

La obra lírica de Jaime de Huete: estudio de sus poemas

M.^a ÁNGELES ERRAZU

Decir que la época en la que Jaime de Huete escribe su obra es muy importante en la formación de la lengua castellana es algo tan sabido como ajeno a nuestro estudio¹. Sin embargo, queremos destacar el cambio de concepto que con respecto a la lengua se está produciendo en este momento.

En los siglos precedentes se manifestó en nuestro país una influencia francesa a través de la lírica provenzal y de la italiana con Dante, Petrarca y Boccaccio; además, se había despertado un enorme interés por el mundo greco-latino, lo cual se tradujo en un intento de imitación a los clásicos en la que se trasplantaban los usos del latín sin tener en cuenta el sistema lingüístico español, ni las posibilidades de nuestra propia lengua: se intenta remedar el hipérbaton latino, se adopta el participio de presente en lugar de la oración de relativo o el gerundio, se empieza a prodigar la adjetivación, el léxico se inunda de latinismos y neologismos... Amén de ello, los tratados retóricos se convierten en guías casi tiránicas para los poetas.

Pero una serie de factores, culturales e históricos, va a contribuir a modificar esta situación en los últimos decenios del siglo XV y

1. Para el estudio de la lengua de esta época pueden verse: Ramón Menéndez Pidal, «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos (del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, V (1950), pp. 9-24; Ramón Menéndez Pidal, «El lenguaje del siglo XVI», en *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa Calpe, 5.^a ed., 1968; Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 9.^a ed., 5.^a reimp., 1981; Domingo Ynduráin, «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», *Edad de Oro*, I (1982), pp. 13-34; Rafael Cano Aguilar, *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco/Libros, 1988; así como una serie de estudios parciales que iremos viendo a lo largo de nuestro trabajo.

primeros del XVI. La cultura humanista lleva aparejado un interés por el mundo clásico que, con respecto a la lengua, se traduce en un conocimiento más profundo del latín, y no en su imitación a ultranza, lo que lleva consigo que se tomen de él aquellos elementos válidos y lícitos para nuestro idioma, de modo que lo embellezcan sin oscurecerlo.

Sin embargo España, aun sintiendo una gran admiración por el esplendor del mundo clásico, es consciente de que no vive de él, y de que ha de construirse el suyo propio. En este ambiente es lógico que se produzca una revalorización e interés por las lenguas vulgares que, aunque ya venía de la mano de los erasmistas, adquiere en nuestro país una importancia muy singular; y prueba de ello será la publicación en 1492 de la primera *Gramática* de la lengua castellana, por parte de Nebrija, cuya importancia para el conocimiento y evolución de nuestro idioma serán evidentes desde el momento de su publicación.

Todo ello va a coincidir con unos hechos históricos de vital importancia para nuestro país, como la finalización de la Reconquista, el descubrimiento de nuevas tierras y la conquista de otros países, lo cual trae aparejado el que empieza a desarrollarse en los españoles la idea de Imperio, y el castellano se adopte como elemento de unidad política y portador de nuestra cultura a las nuevas tierras conquistadas.

Esta situación, trasladada al terreno de la lengua poética, se traduce en el hecho de que mesura y «buen gusto» se erigen en máxima para los escritores de la época, y «la extrema afectación de antes se convierte en elegancia culta»². El movimiento renacentista se despoja de los excesos que le habían acompañado en su inicio y, aunque se siguen manteniendo esos rasgos latinizantes de la época anterior, su frecuencia y exageración son mucho menores. La lírica amatoria se preocupa ya menos de los ornamentos clásicos que del concepto, y los poetas cultos admiran e imitan la lírica popular.

Siendo éste, en líneas muy generales, el ambiente cultural de la época por lo que a la lengua se refiere, veamos ahora cómo aparece reflejado en la obra lírica de Jaime de Huete.

2. R. Lapesa, *op. cit.*, p. 275.

RETÓRICA Y POESÍA

Si por una sola palabra hubiéramos de caracterizar el estilo de la obra lírica de Jaime de Huete, pensamos que, desde un punto de vista formal, amplificación sería un término bastante adecuado, en cuanto por sus poemas desfilan todos los recursos amplificatorios típicos de la retórica medieval, hasta casi llegar en algunas ocasiones a constituir por sí solos la esencia misma del poema; tal es su importancia que incluso en la elección del género existe, en el caso de la *Glosa*, una intención amplificatoria, ya que no es sino la amplificación de otro poema y está, a su vez, repleta de recursos amplificatorios. También hemos de tener en cuenta que «en líneas generales, adornar y ampliar tenían un significado parecido»³.

Ahora bien, hemos de precisar que al hablar de *amplificatio* lo haremos en el sentido de amplificación horizontal, o de la expresión, a la cual en la Edad Media se le denominaba exclusivamente como amplificación⁴.

De todos estos recursos, dice María Rosa Lida, refiriéndose a la primera copla de Juan de Mena, que el primero de los ejercicios del aula retórica es «la *amplificatio rerum*, básica para la forma narrativa abierta, concebida como indefinido ejemplario: un pretexto de narración encuadra una serie enumerativa introducida por sencillas fórmulas»⁵. Entre estas fórmulas suele ser frecuente la introducción mediante *vi, vimos*, etc., como observamos, por ejemplo en *El triunphete de amor*

3. * Aurora Egido, «La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 79-113, p. 101.

4. Para la amplificación en general podemos ver: Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1986 (2.ª reim.), especialmente p. 100 y sigs.; para el caso que nos interesa, es decir, para las variaciones y el uso que este recurso suponía en la Edad Media: Quintiliano, *Institutio Oratoria*, Lib. VIII, IV, 1-29; Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, § 72, y *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1990 (3.ª reimp.), vol. III, pp. 15-16 y los párrafos allí señalados; Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, París, 1958, pp. 61-85; J. Murphy, *La retórica en la Edad Media (historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento)*, México, F.C.E., 1986. Con respecto a la amplificación es interesante recordar la eterna dicotomía *amplificatio-abbreviatio*; aunque ya algunos clásicos se refieren a esta pareja antitética, el sentido que se le da en la Edad Media no parece derivarse de ellos. En las Retóricas medievales su mención parece ser algo tardía; así, Mateo de Vendôme, en su *Ars versificatoria* todavía no la menciona, pero podemos verla, con diferentes sentidos, por ejemplo en Galfredo de Vinsauf o en Alberico de Montecassino. Para información sobre el tema, véase E. Faral, *op. cit.*, pp. 180-184 y 203-220; J. J. Murphy, *op. cit.*; Ernst Robert Curtius, «La brevedad como ideal estilístico», en *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, F.C.E., 1989 (5.ª reimp., 1.ª de 1948), pp. 682-691.

5. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1984 (2.ª ed., adicionada por Yakov Malkiel; 1.ª de 1950), p. 159.

del Marqués de Santillana, y que en Huete encontramos traducidas en un anuncio todavía más directo de la enumeración que nos va a proporcionar. Así lo observamos en el *Despedimiento*:

quiero daros cuenta agora	
haziendo hos saber señora	
lo que llevo de camino,	23-25

tras lo cual comienza una detallada enumeración de todo lo que lleva en el momento de su partida que se extiende hasta el verso 95 (recordemos que el poema tiene tan sólo 100 versos). Éste es un recurso muy utilizado, «pues a la par que describe, caracteriza o informa, colma nuestro deseo de nombrar y detallar la realidad, respondiendo así a necesidades de creador y oyente»⁶.

Otra forma de amplificación muy próxima a la descripción, es la de sustituir un nombre por la indicación de todos o alguno de los rasgos que lo definen, lo que, además de amplificar, contribuye a fijar la atención y aumentar el interés, aunque ello venga a dificultar en algunas ocasiones la comprensión, al menos para el lector moderno, no familiarizado con ciertos hechos:

<i>Glosa</i>	una dueña sin ventura	9
	aquella reina troyana.	20

Y desde luego es evidente que «la expresión estilística propia de estos hábitos de pensar es la perífrasis que, al sustituir el nombre del objeto por sus atributos, se convierte en un acertijo cuya raíz lógica es la complacencia racionalista de fijar la esencia en la definición, y cuya raíz erudita es la complacencia en el manejo de imágenes y alusiones familiares a los que comparten el tesoro de acumulación libresca que constituye la ciencia medieval»⁷.

Otras veces, se escamotea la enumeración prolongando psicológicamente la perspectiva, pero sin describir, utilizando la *reticentia* o *aposiopesis*, especialmente de tipo enfático, en la que el objeto aparece como mayor, o más temible, precisamente por lo inexpresable del mismo⁸, lo que estaría en relación con el tópico de lo inefable tan

6. Mercedes Díaz Roig, *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 10.ª ed., 1985, p. 29.

7. María Rosa Lida, *op. cit.*, pp. 179-180.

8. H. Lausberg, *Manual...*, *ed. cit.*, §§ 887-889, especialmente § 888c.

Encontramos también hipérbolos asociadas a admiraciones y a interrogaciones retóricas, especialmente en la *Glosa*, pues tratándose de un *planctus* son éstas las figuras que le resultan más adecuadas, según los cánones de la retórica clásica¹⁴:

<i>Glosa</i>	¡O dolor que may se aplaca! ¿qué haré sin hallar medio? ¡o inremediable taca!	31-33
	Ay hijo triste Alexandro ¡quan bien profetó mi sueño!	151-152

Pero en ningún caso, hasta ahora, he podido encontrar ninguna que provoque el asombro del lector, ni merezca alabanza por su originalidad, pues incluso aquellas en las que el encarecimiento hiperbólico se logra a base de exageraciones, como por ejemplo:

<i>Mem.</i>	Acordaos que tengo ciegos ya los ojos de llorar.	37-38
	Acordaos que os me estuviera un año entero mirando,	53-54

responden a imágenes muy repetidas en este tipo de poesía.

Un resorte psicológico similar es el uso del *plural por el singular*, o plural retórico de tipo enfático, cuya aparición frecuente en abstractos se remonta sin ninguna duda, según la Sra. Lida¹⁵, a la influencia latina, y que es recurso general de los poetas de cancionero, y muy empleado por ejemplo por Mena en el *Laberinto*¹⁶ y en los versos amorosos.

Sin embargo en Huete no destaca por su frecuencia; podemos verlo solamente en:

<i>Señora</i>	vencí <i>mis males</i> sufriendo vencí <i>mis quejas</i> cubriendo	29
---------------	---	----

14. Véase H. Lausberg, *Manual...*, §§ 762-765 y 808-809, y E. Faral, *op. cit.*, pp. 70-72.

15. M. R. Lida, *op. cit.*, p. 161.

16. Por ejemplo: *tus grandes discordias, tus firmezas pocas* (*Lab.*, II), *No bien formadas mis voces serían* (*Lab.*, XIII), *dando socorros bien galardonados* (*Lab.*, XLI).

<i>Memorial</i>	aún <i>mis males y dolores</i>	4
	acordaos que <i>mis amores</i>	5
	olbidaos de <i>los semblantes</i>	63
<i>Glosa</i>	para descansar <i>sus daños</i>	12
	<i>sus tristes tocas y paños.</i>	15

Otra técnica amplificatoria frecuentemente utilizada consiste en describirnos alguna persona o situación haciéndola girar ante nuestros ojos, de modo que podamos observarla en todas sus caras. Es algo más que la pura enumeración de la que hablábamos, pues aquí «para destacarlas más, marca el comienzo de cada faceta repitiendo la misma palabra: es la *anáfora*, favorita de los autores de la Edad de Plata y de los eclesiásticos»¹⁷. Esta figura, recogida en todas las retóricas clásicas¹⁸, es también una de las recomendadas en las medievales, como por ejemplo en el *Doctrinale* de Alejandro de Villedieu, quien toma casi todas sus figuras de Donato¹⁹, en el *Ars versificatoria* de Mateo Vendôme, quien la incluye entre los 13 esquemas que sirven para ejercitarse en la composición de versos²⁰, etc.²¹. La vemos, por ejemplo, en la *Glosa*, al caracterizar a la reina Hécuba: *ésta es aquella que ató!...!ésta aquella que venció!...!ésta que pues en la vida* (*Glosa*, 71-75), y, desde luego, en casi todos los poetas de la época, como en *Un conocimiento que hace a su amiga* Urrea²², en el poema de Álvarez Gato *Porque tenía muchas guardas a su amiga*²³, donde la repetición se extiende a lo largo de casi la mitad del poema, lo mismo que sucede con otro de Lope de Estúñiga en el que, curiosamente, es también la palabra *llorar* la que repite con desmedida frecuencia²⁴.

Hay ocasiones en las que la *anáfora* no contribuye a una descripción sino que simplemente viene a reforzar una simetría o paralelismo²⁵ o a destacar una idea, como por ejemplo:

17. M. R. Lida, *op. cit.*, p. 165.

18. H. Lausberg, *Manual...*, §§ 629-630.

19. J. J. Murphy, *op. cit.*, pp. 155-160.

20. E. Faral, *op. cit.*, pp. 106-193; J. J. Murphy, *op. cit.*, pp. 172-176.

21. Para más información sobre el tema, véanse los citados libros de E. Faral y J. J. Murphy.

22. *Distes alma descansada/distes me dulce conquistad/distes me vida penada/Mas me distes pensamientos* (*Cancionero*).

23. *Lloren todos, llore yo, lloren mi desventura; lloren mis tristes sentidos, lloren, lloren, pues nascí* (*Poesía cancioneril*, Ed. de José María Azáceta, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, núm. 11).

24. *Llorad mis llantos, llorad/llorad la pasión de mi llorad la mi libertad/que por amores perdí; llorad el tiempo pasado/pasado sin galardón, llorad la triste pasión* (J. M. Azáceta, ed. cit., núm. 35).

25. Aunque el paralelismo, tal y como lo entendemos en la actualidad, podríamos encajarlo perfectamente en la línea de la repetición-ampliación, preferimos considerarlos ambos más como recursos

paños (*Glosa*, 15)²⁹; y *pues sois la causadora/de mi pena y desatino* (*Desp.*, 21-22); aún mis *males y dolores* (*Mem.*, 4).

Esta expresión doble es frecuente en la prosa clásica latina y en la española del Siglo de Oro, y puede alternar en ocasiones con la serie ternaria; sin embargo, las agrupaciones de más de tres miembros son raras en Mena, pero no así en otros poetas de su escuela, como Santillana, Pérez de Guzmán, etc.³⁰. En el caso de nuestro autor abundan, sobre todo, las agrupaciones trimembres, que pueden incluso aparecer separadas por algún otro término:

<i>Glosa</i>	la llaga, señal y mella tendido, muerto y sangriento	81 179
<i>Desp.</i>	adiós adiós burladora adiós ingrata traidora.	3-4

En el caso de la *Glosa*, encontramos a menudo series asociadas a nombres propios³¹, pero no aparecen series de más de tres miembros.

Desde otro punto de vista no podemos olvidar que la repetición también supone una suerte de *ars mnemotécnica* y, en este sentido, habremos de detenernos muy especialmente en el *Memorial*, pues supone, en su fondo y en su forma, una construcción donde la memoria está siempre latente³². En su fondo, está creado para ser recordado por una dama, la cual responde al poeta que es incapaz de recordar un mensaje escuchado, y que, para ello, debe recibirlo por escrito:

Memorial para una señora que después de haverle escuchado un rato lo que le suplicó le oyesse, le dixo al fin que por su fe no le acordaba nada de cuanto avía dicho pero que se lo diesse por memoria.

29. Véanse también en la *Glosa* los versos 17, 34, 36, 39-40, 59, 107 y 144.

30. M. R. Lida, *op. cit.*, p. 169.

31. Véanse los versos 41, 44, 46, 63, 69-70 y 169.

32. Los *Memoriales*, o simplemente poemas donde se incita a la evocación y el recuerdo, son muy abundantes en la poesía de cancionero. Lo vemos, por ejemplo, en las *Trobas* de Gómez Manrique: *recordaos, mi grand señoralde mi que no vos oluido/recordaos en qualquiera ora...* (R. Foulché Delbosc, I, 406); en el Marqués de Santillana: *Recuerdate de mi vidual.../Recuerdate que padesco...* (R. Foulché Delbosc, 240, p. 564); en el *Memorial que hizo el mismo a su corazón...*, de Jorge Manrique (R. Foulché Delbosc, 474, p. 240); o en la *Memoria de la razón*, de Urrea: *Memoria triste memorialmemoria de quien me olvidal memoria de ver vencida...* (En *Cancionero de todas las obras de don Pedro Manuel de Urrea nuevamente añadido*).

Idea que estará ya presente en las retóricas clásicas³³, donde la repetición está en la base del recuerdo; en este sentido, y como bien dice Quintiliano, la lectura se puede repetir a placer, y la lectura repetida penetra de tal modo que llega a fijar el mensaje en la memoria.

En la forma, utiliza todos los recursos recomendados por las retóricas para facilitar el recuerdo y la evocación, lo cual, por otra parte, estaría en relación con el carácter oral de la poesía³⁴, todavía muy marcado en esta época, ya que aunque el período que va de la segunda mitad del siglo XV a principios del XVI supone el paso de la oralidad a la literatura basada en manuscritos y de aquí a la imprenta, no significa la desaparición inmediata de los recursos orales en la poesía³⁵, que de hecho todavía sigue recibéndose mayoritariamente de forma oral.

Además de la anáfora, son otros los recursos de oralidad que encontramos en estas poesías. De hecho, la misma versificación está ya en la base de la mnemotecnica y buena parte de los recursos en ella utilizados tienen este mismo fin, y así vemos que aunque «al espíritu romántico moderno le repugna profundamente el concepto clásico de la poesía como composición retórica», es necesario tener en cuenta que «en términos de retórica pensaban todos los poetas del Siglo de Oro. Y la retórica implica siempre oralidad»³⁶.

Aparte de los recursos puramente retóricos, y como más específicos del carácter oral de la poesía, encontramos algunos casos de lo

33. En ellas podemos observar una preocupación por el arte de la memoria artificial, que se aprecia desde Platón y Aristóteles, quienes presentan un interés por los aspectos psíquicos de la memoria y el recuerdo, hasta Cicerón, Quintiliano o la *Epístola ad Herenium* (véase E. Lausberg, *Manual...*, §§ 1.083-1.090, 1.142 y 1.243: *memoria*), sin olvidar las retóricas castellanas o latinas de la Edad Media y Siglos de Oro, donde se observa un mayor interés desde el punto de vista puramente retórico.

34. Al hablar de oralidad habremos de tener también en cuenta la ligazón existente, desde sus orígenes, entre la música y la poesía. Baste para ello, sin olvidarnos de las canciones populares, tener en cuenta las composiciones de Juan del Encina o Lucas Fernández, y el hecho de que también en el teatro, desde sus orígenes, es frecuente que las representaciones finalicen con un villancico, como vemos en muchas piezas de Encina, Naharro, etc. Pero al no tener constancia de que los poemas de Huete fuesen acompañados de música, no nos detendremos en un tema que excede la primera intención de nuestro trabajo, y remitimos a la abundante bibliografía que existe sobre el tema, entre la que podemos citar: Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas (desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII)*, 2 vols., Madrid, Casa Editorial Bailly/Baillié, 1911; Ann Livermore, *Historia de la música española*, Barcelona, Barral Eds., 1974; R. O. Jones y Carolyn Lee (eds.), Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1979; Adolfo Salazar, *La música de España*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1972, y *La música en la sociedad europea*, Madrid, Alianza, 1982.

35. Véase al respecto Alan Deyermond, «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 21-32.

36. Elías L. Rivers, «La oralidad y el discurso poético», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 15-20, p. 18.

que Huerta Calvo denomina «oralidad segunda»³⁷, es decir, fórmulas propias del lenguaje oral; por ejemplo, fórmulas de la voz narradora, empleadas para incitar la atención del oyente³⁸, tales como los anuncios de la intervención de una persona que va hablar en estilo directo dentro de la narración: *dixo: Haced señor el resto (Glosa, 98)*³⁹.

Asimismo, aparece un refrán, que es uno de los recursos de oralidad más utilizados, en cuanto que su uso suponía una apoyatura para mantener la atención del público «y refrescaban la memoria de los espectadores y oyentes, con su decir concentrado, haciéndoles participar, de cierta manera, en el entramado y en la urdimbre verbal»⁴⁰. Lo encontramos en *Despedimiento*:

aunque palabras ajenas y plumas si no van llenas dizen que las lleva el viento.	83-85
---	-------

Y en la misma línea de los refranes podemos encontrar otras expresiones coloquiales, como:

<i>Glosa</i>	con su vista en ciego ñudo puesta ya la vida en hilo	72 187
<i>Sra.</i>	y si queda entre los dos campo abierto en lo que nuestro	56-57
<i>Desp.</i>	a la muerte a rienda suelta.	7

Como recursos típicos de este tipo de oralidad estarían, además de los ya citados, otros como las maldiciones, juramentos, etc., los cuales son muy frecuentes en el romancero, pero que Huete suele utilizar más en su teatro, cuyo carácter oral es todavía más marcado que el de la poesía.

Llegados a este punto, no podemos permanecer en un plano exclusivamente formal, lleno de paralelismos, repeticiones, etc. que, sin

37. Javier Huerta Calvo, «Formas de oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 105-117.

38. Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mío Cid»*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1972.

39. Véanse también en la *Glosa* los versos 109-110, 118-120 y 126-127.

40. Luis Vázquez, «La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 161-171, p. 165.

dejar de ser ciertamente observables, responden a una terminología moderna, impropia para un texto de principios del siglo XVI, y, además, desvirtuarían lo que es la esencia de esta poesía. Incluso esta forma de abordar el estudio del texto podría llevarnos a achacar al poeta una sencillez y superficialidad que, más que a la poesía en sí misma, respondería al tipo de estudio que le estamos dedicando.

La palabra será, desde nuestro punto de vista, la esencia de la lengua poética que se nos presenta en esta época. «Basta una lectura superficial de los cancioneros para advertir su tendencia a la expresión condensada e ingeniosa»⁴¹, donde la palabra se convierte en elemento de juego fónico y semántico, de modo que el poema llega a transformarse en una especie de jeroglífico, más o menos complicado, de cuya resolución se desprende el placer de la lectura. Por ello, y aunque atenderemos al léxico más adelante, nos detendremos en este momento a observar, desde una óptica literaria y no lingüística, cuál es la función de la palabra en el poema.

Desde un punto de vista estrictamente semántico, será la antítesis uno de los elementos fundamentales del juego. Si observamos cómo este recurso aparece únicamente en los poemas de tema amoroso, habremos de aceptar con Le Gentil que «on ne peut pas dire que l'antithèse soit ici un simple procédé de développement; les oppositions, les contradictions sont dans la nature même de l'amour et dans les effets qu'il produit. C'est un sentiment où la joie se mêle à la souffrance, l'espoir au désespoir; les obstacles, loin de diminuer sa force, l'augmentent au contraire; c'est un mal auquel on prend plaisir, qui exalte»⁴². Así, pues, la antítesis se acomoda muy bien al carácter contradictorio de la pasión típica de la poesía cortesana y, además, su uso pudo haberse visto reforzado por la influencia de Petrarca y de la «cançó d'opposits» del catalán Jordi de Sant Jordi⁴³.

Es muy frecuente encontrarlo ya en los siglos precedentes, como vemos, por ejemplo, en Jorge Manrique⁴⁴, en Juan de Mena⁴⁵ o en

41. A. Alonso, *ed. cit.*, p. 23. Véase al respecto Keith Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, pp. 47-62.

42. Pierre Le Gentil, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Pléhon Éditeur, 1949, pp. 126-127.

43. Vid. Rafael Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en su libro *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 145-171, especialmente p. 151.

44. *Es plazer en que ay dolores/dolor en que ay alegría, un pesar en que ay dulçores/un esfuerço en que ay temores.*

45. *a do me quieren no quise/yo quiero do no me quieren* (Foulché Delbosc, I, 24).

otros muchos. Mediante ella, «el poeta enfrenta el placer y el dolor, la razón y la pasión, la vida y la muerte, y sobre estas antítesis básicas realiza una serie de variaciones en las que despliega todo su virtuosismo»⁴⁶; así, el juego de opósitos permite intensificar la sensación de conflicto que padece el amante, y las dudas que le persiguen sin saber cómo resolver, las cuales Huete no tiene problema en manifestar abiertamente:

<i>Sra.</i>	Mil dudas traigo conmigo ya quiero, ya no consiento hablo, callo, huyo, sigo, siento tanto quanto digo y no digo quanto siento.	11-15
-------------	---	-------

Desde el punto de vista formal, y dada la brevedad del octosílabo, lo más frecuente es que la antítesis se produzca entre versos contiguos, aunque en ocasiones se presenta en el interior del mismo verso. El caso más extremo lo encontramos cuando se produce una doble antítesis en un mismo verso y de forma asindética: *hablo, callo, huyo, sigo* (*Sra.*, 13), pero lo normal es que aparezca una sola vez por verso, bien de forma contigua: *voime quedando con vos/quedais hos yendo comigo* (*Desp.*, 11-12), o resaltando cada uno de los miembros mediante modificadores adicionales: *ya quiero, ya no consiento* (*Sra.*, 12); también en alguna ocasión se desarrolla la oposición a lo largo de dos versos: *siento tanto quanto digo/y no digo quanto siento* (*Sra.*, 14-15).

Pero los casos más complicados se dan cuando la antítesis aparece asociada a construcciones simétricas, pudiéndose llegar al extremo de que dos versos simétricos y antitéticos entre sí, contengan cada uno de ellos una antítesis:

<i>Sra.</i>	perdiéndome me gané ganándome me perdí.	22
-------------	--	----

Cuando el juego semántico se combina con el fónico, la interpretación del texto se complica, pero precisamente por ello se embellece el poema al dificultar su comprensión. Sin embargo, lo habitual

46. A. Alonso, *ed. cit.*, pp. 23-24.

de las palabras empleadas en estos juegos les proporciona una aparente sencillez, nos hace creer en un primer momento que los comprendemos, cuando si persistimos en su estudio nos damos cuenta de que su interpretación no es la que en un principio creíamos. Por ello precisamente habremos de analizar cuidadosamente el significado de cada una de las palabras antes de juzgar la calidad de los poemas, pues no debemos olvidar que «la comprensión intelectual debe preceder a la valoración estética»⁴⁷.

Los recursos más empleados por Huete para este tipo de juegos o equívocos serán el *poliptoton*, la *homonimia* y la *annominatio*, todos ellos conocidos ya desde las retóricas clásicas, y recogidos en todas las medievales, de modo que, especialmente desde el final de este período, se convierten en elemento caracterizador de cierto tipo de poemas, y su vigencia será evidente hasta el Barroco.

El *poliptoton*⁴⁸ está relacionado con las modificaciones flexivas y su repetición, por lo que aparece empíricamente en todos los casos de repetición de palabras, *reduplicatio*, *anáphora*, *geminatio*...⁴⁹. Huete lo utiliza con frecuencia, pero, especialmente, con flexiones verbales, es decir, como *derivatio*, en construcciones muy similares a otras de su época y precedentes, como las *Trobas* de Gómez Manrique⁵⁰ o una *Esparza* de Jorge Manrique⁵¹. En el caso que estudiamos lo vemos, por ejemplo, en:

Sra.	de quien sentir me ha <i>dexado</i> <i>dexándome</i> por <i>rendido</i> <i>rendiéndome</i> por <i>perdido</i> <i>perdiéndome</i> ha ganado,	7-10 ⁵²
------	--	--------------------

combinándolo en ocasiones al añadirle un juego de opósitos:

Sra.	<i>Perdiéndome</i> me <i>gané</i> <i>ganándome</i> me <i>perdí</i>
------	---

47. K. Whinnom, *La poesía amatoria...*, p. 49.

48. H. Lausberg, *Manual...*, ed. cit., §§ 640-648.

49. Los teóricos prefieren reservar este término para las modificaciones flexivas del nombre, utilizando para las del verbo el de *derivatio*, distinción que mantendremos en nuestra exposición.

50. *Ansi que muero biuiendoly biuo siempre penando, / en mi secreto gimierendole con lagrimas plañiendo, / en publico sospirando* (R. Foulché Delbosch, ed. cit., núm. 406).

51. *Yo callé males sufriendoly sofrí penas callando* (R. Foulché Delboch, ed. cit., núm. 465).

52. Y en el mismo poema en los versos 31-40, 49-50 y 59-60.

vivo me mortifiqué
muerto me vivifiqué
siendo vencido vencí
vencí vencido seyendo; 21-26⁵³

y en otras se combina la flexión de un nombre con la de un verbo:

Sra. Aquesta *pena* que *peno*
aquesta *passión* que *passo*
el *agenar* que me *ageno*
el *condenar* que *condeno*. 41-44

Por último, la complicación llega a su extremo cuando el *polipoton* se combina con la *homonimia*, con la cual se produce una ambigüedad en el lenguaje que contribuye a su oscuridad⁵⁴, recurso éste muy empleado en toda la poesía de cancionero, con mayor o menor fortuna. Lo vemos ya en Mena⁵⁵ o en Diego Sánchez de Badajoz, en un *Loor que haze un servidor a su dama*⁵⁶. En Huete lo encontramos también en varios casos:

Sra. Mi *sentido* *sentimiento*
sin *sentir* lo que *sentía*
sintió mi mucho tormento
sintió el descontentamiento
que muy contento vivía
sintiendo sin *ser sentido*
de quien *sentir* me ha dexado, 1-7⁵⁷

llegando a veces a la homonimia pura:

Desp. adiós adiós que *me parto* 6
... ..
comigo mesmo *me parto*. 9

Por último, también utiliza la *annominatio* o paronomasia⁵⁸,

53. Lo encontramos también en el poema *Señora*, versos 53-55, en el *Despedimiento*, versos 11-12, y en el *Memorial*, versos 25-26.

54. H. Lausberg, *Manual...*, ed. cit., §§ 222, 1.068; Quint. 8, 2, 13.

55. *Cuydar me hace cuydado* lo que *cuydar* no devría y *cuydando* lo *passado* por mi no *passa* alegría (Foulché Delbosc, I, 24).

56. *No se quiere quien no os quiere*/ni sé que *quiera querer* (Azáceta, 66).

57. En el mismo poema, versos 14-17 y 51-52, y en el *Despedimiento*, versos 16-17 y 44-46.

58. H. Lausberg, *Manual...*, ed. cit., §§ 637-639.

donde el juego de palabras está basado en que una pequeña modificación fonética origina tensiones significativas:

Glosa viéndose puesta en *prisión*

 Gritos dava de *passión*. 7-10⁵⁹

También hay ocasiones en las que la dificultad en la comprensión se desprende de la construcción de la frase en sí misma, y no de las palabras empleadas:

Mem. Porque con fe muy crecida
 podamos cantar los dos
 Acordaos de quien se olvida
 por acordarse de vos. 126

Evidentemente con los dos últimos versos hace referencia a una conocida canción, que también utiliza Marquina en una de sus glosas, pero que no ha llegado hasta nuestros días⁶⁰; pero, aunque no estén escritos por Huete, él los utiliza probablemente consciente de las dos interpretaciones que podemos darles:

- a) Acordaos de quien se olvida [de sí mismo]
 por [para] acordarse de vos.

- b) Acordaos de quien se olvida [de todo lo anterior]
 por [al] acordarse de vos,

de modo que con la primera interpretación podemos ver al amante cortés, que se olvida de sí mismo frente al amor por su dama, mientras que en la segunda encontramos un tono burlesco al interpretarse como que el amante olvida toda relación con la dama cada vez que se acuerda de ella.

Hasta aquí hemos podido observar cómo el juego de palabras es un artificio empleado casi únicamente en los poemas de tema amoroso y, dentro de éstos, muy especialmente en *Señora*, donde la acumulación

59. Que podemos encontrar en el mismo poema, versos 16-19, en *Señora*, versos 28-29, 45-47, 53-54, y en el *Despedimiento*, versos 17-20 y 47-50.

60. Nos referimos a ella en nuestro artículo «Cuatro poemas de Jaime de Huete», *AFA*, L (1994), pp. 401-451.

de los mismo es tal que llega incluso a ser molesta para el oído, pues habitualmente juega en versos contiguos o incluso dentro de un mismo verso, sin permitirnos ningún descanso rítmico, y llegamos a pensar que se trata de un ejercicio de retórica de un estudiante aventajado. En los otros dos poemas, aunque también utiliza de estos recursos, su uso es mucho más limitado y, además, relajado al interpolar algunos versos entre los que contienen las palabras objeto del juego. Sin embargo, y dada la frecuencia con que este sistema de expresión es utilizado por todos los poetas, hemos de suponer que, a pesar de que las repeticiones aparezcan a menudo muy condensadas, «no son éstas índice de rareza, sino juego común, de amaneramiento, y de voluntad de estilo literario»⁶¹.

EL ORDEN DE LAS PALABRAS

La dislocación del orden «normal» de las palabras es uno de los recursos más comúnmente empleados en el lenguaje poético desde la Edad Media, debido, en parte, a las tendencias a la latinización de la sintaxis. Pero no podemos olvidar que ya en latín había notables diferencias entre la lengua hablada y la escrita, de modo que esta última se inclinaba siempre a una colocación más arcaizante y a una mayor libertad, mientras que el vulgar se inclina hacia tipos más fijos y sencillos, que serán los utilizados en los romances⁶².

Además, hemos de tener en cuenta que la poesía, como género literario, posee la facultad de disociar elementos que aparecen habitualmente juntos, por lo que el hipérbaton formará parte de su esencia misma, y no sólo de un interés latinizante o de un acercamiento al habla coloquial⁶³; y en este sentido, considera Rafael Lapesa que «la poesía española —como la italiana— ha hecho siempre uso de la libertad permitida por la norma lingüística en cuanto al orden respectivo de sujeto y verbo, de verbo y predicado, o de sustantivo y adjetivo, ampliándola para servir a sus fines estéticos (...). De igual modo admitió desde sus orígenes trasposiciones propias del lenguaje coloquial y

61. A. Armisén, *op. cit.*, p. 45.

62. Véase Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1974, vol. I, pp. 150-156.

63. Véase al respecto Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, especialmente el capítulo «El orden de las palabras», pp. 180-195.

expresivo, como la anticipación de complementos al verbo de que dependen (...) y como la anticipación de infinitivos, gerundios o participios al verbo auxiliar o regente»⁶⁴.

En la poesía de Jaime de Huete encontramos una forma de hipérbaton tan suave que con frecuencia nos planteamos si debemos utilizar este término para denominar una alteración del orden de las palabras que está más próxima a la lengua coloquial que a la definición que del mismo encontramos en la retórica clásica, pues, en un sentido estricto y purista el hipérbaton es «la separación de dos palabras, estrechamente unidas sintácticamente, por el intercalamiento de un elemento (que consta de una o varias palabras) que no pertenece inmediatamente a ese lugar»⁶⁵, y en realidad él utiliza unas formas más próximas a la *anástrofe*, o «inversión del orden normal de dos palabras inmediatamente sucesivas»⁶⁶, y sólo en raras ocasiones encontramos un hipérbaton marcado.

Una de las formas más leves, y a la vez frecuentes, que hallamos, es la colocación de un complemento introducido por *de* antes de la palabra que lo rige, forma que es completamente ajena al lenguaje corriente y a la prosa literaria, pero que es frecuente en la poesía de todos los tiempos, desde Berceo o el Arcipreste de Hita, hasta Unamuno y Machado, pero muy especialmente durante el siglo XVI, hasta el extremo de que estas inversiones las leemos como naturales. La frecuencia de su utilización es lo que varía en los distintos autores, siendo muy escasa por ejemplo en las *Coplas* de Jorge Manrique, pero muy abundante en Berceo, Santillana, Mena, Garcilaso, Fray Luis, y, cómo no, en nuestro autor. La encontramos, por ejemplo, en los siguientes casos: *de Troya tan memorada; de todo el mundo ultrajada* (*Glosa*, 5, 37), etc.⁶⁷.

Estos casos se corresponden al tipo C de la clasificación establecida por Dámaso Alonso⁶⁸, donde no existe separación entre la palabra introducida por *de* y la voz de que depende, es decir, que no deberíamos hablar de un hipérbaton en sentido estricto.

64. Rafael Lapesa, «El hipérbaton en la poesía de Fray Luis de León», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 137-138.

65. H. Lausberg, *Manual...*, § 716.

66. *Ibidem*, § 713.

67. En el mismo poema aparece en los versos 39-40, 58, 67, 96, 184 y 199; en *Señora*, verso 45; en *Despedimiento*, verso 97; y en el *Memorial*, versos 2, 14 y 119-120.

68. Dámaso Alonso, *Vida y obra de Medrano*, en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, vol. III, pp. 137-465.

En el mismo caso estaríamos con la anteposición del verbo al sujeto, que es otra de las alteraciones que encontramos en Huete con cierta frecuencia, pero que resulta tan suave, y tan de uso en nuestra lengua, que a veces incluso resulta dificultosa de percibir. Quizá por ello no aparece recogida en la tipología de Dámaso Alonso. De hecho, encontramos casos de lo más simple, por ejemplo en Manrique⁶⁹, y otros más elaborados y, sobre todo, muy abundantes de esta alteración del orden, como en Juan de Mena⁷⁰ y, muy especialmente, en Boscán⁷¹.

En Huete encontramos los casos siguientes, relativamente abundantes, pero también muy simples:

Glosa	llorava la triste chandra	68
	quedó hyerto el assistente	113
	quan bien profetó mi sueño	152 ⁷²
Memo.	Acordaos que fue mi edad	12
	Acordaos que fue mi fe	52
	Olbidaos si quiçá fue	
	inportuna mi pasión.	65-66

Observemos que en las tres ocasiones en las que aparece esta dislocación del orden lógico el verbo es *fue*, y el sujeto va acompañado del posesivo *mi*.

La anteposición de los complementos al verbo es una de las formas tradicionalmente relacionadas con la influencia latina; como ya vimos, Lapesa la considera propia del lenguaje coloquial, aunque Dámaso Alonso se reafirma en la intención deliberadamente latinizante de esta ordenación, que se encuentra tanto en la prosa (Arcipreste de Talavera, Gil Polo, *La Celestina*, etc.), como en el verso, siendo el intento latinizante más ejemplar el de Juan de Mena⁷³.

69. *sin consuelo, sin favor!parto yo, triste amador.*

70. *Ya no sufre mi cuidado!llaga de tantas heridas.*

71. *que no puede ya la muerte!ser conmigo sino muerta.* Puede verse al respecto A. Armisen, *op. cit.*, p. 115 y sigs.

72. Y en el mismo poema dos versos que podemos considerar como un caso muy simple de paralelismo estructural: *qual suele traer la ola!quando está furioso el mar* (27-28).

73. *Cuánto más, quien poco sabe!su gran culpa lo desculpa!Muy más clara que la luna!sola unalen el mundo vos nacistes.* Véase al respecto Dámaso Alonso, *Góngora y el gongorismo. La lengua poética de Góngora* (1935), en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, vol. V, pp. 9-240, especialmente p. 193 y sigs.

Ésta es probablemente la trasposición más empleada por Hueté, que además suele utilizarla de forma bastante simple, e incluso podemos decir, con Lapesa, coloquial, como vemos en:

<i>Glosa</i>	desde fuera <i>está mirando</i>	21
	a Evandro y Piso <i>mirava,</i>	46 ⁷⁴

de modo que si llegamos a encontrar el hipérbaton es más por nuestra intención que por el efecto que produce.

Siguiendo en esta línea de agudizar la vista para encontrar alguna alteración del orden, encontramos todavía algunos casos más en los que el verbo se sitúa al final de la frase. Éste es uno de los tipos más utilizados por todos los autores y, a su vez, de los más inteligibles, porque el verbo «por ser el elemento nuclear de la oración y en el que la concordancia es más neta, mantiene en suspenso la curva del discurso, sin quitar la comprensión»⁷⁵. Así, aparece en:

<i>Glosa</i>	Dos mil suspiros <i>hechaba</i>	11
	su claro gesto <i>arañaba</i>	13
	y con lágrimas <i>lavaba</i>	14
	tan viva sangre <i>manava,</i>	102

aunque en estos casos parece que más que de una intención de trastocar el orden normal, se trata de un sistema para facilitar la rima, con el que a la vez se consigue una forma de paralelismo estructural muy simple que ya veíamos antes.

Dentro de este esquema, hay algunas ocasiones en las que el verbo aparece entre varios complementos, a veces de una forma muy simple, como:

<i>Glosa</i>	con el puñal de furor no pudiendo al mal echor <i>mató</i> la dama sin culpa,	93-95
--------------	---	-------

consiguiendo al anticipar el instrumento, *puñal de furor*, a la acción, aumentar el dramatismo de la misma.

74. En el mismo poema podemos encontrarla en los versos 121-122, 145, 161, 174 y 196-197, y en el *Memorial*, versos 14, 22, 58, 90 y 120.

75. M. R. Lida, *op. cit.*, p. 206.

modo de expresión del proceso podría responder a un modelo prefijado concreto similar al de Boscán⁷⁶, si bien éste los utiliza especialmente en el endecasílabo⁷⁷. Además su funcionalidad en Huete parece limitarse a una fácil resolución del ritmo y la rima, sin alcanzar la complejidad de Boscán al combinarlos con otras formas verbales. Podemos verlo en:

<i>Glosa</i>	y los gritos <i>escuchando</i>	
	de la gente que se quema	24-25
	aquel blanco cuerpo <i>herbiendo</i>	101
	y mil suspiros <i>hechando</i> .	162

Añadido a la anteposición de complementos al verbo, aparece también el caso en que el infinitivo precede al verbo que lo rige:

<i>Glosa</i>	a quien nadi <i>vencer pudo</i>	75
	y si tu ira rabiosa	
	en muger <i>vengar quisiera</i> .	141-142

También encontramos alguna combinación de los dos tipos anteriores, donde los complementos y el sujeto intercambian su posición, resultado la frase C-V-S:

<i>Glosa</i>	con doloroso deseo	
	plañía su corazón	61-62
	para ablandarte primero	
	essas entrañas de azero	
	no bastó su fermosura.	128-130

Por último, y más por señalar todos los casos existentes que por la importancia que tiene en sí misma, indicaremos como dislocación del orden normal el de la anteposición del adjetivo al sustantivo al que acompaña, que, como en otros casos, sólo aparece en la *Glosa*:

<i>Glosa</i>	su <i>claro gesto</i> arañaba	13
	con su vista en <i>ciego nudo</i>	73
	pues con <i>viva sangre</i> della	84

76. A. Armisén, *op. cit.*, p. 120.

77. *su sangre y sus pisadas rastreandoly anda tras él, acá y allá ladrando...*

aquel <i>blanco cuerpo</i> herbiendo	101
tan <i>viva sangre</i> manava	102
aquel de <i>mas tiernos años</i> .	191

Observamos que este tipo de hipérbaton aparece en algunos casos añadido a otro dentro del mismo verso; así en los versos 13, 101 y 102, donde el complemento precede al verbo, caso que habíamos visto anteriormente.

En resumen, podemos decir que, salvo en raras excepciones —todas ellas en la *Glosa*—, en que altera el orden de varios elementos de la oración, el hipérbaton de Jaime de Huete no acepta la sorpresa de la dislocación compleja, y prefiere las formas más próximas a la lengua común, siguiendo así el gusto de Nebrija, quien evidencia su rechazo al uso del hipérbaton fuerte⁷⁸. La anteposición del verbo al sujeto, o de los complementos al verbo, son las formas más utilizadas, tanto por Huete como por sus contemporáneos, y aunque son las más relacionadas con la influencia del latín, no dejan de ser por ello de las más frecuentes en el lenguaje coloquial.

SINTAXIS: LOS NEXOS

El estudio de la sintaxis en general, o de los nexos en particular, va a permitirnos conocer el nivel del lenguaje empleado por Jaime de Huete o, lo que es lo mismo, una de las características de su estilo literario.

Emplea Dámaso Alonso⁷⁹ los términos «sintaxis suelta» y «sintaxis trabada» para referirse al uso de oraciones sin nexos de enlace y a aquellas unidas mediante elementos de relación. La sintaxis suelta es la típica de todos aquellos lenguajes en periodo de formación, lo que podemos asociar tanto con el lenguaje infantil como con el popular o el arcaico; también es más utilizada en la lengua hablada que en la escrita y, por lo tanto, está más cerca de la lengua coloquial que de la literaria.

78. Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*. Ed. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 205 y sigs.

79. Dámaso Alonso, «Estilo y creación en el *Poema del Cid*», en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 69-111.

En el caso que nos ocupa nos encontramos ante la dificultad de un texto sin puntuar, pero basándonos en la proporción entre los nexos utilizados y el número de verbos podemos observar el predominio de una sintaxis trabada en la que, además, aunque existe predominio de ciertos nexos, ello no impide la existencia de cierta variedad de elementos de relación oracional, lo que tiene bastante importancia al ser signo de cultismo lingüístico y literario.

Los nexos que con más frecuencia aparecen son *y* y *que*, aunque con distintos valores.

Que es el más empleado y, a su vez, el menos matizador de todos, lo que hace que se emplee con sentidos diversos y a veces incluso imprecisos.

Aparece como pronombre relativo, introduciendo así un tipo de oración que es el eje de la sintaxis lenta, y, a su vez, según María Rosa Lida, «índice del deseo de aclimatar la sintaxis de subordinación latina»⁸⁰. Podemos verlo en los siguientes casos:

<i>Glosa</i>	a Evandro y Piso mirava <i>que</i> en vengança de sus muertos Aquiles los degollava.	46-48 ⁸¹
--------------	--	---------------------

Las oraciones de relativo las encontramos también, en dos ocasiones, introducidas por con **la cual, los cuales**:

<i>Desp.</i>	una mula muy andante <i>la qual</i> es mi voluntad arretrancas son mis ruegos que oír quesistes jamás <i>los quales</i> quanto más ciegos.	26-27 61-63
--------------	--	--------------------------------

Este tipo de oración, tan abundante en Huete, no lo es menos en sus contemporáneos, más o menos próximos, en los que encontramos desde construcciones muy simples⁸², a otras tan complejas como algunas que encontramos en Juan de Mena⁸³.

80. M. R. Lida, *Juan de Mena...*, ed. cit., p. 194.

81. También en los versos 63-65, 71, 73, 74, 76, 81-82, 163-165, 180, 196 y 200; en *Señora*, versos 2 y 51; en el *Despedimiento*, versos 25, 31-32, 61-62, 79-80 y 94-95; y en el *Memorial*, versos 7-8, 21-22, 63-64, 67-68, 74, 83, 91-92 y 99-100.

82. *Otra torre, qu' es ventura, / está del todo caída* (Jorge Manrique), o *Allí verás mi querer / que no te quiso por vicio* (Guevara).

83. *Creçían los título frescos a bueltas / de aqueste rey nuestro muy esclareçido, / los quales aurian*

También podemos observar la oración de relativo introducida por **quien**, pudiendo encontrarla con antecedente expreso:

<i>Glosa</i>	El hijo, mal vengador, en <i>quien</i> no cabe disculpa,	91-92
--------------	---	-------

o sin él, utilizado como *relativo de generalización*⁸⁴:

<i>Sra.</i>	que desesperar veais a quien veis sin nunca verme	54-55
<i>Desp.</i>	Cómo se pudo partir señora <i>quien</i> a vos vido.	99-100

Como conjunción introductora de una oración subordinada sustantiva de complemento directo, aparece utilizado **que** en múltiples ocasiones⁸⁵, sobre todo en la fórmula fija que encontramos en el *Memorial*: Acordaos *que*..., donde lo encontramos en veinticuatro ocasiones, u olvidaos *que*, en otras siete.

Como conjunción causal la utiliza también en varias ocasiones⁸⁶:

<i>Sra.</i>	mas yo no siento que siento <i>que</i> mi penado vivir	17-18
<i>Desp.</i>	y las Rendas de abstinencia <i>que</i> guiando la prudencia	32-33
<i>Mem.</i>	<i>que</i> os juro que yo de vos la memoria jamás pierda,	119-120

si bien en alguna de ellas vemos también un cierto carácter enfático que se ve todavía más intensificado mediante su repetición en tres ocasiones dentro de una misma estrofa y acompañando siempre a una expresión de partida⁸⁷:

allende creçido/si non creçerían algunas rebueltas,/los quales por pazes eternas disueltas/presto nos vengán a puerto tranquilo.

84. Término éste empleado por Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 12.^a ed., 1978, p. 308.

85. *Señora*, versos 16, 17, 53 y 54, y *Despedimiento*, versos 38, 69-70 y 85.

86. Recordemos que, como dice Gili Gaya, *op. cit.*, p. 297, de todas las conjunciones causales señaladas por la Academia, sólo *que* es primitiva.

87. Este tipo de *que* aparece frecuentemente en la poesía popular, especialmente en el villancico, como bien ha señalado Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 190 y sigs.

<i>Desp.</i>	<i>que</i> ya de partida estoy	2
	adiós adiós <i>que</i> me voy	
	adiós adiós <i>que</i> me parto.	5-6

Y, del mismo modo, podemos verlo como conjunción consecutiva⁸⁸, tras una exclamación⁸⁹ o como nexos introductor de una interrogación, normalmente retórica⁹⁰.

También utiliza *que* acompañado de una preposición, que será la que le confiera el sentido, y actuando como elemento introductor de una subordinada sustantiva circunstancial:

<i>Glosa</i>	<i>desque</i> la madre matrona	121
	<i>antes que</i> a ella pusieras,	139

aunque a veces esta preposición puede permanecer elíptica, pues es fácilmente sobreentendida:

<i>Glosa</i>	en esta vieja canosa	
	(<i>antes que</i> en virgen joven y hermosa.	144

La conjunción *y* aparece en quince ocasiones: tres en *Señora*, seis en *Despedimiento*, una en *Memorial* y cinco en la *Glosa*. En su uso normal copulativo la vemos en ocho ocasiones⁹¹, y una con valor adversativo:

<i>Sra.</i>	siento tanto quanto digo	
	y no digo quanto siento.	14-15

Pero en la mayoría de los casos tiene un uso quizá puramente pleonástico⁹², si bien el hecho de aparecer siempre, si no al comienzo del poema, sí al comienzo del verso, le confiere un efecto estilístico de continuidad para expresar dependencia de todo lo anterior:

88. *Glosa*, versos 102-103 y 152-153, y *Despedimiento*, versos 16-17.

89. *Glosa*, versos 119 y 194.

90. *Glosa*, versos 158, 160, 169, 170 y 190.

91. *Glosa*, versos 13-14, 48-49, 87-88 y 177-178; *Despedimiento*, versos 17-20, 53 y 60; y *Memorial*, versos 9-10.

92. Afirma S. Gili Gaya (*op. cit.*, p. 276) que la conjunción *y* es la primera que aparece en el habla infantil, y es típico en el niño el uso pleonástico de esta conjunción, al igual que sucede en las narraciones populares.

<i>Glosa</i>	y al último respirar	106
	y si tu ira rabiosa	141
	y mirando al derredor	148
<i>Sra.</i>	y si queda entre los dos	56
<i>Desp.</i>	y pues soys la causadora	21
	y por mostrar mi mudança	86
	y assí voy con mi gemir.	96

Además de estos nexos, que como decíamos son los más comunes y elementales, encontramos los siguientes:

Quanto, que introduce oraciones subordinadas adverbiales comparativas de igualdad, en una ocasión con el antecedente explícito⁹³:

<i>Sra.</i>	siento <i>tanto quanto</i> digo,	14
-------------	----------------------------------	----

pero normalmente sin que éste aparezca expresado, pues frecuentemente resulta innecesario:

<i>Sra.</i>	y no digo <i>quanto</i> siento	15
<i>Desp.</i>	que <i>quanto</i> más va adelante	28
	que <i>quanto</i> más os he amado	43
	los cuales <i>quanto</i> mas ciegos.	63

Tan... como aparece también en una ocasión expresando comparación de igualdad y su diferencia con *quanto* radica en el hecho de que mientras éste expresa normalmente una relación de cualidad, aquél se emplea para expresarla de cantidad:

<i>Glosa</i>	tan altos gritos entona <i>como</i> suele la leona.	123-124
--------------	--	---------

También aparece **que** como segundo término de la comparación, en este caso con un valor modal:

<i>Mem.</i>	acordaos de la manera <i>tan</i> honesta <i>que</i> os trate.	33-34
-------------	--	-------

93. Forma que encontramos en otros poetas de cancionero, como por ejemplo: *tantas* veces me arrepiento/*cuantas* me miembro de vos (Juan de Mena) o *Si tanto quanto* serví/sembrara en la rivera (Rodríguez del Padrón).

En algunas ocasiones esta relación también se expresa sin el antecedente explícito:

<i>Glosa</i>	quedó yerto el asistente como aquél que incautamente.	113-114
--------------	--	---------

Como, lo encontramos también con un valor causal y admirativo: *no se cómo no rebiento* (*Glosa*, 176), y a veces alternando con un cierto sentido de complemento directo en la fórmula «Acordaos cómo...», que aparece en cuatro ocasiones en el *Memorial*⁹⁴.

Mas, aparece con el valor adversativo que era propio de la lengua antigua, tal como encontramos ya desde las *Glosas Emilianenses*⁹⁵:

<i>Glosa</i>	<i>mas</i> si ella se lo dixera	133
<i>Sra.</i>	<i>mas</i> yo no siento que siento.	17

En los poemas no aparece alternancia con *pero*, que aunque es propio de la lengua actual no literaria, se halla documentado ya desde Berceo⁹⁶. Sin embargo tampoco es frecuente su uso en otros poetas de la época como, por ejemplo, Gómez Manrique⁹⁷ o Juan Álvarez Gato⁹⁸ que, como Huete, prefieren la forma *mas*.

Aunque aparece con más frecuencia, y en las oraciones que introduce podemos ver un sentido intermedio entre concesivo y adversativo⁹⁹:

<i>Sra.</i>	<i>aunque</i> espero que esperais	53
<i>Desp.</i>	<i>aunque</i> palabras ajenas	/ 83
<i>Mem.</i>	no la tomé <i>aunque</i> pudiera	32
	acordaos que <i>aunque</i> esso hazía	97
	<i>aunque</i> no tenía razón.	106

94. Versos 15-16, 19-20, 23-24 y 47-48.

95. Véase Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 14.ª ed., 1973, § 128, 1.

96. Para su estudio histórico, puede verse José Vallejo, «Sobre un aspecto estilístico de D. Juan Manuel. Notas para la historia de la sintaxis española», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando S.A., 1925, II, pp. 63-85.

97. *mas en mirando mis ojos/vuestra gracia y fermosura.*

98. *Los grados y el galardón/que de sí da la beldad,ninguno sufre razón,mas todos la voluntad.*

99. Véase S. Gili Gaya, *op. cit.*, p. 281.

Ya... ya, lo encontramos en una sola ocasión formando, como le es propio, una coordinada distributiva, aunque en este caso, y en otros muchos de nuestra lengua, por el sentido de la frase estemos también ante una plena coordinación disyuntiva: **ya** quiero **ya no consiento** (*Señora*, 12).

Si es la conjunción empleada siempre que se quiere expresar una condición, lo cual sucede con relativa frecuencia:

<i>Sra.</i>	y <i>si</i> queda entre los dos	56
<i>Desp.</i>	y plumas <i>si</i> no van llenas,	84 ¹⁰⁰

pero observamos que **quando** también aparece en alguna ocasión con un valor intermedio entre temporal y condicional:

<i>Mem.</i>	que hechava <i>quando</i> os veía	42
	<i>quando</i> en tal caso os topeis,	115

aunque en otras ocasiones su valor es claramente temporal:

<i>Mem.</i>	olvidad la alteración que os di <i>quando</i> recelaba.	68
-------------	--	----

Pues y pues que, por su falta de contenido semántico, pueden tener diversos valores, pero en Jaime de Huete los vemos siempre utilizados con un valor causal o consecutivo, que en cierto sentido no dejaría de tener algo de enfático: **pues con viva sangre della** (*Glosa*, 84)¹⁰¹.

Porque aparece normalmente con un valor causal¹⁰², y en algunas ocasiones como nexos introductor de una oración interrogativa¹⁰³; sin embargo, al entrar la preposición *por* en la composición de *porque*, le confiere unos valores vacilantes que hacen que en varias ocasiones posea un valor intermedio entre causal y final:

100. Igualmente podemos encontrarlo en la *Glosa*, versos 131, 133 y 136, y el *Memorial*, versos 58, 59, 65, 71, 104 y 109.

101. Con el mismo valor aparecen también en la *Glosa*, verso 131, y en el *Despedimiento*, versos 21, 40, 67 y 89.

102. En *Despedimiento*, versos 13, 68 y 94; y en el *Memorial*, verso 70.

103. En la *Glosa*, versos 171, 173 y 174.

<i>Desp.</i>	<i>porque</i> todo se comprenda	36
	<i>porque</i> pueda caminando	56
	<i>porque</i> otra vez yo no meta,	73

valor que en otras ocasiones se halla introducido exclusivamente por la preposición **por**:

<i>Desp.</i>	<i>y por</i> mostrar mi mudança	86
<i>Glosa</i>	<i>por</i> sólo verles la cara,	135

y en una ocasión por **ca**, término del que ya decía Valdés que se encontraba desechado en su tiempo, aunque resultaba de su agrado: *olbidaos ca yo confiesso* (*Memorial*, 77), y fue muy empleado en un pasado próximo, entre otros por el Marqués de Santillana¹⁰⁴.

En resumen, podemos concluir que los nexos utilizados por Huete (véase el *Esquema 1* en la página siguiente) acreditan en él un cierto nivel de lenguaje. Pese a que **y**, **que** y **si** predominan claramente frente a los demás, hemos de tener en cuenta que aparecen utilizados con distintos valores, lo que nos permite hablar de una variedad bastante equilibrada en los nexos empleados. Sin embargo, la simplicidad con que a veces son utilizados, frente al uso que de los mismos encontramos en otros poetas, nos lleva a dudar acerca de la capacidad o de la voluntad de crear un lenguaje literario que tenía Jaime de Huete, a no ser que esta voluntad fuese precisamente la de acomodar unas formas cultas a un nivel más coloquial, lo que le acercaría a la forma de ver el lenguaje que, en su época, manifestaron, por ejemplo, Nebrija o Valdés.

EL USO DE LOS TIEMPOS VERBALES: ALTERNANCIA VERBAL

La variedad y alternancia de los tiempos verbales es uno de los recursos más utilizados en el romancero. Aparte de por cuestiones de metro y rima, la alternancia verbal se presenta como un recurso estilístico con diferentes funciones: Menéndez Pidal considera que, además de dar viveza a la narración, contribuye a lograr una cierta irrealidad de expresión¹⁰⁵; Vossler, refiriéndose a los antiguos cantares de gesta,

104. *Ca si fñi deshonestadol...!Ca todos los que privaron...*

105. R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, ed. cit., I, p. 77, y *Cantar del Mío Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pp. 354-362.

LA OBRA LÍRICA DE JAIME DE HUETE: ESTUDIO DE SUS POEMAS

		GLOSA		SRA.		DESP.		MEM.		TOTAL
Y	Inicial Copulativa	2	5	2	3	3	6	-	1	15
		3		ladv.		3				
QUE	Inicial	-	8	-	4	3	9	-	3	24
	Relativo	5		-		2				
	C.D.	-		4		3				
	Consecutiva	1		-		1				
	Tras exclam.	2		-		-				
QUANTO		0		2		3		0		5
TAN COMO		1		0		0		0		1
AUNQUE		0		1		1		3		5
MAS		1		1		0		0		2
YA... YA...		0		1		0		0		1
SI		4		1		1		5		11
QUANDO		0		0		0		1		1
PUES (QUE)		2		0		4		0		6
PORQUE		0		0		6		1		7
POR		1		0		1		0		2
CA		0		0		0		1		1

ESQUEMA I. NEXOS.

dice que querían mover a los oyentes en un brinco vivaz del pasado al futuro¹⁰⁶, y así otros muchos estudiosos han teorizado sobre la importancia y utilidad de la alternancia verbal¹⁰⁷.

Pero aparte de estos motivos, existen otros mucho más próximos, que están condicionados por la misma forma del romance. Así el metro y la rima influyen en muchos casos en las modificaciones tem-

106. Karl Vossler, *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1949.

107. Pueden verse las distintas teorías, y la correspondiente bibliografía, en Joseph Szertics, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Madrid, Gredos, 1974.

porales; lo mismo que sucede con las construcciones paralelísticas, tan utilizadas en los romances; y, cómo no, la búsqueda de una variedad que aleje de la monotonía del uso de un único tiempo verbal. Además puede haber otras motivaciones de tipo estilístico y particular, según el personaje, el tipo de expresión, etc.

En el caso que nos interesa, la utilización de los tiempos verbales varía considerablemente según el poema de que se trate, de modo que una primera diferenciación la tendríamos entre la *Glosa* y los poemas de tema amoroso.

En estos últimos, el uso de los tiempos verbales queda bastante limitado, de modo que hay un tiempo claramente predominante según el contenido del poema de que se trate¹⁰⁸. En *Señora y Despedimiento* domina el presente en una proporción del 72'58% y 68% respectivamente, mientras que en el *Memorial* es el pasado, con un total del 84'84% en sus distintas formas. La relación con el contenido es obvia, pues el *Memorial* alude a unos recuerdos, y lógicamente hay que tratarlos en pasado, y los otros dos hacen referencia a una situación que se encuentra en el mismo nivel temporal que la palabra, por lo que han de relatarse en presente.

Pero incluso el uso del presente que se hace en *Señora y Despedimiento* es diferente, si bien en ambos casos se ajusta más al contenido del poema que a una intención puramente estética. En *Señora* encontramos siempre un presente actual, donde la acción se expresa en relación con el momento de la palabra:

mil dudas traigo conmigo	11
siento tanto quanto digo	
mas no digo quanto siento	
siento que siente el sentir	
mas yo no siento que siento,	14-17

aunque a veces la proximidad de un gerundio le confiere un cierto matiz durativo:

muero como veis penando	
peno como veis llorando.	34

108. Véase el *Esquema II* en la página siguiente.

	FORMAS PERSONALES							FORMAS NO PERSONALES			TOTAL	
	TOTAL	PRESENTE	IMPERF.	INDEF.	-RA	FUTURO	PERT. PERF.	INF.	PART.	GER.		
GLOSA		21	18	27	10	2	-					
200 vv.	78	26'9%	23'07%	31'6%	12'82%	2'56%	-	16	29	22	67	
DESP.		34	2	8	-	4	2					
100 vv.	50	68%	4%	16%	-	8%	4%	9	13	13	35	
SRA.		45	2	12	-	-	3					
60 vv.	62	72'58%	3'22%	19'35%	-	-	4'83%	25	6	18	49	
MEM.		9	20	34	2	1	-					
126 vv.	66	13'63%	30'30%	51'51%	3'03%	1'51%	-	22	4	1	27	

ESQUEMA II. ALTERNANCIA DE TIEMPOS VERBALES.

También aparecen en el poema formas de pasado, manteniendo nuevamente una lógica con el tiempo propio del relato, pues la situación en presente es consecuencia de unos hechos pasados. Los diez primeros versos del poema nos acercan a esta situación presente de modo que en los versos 2-5 se produce una alternancia entre el imperfecto y el indefinido en una bonita construcción simétrica donde los versos 2 y 5 finalizan con un imperfecto, mientras que los versos 3 y 4 comienzan con un indefinido:

sin sentir lo que *sentía*
sintió mi mucho tormento
sintió el descontentamiento
que muy contento *vivía*

Seguidamente una serie de gerundios que, con su matiz de duración, nos van acercando al momento actual para finalizar con un pretérito perfecto que, además de expresar ya un pasado inmediato, da por concluida la situación que se nos quería presentar para llegar al momento actual: *perdiéndome ha ganado* (12).

La monotonía en el uso del presente queda rota al remitirnos nuevamente a la situación anterior en que se encontraba el yo narrador, dando otra vez entrada al indefinido entre los versos 21 y 30. Aquí entran en juego varios factores; por una parte, el indefinido va acompañado de formas en gerundio de modo que de una acción en su transcurso se obtiene un resultado; por otra, lo que empieza como algo negativo, *me perdí, me mortifiqué*, da paso a una situación victoriosa con la repetición durante seis versos seguidos de *vencí*, donde el significado de la palabra, unido a su forma, refuerzan la sensación de situación concluida.

Ya en los últimos diez versos el presente se proyecta hacia el futuro al expresar en modo subjuntivo el deseo que se desprende de la situación actual:

lo que quiero que queráis	51
aunque espero que esperáis	53
ruego a vos suplico a Dios	
quedeis por tan mía vos	58-59

En *Despedimiento* se alterna el presente actual, siempre con los verbos *ser* y *querer*:

que aunque son los cuerpos dos	14
quiero daros cuenta agora,	23

con un presente con valor de visión anticipadora, de futuro próximo, uso que, como señala Gili Gaya, es muy frecuente en el habla infantil y coloquial¹⁰⁹, y que en estos casos se presenta normalmente en verbos de movimiento, *partir*, *llevar*..., refiriendo una acción que va a comenzar de forma inmediata al momento de la palabra:

adiós adiós que me voy	5
adiós adiós que me parto	6
lo que llevo de camino.	25

Esta forma de presente alterna en alguna ocasión con el futuro absoluto; en unas ocasiones sin que su valor esencial varíe:

trairé más para mi adreço	76
llebaré por más contento	82
trairé un albornoz morado,	91

donde la misma alternancia con el presente sirve para darle un carácter de mayor inmediatez; en otro momento el futuro absoluto llega a perderse en el tiempo al hacer referencia en una oración interrogativa a una acción posterior a la que todavía está por comenzar: *de cuándo será mi buelta* (10).

Las formas de pasado también aparecen en este poema, pero de nuevo sin que encontremos en ellas ninguna motivación estética. Se usan, como es lógico, para hacer referencia a hechos ya sucedidos que sirven para justificar la situación actual. El indefinido acompaña normalmente a una acción que se da por terminada:

porque assí lo ordenó Dios	13
pues al fin salió tan falsa	40
mandaron mis pensamientos,	69

así como el imperfecto, mientras que la forma compuesta de pretérito perfecto representa una acción pasada pero que, quizá por tratarse de un sentimiento, no sabemos si continúa: *que quanto más os he amado* (43).

109. Véase S. Gili Gaya, *op. cit.*, §§ 121 y 127; J. Alcina y J. M. Blecua, *op. cit.*, p. 793.

En lo que se refiere al *Memorial* dos son los tiempos predominantes, por una parte el imperativo, con el que comienzan todos los versos impares, siempre con los verbos *recordar* y *olvidar*; y por otra el pasado, lo cual nuevamente entra dentro de la lógica, pues son precisamente los verbos *recordar* y *olvidar* los que rigen el resto de las frases y éstos hacen referencia precisamente a acciones o situaciones que se encuentran en un tiempo anterior al de la palabra.

En esta expresión del pasado alternan el indefinido y el imperfecto, y sólo en dos ocasiones aparece la forma en *-ra*, pero la funcionalidad es la misma en todas ellas, por lo que en esta alternancia vemos únicamente la intención de romper la monotonía que supondría el uso de un único tiempo verbal, más en cuanto el poema ya resulta monótono por su propia forma. Sólo cabría destacar que el imperfecto viene motivado en algunas ocasiones para facilitar la rima, cosa que no sucede con el indefinido.

En cuanto al presente, normalmente actual y con escasas apariciones¹¹⁰, hay que señalar que siempre aparece cuando el sujeto de la frase es el propio narrador y no la persona a la que va dirigido el poema, la cual es el sujeto de todas las frases regidas por el imperativo.

Llegando a este punto podríamos concluir diciendo que en los poemas de tema amoroso, la alternancia de los tiempos verbales carece casi por completo de un interés estético y se ajusta de forma lógica al contenido del poema, aunque aparecen algunas alternancias que contribuyen a romper la monotonía y agilizar la narración.

Un caso aparte, como indicábamos anteriormente, sería el de la *Glosa*, en la cual ya podríamos hablar de una mayor alternancia de los tiempos verbales. Pero en esta *Glosa* prima más la descripción que la narración, y probablemente por ello se aleja en muchas ocasiones del uso que de los tiempos verbales se hacía en el *Romancero viejo*¹¹¹.

Mientras en los romances tradicionales la narración o descripción suele comenzar en presente para finalizar con un pasado que contribuya a la sensación de acción concluida, en la *Glosa* de Jaime de Huete se

110. Según puede comprobarse en el *Esquema II*.

111. Véase J. Szertics, *op. cit.*

comienza en imperfecto y posteriormente se va alternando esta forma con el presente, el cual sirve para actualizar y acercarnos a la acción, logrando así un efecto de lo inmediato. El indefinido apenas aparece en esta primera parte, sin embargo se convierte en el tiempo dominante cuando el poema se aleja de la reina troyana como sujeto del mismo, para narrar la muerte de Polixena (71-120); a través de este cambio en el tiempo de pasado se consigue resaltar más una escena que podría ser independiente y, además, mediante el indefinido, se aleja más en el tiempo una acción que, aunque también pasada, es anterior a la narrada en imperfecto.

Cabe destacar dentro de este poema el uso de la forma en *-ra*, que sólo aparece, en estilo directo, en boca de Hécuba, y cuyo valor podríamos considerarlo pasado por el contexto, pero intemporal por su propio contenido semántico, puesto que sería posible verlo como un condicional hipotético, ya que hace referencia a lo que le ocurriría a Pirro *si tu padre viviera* (131), cuando en realidad Aquiles ya estaba muerto en el momento de la palabra.

El futuro también lo encontramos en dos ocasiones, igualmente en boca de Hécuba, y en frases interrogativo-exclamativas, propias del *planctus*, sin un valor propiamente temporal:

¿qué haré sin hallar medio?	2
¿qué haré pues? ¡ay dolor!	146

Así, hemos observado que en el uso de los tiempos verbales Jaime de Huete muestra una capacidad en el uso del lenguaje que le permite expresarse con variación y agilidad, contribuyendo a intensificar el asunto narrado.

ADJETIVACIÓN¹¹²

Como venimos diciendo repetidamente, también el uso que Jaime de Huete hace del adjetivo varía en los distintos poemas, lo que nos

112. Aunque utilicemos los términos generales adjetivación o adjetivos, nos referiremos únicamente a éstos en su función calificativa, es decir, cuando significan una cualidad, pudiendo incluir también adverbios con la misma función, e incluso perífrasis del tipo prep. + sust. = adj., como por ejemplo *sin ventura = desventurada*.

lleva a ver en ello una intención estética y no sólo una capacidad del autor. Pero hemos de insistir en que nos hallamos todavía en una época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, lo que también se refleja en ese uso fluctuante que del adjetivo hace nuestro autor.

La lírica medieval presenta un escaso interés en lo que se refiere al uso artístico del adjetivo, utilizando preferentemente los de color, tamaño o cualidad sensorial simple; pero no sabrá o querrá utilizar aquellos matizadores, metafóricos y, en general, raros que serán los predominantes en el Renacimiento¹¹³.

Frente a lo que podemos considerar normalidad e incluso, en algunos casos, parquedad que observamos en los poemas de tema amoroso, cabe destacar la enorme profusión de adjetivos que encontramos en la *Glosa*. Igualmente observamos que, al contrario de lo que cabría esperar, en los primeros predomina un adjetivo de tipo restrictivo, con una función semántica esencial, cuya supresión supondría la destrucción o, al menos, modificación del sentido de la frase:

<i>Sra.</i>	que <i>muy contento</i> vivía	5
	que mi <i>penado</i> vivir	18
<i>Desp.</i>	una mula <i>muy andante</i>	26
	quiero que por <i>falsa</i> rienda	38
	<i>devisados</i> los vestidos	77
	vestirme de un <i>verde</i> paño	87
<i>Mem.</i>	olvidaos de los semblantes	
	<i>enojados</i> que mostré	63-64
	olbidaos si no fuy <i>llano</i> .	71

Este tipo de adjetivos, si bien podemos encontrarlo en algunas ocasiones en la *Glosa*¹¹⁴, no es el más abundante, sino que predominan los adjetivos caracterizadores, con una función ornamental y matizadora que nos permite ver ese «cuidadoso y amoroso recreamiento en la adjetivación que suele hallarse en el uso literario de la lengua»¹¹⁵, es decir, lo que Sánchez Romeralo llama *adjetivo literario*:

113. Véase Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.

114. *tanta sangre derramada* (2), *muger sin fuerças y flaca* (34).

115. A. Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 240.

su <i>claro</i> gesto arañaba	13
y al <i>desdichado</i> Prohemo	45
de aquella <i>tan feca</i> hazaña	117
en <i>alta</i> lamentación.	166

En cuanto a la posición del adjetivo con respecto al sustantivo de que depende, observaremos que existe normalmente una alternancia, si bien su proporción varía según la función misma del adjetivo. En la lírica popular, especialmente en el villancico, domina, según el estudio de Sánchez Romeralo, el adjetivo antepuesto, preponderancia que explica por el componente afectivo que esta anteposición conlleva¹¹⁶.

Cuando se trata de adjetivos introducidos por verbos, los que Alcina y Blecua llaman *conexos*¹¹⁷, suelen ir pospuestos, aunque en alguna ocasión su posición varía en función de la mayor libertad que en la poesía existe para la ordenación de la frase. Van regidos por los verbos *ser*, *estar*, *quedar*, *salir*, *querer* y *mostrar*, y son los menos frecuentes¹¹⁸. Aparecen dos en la *Glosa*¹¹⁹, tres en el *Despedimiento*¹²⁰, tres en el *Memorial*¹²¹ y ninguno en *Señora*.

El adjetivo sin nexos verbal alterna casi por igual en su posición de antepuesto y pospuesto con respecto al sustantivo¹²², produciéndose esta alternancia más en función de la variedad que del contenido semántico, es decir, antes para lograr un equilibrio que por un interés enfatizador. Así, por ejemplo:

<i>Glosa</i>	tanta sangre <i>derramada</i> tantos días <i>haziagos</i> y tantos <i>amargos</i> tragos	2-4
--------------	--	-----

116. *Ibidem*, p. 246.

117. J. Alcina y J. M. Blecua, *op. cit.*, p. 957.

118. Su proporción con respecto a aquellos que acompañan directamente al nombre es de 67/2 en la *Glosa*, 4/0 en *Señora*, 18/3 en *Despedimiento* y 10/3 en *Memorial*.

119. *quando está furioso el mar* (28), *quedó hyerto el assistente*.

120. *y estando de vivir harto* (8), *y pues sois la causadora* (21), *pues al fin salió tan falsa* (40).

121. *olbidaos si no fuy llano* (71), *olbidaos que quise sericon vos en aquello esquivo* (81-82), *olbidaos quan desdeñado/me mostré en cierta pendencia* (93-94).

122. Es sabido que desde el siglo XIV la tradición literaria sitúa preferentemente al epíteto delante del nombre, fomentada por el influjo retórico y latinizante, pero esta anteposición no es sistemática, al entrar en juego otros factores como por ejemplo los juegos simétricos y, desde luego, la necesidad de variación. Por otra parte, el gusto por la naturalidad del lenguaje, propio del XVI, restringió considerablemente muchas anteposiciones, y es precisamente cuando este gusto comenzaba a hacerse manifiesto cuando hemos de situar a nuestro autor. Para la posición del adjetivo con respecto al sustantivo, véase Rafael Lapesa, «La colocación del calificativo atributivo en español», en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 329-345.

<i>Desp.</i>	los ojales <i>atapados</i>	48
	<i>devisados</i> los vestidos	77
<i>Mem.</i>	Olvidaos de los semblantes	
	<i>enojados</i> que mostré	63-64
	<i>inportuna</i> mi pasión.	66

Cuando el adjetivo está precedido por algún adverbio que sirve para formar el comparativo o superlativo perifrásticos, la posición del adjetivo con respecto al sustantivo suele mantener la alternancia:

<i>Glosa</i>	que por desastre <i>muy feo</i>	64
	de aquella <i>tan feca</i> hazaña	117
<i>Mem.</i>	Acordaos de la manera	
	<i>tan honesta</i> que os traté	33-34
	de <i>tan solícitos</i> ruegos.	36

Sin embargo, hay que destacar que en el poema *Señora*, en todos los casos el adjetivo modificador aparece pospuesto:

	y mi fe <i>muy verdadera</i>	
	y vuestra esquivez <i>tan fiera</i>	18-19
	una mula <i>muy andante</i>	26
	el petral <i>muy apretado</i> .	41

En los casos de pluralidad de adjetivos éstos aparecen agrupados, como si se tratase de uno solo, y no distribuidos en torno al sustantivo. Una vez aparecen antepuestos y otra pospuestos, siendo de notar que es precisamente en la serie más larga cuando éstos aparecen antepuestos, lo que además de ser menos frecuente confiere una mayor artificiosidad:

<i>Glosa</i>	muger <i>sin fuerças y flaca</i>	34
	<i>tendido, muerto y sangriento</i>	
	el hijo que más amava.	179-180

Cuando encontramos el adjetivo aplicado a un nombre propio, sólo en dos ocasiones, responde a la secuencia artículo + adjetivo + nombre que, como dice Lapesa, es la más abundante en el lenguaje literario desde el último tercio del siglo XIII¹²³:

123. R. Lapesa, «La colocación del calificativo...», *art. cit.*, p. 342.

<i>Glosa</i>	y al <i>desdichado</i> Trohemo	45
	y a la <i>linda</i> Polixena.	70

Un caso digno de señalar es aquel en que el adjetivo referido a una persona no aparece acompañando sino sustituyendo a esa persona de modo que se la denomina a través de las cualidades que la caracterizan, acentuándose así el énfasis, positivo o negativo, de dichas cualidades:

<i>Glosa</i>	plañía al <i>tan esforçado</i>	183
<i>Desp.</i>	adiós adiós <i>burladora</i> adiós <i>ingrata traidora</i>	3-4

Por último, cabe destacar el hecho de que mientras en Juan de Mena encontrábamos ya construcciones con sustantivos adjetivados, como *maritales, espérico...*, signo de cultismo y artificio¹²⁴, en Huete aparece todavía el sustantivo complementado cuando su adjetivación precisa de cierta artificiosidad, aunque quizá, y puesto que estos casos se dan exclusivamente en la *Glosa*, su utilización se deba al gusto por una mayor variedad de formas ante la profusión de adjetivos¹²⁵; además, en todos los casos se sigue la construcción gramaticalmente lógica de posponer el complemento.

En cuanto al tipo de adjetivos utilizados, predominan los de uso coloquial, sin que apenas podamos observar cultismos ni creaciones léxicas. En los poemas de tema amoroso encontramos algunos adjetivos enfáticos de vituperio, que son los que se utilizan para definir a la dama: *burladora, ingrata, traidora, falsa...*, y otros que, si no de alabanza, sí podríamos definir al menos como positivos, y que son los que afectan al poeta directamente:

<i>Desp.</i>	y mi fe <i>muy verdadera</i>	18
<i>Mem.</i>	mi <i>muy sobrada</i> razón	28
	Acordaos de la manera	
	<i>tan honesta</i> que os traté	33-34
	fue <i>destremado</i> querer.	80

124. Véase G. Sobejano, *op. cit.*, p. 206.

125. Veánse los versos 5-6, 9, 10, 34, 93, 95, 129 y 149.

Pero mayoritariamente encontramos adjetivos habituales de los que nada especial merece la pena comentar.

Sin embargo, en la *Glosa* toda la adjetivación contribuye a hacernos participar del patetismo de la escena que estamos «presenciando», alternando los adjetivos de conmiseración:

con un manto <i>de tristura</i>	8
sus <i>tristes</i> tocas y paños	15
vestida de <i>baxa</i> suerte	18
con <i>tan triste</i> gemecar	26
lamentava en <i>triste</i> lloro	52
dixo: «¡O manos <i>lastimeras!</i>	118
dize con voz <i>alterada</i> ,	157

con otros que expresan con más fuerza el dolor y la rabia que siente la reina y que van apareciendo y aumentando su frecuencia conforme avanza el poema:

por una mano <i>cruel</i>	89
con el puñal <i>de furor</i>	93
tan <i>biva</i> sangre manava	102
diziendo: verdugo <i>fiero</i>	126
contra tu <i>cruel</i> espada	140
y si tu ira <i>rabiosa</i> ;	141

y aunque no faltan tampoco adjetivos más generales, éstos son poco abundantes y, si bien su utilización no representa ninguna originalidad, sí que contribuyen dentro de su contexto a crear el ambiente deseado.

Lo que también podemos destacar es la variedad en la adjetivación, pues apenas encontramos adjetivos repetidos. *Triste* aparece cinco veces en la *Glosa*, y algún otro se repite en dos ocasiones; pero, en general, aparecen una sola vez, lo que confiere mayor variedad al léxico y denota un indicio de mano culta o de voluntad estética.

En fin, podemos concluir diciendo que, pese a la aparente sencillez terminológica de los adjetivos empleados, la variedad en su uso, acorde normalmente con la esencia del poema, denota una intencionalidad en su uso, una característica de su estilo.

LÉXICO

La primera característica que encontramos en el léxico utilizado por Jaime de Huete para sus poesías de tipo cancioneril, es que, en su mayoría, está formado por palabras habituales, coloquiales, que difícilmente habrían de sorprender al público de su época y que, salvo en raras excepciones, tampoco sorprenden al de la nuestra.

Pero además de este léxico familiar observamos que, influido por la tradición clasicista de su época, aparecen en algunas ocasiones palabras cultas o latinismos¹²⁶, tales como *asistente* (del latín ASSISTERE); *defunción*; *desperación* (de DESPERATIO, -ONIS); *furor*; *matrona*; *memorar* (de MEMORARE); *riso* (de RISUS); *sepultura* (del latín SEPULTARE, pero vulgarizado por el cambio de timbre de la vocal); *último*; *vivificar* (de VIVIFICARE); o semicultas como *flaco* (de FLACCUS), que ya aparecían utilizadas por el Marqués de Santillana e incluso antes, aunque, según Rafael Lapesa¹²⁷, su uso no tiene un carácter puramente erudito, sino que también lo tiene intencionadamente artístico. En el caso de Huete no sabemos si estos términos aparecen o no utilizados con una intención artística, pues, entre otras cosas, no encontramos palabras esdrújulas, o elaboradas adjetivaciones (adjetivo sobre adjetivo: *diurnal*, *sonoroso*...) como encontramos en Santillana, Mena, etc. Y los latinismos utilizados pudieron ser los más difundidos a través de la influencia italiana.

En raras ocasiones encontramos préstamos de otras lenguas. Alguna vez registramos voces que parecen de origen italiano, aunque hemos de tener en cuenta el fondo léxico común que, procedente del latín, tienen las lenguas de ambas penínsulas¹²⁸, y que nos puede llevar a confusiones. Así, encontramos palabras tales como *ensabrosar*, que parece que viene de SAPORICARE; *medalla*, frecuentemente utilizada por F. Delicado, Mena o Boscán; *esforzado* (del italiano *sforzato*).

También aparecen algunos términos cuyo origen parece ser el catalán o el valenciano, como *barjoleta* (del catalán *barjuleta*, que

126. Sobre el cultismo léxico en esta época puede verse José Jesús de Bustos Tovar, «Cultismo en el primer Renacimiento», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 15-39.

127. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957.

128. Véase Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1959, especialmente p. 67 y sigs.

como *barjoleta* aparece en el *Fuero de Valencia*), *gemecar* (de origen valenciano, se extiende rápidamente al aragonés); *novelo* (del catalán *novell*); *semblante* (de *semblant*), pero en este punto hay que tener precauciones en no confundir el influjo catalán con el francés.

Incluso tenemos un ejemplo proveniente del vascuence, *chandra*, derivado de *etxea andrea* 'señora de la casa', acepción que Huete utiliza todavía sin el valor peyorativo que recibió posteriormente, al incorporarse este vocablo al aragonés.

Evidentemente, no podían faltar las palabras de raigambre aragonesa, aunque éstas podemos verlas con mayor abundancia en su obra dramática, ya que las que podíamos encontrar en sus poemas sería arriesgado calificarlas rotundamente como tales.

Quizá como resultado de haber sido escritas en una época de profundos cambios lingüísticos, todavía confluyen en estas obras palabras consideradas antiguas, por ejemplo, la utilización de *ca* en lugar de *porque*, que según Valdés ya se consideraba anticuada en la primera mitad del XVI; *cuita* por *aflicción*, también vista antigua por Valdés; *lasso*, anticuada ya a finales del XV, se considera rara y cultista en el Siglo de Oro; *tener* (en el texto aparece con el sentido etimológico de 'mantener, retener', mientras que ya en el siglo XIV, y concretamente en Cataluña, aparecen testimonios de haber invadido el campo semántico de *haber*); con otras muy novedosas para su época, como *manzilla*, de la que Corominas dice que apenas sí aparece antes del Siglo de Oro. Incluso encontramos algunas voces consideradas incorrectas por Valdés, como por ejemplo *desque*, utilizada como *cuando*.

En cuanto a la variedad del léxico utilizado, resulta quizá un poco arriesgado establecer un juicio, cuando estamos manejando únicamente cuatro poemas, y ello conlleva una mayor facilidad para mostrar una variación, por lo que, en principio, observamos que apenas existen repeticiones de términos exactos. Si tomamos como referencia para la comparación el estudio realizado por Keit Whinnom con los sustantivos del *Cancionero General*, nos encontramos los siguientes datos:

El total de los vocablos empleados clasificables como sustantivos, contando las repeticiones, llega a 1.630; pero algo más de la mitad de los casos en que aparece un sustantivo (882) son repeticiones de tan sólo

25 sustantivos diferentes; y el 70 por ciento (1.042) son repeticiones de 50 nombres diferentes ¹²⁹.

En el caso de Huete, el total de sustantivos es de 308, de los cuales 53 son repeticiones nada menos que de 37 sustantivos diferentes, lo que supone un 17%. Si a este dato añadimos el de los adjetivos nos encontraríamos con un total de 111, de los que 13 serían repetición de 9 adjetivos distintos, en este caso tan sólo el 11%. Evidentemente estos datos están muy lejos de los obtenidos por Whinnom, por lo que al contrario de lo que sucede con los poemas del *Cancionero General*, en la poesía de Huete no sería lícito hablar de pobreza léxica, y su estimable variedad lo acercaría mucho más a los versos de poetas anteriores como Juan de Mena o el Marqués de Santillana.

Pero esta variedad global se manifiesta de manera muy diferente en los distintos poemas ¹³⁰, de forma similar a lo que venimos observando en todos los apartados que estudian su lengua. En la *Glosa* el número total de repeticiones, sustantivos más adjetivos, es el más elevado, pues asciende al 21'6% (32'4% sust.-15% adj.), casi el doble que en los demás, pues frente a ella, en las poesías de tema amoroso nos encontramos en *Señora* con un 12% de repeticiones (16'6% sust.-0% adj.), un 6% (5'7% sust.-8% adj.) en *Despedimiento* y un 11'2% (16% sust.-0% adj.) en el *Memorial*.

Otra diferencia interesante entre los cuatro poemas sería la proporción que existe entre sustantivos, adjetivos y verbos ¹³¹, pues mientras en *Señora* encontramos un claro predominio de los verbos frente a sustantivos y adjetivos, y en el *Despedimiento* y el *Memorial* podemos hablar de un equilibrio entre lo nominal y lo verbal, en la *Glosa* sustantivos y adjetivos superan ampliamente a los verbos, diferencias que se hacen mucho más acusadas si tenemos en cuenta únicamente las formas personales del verbo, en cuyo caso en el *Memorial* encontraríamos un predominio sustantivo ¹³².

Estas proporciones tendrían muy poco sentido si no tuviéramos en cuenta el contenido semántico de las palabras, pues los verbos siempre llevan consigo una sensación de acción, de modo que, en los

129. K. Whinnom, *La poesía amatoria cancioneril...*, ed. cit., p. 40.

130. Véase *Esquema III* en la página siguiente.

131. Al hablar de los verbos me refiero tanto a las formas personales como las no personales.

132. Véase *Esquema IV* en la página 135.

	SUSTANTIVOS	ADJETIVOS
GLOSA	117 + 38 rep.= 155 32'4% rep.	60 + 11 rep.= 71 15% rep.
SRA.	18 + 3 rep.= 21 16'6% rep.	4 + 0 rep.= 4 0% rep.
DESP.	70 + 4 rep.= 74 6'7% rep.	21 + 2 rep.= 23 8% rep.
MEM.	50 + 8 rep.= 58 16% rep.	13 + 0 rep.= 13 0% rep.

ESQUEMA III. REPETICIONES DE PALABRAS.

poemas donde tiene un claro predominio lo verbal frente a lo sustantivo, se transmite una sensación de actividad que se transforma en estatismo e inmutabilidad en aquellos donde es evidente un predominio nominal.

Así, por ejemplo, en el poema *Señora*, la proliferación de los verbos hace que el sentimiento del poeta se transmita de forma más activa que en ningún otro, mientras que, por otro lado, el juego de palabras con varios significados contribuye a contagiarnos la duda del poeta ante la situación vivida. Las palabras que encontramos repetidas en este poema son siempre verbos, en alguna ocasión sustantivados; algunas veces el juego es puramente fónico, limitándose a presentarnos distintas flexiones de un mismo verbo, siempre muy próximas e incluso contiguas:

perdiéndome me gané
ganándome me perdí 21-22

Aquesta vida passando
passo lo que veis muriendo
muero como veis penando
peno como veis llorando
lloro como veis riendo 31-35

	SUSTANTIVOS	ADJETIVOS	VERBOS		TOTAL
			FORMAS PERSONALES	FORMAS NO PERSONALES	
GLOSA	155	71	78	67	144
	41%	60%	21%	18%	39%
SEÑORA	21	4	50	35	85
	19%	22%	45%	31%	76%
DESPED.	74	23	62	49	111
	35%	46%	29%	23'5%	52'5%
MEMOR.	58	13	27	66	93
	35%	43%	16%	40%	56%

ESQUEMA IV. PROPORCIÓN DE SUSTANTIVOS-ADJETIVOS-VERBOS.

en secreto publicando
y en lo público callando
se han callado sin callarse,

48-50

donde entran a la vez en el juego simetrías, paralelismos, antítesis..., que contribuyen a oscurecer y complicar la lectura del texto. Pero cuando la complicación llega a su extremo es cuando el término que se repite, y con el cual se juega, tiene varios significados, lo que produce el equívoco, del que Gracián dice que «la primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces»¹³³; en este momento las palabras repetidas conforman una especie de rompecabezas en función de los distintos significados de las mismas, que Whinnom ve semejantes a los de la poesía clásica china¹³⁴. Por otra parte, el equívoco, junto con el motejar y otros juegos lingüísticos formaban ya parte de una tradición y costumbre culta que, lógicamente, habría de reflejarse en la literatura¹³⁵. El significado de cada término hemos de encontrarlo basándonos en su contexto, procurando así hallar el resultado de ese «rompecabezas», aunque a veces sea difícil obtener una solución única, pues «el contexto de palabras ambiguas hace que la ambigüedad de una refuerce la ambigüedad de las demás, de manera que el poema a veces se puede leer en dos (o más) niveles distintos»¹³⁶. Dos son los vocablos con los cuales se va a jugar en este poema:

a) *Sentir*, que aparece repetido 14 veces, a las que hay que añadir otras dos donde aparece sustantivado, *el sentir*, y otras dos donde es el sustantivo el que aparece, *sentimiento*. De este término se conocen 5 significados: ‘percibir por los sentidos’, ‘darse cuenta’, ‘pensar, opinar’, ‘oír’, ‘lamentar, tener por dolorosa y mala una cosa’¹³⁷.

b) *Querer*, lo encontramos en cinco ocasiones, y se conocen del término tres acepciones: ‘buscar, pedir’, ‘desear, esforzarse por’ y ‘amar’.

133. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1987, Discurso XXXIII, vol. II, p. 53.

134. Véase K. Whinnom, edición de Diego de San Pedro, *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1979, vol. III, p. 54.

135. Los juegos de este tipo son, como decíamos, muy abundantes. Los vemos, por ejemplo, en una *Esparsa* de Jorge Manrique: *Es amor fuerza tan fuerte que fuerza toda razón; / una fuerza de tal suertel que todo seso conuirtelen su fuerza y afición* (Foulché Delbosc, 469, p. 237). Véase al respecto Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

136. K. Whinnom, edición de Diego de San Pedro, *Obras completas*, ed. cit., p. 54.

137. Esta última acepción, según Corominas, constituye una novedad en castellano y portugués, y se documenta ya en el *Guzmán de Alfarache* (1599); pero, a mi modo de ver, es la más frecuente en toda la poesía amorosa de épocas precedentes.

Sabiendo que estos términos aparecen en poesías de tema amoroso, y familiarizados con el vocabulario cancioneril, sería posible arriesgarse a interpretar los versos en los que aparecen. Sin embargo, y concretamente en el caso de *sentir*, son tantas las combinaciones que podían hacerse entre los términos repetidos y las cinco acepciones que tienen que, seleccionando una única interpretación, además de correr un serio riesgo de equivocarnos, estaríamos rompiendo una ambigüedad que, sin ninguna duda, fue conscientemente buscada por el poeta. Las estrofas donde aparece este verbo son las siguientes:

Mi *sentido* *sentimiento*
sin *sentir* lo que *sentía*
sintió mi mucho tormento
sintió el descontentamiento
que muy contento vivía,
sintiendo sin ser *sentido*
de quien *sentir* me ha dexado 1-7

siento tanto quanto digo
y no digo quanto *siento*,
siento que *siente* el *sentir*
mas yo no *siento* que *siento*
que mi penado vivir
mortiguó con el sufrir
el *sentir* del *sentimiento*. 14-20

Las cinco repeticiones de *querer* se reúnen en tan sólo dos versos:

lo que *quiero* que *queráis*
es *queráis* *querer* *quererme*, 51-52

y en este caso, aunque la base del juego sea la misma, parece que la interpretación es mucho más evidente que en el caso anterior y podíamos traducirlo por 'lo que pido es que deseéis, u os esforcéis, en amarme', jugando así con los tres significados que tiene la palabra.

Lo mismo sucede la única vez que encontramos este tipo de alternancia en *Despedimiento*, esta vez con el verbo *partir*, que sólo encontramos una vez repetido, pero en sus dos acepciones diferentes: 'irse' y 'romperse':

pártome de tal manera
que mis entrañas se *parten*, 16-17

por lo que habríamos de leerlo como ‘me voy de tal manera, que mis entrañas se rompen’¹³⁸.

Si nos detenemos ahora en la *Glosa*, ya señalábamos un claro predominio de lo sustantivo frente a lo verbal, lo que nos coloca ante una situación estática, de meros observadores, y nos lleva a identificarnos con la reina Hécuba, transmitiéndonos así su impotencia ante la situación presenciada.

En cuanto a la naturaleza de los vocablos, observamos un predominio de palabras concretas, alternando con otras que designan estados emocionales, todas ellas pertenecientes a un campo semántico de dolor y muerte, que constituyen la esencia misma del poema. Entre las palabras abstractas encontramos, por ejemplo: *congoxa*, *dolor*, *passión*, *tristura*...; y entre las concretas *caballo*, *celand*, *cuchillo*, *dossel*, *manto*...; las cuales, a pesar de su aparente carencia de carga emocional por sí solas, la adquieren a través de los adjetivos que las acompañan como vemos en *manto de tristura*, *último respirar*, *amargos rebites*, *tristes tocas y paños*, *amargos tragos*... Sin embargo los verbos, mayoritariamente, carecen de valor semántico esencial: *ver*, *dar*, *poder*, *ser*..., lo que estaría en una perfecta consonancia con el hecho de que su utilización sea muy inferior que la de sustantivos o adjetivos.

Con respecto al *Despedimiento* y al *Memorial*, decíamos ya que existía un equilibrio en cuanto a la categoría gramatical de los vocablos que utiliza. Si nos fijamos en el predominio de un léxico concreto o abstracto vemos que, como sucede con toda la poesía cancioneril, se caracteriza por la ausencia de un léxico concreto, de palabras referidas a la realidad circundante. Normalmente todo depende de palabras abstractas como: sentimiento, dolor, pasión... Y cuando lo que encontramos son términos concretos, éstos adquieren un valor simbólico que los identifica con palabras abstractas y estados emocionales. De este modo, al encontrarnos ante poemas cancioneriles de tema amoroso, recogidos en las antologías al uso, a pesar de que veamos una gran proliferación de un léxico concreto, abundante de pajarillos, flores y fuentes, en los que observamos una «formulación

138. Este mismo juego es muy frecuente en todos los poemas de partida, como vemos, por ejemplo, en los del Comendador Escrivá: *Yo con vos, y vos sin mí/yo con vos parto partiendo;/vos sin mí partís d'aquí* (Azáceta, 31); *Yo me parto sin partirme/de vos y de vos vencido/mas aunque vo despedido/queda el alma aquí tan firme/que no parto por partido* (Azáceta, 32).

‘llana y realista’, habrá que tener presente el valor simbólico de los objetos y de sus cualidades»¹³⁹.

En la base de esta idea del simbolismo, estaría toda la doctrina de los *signa*, la cual aparece tratada por todos los retóricos desde Cicerón, Quintiliano o la *Rhetorica ad Herenium*, hasta las retóricas medievales¹⁴⁰. A ella habría que añadir el hecho de que al aparecer en la Edad Media «los bestiarios, los herbarios, los lapidarios, los tratados de heráldica, a muchos animales, pájaros, plantas, piedras preciosas, colores, etc., se les atribuyeron cualidades particulares, de tal manera que llegaron a ser casi emblemas de ciertas ideas»¹⁴¹, lo cual se ve frecuentemente reflejado en la poesía popular medieval, y complicado con la introducción de elementos poco primitivos en la poesía cortesana.

En este complejo mundo del simbolismo, el del color¹⁴², tanto en la literatura, como en la pintura, alcanza una considerable importancia en la Edad Media, que a su vez es muy persistente en el Renacimiento y rastreable todavía en el siglo XVII¹⁴³. Ejemplo de esta enorme importancia es el hecho de que Kenyon¹⁴⁴ haya encontrado en el *Romancero General* de Durán más de doscientos ejemplos del uso de este simbolismo. De todos modos, Emilio Orozco considera que los recursos cromáticos son bastante limitados antes del Barroco, y que puede considerarse como prebarroca la técnica del contraste, o mejor dicho, del resalte, especialmente rojo-blanco¹⁴⁵. Pero ya a principios del siglo XV encontramos algún poema dedicado específicamente a reflejar la simbología de los colores, como es el caso de las coplas de Lope de Stúñiga dedicadas a seis damas, donde cada una de ellas aparece teñida de un color: blanco, azul, prieto, colorado, verde y

139. A. Alonso, *ed. cit.*, p. 24.

140. Véanse J. J. Murphy, *op. cit.*; E. Faral, *op. cit.*; H. Lausberg, *Manual...*, *ed. cit.*, §§ 358-365, 568, 5 y 1.243: *signum*.

141. K. Whinnom, *La poesía amoratoria...*, *ed. cit.*, p. 51.

142. Para todo lo referente a la simbología del color, además de los artículos que iremos citando, pueden verse S. Griswold Morley, «Color symbolism in Tirso de Molina», *Romanic Review*, VIII (1917), pp. 77-81; W. L. Fichter, «Color symbolism in Lope de Vega», *Romanic Review*, XVIII (1927), pp. 220-231; R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, *ed. cit.*, especialmente pp. 160-164 y 257-260; Bruce Wardropper, «The color problem in Spanish Traditional Poetry», *Modern Languages Notes*, 75 (1960), pp. 415-421.

143. Puede verse al respecto Bárbara Matulka, *The novels of Juan de Flores and their european diffusion*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

144. Herbert A. Kenyon, «Color symbolism in early spanish ballads», *Romance Review*, VI (1915), pp. 327-340.

145. Emilio Orozco, «El sentido pictórico del color en la poesía barroca», en *Temas del Barroco (de poesía y pintura)*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 71-77.

amarillo, lo que aprovecha para presentar lo que cada uno de ellos simboliza¹⁴⁶. En la misma línea, está el famoso el soneto anónimo del siglo XVII, donde en catorce versos se recogen dieciséis colores con sus correspondientes significados, y además se propone su utilización 'por semejanza':

Es lo blanco castissima pureza,
amores significa lo morado,
crudeza o sugestión, es lo encarnado,
naranjado sse entiende que es firmeza.
Negro oscuro es dolor: claro, tristeza;
rojo claro, vergüenza, y colorado
furor; vayo, desprecio y leonado
congoja; claro, muestra ser alteza.
Es lo pardo trabajo, azul es celo,
turquesado es soberuía, y lo amarillo
es desesperación; verde, esperanza.
Y desta suerte, a quien le negó el cielo
licencia en el color para decillo,
puédese aquí mostrar por semejanza¹⁴⁷.

En Huete no podía, por lo tanto, dejar de aparecer el color utilizado con valor simbólico. Normalmente aparece reflejado mediante palabras específicas que lo designan, pero en alguna ocasión también lo encontramos sustituyendo estos vocablos por otros que encierran en sí mismos la idea de color¹⁴⁸; así, por ejemplo, encontramos en la *Glosa* la palabra *sangre* ya en el segundo verso, con lo cual todo el poema aparece teñido de un color rojo, que simboliza el furor y la pasión, términos que, a su vez, encontraremos en otros lugares del poema.

Cuando el color está reflejado a través de la palabra misma que lo representa aparece, normalmente, asociado al vestido, lo que conlleva la idea de disfraz que tantos frutos dará en la literatura contemporánea y posterior, muy especialmente en el teatro. La reina Hécuba, madre llorosa, aparece:

146. Puede verse en J. M. Azáceta, *ed. cit.*, núm. 37.

147. Recogido por E. Buceta, «Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores», *Bulletin Hispanique*, XXXV (1933), pp. 299-300.

148. Con respecto al color en la poesía sin la utilización de vocablos específicos, véase Edith Rogers, «El color en la poesía española del Renacimiento y del Barroco», *RFE*, XLVII (1964), pp. 245-261.

dexado el *brocado* y *grana*
vestida de baja suerte, 17-18

donde *brocado* y *grana* vienen a anticipar con su simbolismo la pérdida de Troya, que iremos viendo a lo largo de los versos siguientes.

Por otra parte, aparece el color *blanco*, simbolizando la pureza; en una imagen muy repetida, *blanco cuerpo*, pero en la que ya podemos ver utilizada la técnica del resalte, señalada por Orozco, entre la pareja más habitual, donde además de contraponer dos colores, uno de ellos está explícito y el otro implícito, *blanco-sangre*, aunque, como siempre, se nos proporciona la clave unos versos más tarde, *sangre-púrpura*:

Aquel *blanco* cuerpo herbiendo
tan biva *sangre* manava
que por do se iba vertiendo
iba a todos pareciendo
púrpura quanto tocava. 101-105

En el *Despedimiento* el amante cambia de vestimenta para mostrar su cambio interior, y de esa vestimenta lo que más conocemos es su color:

y por mostrar mi mudança
vestirme de un *verde* paño
aforrado de tardança
pues me distes la esperança
aforrada en tanto engaño

Trairé un albornoz *morado*
tecido de sufrimiento
de *amarillo* pespuntado
porque no ay enamorado
que en toda viva contento. 86-95

Aquí los colores no adquieren valor por sí solos, sino que el texto nos da las claves de su simbolismo. El *verde* habitualmente significa 'esperanza', y el galán se viste de *verde paño*, que por dentro lleva mucha espera, porque le dieron una *esperanza* engañosa. Por otra parte el *verde* es el color de la nobleza cazadora¹⁴⁹, y sería lógico

149. Véase Elena Percas de Ponseti, «El caballero del verde gabán», en *Cervantes y su concepto del arte. (Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»)*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1975, p. 332 y sigs.

que utilizase este color para montar a caballo, o sea, para viajar. Propio también del viaje será el *albornoz*, cuyo color, *morado*, dice el mismo poema que significa ‘sufrimiento’, y así es en cuanto que este color viene siendo el propio de la penitencia en toda la tradición folklórica; pero en el soneto de los colores se nos dice que significa ‘amores’, lo cual vendría a precisar el significado anterior, y el *morado* simbolizaría el ‘sufrimiento por amores’, lo cual vienen a confirmar los *pespuntos amarillos*, color que simboliza ‘desesperación y celos’.

De todo ello podríamos extraer una lectura en la que el amante utiliza su dolor y desesperación a modo de disfraz, como una envoltura externa que disimula un bien asumido escarmiento, tras haber depositado su amor en quien no lo merecía.

Pero no sólo encontramos en este poema valor simbólico en los colores, sino que es prácticamente todo el poema el que tiene este valor simbólico, al estar basado en una continua asimilación entre la mula y su «vestido», con el galán y sus sentimientos, comparación que está de acuerdo con el hecho de que, según parece, y al menos en tiempos de Cervantes, era muy usual que montura y jinete hicieran juego¹⁵⁰, pero con la diferencia de que lo que en la mula es apariencia externa, disfraz, en el galán es sentimiento interior, verdad. En este sentido llama la atención en primer lugar el hecho de haberse elegido una *mula* y no un caballo para representar la *voluntad* del galán, pero en ello, además de un matiz irónico, podemos ver una idea de terquedad y constancia en el alejamiento, de voluntad de hierro, casi impropia en un cortesano enamorado. Por otra parte, no hemos podido encontrar en toda la poesía de la época un poema donde la mula tenga un valor similar al de este poema, pues siempre aparece en poemas burlescos.

Con respecto al resto de los arreos, el mismo poema nos dice también lo que representan: freno-paciencia, riendas-abstinencia, petral y cinchas-congoxa, cabeçadas-cuidados, silla-tristura, arretrancas-ruegos, acciones-tormentos, barjoleta-escarmiento, de modo que vemos que el simbolismo empleado es muy simple, en cuanto que se nos dan inmediatamente las claves del mismo.

150. Así lo explica Antonio Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*, V, p. 17, nota 3.

En los otros dos poemas, *Señora* y *Memorial*, no encontramos prácticamente elementos con valor simbólico, destacándose, casi exclusivamente el empleo de *corona* en el *Memorial*:

Acordaos que perderéis
hiziendo otro la *corona*, 115-116

cuya simbología debió ser muy conocida en su época, en cuanto la vemos repetidamente en su tiempo¹⁵¹.

Para concluir podríamos decir que el léxico que utiliza Jaime de Huete, al contrario de lo que deducía Whinnom, es bastante variado, aunque como en toda poesía cancioneril dominan los vocablos abstractos frente a los concretos pues, cuando éstos aparecen, en muchas ocasiones tienen un valor simbólico. Por otra parte, la palabra se convierte en elemento de juego en todos los niveles, gramatical, fónico o semántico, lo cual deriva, indudablemente, de los divertimentos lingüísticos que tan de moda estaban en su tiempo y que, aunque en Huete no alcancen un nivel muy destacable, estarán ya en la línea de la tan alabada agudeza que Gracián encontraría un siglo más tarde en otros autores de su época.

ACERCA DE LA MÉTRICA

Pese a que es muy poco lo que cabe señalar acerca del metro y la rima que observamos en los poemas de Jaime de Huete, parecería impropio concluir el estudio de su obra lírica sin incluir aunque sea un pequeño comentario sobre este punto, por lo que, muy brevemente, nos referiremos a ello.

En todos los poemas originales, sin excepción, Jaime de Huete utiliza el verso octosílabo, y si algo cabe destacar en su uso es el hecho de que mientras, según el concepto tradicional, el único acento indispensable debe recaer en la penúltima sílaba¹⁵², en sus poemas

151. Así lo vemos en el poema que dedicó Urrea a doña María su mujer: *Que si dicen que es coronalla muger de su varon*; o en la *Fiesta de amor*, compuesta por él también: *Mas aquel que a todos tiralvemos que a nadie perdona/ al que de buen ojo miralvemos que lleva una piralque le quema la corona* (*Cancionero*); por no hablar de la *Coronación* de Juan de Mena.

152. Véanse al respecto Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 102 y sigs., o Tomás Navarro Tomás, «El octosílabo y sus modalidades», en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, pp. 435-455.

prolifera la utilización del verso agudo¹⁵³, que aunque se había utilizado por parte de otros autores, en su época ya tendía a desaparecer¹⁵⁴.

La rima es siempre consonante, si bien por lo que se refiere a las formas estróficas observamos una cierta diversidad. Predomina el uso de la quintilla¹⁵⁵ simple, no enlazada, en una de sus formas más frecuentes, *abaab*, la cual encontramos en la *Glosa*, *Señora* y *Despedimiento*. En las canciones incluidas en las comedias la estrofa responde al esquema de cinco versos, pero la rima no responde exactamente a la quintilla tradicional. Así, vemos que *En la ciudad de Toledo*, los versos primero y tercero de cada estrofa quedan libres, mientras que todos los demás tienen la misma rima en *-ón*, salvo el verso 12, que presenta una rima asonante con respecto a los demás, en *-ól*. En *Que domingo era de ramos*, podemos ver un verso libre, seguido de una redondilla abrazada, lo cual, dado el contexto en que se inscribe, donde la quintilla es la estrofa generalizada, podríamos considerarlo como una quintilla imperfecta.

Otro tipo de estrofa diferente es el que aparece en el *Memorial*, que responde a un *perqué*. Esta forma de pareados contrapuestos, si no es muy usual, sí que se conocía ya desde el siglo XV, y fue utilizada por diversos autores del Renacimiento y del Siglo de Oro¹⁵⁶. Suele responder a un esquema de preguntas y respuestas, de modo que la

153. Así lo vemos en la *Glosa*, vv. 7-10, 26-28-29, 62-65, 71-73-74, 86-88-89, 91-93-94, 106-108-109, 146-148-149, 166-168-169 y 196-198-199; en *Señora*, vv. 16-18-19, 21-23-24, 22-25 y 56-58-59; en *Despedimiento*, vv. 11-13-14, 27-30, 32-34-35, 52-54-55, 57-60, 62-65 y 96-98-99; y en el *Memorial*, vv. 16-27, 28-29, 34-35, 38-39, 44-45, 48-49, 50-51, 60-61, 64-65, 66-67, 78-79, 80-81, 86-87, 90-91, 106-207 y 124-126.

154. Véase al respecto S. Griswold Morley, «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano», *RFE*, XIV (1927), pp. 256-272; Francisco Rico, «El desierto del verso agudo. (Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551; Evangelina Rodríguez, «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 117-137.

155. Según R. Baehr los primeros ejemplos de la quintilla como estrofa autónoma se encuentran en el *Cancionero* de Juan del Encina, y su uso en el XVI experimentó un considerable incremento.

156. Para T. Navarro Tomás (*Métrica española*, Barcelona, Labor, 7.^a ed., 1986, p. 537) el *perqué* es una forma métrica que debe ser considerada como una individualidad definible e independiente que, formada por pareados octosílabos contrapuestos, suele ir precedida de una redondilla o una quintilla. R. Baehr (*Manual...*, pp. 220-230) se limitará a confirmar las aportaciones de Navarro Tomás; pero será Blanca Perrián (*Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini Ed., 1979, pp. 81-99) quien estudie con más detenimiento los distintos tipos y evolución del *perqué*, además de reproducir un abundante número de ellos (p. 175 y sigs.). El primer ejemplo que se conoce con el título de *perqué* aparece en el *Cancionero de Palacio*, atribuido a Diego Hurtado de Mendoza (muerto en 1404) y su uso se repite a lo largo de los siglos XV y XVI; Cervantes también lo utilizará en *El rufián dichoso*, dándole el nombre de *aque lindo*, y tras una larga ausencia lo vemos reaparecer en el posmodermismo con Guadalupe Amor, aunque utiliza esta rima con versos endecasílabos.

frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente. El perqué de Huete pertenece al grupo B.2. de la clasificación de Blanca Perinián, es decir, a aquellos cuya forma es insistentemente anafórica y sirve para la exposición de penas amorosas¹⁵⁷. Así, por ejemplo, lo utiliza Marquina en su poema *Pues de amor fuisteis dotada*¹⁵⁸, pero mientras éste utiliza la forma ordinaria de hacerlo comenzar y terminar por una redondilla abrazada, Huete lo empieza con un verso libre, aunque finaliza con una redondilla cruzada.

Por último deberemos señalar el caso de *Llueve menudico* como un caso especial de versificación irregular, pero hemos de tener en cuenta que no se trata de una creación de nuestro autor, sino de la utilización de un villancico popular en una de sus comedias y que, por lo tanto, no nos sirve para caracterizar la versificación de Jaime de Huete. Además, no resulta extraño el que se introduzca esta composición métricamente irregular, entre una versificación tan constante como la suya, pues, como ya señalara Henríquez Ureña, «la versificación irregular en los poetas cultos de 1475 a 1600, se halla en estribillos populares que ellos acogen»¹⁵⁹.

Para finalizar podemos resumir diciendo que, según se deduce a través de la lectura de sus poemas, Jaime de Huete poseía una sólida formación lingüística y literaria. La variedad del léxico empleado, en comparación con la de sus contemporáneos, el uso correcto de la adjetivación y, sobre todo, la pluralidad de nexos de enlace oracional que utiliza, denotan claramente que estamos ante un hombre culto.

Por otra parte, al elevar la lengua coloquial a niveles poéticos, mediante recursos retóricos, muestra también un amplio conocimiento de los mismos, pero ello no va a significar que el empleo que hace de ellos vaya más allá de lo puramente correcto. Utiliza, como es habitual, el *ornatus facilis*, propio de la poesía amorosa, pero lo hace en una forma demasiado académica y convencional, y aunque por sus poemas desfilan figuras de repetición, combinadas en algunos casos con anti-

157. B. Perinián, *op. cit.*, pp. 85 y 88.

158. Señalo este poema por la relación que tiene con el de Huete y que ya indicamos en su momento.

159. Pedro Henríquez Ureña, *La versificación española irregular*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 2.ª ed., 1933, p. 103.

tesis, juegos de palabras, etc., rara vez alcanza en su uso la altura de sus precedentes o contemporáneos.

De hecho, el observar cómo en cada poema destaca una figura determinada, nos lleva a pensar que sus poemas son más un ejercicio académico que el fruto de una necesidad creadora donde el autor trate de reflejar una poética propia.

Quizá, si algo cabe destacar en nuestro autor, no será en cuanto a la construcción poética se refiere, sino por la ambigüedad que tiñe sus poemas, especialmente los amorosos, al presentar en su conjunto a un amante en el que, por una parte, vemos al típico ya consagrado amante cortés y literario, pero, por otra, al hombre que se resigna e incluso desprecia a la dama que no sabe apreciar el amor que se le ofrece.

De todo ello podríamos pensar que, en el mejor de los casos, tras la poesía de Jaime de Huete no existe sino una escolar y mal lograda intención de parodiar un tipo de poesía que envejecía lentamente para dar paso a nuevas formas y temas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina, Juan, y Blecua, José Manuel, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Alonso, Álvaro (ed.), *Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Alonso, Dámaso, «Estilo y creación en el *Poema del Cid*», en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, pp. 69-111.
- Alonso, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1974.
- Alonso, Dámaso, *Góngora y el gongorismo. La lengua poética de Góngora* [1935], en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, V, pp. 9-240.
- Armisen, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.
- Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.
- Azáceta, José María (ed.), *Poesía cancioneril*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Buceta, Emilio, «Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores», *Bulletin Hispanique*, XXXV (1933), pp. 299-300.
- Bustos Tovar, José Jesús de, «Cultismo en el primer Renacimiento», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 15-39.
- Cano Aguilar, Rafael, *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco/Libros, 1988.
- Chasca, Edmund de, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Madrid, Gredos, 2.^a ed., 1972.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas (desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII)*, 2 vols., Madrid, Casa Editorial Bailly/Bailliére, 1911.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina* [1948], Madrid, FCE, 1989.
- Deyrmond, Alan, «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 21-32.
- Díaz Roig, Mercedes, *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 10.^a ed., 1985.
- Egido, Aurora, «La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 79-113.

- Errazu, M.ª Ángeles, «Cuatro poemas de Jaime de Huet», *AFA*, L (1994), pp. 401-451.
- Faral, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, París, 1958.
- Fichter, W. L., «Color symbolism in Lope de Vega», *Romanic Review*, XVIII (1927), pp. 220-231.
- Foulché Delbosc, Raymond, *Cancionero castellano del siglo XV*, 2 vols., Madrid, Nueva BAE, 1912.
- Gili Gaya, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, 12.ª ed., 1978.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1987.
- Henríquez Ureña, Pedro, *La versificación española irregular*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 2.ª ed., 1933.
- Huerta Calvo, Javier, «Formas de oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 105-117.
- Jones, R. O., y Carolyn, Lee (eds.), Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1979.
- Kenyon, Herbert A., «Color symbolism in early spanish ballads», *Romance Review*, VI (1915), pp. 327-340.
- Lapesa, Rafael, *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1982.
- Lapesa, Rafael, «El hipérbaton en la poesía de Fray Luis de León», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 137-147.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 9.ª ed., 1981.
- Lapesa, Rafael, «La colocación del calificativo atributivo en español», en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 329-345.
- Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3.ª reimp., 1990.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1986.
- Le Gentil, Pierre, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon Editeur, 1949.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* [1950], México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2.ª ed. (adicionada por Yakov Malkiel), 1984.
- Livermore, Ann, *Historia de la música española*, Barcelona, Barral Eds., 1974.

- Matulka, Barbara, *The novels of Juan de Flores and their european diffusion*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- Menéndez Pidal, Ramón (ed.), *Cantar de Mío Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.
- Menéndez Pidal, Ramón, «La lengua en tiempo de los Reyes Católicos (del retoricismo al humanismo)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, V (1950), pp. 9-24.
- Menéndez Pidal, Ramón, «El lenguaje del siglo XVI», en *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 5.^a ed., 1968.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 14.^a ed., 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Morley, S. Griswold, «Color symbolism in Tirso de Molina», *Romanic Review*, VIII (1917), pp. 77-81.
- Morley, S. Griswold, «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano», *RFE*, XIV (1927), pp. 256-272.
- Morreale, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1959.
- Murphy, J. J., *La retórica en la Edad Media. (Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento)*, México, FCE, 1986.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 7.^a ed., 1986.
- Navarro Tomás, Tomás, «El octosílabo y sus modalidades», en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Mass., 1952, pp. 435-455.
- Nebrija, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*. Ed. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Orozco Díaz, Emilio, «El sentido pictórico del color en la poesía barroca», en *Temas del Barroco (de poesía y pintura)*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 71-77.
- Periñán, Blanca, «Poeta ludens». *Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII (estudios y textos)*, Pisa, Giardini Ed., 1979.
- Rico, Francisco, «El desierto del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.
- Rivers, Elías L., «La oralidad y el discurso poético», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 15-20.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 117-137.
- Rogers, Edith, «El color en la poesía española del Renacimiento y del Barroco», *RFE*, XLVII (1964), pp. 245-261.
- Salazar, Adolfo, *La música de España*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Salazar, Adolfo, *La música en la sociedad europea*, Madrid, Alianza, 1982.

- San Pedro, Diego de, *Obras completas*. Ed. de Keith Whinnom, 3 vols., Madrid, Castalia, 1979.
- Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- Sobejano, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.
- Szertics, Joseph, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- Vallejo, José, «Sobre un aspecto estilístico de D. Juan Manuel. Notas para la historia de la sintaxis española», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando S.A., 1925, II, pp. 63-85.
- Vázquez, Luis, «La expresión oral en el teatro de Tirso de Molina», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 161-171.
- Vossler, Karl, *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- Wardropper, Bruce, «The color problem in Spanish Traditional Poetry», *Modern Languages Notes*, 75 (1960), pp. 415-421.
- Whinnom, Keith, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Fil.*, XIII (1968-1969), pp. 361-381.
- Whinnom, Keith, *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.
- Ynduráin, Domingo, «La invención de una lengua clásica. (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», *Edad de Oro*, I (1982), pp. 13-34.