

POESÍA Y PROSA

Dentro de la permanencia de sus líneas fundamentales, la masa de fonemas del idioma no ha pasado de un siglo a otro sin experimentar determinadas modificaciones. No se limitan tales cambios a la transformación fonética de algunas palabras o a la sustitución o pérdida de ciertos sonidos. Existe una apariencia más general y menos definible en relación con las circunstancias que han influido en el aspecto de conjunto que dichos materiales presentan en las páginas de cada obra. En la evolución del habla común se han producido indudablemente en este sentido menos diferencias que las que aparecen entre los textos literarios.

En los versos de Berceo, a juzgar por los resultados del análisis de varias estrofas de la *Vida de Santo Domingo* y de los *Milagros de Nuestra Señora*, el orden fonológico sitúa a la vocal *o*, como en el *Mío Cid*, inmediatamente después de la *a*, aunque con ligera ventaja sobre la *e*. La frecuencia de estos tres fonemas, cuya total representación se eleva en las estrofas referidas a 34.77, ofrece individualmente las siguientes cifras: *a* 12.16, *o* 11.53, *e* 11.08. Las medidas correspondientes a las demás vocales son *i* 3.89, *u* 1.56. La forma monosílaba de la terminación

de los imperfectos avié, vinién, aumenta visiblemente la proporción del diptongo *ie*, 2.11. La suma de vocales y diptongos, 48.31, es en Berceo mayor que en *Mío Cid*, 45.25, y en uno y otro, mayor que en el español actual, 43.49.

Entre las consonantes se distingue la *n* 9.25, superior a la *s* 7.61, y más abundante que ningún otro fonema de este género. Se advierte a primera vista la repetición de palabras como *nin, non, nunca, omne, ninguna*. La frecuencia de *o* y *n*, ambas de timbre blando y oscuro, contribuye a la grave y cordial resonancia de los versos de Berceo. Parece que el aumento de la *o* obedece en gran parte, del mismo modo que en *Mío Cid*, a influencia de la rima. En los *Milagros*, la rima más usada es la que corresponde a las vocales *á-o*, a la cual siguen, como tipos principales, en orden descendente, *í-a, á, á-a, ó, é-o, í-o, é-a*. En proporciones menores se dan también sucesivamente *é, ó-a, ú-a, ó-e, á-e, é-e, í, ó-o, í-e, ú-e*. Berceo utiliza en las rimas de esta obra todo el repertorio de combinaciones vocálicas, con excepción de *ú-o* y de la *ú* aguda.

La proporción de los fonemas en las estrofas en que Juan Ruiz describe la figura de doña Endrina sitúa a las vocales en relación análoga a la que ofrecen en la lengua actual. En la serranilla de Tablada domina, con representación superior a su medida ordinaria, el sonido abierto y claro de la *a*. La rima en *ú*, de raro y burlesco efecto, sirve de base a la trova cazorra de la panadera Cruz. Las líquidas *r* y

l, elevadas en algunos pasajes al grado más alto entre las consonantes, cooperan a la flexibilidad y ligereza de muchos versos del arcipreste. El sonido silbante de la *s*, de lugar tan preeminente en el idioma, parece refrenado en el *Libro de buen amor*. El ritmo ágil de la serranilla de Tablada da el primer lugar, después de las vocales *a*, *e*, *o*, al suave y sonoro fonema de la *d*, el cual suele encontrarse de ordinario por debajo de la *s*, de la *n* y de las líquidas *l*, *r*. La *n* sobresale también por encima de la *s* en esta composición. Vocales y consonantes, como materia manejada con singular intuición y destreza, al igual que las combinaciones de rimas y metros, muestran de unos pasajes a otros, dentro de este libro, medidas más variables que las que se observan en las páginas de otras obras.

Una modificación importante, registrada en varios capítulos de la *Crónica general* y del *Conde Lucanor*, consiste en el aumento de nivel de la vocal *e*. La causa de tal elevación, por la que dicho fonema llega a superar y sustituir a la *a* como primer sonido de la serie fonológica, reside, sin duda, en el repetido uso de la conjunción *et*, de los subjuntivos, *fuesse*, *oviere*, de las terminaciones verbales correspondientes al plural de las segundas personas, *avedes*, *veedes*, y de las partículas *el*, *me*, *le*, *te*, *se*, *que*, *de*, etc. Se percibe, en efecto el sostenido eco palatal del referido fonema en el curso trabado de esta antigua prosa. En cambio, en pasajes como el del Duelo de España, en que la sintaxis suelta y dinámica hace

disminuir los elementos de relación gramatical, la *e* vuelve a quedar, como de ordinario, detrás de la *a*. Por su parte, la vocal *o*, apoyada por otros elementos morfológicos, ofrece también en estos textos, como en *Mío Cid* y Berceo, un índice de frecuencia superior al que presenta en la lengua actual. En el orden de las consonantes, ni la *Crónica* ni *Lucanor* muestran diferencia notoria respecto a las cifras indicadas en la escala común. La representación de la *s* sonora y de las parejas *ç* y *z*, *x* y *j*, aparece reducida a fracciones tan bajas como las indicadas con relación al poema del Cid. El cálculo silábico revela cierto recargamiento de consonantes que, en los fragmentos comparados, presta al tipo cerrado *bab* visible aumento sobre la medida con que figura en los versos de Berceo y Juan Ruiz.

Confirma la supuesta causa de la preponderancia de la *e* el hecho de que también en el *Corbacho* predomina tal fonema en las disertaciones de carácter doctrinal, donde el autor aplica con estudiado estilo los recursos propios del enlace sintáctico, mientras que, por el contrario, disminuye la proporción de la referida vocal y recobra la *a* su superioridad, con realzada medida, en las movidas y recortadas frases de la imprecación de la gallina perdida. La *e* y la *a* vienen de este modo a simbolizar la acción de los varios elementos que determinan la diferencia de tono y color existente entre los pasajes referidos. La preponderancia de la *e* revela la elaboración del discurso bajo influencias de orden lógico. La de la

a es signo de expresión mas suelta, espontánea y afectiva. Las circunstancias que la primera representa tienen su campo más favorable en la prosa y las que la segunda resume se manifiestan principalmente en el verso.

En el romance de *Abenamar*, donde la proporción de la *e*, 11.34, es considerablemente menor que en el cuento de las golondrinas y el lino del *Conde Lucanor*, 15.52, la *a* asciende, en cambio, a 16.26, frente a la medida de 10.46 con que esta misma vocal figura en el cuento citado. Sobre el amplio y claro fondo de la *a*, la asonancia de la rima de *Abenamar* subraya el timbre tenso de la *i*, en íntima correspondencia con la anhelante actitud del rey ante la hermosa Granada. El relieve que el ritmo dactílico presenta en la mayor parte de los versos de este romance contribuye a realzar el cálido temple de la composición. Es de particular efecto, en el punto en que el rey invoca a la ciudad, el tránsito desde el llano tono trocaico a la movida acentuación dactílica.¹ Son parte indudable de la artística armonía de *Abenamar* el aumento de conjunto de los fonemas vocálicos, 46.14; la frecuencia de la sonora articulación de la *r*, que en este caso supera a la dominante *s*, y la influencia de las sílabas libres que con su reforzada proporción, 67.21, coopera al sostenido equilibrio de los versos.

De acuerdo con estos resultados el análisis de los

¹ Completan estas notas algunas referencias del comentario del romance de *Abenamar*, hecho por Leo Spitzer en la revista *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 1945, I, 7-20.

párrafos iniciales del primer capítulo de *Las Moradas* de Santa Teresa asigna a la *a* el lugar más destacado al frente del material fonológico que tales párrafos contienen, y muestra, respecto a los demás sonidos, el orden general del idioma, con la *s* en su posición de preferencia inmediatamente después de la *o*, y con el predominio de *n*, *r*, *l*, sobre el resto de las consonantes. Se observa con particular claridad en el referido ejemplo la concentración de la lengua sobre los tres grupos fonéticos formados por las cinco vocales; por las cinco nasales, fricativas y líquidas *s*, *n*, *r*, *l*, *m*, y por las oclusivas originarias *b*, *d*, *k*, *t*, *p*, *g*. En línea inferior, que a veces se reduce a un nivel mínimo, figuran en los pasajes indicados los diptongos y las demás consonantes palatales, fricativas y vibrantes.

En los primeros párrafos de *Don Quijote* y *La Gitanilla*, la combinación de los fonemas, coincidiendo con las líneas tradicionales, eleva la *a*, 13.85, sobre la *e* 11.48; se igualan ambas vocales hacia 12.00 en el razonado discurso de la pastora Marcela, y sube la *e* a primer término, 13.42, a la vez que la *a* desciende a 12.80, en la elegante descripción del encuentro del héroe manchego con el Caballero del Verde Gabán. El esquema fonológico de tipo gramatical, que en los trozos de elaboración más pulida acusa sus líneas con el acrecentamiento de las partículas coordinativas, se atenúa en el relato llano y sobre todo en los pasajes en que Sancho conversa con su amo. La proporción de relativos, preposi-

ciones y conjunciones, en los serenos razonamientos de la bella y discreta pastora, es considerablemente mayor que en el animado diálogo que amo y criado sostienen cuando Sancho da cuenta de su viaje al Toboso.

Los tres fragmentos de comedias de Lope sometidos a examen han dado resultados muy semejantes. Dominan las notas fonológicas de carácter intelectual y discursivo. La *e* aparece en el primer lugar de la escala con un promedio de frecuencia de 13.52, en tanto que la *a* queda en 12.36. Aumenta la representación de los diptongos, 4.31, con ejemplos de todas las combinaciones usadas en español, excepto *ou* y *uo*. De las veinticinco formas de sinalefas binarias a que da lugar el encuentro entre vocales finales e iniciales, se registran hasta veintidós en los fragmentos indicados, siendo las principales en orden de frecuencia *ee*, *ea*, *oe*, *ae*, *oa*, *aa*. Las rimas muestran ejemplos de las veinte posibles combinaciones vocálicas, con preferencia por los tipos agudos, *ó* 12.09, *é* 9.15, *á* 9.14, *é-o* 8.49, *á-o* 7.84, *í* 7.84, *é-a* 6.53, *á-a* 6.20, *í-o* 5.55, *é-e* 5.55, *í-a* 5.22, *ó-a* 4.29. Descienden a cifras reducidas las combinaciones restantes.¹ A estos signos de profusión gramatical y de variedad fonológica se suma el índice relativamente alto de las sílabas correspondientes al tipo trabado *bab*, 30.18.

¹ En las comedias de Lope, las asonancias de los 1656 pasajes versificados en forma de romances, según las tablas de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, 1940, 394-402,

La lengua literaria moderna, al simplificar la trabazón de las frases ha reducido la diferencia fonológica entre la elocución dialéctica y la expresión afectiva. Las proporciones vocálicas de la prosa de Azorín y de los versos de Antonio Machado coinciden con las líneas que se observan en los escritores antiguos de más claro y llano estilo. Bajo la constante corriente del cultismo, ha experimentado cierto au-

aparecen en el siguiente orden de frecuencia: *é-a* 20.16, *é-o* 19.50, *á-a* 17.99, *á-o* 8.33, *á-e* 6.34, *i-o* 5.61, *é-e* 4.59, *ó-a* 3.86, *i-a* 3.56, *ó-o* 1.93, *i-e* 1.81, *ó* 1.57, *ó-e* 1.57, *í* 0.72, *ú-o* 0.66, *á* 0.60, *é* 0.60, *ú-a* 0.30, *ú-e* 0.24. Entre las asonancias predominantes en el *Romancero* de Durán sólo *á-a* es también abundante en los romances de Lope. Las formas *á-o*, *i-a*, que en los romances siguen inmediatamente al tipo *á-a*, se dan en Lope en cuarto y noveno lugar. Las dos primeras combinaciones de los romances de Lope, *é-a*, *é-o*, se dan en cambio en cuarto y sexto lugar en los romances antiguos. Los fragmentos examinados de *La corona merecida*, *Pedro Carbonero* y *El marqués de las Navas*, todos ellos en redondillas, coinciden en destacar las rimas agudas, no obstante la diferencia de fecha entre las dos primeras comedias, 1603, y la tercera, 1624, pero no son bastante extensos dichos fragmentos para representar las tendencias que puedan existir en el inmenso campo de las consonancias de Lope. Las rimas en *é-a*, *é-o*, son los tipos predominantes en el cálculo de varios centenares de coplas de los *Cantos populares* de F. Rodríguez Marín, Sevilla, 1892, de 740 versos de Bécquer, 2420 de Valle Inclán y 3174 de Juan Ramón Jiménez. La abundancia de *e-o*, produce en prosa descuidada homofonías como la del pasaje siguiente: «Para andar marchaba apoyado en un bastón *grueso*, dando golpes en el *suelo*, como un *ciego*». Pío Baroja, *Los recursos de la astucia*, cap. III.

mento el índice de las consonantes oclusivas sordas, combinadas con frecuencia en los grupos *pt*, *ct*, y ha crecido asimismo el número de las sílabas trabadas y de los vocablos extensos. Por supuesto, tales modificaciones han afectado más a la lengua escrita que a la hablada, la cual aparte de servirse con menos amplitud del léxico culto, ha contrapesado el relativo aumento de sonidos fuertes con la debilitación general de los elementos implosivos de las sílabas trabadas y con la atenuación de la intensidad espiratoria. La modificación de los antiguos sonidos correspondientes a las consonantes *j*, *x*, *s*, *ç*, *y*, *z*, debió significar escaso cambio en el efecto de conjunto de la lengua, dado el reducido papel de dichos sonidos y de los que hoy los representan.

Se refleja la permanencia del orden de las vocales en el predominio que determinadas combinaciones de estos sonidos han ejercido en todo tiempo en las rimas de los versos. Entre los veinte tipos practicable, los que figuran en el más alto grado de frecuencia son *á-o*, *í-a*, *á-a*, *é-o*. Conviene recordar que estas mismas formas son las que más se repiten en el léxico de la prosa común. Las rimas predominantes responden como es lógico a las condiciones fonológicas del material que la lengua ofrece con mayor abundancia. La relación de estas rimas respecto a la fonología de las palabras es semejante a la que existe entre el verso octosílabo y el grupo fónico o de entonación. La fijeza secular del vocalismo castellano en los rasgos esenciales de su orden y calidad

es sin duda la causa de que especialmente las combinaciones *á-o*, *í-a*, se den en proporción tan elevada, lo mismo en las rimas de Antonio Machado y Jorge Guillén que en las estrofas de Berceo y en las asonancias del Romancero.