *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes...*, Paris, Ed. du Seuil, 1966. Iuri Tynianov: *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, 2a. ed.

4. Fco. Javier Grande: "Análisis métrico por ordenador", *Actas del I Encuentro de Jóvenes Investigadores Extremeños*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1990, pág. 200-201.

5. Este criterio de co-presencia es, según Tomasevskij, el que permite reconocer "l'égalité des segments intonationnels (des vers)" (*Opus cit.*, pág. 164).

6. Para ello tenemos en cuenta nuestro anterior estudio "Métrica y yuxtaposición en la cuaderna vía del XIII", *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 1988, y datos de nuestra tesis, en curso, sobre la *Vida de San Millán de la Cogolla* de Gonzalo de Berceo.

I.- ANÁLISIS DEL VERSO DE ARTE MAYOR.

I.1.- Segmentación del Discurso según su co-presencia: El Esquema Acentual

El metro de arte mayor consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden ser llanos, agudos o esdrújulos. Uno y otro acentúan sus sílabas segunda y quinta. Admiten además la eliminación de la sílaba inicial inacentuada o la adición de otra sílaba sobre la que ordinariamente poseen⁷.

Según esta definición de Navarro Tomás, el verso de arte mayor no responde a una segmentación silábica regular. Señala nueve posibles variantes en sus hemistiquios:

A	e vi despojados	o ó oo óo
B	o flor de saber	o ó oo ó
C	de nuestro retórico	o ó oo óoo
D	dádiva santa	ó oo óo
E	ovo logar	ó oo ó
F	no gobernándome	ó oo óoo
G	Aristóteles cerca	oo ó oo óo
H	en aquellos que son	oo ó oo ó
I	e non veo los príncipes	oo ó oo óoo ⁸

Frente a la medida silábica, parte de la crítica ha presentado un criterio acentual, iniciado por R. Foulché-Delbosc:

Il y a deux sortes d'hémistiches: l'un à deux accents, l'autre, très rare, à un seul accent.

L'hémistiche à deux accents compte de quatre à sept syllabes: il se compose essentiellement d'un corps quadrisyllabique formé d'une syllabe accentuée, de deux syllabes non accentuées e d'une syllabe accentuée (-uu-). Ce corps constitue parfois à lui seul l'hémistiche: il est presque toujours précédé ou suivi d'une ou de deux syllabes non accentuées⁹.

Esta solución acentual presenta desajustes entre fonética y ritmo acentual. Se documentan 33 hemistiquios (9,16 %) con un sólo acento fonético (inicialmente susceptibles de un solo ictus)¹⁰:

e los antipodes (7a)	los enamorados (12b)
quando por extenso (32a)	o sy por fortuna (27b)
Por la qual me puse (41a)	los que las siguieron (56b) ¹¹

7. Tomás Navarro Tomás: *Métrica española*, Barcelona, Guadarrama, 1978, 5a. ed., pág. 116.

8. *Idem*, pág. 116. Navarro sigue las ocho combinaciones señaladas por Fouché-Delbosc, a la que añade la I.

9. R. Foulché-Delbosc: «Étude sur le *Laberinto* de Juan Mena», *Revue Hispanique* IX (1902), pág. 94.

10. Citamos por la edición de Kerkhof (Planeta), indicando el n° de verso (arábigo) o estrofa (romano). Con *a* y *b* hacemos referencia al hemistiquio anterior o posterior.

11. Son los siguientes: 12 anteriores (6,66%), vv.: 7, 21, 32, 41, 52, 54, 88, 98, 127, 130, 168, 173; 21 posteriores (11,66%), vv.: 12, 27, 34, 56, 59, 74, 78, 95, 96, 97, 111, 118, 124, 126, 127, 133, 134, 150, 153, 157, 160.

Por otro lado, hay 43 hemistiquios (11, 94 %) que sólo presentan una sílaba átona de separación entre sus dos acentos fonéticos¹²:

a Cupido e Venus (12a)	la gentil ydea (5b)
al Jove Tronante (13a)	de moral cantar (21b)
a las nueve Musas (15a)	a animalias brutas (46b)

Otro desajuste entre patrón rítmico y realidad fonética se da en 24 hemistiquios (6,66 %) con tres o más acentos fonéticos¹³:

Mas sola una senda (37a)	han claror diurno (7b)
salir de unas cuevas (47a)	quál era el reposo, (43b)
bestias non fallaron (56a)	aun non es tan plano (77b)
Non vi yo sus cuellos (57a)	que Homero ha contados (88b)

Un último caso es la separación de los dos acentos mediante tres sílabas átonas (16 hemistiquios, 4,44 %)¹⁴:

bien commo de armento (39a)	vi remomendados (16b)
Mas admirativo (65a)	más que la d'Orfeo, (18b)
bien commo querrián (78a)	suso memorado (25b)
culpen sus ingenios (79a)	tan desmoderada (36b)

Este es el total de desajustes entre ritmo y fonética:

HEMISTQUIOS ANTERIORES	61 (33, 88 %)
HEMISTQUIOS POSTERIORES.....	53 (29, 44 %)
<hr/>	
Total	114 (31,66 %)

La variedad acentual afecta al menos a un tercio del material. ¿ Es posible regularizarla?

La respuesta de D. C. Clarke fue rotunda : "... it is impossible to formulate a precise and comprehensive definition of the form"¹⁵. Sin embargo, la mayoría de la crítica propone diversas soluciones descriptivas en las que destaca la frecuencia del patrón ' - - ', aunque no se reconoce como único.

La solución más viable fue propuesta por Pierre Le Gentil, al aceptar la posibilidad de cambios acentuales que ajustasen al patrón rítmico el material fonético de los hemisti-

12. Anteriores: 32 (17,77%), vv.: 12, 13, 15, 33, 35, 43, 44, 55, 59, 60, 66, 75, 77, 82, 86, 90, 91, 92, 106, 109, 113, 117, 118, 122, 136, 141, 146, 160, 165, 171, 172, 180. Posteriores: 11 (6,11%), vv.: 5, 21, 46, 64, 79, 94, 99, 121, 155, 166, 169.

13. Anteriores: 13 (7,22%), vv.: 37, 47, 56, 57, 70, 73, 97, 103, 120, 128, 131, 133, 138. Posteriores: 11 (6,11%), vv.: 7, 43, 77, 88, 101, 122, 135, 136, 137, 142, 173.

14. Anteriores: 6 (3,33%), vv.: 39, 65, 78, 79, 119, 162. Posteriores: 10 (5,55%), vv.: 16, 18, 25, 36, 44, 73, 120, 144, 152, 179.

15. Dorothy C. Clarke: *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1964, pág. 52.

quios¹⁶. En un artículo fundamental, el profesor Lázaro Carreter demostró la existencia de una fuerte presión rítmica sobre la fonética del verso de arte mayor:

El ritmo del poeta y del lector va gobernado por lo que Jakobson (1958) ha llamado “modelo de verso” (verse design), al cual se somete, perfecta o imperfectamente, cuando el ictus y el acento de la palabra coinciden : “dáme licéncia / mudáble Fortúna” (7a) ; imperfectamente cuando se produce conflicto entre ellos : “ pierio subsidio / ynmortal Apolo” (6b)¹⁷.

En nuestro corpus, 16 cambios acentuales (que afectan a un 16,5 % de las palabras utilizadas) nos permiten regularizar el esquema acentual de los versos. Así se observa que la co-presencia del verso de arte mayor se delimita por el criterio acentual señalado por Fouché-Delbosc y demostrado por Lázaro Carreter:

un conjunto de dos hemistiquios separados por cesura, en cada uno de los cuales existe la combinación silábico-acentual ‘— —’¹⁸.

1.2.- DETERMINACIÓN DE LAS CONSTANTES RÍTMICAS DEL VERSO DE ARTE MAYOR.

1.2.1.- Constantes rítmicas de naturaleza fónica: ictus, cesura y rima.

La constante fónica del ritmo de arte mayor consiste en una marcada sucesión de acentos que reitera secuencias compuestas por dos núcleos , ‘— —’, separados por cesura y cerrado su final por un segmento rimado. Esquema acentual, cesura y rima son los elementos disimiladores del ritmo: el esquema acentual señala la presencia de una unidad rítmica y la cesura o la rima indican de qué unidad se trata: hemistiquio-cesura , verso-rima.

La *dominante* es el esquema acentual. Al no existir regularidad silábica, la función disimiladora de la rima corrige el anisosilabismo, reconociendo como iguales segmentos de distinta longitud silábica. En la «Defunción» esta función de la rima es inapreciable, porque todos los hemistiquios son hexasílabos.

La compacidad del ritmo en sus constantes fónicas es muy alta por la obligada reiteración de los núcleos acentuales. Esta compacidad sólo permite una mínima variación en la localización del primer ictus acentual:

Los iniciales pueden llevarlo indistintamente en la primera o segunda sílaba (en el *Laberinto*, el 32,7 % de los versos se acoge a aquella posibilidad, y sólo un 1,4 % en Santillana, según la Sra. Clarke), mientras que es esta segunda sílaba la única susceptible de recibirlo en el hemistiquio posterior (salvadas las variantes compensadas A, B, C)¹⁹.

16. Pierre Le Gentil: *La poésie lyrique espagnole et portugaise á la fin du Moyen Áge*, I, Genève-París, Slatkine, 1981 (reimprime la ed. de Rennes de 1949-1953). En pág. 377 concluye aceptando la acentuación de átonas para conseguir los dos acentos obligatorios de cada hemistiquio.

17. Fernando Lázaro Carreter: «La poética del arte mayor castellano», recogido en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 81-82.

19. Fernando Lázaro Carreter: *Opus cit.*, pág. 85.

La «Defunción» tiene una regularidad total de ictus en segunda y quinta sílabas en todos sus hemistiquios (anteriores y posteriores). Esta uniformidad es fruto de la impulsión rítmica individual de Santillana, más que de la poética del arte mayor.

1.2.2.- Constantes rítmicas de naturaleza sintáctica: Tendencia a la esticomitia y distribución bimembre.

La función disimiladora en la sintaxis tendría que consistir en la coincidencia generalizada de unidad rítmica y unidad sintáctica. Tal hecho no se produce en nuestro corpus, aunque sí se aprecia una tendencia favorable.

Veamos los datos:

*** HEMISTIQUIOS CON UNIDAD SINTÁCTICA:**

§ Anteriores:		
H=Sintagma		57 (31,67 %)
H= Proposición.....		16 (8,88 %)
	Total.=	73 (40,55 %)
§ Posteriores:		
H= Sintagma.....		89 (49,44 %)
H= Proposición.....		31 (17,22 %)
	Total=	120 (66,66 %)
§ Totales:		
H= Sintagma		146 (40,55 %)
H= Proposición.....		47 (13,06 %)
	Total=	193 (53,61 %)

*** RELACIÓN SINTÁCTICA ENTRE HEMISTIQUIOS.**

§ Versos con h. equilibrados²⁰..... 126 (70,00 %)

§ Versos con encabalgamiento..... 54 (30,00 %)

*** UNIDAD SINTÁCTICA DEL VERSO.**

§ Versos= Proposición.....	86 (47,78 %)
§ Versos= Sintagma.....	25 (13,88 %)
	Total= 111 (61,66 %)
§ Vv. con unidad sintáctica incompleta	45 (25,00 %)
§ Versos encabalgados	24 (13,34 %)
	Total= 69 (38,34 %)

La tendencia a la esticomitia es notable (cerca del 60 % del material), aunque no determina unidades rítmicas porque no delimita con claridad su presencia (casi el 40 % de los versos no presentan marca de unidad sintáctica y el 30 % de los hemistiquios tienen una clara ruptura sintáctica). La esticomitia sólo refuerza la presencia del ritmo, con clara función asimiladora: pone de manifiesto la analogía de las unidades rítmicas secuenciadas por el esquema acentual.

20. Son versos que reparten sus constituyentes inmediatos a ambos lados de la cesura con cierta autonomía sintáctica.

Esta esticomitia tiende a reforzarse con una distribución bimembre de sus hemistiquios. El contenido sintáctico de cada verso, con independencia de si es encabalgado o no, se suele distribuir por la cesura en dos claras unidades autónomas que podemos graduar, según su perceptibilidad, en :

a) *Bimembración estructural básica:*

Afecta a la división de los constituyentes inmediatos de la proposición (sujeto / predicado, o viceversa) o de la oración compuesta (proposición principal / proposición subordinada, o viceversa) :

e los antipodes han claror diurno (7)
 segund testifica la gesta magnea (8)
 e pensar se puede quál era el reposo (43)
 do yo me cuydava que reposaría (124)

En versos encabalgantes o encabalgados, esta división se puede reducir a sujeto / grupo verbal: “Rrobadas havían el Austro e Borea (1)”.

b) *Paralelismo constructivo bimembre:* los dos hemistiquios mantienen una simetría estructural en la disposición de sus unidades sintácticas (autónomas o no). La estructura bimembre se observa en una voluntaria distribución paralelística, que puede adoptar varias formas:

§ Yuxtaponer dos sintagmas sin vinculación gramatical directa y, por ello, independientes:

a prados e selvas las frondes e flores (2)
 al Jove Tronante en otros tractados (13)

§ Incluir duplicaciones expresivas (con o sin anáfora) :

non se fatalmente o sy por fortuna (27)
 nin batir sus dientes, nin amenazantes (59)
 con bozes cansadas e triste açentos (110)
 unas ricas andas e lecho guarnido (138)

§ Enumeraciones paralelísticas:

selvático, espesso, lexano a poblado (29)
 agresto, desierto e tan espantable (30)
 Macrobio, Valerio, Salustio e Magneo (154)
 Alano, Boeçio, Petrarca e Fulgencio (158)

§ Antítesis paralelísticas entre hemistiquios:

ca temo vergueña, non siendo culpable (31)

§ Estructuras comparativas de dos términos:

Mas admirativo que non pavoroso (65)
 fazer mayor planto que Neso e Çeleno (103)

§ Otras estructuras sintácticas de naturaleza bimembre:

desde La Monjoya fasta el Zebedeo (127)
 e faz al menguado yqual del potente (175)

c) *Bimembración del sintagma*: un sintagma ocupa un verso y se divide en dos hemistiquios correspondientes a Núcleo / Complementos. En el caso de sintagmas nominales el núcleo nominal arrastra a los determinantes antepuestos y a pequeñas partículas de enlace (conjunciones, preposiciones, etc.) ; los sintagmas verbales pueden arrastrar adverbios o complementos pronominales:

O bibliotheca de moral cantar (21)
 del rayo dianeo me fue demostrada (40) ²¹
 Assí conseguimos aquella carrera

Un caso típico es el núcleo sustantivo en el primer hemistiquio antecedente de una subordinada adjetiva que ocupa el segundo:

nin las venadrizes que al monte se dieron (52)
 de la tal noveza que tarde acaesçe (66)
 nin todos los otros de quien he tractado (104)

d) *Bimembración por aposición*: el segundo hemistiquio es una marcada aposición a un sustantivo del hemistiquio anterior :

al fulgente Apolo, dador de sçiencia (11)
 seguí mi camino, pero trabajoso, (69)

También pueden darse casos de aposición por yuxtaposición de proposiciones nominales con valor circunstancial o de proposiciones circunstanciales con formas no personales del verbo ; el núcleo al que complementan se encuentra en el otro hemistiquio (generalmente el anterior):

E aquella siguiendo sin más demorança (45)
 E fue yo la hora, bien commo el Troyano (73)
 Fendiendo la lumbre, fue ya discerniendo (137)
 e maldix e Antropos, con furia indignado (172)
 Después del Aurora, el sueño passado (177)

21. Para este análisis del bimembrismo versal sólo estudiamos el contenido sintáctico de ese verso, no de la proposición u oración de la que el verso participa (este análisis se hará en el estudio de la estrofa).

e) *Bimembración por hipertrofia de un sintagma*: un sintagma nominal o preposicional se hipertrofia y ocupa un solo hemistiquio, desgajado del sintagma verbal al que pertenece (y que ocupa el otro hemistiquio del verso, conjuntamente a veces con sujetos de poca extensión):

e fuerça con rayos el ayre nocturno (6)
 me vi todo solo al pie de vn collado (28)
 Porque yo toviesse otra confiança (44)
 vi fieras difformes e animalias brutas (46)
 nin vi las sus bocas con furia espumantes (58)
 que al santo Hermitaño mostro su passion (63)
 e de todas partes la turba crecía (90)
 Ligurgo non fizo por Anthimidoro (95)
 Yo non desistiendo de lo començado (97)
 e tan despiadados sus fazes rasgavan (107)
 alli do se passa la triste ribera (132)
 el qual ha por suyo el çielo elegido (165)

Éste es el cómputo del bimetrismo versal en la «Defunción»:

* Versos con bimembración estructural básica	25	(13,89 %)
* Versos con paralelismo constructivo bímembre.....	28	(15,55 %)
* Versos con bimembración del sintagma.....	26	(14,44 %)
* Versos con bimembración por aposición	9	(5,00 %)
* Versos con bimembración por hipertrofia	30	(16,67 %)
	<hr/>	
Total	118	(65,55 %)

De los datos se deduce la clara tendencia a la estructuración bímembre del verso, tendencia que refuerza la compacidad del ritmo impuesto por la simetría del esquema acentual y la tendencia a la esticomitia.

1.2.3.- Constantes rítmicas de naturaleza contextual : Flexibilidad silábica y deformación acentual.

El rígido esquema de dos núcleos de cuatro sílabas (tónica- átona- átona- tónica) crea un limitado espacio que obliga a la construcción de un contexto flexible y deformado. Al no poder variar ese esquema, el poeta tendrá que disponer de cierta flexibilidad para adaptar su material (sintáctico y léxico) a las presiones métricas. De ahí el anisosilabismo del arte mayor: el contexto silábico se flexibiliza para amoldarse a la rigidez acentual.

Varios casos de sinéresis mantienen la separación de los ictus por dos sílabas átonas:

han claror diurno (7b) ; O bibliotheca (21a); por do me guiasse (34b) ; los fieles criados (84b); de su poesía (150b); e al Mantuano (153b); e a Cassilano (157b); e Quintiliano (160b); e la su crueza (173a)

En algunos casos se impone la dialefa para que el primer ictus afecte a la segunda sílaba (a pesar de generalizarse la sinalefa a contextos tan forzados como en 130b : “que Dan-te [a] Acharonte”):

a: estos seguían (109b) ; o: estrecha senda / que yo: he narrado (122); e: una tan sola (163a)

También se produce para mantener la secuencia de dos átonas : “Mas yo: a ty sólo (17a)”.

Las formas de algunos vocablos sirven para adecuarse al esquema acentual²². A modo de ejemplo, señalamos:

feroce (14 , 99) , animalias (46) , venadrizes (52) , santo (63) , noveza (66), aflicto (67), arpinas (70), nuzientes (72), gravez (87), clamosas (89), sueno (91) / son (94) , lacrimable (94), valles (92) / val (102), compañías (126) / compañía (128) , honorava (145), mucho (169) ...

A pesar de esta flexibilidad, ya vimos cómo era necesario en ocasiones alterar la acentuación fonética en favor de la rítmica: el contexto del verso se deforma. Estas son las 168 deformaciones observadas (16,63 %) ²³:

- a) Palabras tónicas a las que se les traslada la localización del acento (*géntil, fúlgente, Cúpido*) : 34 (3,36 %).
- b) Palabras átonas que se acentúan al recibir el acento rítmico (*E lós antipodes (7a), en sús connotados (9b)*) : 54 (5,34 %).
- c) Palabras tónicas que han de hacerse átonas (*HAN cláror diúrno (7b)* , *Mas yó a TI sóla (17a)* , *Me ví TODO sólo (28a)*) : 70 (6,94%).
- d) Palabras que reciben una doble acentuación rítmica (*los énamorádos (12b)* , *VI récoméndados (16b)*) : 10 (0,99 %).

Muchos de estos cambios (en especial la acentuación de átonas y las pérdidas de acentos) se producen en palabras monosílabas de fácil reconocimiento sintáctico y semántico, con lo que la alteración de significado es menor de lo que pudiera pensarse.

II.- ANÁLISIS DE LA COPLA DE ARTE MAYOR.

II.1.- RELACIONES RITMO-SINTAXIS: ESTRUCTURA ESTRÓFICA.

II.1.1.- Agrupación de segmentos rítmicos: Límites estróficos.

En su forma común la copla de arte mayor es una estrofa de ocho versos con rimas consonantes [...]. Normalmente tiene tres (raramente dos) rimas, y se compone de dos cuartetos que ambos tienen la misma disposición de rimas o las combinan en dos series diferentes. Resulta característico de esta estrofa el enlace del cuarto y el quinto versos mediante la rima, que así une estrechamente las dos partes de la estrofa²⁴.

Los límites estróficos aparecen marcados por un número fijo de versos (ocho) y una estructura regular de rimas, que suele presentar dos formas variables y una forma de enlace. La secuencia de tres versos con rima distinta a la inicial (en las estructuras más co-

22. Ver Fernando Lázaro Carreter: *Opus cit.*, pág. 88.

23. Para realizar los porcentajes hemos tenido en cuenta que la media de las cuatro primeras estrofas es de 6,06 palabras por verso, por lo que suponemos un total de 1010 palabras.

24. Rudolf Baerch: *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 277.

munes de la octava) es signo inequívoco del cambio estrófico. La presencia de la rima inicial en esta secuencia es, por el contrario, marca de la unidad estrófica.

La octava puede presentar también unidades menores:

La mera distribución de las rimas sugiere tres conclusiones inmediatas: que la copla está dividida en dos semiestrofas (llamaremos X al eje que las separa); que ambas han de estar interrelacionadas por la presencia común de A; y que, sin embargo, mantienen cierta autonomía, como lo revelan sus rimas propias B y C, respectivamente. De esta manera, la copla guarda una estrecha correspondencia estructural con el verso: X se corresponde con la cesura y, como ésta, organiza el material en subunidades, en parte interrelacionadas, en parte autónomas²⁵.

Con las rimas ABBAACCA, se da esta estructura estrófica en la «Defunción», marcándose el eje X con puntuación fuerte en las estrofas:

- a) Punto²⁶: II, III, V, VI, VII, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XX, XXII.
 b) Punto y coma: I, II, VIII, XVIII, XIX, XXI, XXII.
 c) Dos puntos: XII, XIX, XX, XXI.

Este bimembrismo formal y estético de la estrofa no se corresponde exactamente con un bimembrismo o paralelismo semántico. Los límites de la octava real la conforman como una serie de ocho versos de arte mayor que, por la combinación de tres rimas (dos libres y una de enlace), se agrupan en dos semiestrofas que presentan, a menudo, una división sintáctica fuerte.

II.1.2.- Agrupación de segmentos sintácticos: refuerzos bimembres del ritmo acentual.

A pesar de su división en dos semiestrofas, la octava real presenta un bimembrismo sintáctico laxo y con poca fuerza estructural²⁷. Éstas han sido nuestras observaciones:

1) La división del contenido de la estrofa en dos mitades sólo se cumple en diez casos (a pesar de que al menos 20 son bimembres): III, V, VIII, IX, X, XI, XIII, XIV, XVI, XVII.

2) El apareamiento de los versos en la semiestrofa se produce formalmente (mediante puntuación) en 7 semiestrofas iniciales (AB:BA) y en 11 finales (AC:AC) en la edición de Durán; en 10 iniciales y 6 finales según la puntuación de la edición de Kerkhof:

* AB:BA = Durán: III, VI, X, XII, XIV, XV, XIX.
 Kerkhof: I, VI, IX, X, XII, XIV, XV, XVI, XIX, XX.

* AC:AC = Durán: II, III, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XIX, XX, XXI.
 Kerkhof: IX, XI, XII, XIX, XX, XXI.

25. Fernando Lázaro Carreter: *Opus cit.*, pág. 103.

26. Las obras subrayadas tienen la misma puntuación en la edición de Kerkhof y en la de Durán. Las estrofas en cursiva indican la puntuación de Kerkhof, el resto la de Durán.

27. Ya lo señaló el profesor Lázaro Carreter, en las págs. 106-7 de su estudio. Ilustramos a continuación sus conclusiones con datos observados en el poema de Santillana.

3) Esta división formal no se corresponde con la temática. Éstas son semiestrofas con distribución del contenido en dos pares de versos:

* AB:BA= 7 : III, VI, IX, XV, XVI, XIX, XXII.

* AC:AC= 10: I, III, VII, X, XI, XII, XV, XIX, XX, XXI.

Como se ve, el criterio de puntuación de los editores hace que la distribución sintáctica sea difícilmente comparable con la estructura semántica.

4) La estrofa y la semiestrofa muestran poca fuerza configuradora. Hay un total de 24 versos encabalgados, lo que supone una media de una ruptura sintáctica por estrofa (aunque en realidad hay ocho estrofas sin encabalgamiento). El poeta no respeta la unidad sintáctica. Incluso se realiza un encabalgamiento estrófico entre las estrofas XV y XVI. Quizás la presión rítmica le lleva a buscar la libertad en el marco sintáctico, aunque el propio ritmo tienda a confirmar estructuras reiterativas que el poeta aprovecha realizando estrofas con mayor o menor compacidad (Compárese la fuerte compacidad de las estrofas I y XX con la menor compacidad de la XII y XXI).

Esta ligera compacidad del ritmo estrófico se observa en la escasa presencia del paralelismo: hay un total de 19 emparejamiento (o apareamientos) y 76 paralelismos de diversa naturaleza (21 por duplicación de un elemento, 8 por series enumeradas y el resto por repetición idéntica o similar de estructura sintáctica).

Su distribución presenta poca densidad en la agrupación del material poético. Teniendo en cuenta el eje Z (convencional) que divide a la estrofa en dos semiestrofas producidas por las cesuras, observamos en la semiestrofa anterior 11 apareamientos y 9 paralelismos, que afectan a 53 versos; la semiestrofa posterior tiene 6 apareamientos y 27 paralelismos en 82 versos. Hay un total de 53 reiteraciones sintácticas que tienen incidencia en 135 versos.

Analizando el paralelismo según su desarrollo sintagmático (orden de aparición en su lectura), dos son los apareamientos y 40 los paralelismos (11 estructurales, 21 por duplicación y 8 por enumeración), afectando a 65 versos. El total de la presencia del paralelismo en los ejes convencional (Z) y sintagmático es de 95 casos que relacionan a 205 versos.

Los 19 apareamientos y los 76 paralelismos pretenden compactar la estrofa. Sin embargo, ésta tiende a relacionar los versos en grupos aislados de dos o tres unidades. Por ello, la serie paralelística no adquiere la presencia necesaria para destacar por encima de la reiterada percepción fónica del ritmo.

II.2- REFUERZOS FONÉTICOS DE LA UNIDAD ESTRÓFICA: LA ARMONÍA DEL VERSO.

El esquema acentual del ritmo del verso de arte mayor no permite la presencia de otras reiteraciones fónicas. No obstante, podemos encontrar algunos fenómenos de realce ocasional: las anáforas (19 casos y 46 versos afectados).

Según el eje convencional Z, hay 11 anteriores (30 versos) y cuatro posteriores (9 versos). Según el desarrollo sintagmático, sólo se dan 4 casos en 7 versos.

II.3.- RELACIONES CONTEXTUALES DE LA ESTROFA.

II.3.1.- La flexibilidad del contexto: Fenómenos de ajuste.

La estrofa amplía la flexibilidad del contexto para amoldar el material a la rigidez del ritmo acentual. A continuación, ejemplificamos en nuestro texto los fenómenos de ajuste observados por el profesor Lázaro Carreter²⁸.

1) “Duplicaciones redundantes con fines esticomóxicos”:

a prados e selvas las frondes e flores (2)
 pidieron favores, subsidio e valençia (10)
 que sola tu ayuda non cuydo, mas creo (19)
 de tales nin tantas diversas maneras, (51)
 Mas bien commo quando de noche e de día (125)
 de antorchas e çirios vi tal luminaria (135)
 de filo de Arabia obrado e texido, (139)

2) “Utilización de pronombres redundantes que procuran el acomodo del ictus”:

Mas yo a ty sólo me plaze llamar, (17)
 Yo non vi carrera de gentes cursada, (33)
 porque yo toviessa otra confiança, (44)
 do yo me cuydava que reposaría, (124)
 este sacro monte, do nos habitamos, (146)

3) “Anarquía en el uso de artículos y preposiciones, para que el material quepa en el verso aun a costa de graves inconsecuencias gramaticales y , por tanto, estéticas”:

a prados e selvas las frondes e flores
 vençiendo los fuegos e grandes calores (2-3): artículos/Ø.

II: Abuso de la elipsis y la yuxtaposición para encajar la materia.

Non vi yo sus cuellos e crines alçadas,
 nin vi las sus bocas con furia espumantes,
 nin batir sus dientes [...] (57-59): Uso del artículo y el posesivo.

e vi más las formas de fenbras marinas, (&1): Hay una colocación del adverbio *más* que ofrece un brusco desarrollo.

blasmando a Fortuna e sus movimientos
 e todos aquellos que en ella confían, (11-1) : Ausencia de la preposición *a* en los dos últimos términos de la enumeración. Al igual ocurre en la estrofa XX.

XIII: Uso de relleno de la conjunción *e*.

28. Citamos entre comillas las conclusiones del profesor Lázaro Carreter, realizadas en las págs. 97-100 de su artículo.

4) “Frecuencia abrumadora del hipérbaton (mucho mayor que en la prosa)”. Aparece en el inicio y final del poema. Hemos encontrado 56 casos que afectan a 59 versos (el 32,77 %, con una densidad de 2,54 versos en cada estrofa).

5) “Adopción del infinitivo subordinado, activo o pasivo, a la manera latina”:

en mí, porque pueda tu planto expresar (24)
e pensar se puede cuál era el reposo (43)

Hay que destacar la abundancia de proposiciones subordinadas con otras formas no personales del verbo (gerundios y participios):

vençiendo los fuegos e grandes calores (3)
e admitigada la flama apolea ; (4)
Al tiempo e a la hora suso memorado, (25)
Mas sola una senda muy poco usitada (37)
de bien, trabajado, temiente e cuydoso; (42)
nin vi las sus bocas con furia espumantes , (58)
nuzientes a Ulixes con canto amoroso, (72)

Ésta es la presencia de estas proposiciones : de infinitivo, 8 ; de participio, 30; de gerundio, 16; total : 55, con un promedio de formas verbales no personales por estrofa de 2,44. La presencia de participios ayuda en la latinización del lenguaje, aunque participe poco en la tectónica del verso, pues muchos de ellos tienen valor atributivo y no suponen un desarrollo sintáctico amplio.

6) “Expresión del predicado mediante una perífrasis constituida por un verbo gramaticalizado y un adjetivo o una forma originariamente verbal, remedando construcciones del latín tardío, con lo cual queda el grupo perfectamente confinado y acomodado entre pausas “. Se dan ocho casos:

insignes poetas vi recomendados (16)
ca temo vergueña, non siendo culpable (31)
quando por extenso lo havré relatado (32)
La fulgor de Ácates se yva alexando (113)
e dobles terrores me fueron çercando, (116)
Fendiendo la lumbre, fue ya dicerniendo (137)
del todo a pedaços va desfalleçiendo, (144)
e una tan sola le faze favor, (163)

7) “Sustitución del sintagma «de + sustantivo» por un adjetivo derivado de este último, que permite concentrar en un hemistiquio dicha relación sintáctica”. Hay seis casos : *apolea* (4) , *magnea* (8) , *dianeio* (40) , *çicoplano* (76) , *damaçeno* (102) , *láureo* (148).

Estos fenómenos sintácticos , unidos a la flexibilidad léxica, permiten adaptarse al ritmo fónico con la mínima deformación semántica.

II.3.2.- El contexto deformado: el distanciamiento expresivo.

La presión rítmica se compensa mediante la libertad del material lingüístico. Se crea así un distanciamiento expresivo, una alteración de la norma usual, que aumentan la sensación de literariedad en el receptor del XV.

El primero de estos fenómenos distanciadores se da en las formas verbales. Los verbos no corresponden en ocasiones a su contexto sintáctico, sino que se transforman para adaptarse al metro:

I: del pretérito pluscuamperfecto inicial *Rrobadas havían* se pasa a los presentes en la segunda hemistrofa : *sale, fuerça, han, testifica*.

IV: el pretérito perfecto de subjuntivo esperable se torna futuro perfecto de indicativo en el verso 32 para recibir el ictus rítmico : *quando por extenso lo havré relatado*.

X: el verso 78 tiene una contradicción entre el verbo principal y el subordinado: *bien commo querrían los que lo leyeron*.

XI: el verso 88 utiliza un participio concordado (arcaico) para conservar la rima: *que Homero ha contados*.

La mezcla de normas lingüísticas latina y castellana es la expresión máxima de libertad y alejamiento del lenguaje estándar. Los latinismos del léxico²⁹ y los abundantes nombres propios³⁰, a menudo de naturaleza mitológica, son elementos fundamentales para la latinización del lenguaje poético.

Es tal su importancia que se presentan algunas estrofas enumerativas que son auténticos climax rítmicos sin otro fin que la eufonía³¹:

Perdimos a Libio e al Mantuano,
Macrobio, Valerio, Salustio e Magneo;
pues non olvidemos al moral Eneo,
de quien se laudava el pueblo rromano.
Perdimos a Tulio e a Cassilano,
Alano, Boeçio, Petrarca e Fulgençio;
perdimos a Dante, Gaufrido, Terençio,
Juvenal, Estacio e Quintiliano. (XX)

Esta estrofa, por otra parte, también es climax semántico. El poema es una larga visión : un exordio temporal y retórico (I-III) da paso a una visión alegórica (IV-XXII) que se cierra con una breve «Finida».

29. Éstos son algunos: I: *apolea, antípodes*; II: *conotados, bélicos, insignes, recomendados*; III: *çithara, bibliotheca, meliflua, sacra, planto*; IV: *temiente, animalias, cavernas, grutas*; VII: *copia, venadrizes, actores, ficçiones, facçiones*; VIII: *espumantes, amenazantes*; IX: *admirativo, aflicto, angoxoso, çentauros, espingos, arpinas, nuzientes*; X: *fluyente, nefando, çiclopiano, estilo, explano*; XI: *magno, infortunios*; XII: *clamosas, turba, lacrimable*; XIII: *feroçe, damaçeno*; XIV: *Infinitos*; XV: *fulgor, emispherio, sacro, benignos, miserables, leda*; XVI: *jubileo*; XVII: *luminaria*; XVIII: *plañiendo, caro*; XIX: *sacro, láureo, exordios, poesía, prosperava*; XX: *laudava*; XXI: *columpnas, favor, superno, choro, thesoro, recurso*; XXII: *presente, pungido, imprudente, potente*; Finida: *incontinentente, recontado*.

30. Destacan los siguientes: I: *Austro, Borea*; II: *Apolo, Cupido, Venus, Jove Tronante, Mares, Musas*; III: *Orfeo*; VII: *Ypólito, Fauno, Chiron, Manthia, Yda*; IX: *Ulixes*; X: *Troyano, Celeno, Estrofadas*; XI: *Écuba, Homero*; XII: *Ligurgo, Anthimodoro*; XIII: *Neso, Çeleno*; XIV: *Fortuna*; XV: *Acates*; XVI: *La Monjoya, Zebedeo*; XVII: *Dante, Acharonte*; XVIII: *Arabia*; XIX: *Homero, Ovidio, Oraçio*; XXI: *Enrique*; XXII: *Ántropos, Cloto*; Finida: *Aurora*

31. Así lo afirma Lázaro Carreter, *Opus cit.*, pág. 110.

La visión se inicia con el motimo del *locus eremus* (senda peligrosa, lugar selvático: IV-V) y de las fieras dolientes (ponderación progresiva del planto: VI-XVI). Entre tanto dolor y terror, el poeta asciende hasta la visión de la cumbre (abierta con la alusión a Dante y Acharonte): XVII-XXII.

En la cima se desarrolla una escena de duelo extraordinario (XVIII-XXI): el planto de “nueve doncellas” (las Musas). La estrofa XIX lamenta la pérdida de los tres grandes poetas clásicos: Homero, Ovidio y Orazio. La XX, que nos ocupa, es una enumeración casi caótica de importantes autores para la mentalidad de la época. Esta enumeración se impone al lector, reforzada por la intensidad de su ritmo y su aparente vacío semántico. Bruscamente, se incluye la flor y nata de la poesía, magnificada por el paralelismo anafórico que la une con la estrofa anterior reservada a los clásicos y por la inclusión del poeta por excelencia: el Mantuano Virgilio.

La estrofa XX no está vacía de sentido: es una amplificación exhaustiva de las glorias poéticas pérdidas ¿ Para qué? La estrofa XXI nos responde: su comparación sirve para ligar a Enrique de Villena con ellas. Su figura se glorifica por esta relación: es la única columna que “ha sostenido” a las Musas, frente a los anteriores poetas, columnas que han “fallecido”.

Si esta estrofa no es un vacío semántico, sí que podemos observar una abundante reiteración semántica en la larga y prolija descripción del camino: ¿ quizás símbolo de la dura senda del Parnaso? La rígida conclusión de la estrofa XIII (elegía personal) y de la breve «Finida» son ejemplos de la posible brevedad evitada³². El contenido poético se alarga para ser casi pretexto de un virtuoso ritmo fónico uniforme que obliga en su extensión a un juego de deformación lingüística que permite la creación literaria.

III.- COMPARACIÓN DEL ARTE MAYOR CASTELLANO Y LA CUADERNA VÍA.

III.1.- Diferencias Métricas

Practitioners of the *gaya ciencia* were, of course, notoriously conscious of form and less in earnest than the *clerecía* writers about the message to be delivered by their writings — hence, perhaps, the greater lack of individuality in the *clerecía* poems³³.

Estas afirmaciones de D. C. Clarke se asientan en la diferente naturaleza métrica del ritmo de ambos mesteres. A pesar de tener los mismos elementos delimitadores de naturaleza fónica (acento obligatorio, cesura y rima), difieren en su esquema acentual: obligatorio en sexta en el alejandrino y reiteración de la secuencia ‘- -’, con ligeras variaciones en la colocación del primer ictus, en el arte mayor. Sus principios rítmicos serán opuestos: sistema silábico en el mester, sistema tónico en el arte mayor.

Su diferente *dominante* conlleva una diferente compacidad del ritmo:

32. Obsérvese cómo un motivo encerrado en cuatro versos se desarrolla en trece estrofas: el contenido de las estrofas IV-XVI no se resiente fundamentalmente si suprimimos de la VII a la XV.

33. D.C. Clarke: *Opus cit.*, pág. 60.

- a) En el alejandrino se refuerza con simetrías acentuales y con distribuciones bimembres.
- b) El arte mayor compesa su anisosilabismo con la rima y tiende ligeramente a equilibrarse con el bimembrismo.

El bimembrismo coincide en ambas formas métricas con una tendencia hacia la esticomitia, quizás explicable por una función asimiladora de la cesura.

Sus constantes contextuales no coinciden:

- a) Rigidez silábica en el mester (dialefa obligatoria) y reiteración de elementos para dar compacidad a sus unidades isosilábicas.
- b) Reiteración fónica (el esquema acentual) que propicia una flexibilidad silábica, a veces necesitada de deformaciones fonéticas que solucionen los desajustes del ritmo.

Las estrofas también difieren:

- a) La cuaderna vía se delimita por la repetición de cuatro versos alejandrinos con rima uniforme y unidad sintáctica.
- b) La octava real es una serie de ocho versos de arte mayor unidos por una combinación fija de tres rimas (dos libres y una de enlace) que suelen formar dos semiestrofas.

Mayor es la compacidad del ritmo de la cuaderna vía, tendente a la uniformidad sintáctica (esticomitia y bimembrismo generalizados) y fónica (red de simetrías acentuales). Mayor laxitud presenta la copla de arte mayor en su esticomitia y bimembrismo. Su contexto será libre y variado, con una fuerte flexibilidad léxica que en ocasiones deforma el material al límite de la sintaxis. Se llega a producir una intensificación de la presión del ritmo en detrimento de la semántica, logrando sucesiones de contenido reiterativo y ampliado para manifestar el virtuosismo rítmico. Por contra, la cuaderna vía se esfuerza por lograr un contexto rígido y uniforme, trabando sus materiales con apareamientos , paralelismos y distribuciones bimembres.

III.2.-Diferencias de Concepción Poética.

Las diferencias son notables: la cuaderna vía es expresión reglada, medida, todo el material se encorseta en la uniformidad expresiva de la estrofa. Pocas pueden ser las variaciones personales. En el arte mayor, el poeta impone a sus materiales, tratados con toda la flexibilidad de su virtuosismo individual, un esquema acentual repetido hasta la monotonía. De la adecuación imitativa al ritmo del clérigo del XIII pasamos a la deformación creativa por el ritmo en el cortesano del XV.

Aunque en ambos casos el verso se utiliza como vehículo de cultura, las concepciones poéticas y culturales están muy alejadas: el clérigo medieval pretende mostrar su maestría con la rigidez de su arte , “a sílabas cuntadas”, frente a la flexibilidad épica y la arritmia de la prosa alfonsí. El autor del XV, dentro de una corriente que exige la evi-

denciación de la unidad del ritmo, elegirá el esquema acentual como instrumento literario que le permita alterar su lenguaje y acercarlo a la máxima perfección literaria de su época : el latín, cuyo léxico se incluye en un lenguaje alejado fonéticamente del estándar, aunque fácilmente inteligible en su sintaxis.

Los dos autores intentan transmitir valores culturales en un voluntario lenguaje artístico. El clérigo respetuoso con la lengua de cultura sólo pretende transvasar su dictado a "román paladino", creando un lenguaje artístico suficiente: " mester fermoso". El autor del XV, dentro de una querrela de antiguos y modernos, pretende superar a sus modelos: ser columna que soporte de nuevo el templo de las Musas. Para ello, quiere crear un nuevo lenguaje poético elevado (distinto de las formas más tradicionales de la lírica: octosílabo) que compita con la lengua de cultura por antonomasia (el latín). Intentan un nuevo lenguaje artístico que supere las formas clásicas como vehículo de cultura y estética en la poesía castellana.

Su intento triunfó en su aspecto negativo: la antigua forma poética transmisora de cultura artística, la cuaderna vía, no tendrá más cultivo literario. Sin embargo, el arte mayor no pervivirá más allá de los poetas segundones del XVI. Será Garcilaso quien otorgue al castellano el ideal perseguido por los poetas del XV: un lenguaje poético romance para la transmisión artística y cultural comparable a las creaciones poéticas de la antigüedad clásica.

FCO. JAVIER GRANDE QUEJIGO